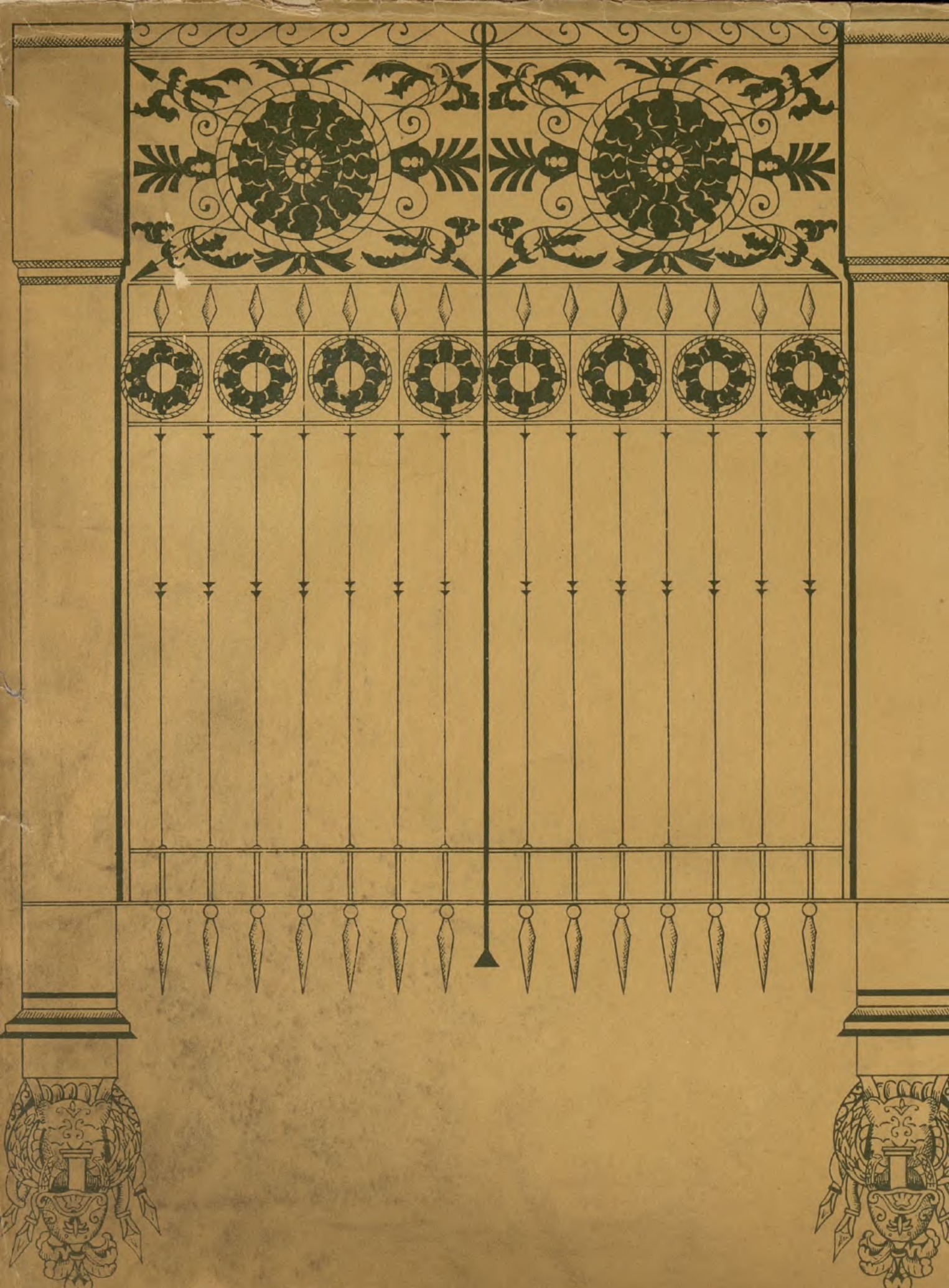




ИСКУССТВО

ИСКУССТВО

АННОТАЦИЯ

Монография о К. Росси знакомит читателя с жизнью и деятельностью великого русского зодчего, украсившего Ленинград прекрасными памятниками ампирного стиля, переработанного Росси в самостоятельный, своеобразный стиль, известный под названием «русского ампира».

Книга снабжена большим количеством иллюстраций и планов.

*Переплет, титул, заставки и концовки
художника Н. Ю. ГИТМАН*



Thomas Macaulay
1828.



Н. ВЕЙНЕРТ

РОССИ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ИСКУССТВО“
МОСКВА • ЛЕНИНГРАД
1939



ВВЕДЕНИЕ

Волоссальный социалистический рост страны Советов сказался и на развитии интереса широких масс к вопросам, связанным со строительством. Планировка и создание новых городов, прокладка новых путей сообщения — водных, подземных и наземных, единая обработка городских кварталов и улиц, сооружение общественных зданий и частных жилищ — все это затрагивает и наши гражданские интересы и наши повседневные потребности.

Если строительные задачи первых лет революционного периода диктовались неотложными утилитарными потребностями масс, то сейчас перед нами стоит вопрос о создании нового, достойного нашей эпохи стиля. Само собой разумеется, что наши новые технические и формальные искания должны базироваться на достижениях прошлого, притом тех этапов истории человечества, которые были связаны с подъемом общественных сил и которые характеризовались расцветом строительного искусства.

Ленинград по богатству своего архитектурного прошлого занимает одно из первых мест в мире. Его памятники поражают нас выразительностью формы.

Растрелли и Ринальди, Камерон и Кваренги, Воронихин и Томон, Захаров и К. Д. Росси — имена лучших зодчих старого Петербурга.

Художественная мысль и формы русской архитектуры XVIII и начала XIX веков имеют несомненные связи с искусством Запада. Тем не менее никто не станет отрицать своеобразия русского зодчества. Русское барокко в интерпретации Растрелли своим началом обязано развитию и укреплению русского самодержавия. Дворцовые постройки, необычайные по своей протяженности (что создавало впечатление грандиозности и великолепия), усыпаны мелкими украшениями, залиты золотом, горящим на ярко расцветченном фоне. Политическое значение

дворцов подчеркнуто их изолированностью от других зданий, замкнутостью *cour d'honneur*ов, отгороженных узорчатыми, как кружево, решетками ворот (Екатерининский дворец).

Дворцам подражали помещичьи усадьбы, также отгороженные решетками от соседей, жившие своей замкнутой внутренней жизнью. Но постепенно на смену пышному барокко и его дальнейшей формации — вычурно изысканному рококо — пришла четкая и ясная классика. В творчестве Камерона сочетались усадебный уют и простота очертаний построек с причудливой роскошью интерьеров, со всем очарованием, которое могут дать изящные линии, умелое красочное сочетание, драгоценный материал и творческое воображение автора.

Взяв за основу своих архитектурных композиций искусство Помпей, Камерон связал его с планировками Палладио и с сентиментальными мотивами, характерными для его эпохи.

Постройки императорского Рима легли в основу творческих замыслов Кваренги, но, в противоположность более поздним постройкам стиля ампир, его композиции лишены элементов прославления, отчего архитектурные массы его зданий, особенно на фоне городского и природного пейзажа, кажутся еще строже и величественнее.

Реакционные настроения, распространившиеся среди верхушки русского дворянства после французской буржуазной революции, были отражены в творчестве Бренна. Любимец Павла I, призванный к постройке Михайловского замка, он пытался повернуть русское зодчество вспять, к средневековым сооружениям, огражденным рвом, подъемным мостом и воротами. В оформлении он использовал приемы барокко с его трактовкой пространства, помпезными декорациями, сложной орнаментовкой стен, торжественно-пышными интерьерами. Но в основном влияние Бренна не было глубоким. В дальнейшем русская архитектура развивалась в другом направлении.

Одно из течений архитектуры того времени, начатое Камероном и отчасти продолженное школой Баженова в Москве, характерно общим впечатлением интимности и уюта, сравнительно небольшими размерами построек, мягкостью очертаний, хрупкостью украшений, утонченной изысканностью интерьеров. Этот стиль стал стилем отошедшей на второй план Москвы, мелкопоместных усадеб, загородных дач и провинциальных домов.

Родоначальником второго течения был Кваренги. Это — мастер столичного масштаба апологет городского строительства. Его традиции продолжал впоследствии и Росси.

Эмигрировав в Россию, французский архитектор Тома де Томон привез с собою наиболее прогрессивные архитектурные тенденции, воплощенные в проектах Гондуэна, Шальгрена, Леду и др. К сожалению, многие из построек, задуманных им, не были осуществлены.

Характерными особенностями этих проектов являются: 1) разрыв с предыдущей эпохой и стилем ее придворно-аристократической архитектуры; 2) освоение строгих классических форм со всей их простотой и величавостью, характерной для греческих построек; 3) компонование грандиозных сооружений, подчиненных основной идее, связанных в единый архитектурный образ, и 4) связь основного архитектурного образа с площадью, улицей, частью которых он становится. В этом отношении особенно интересны проекты Леду, изданные им в 1804 г. в виде книги, посвященной Александру I. Великолепные здания, связанные с площадями и улицами, стали прототипом наших архитектурных ансамблей.

В своих петербургских постройках и во многих неосуществленных проектах Томон часто переносил на русскую почву премированные французские академические проекты. Такова его Биржа с двумя ростральными колоннами, удачно поставленная на стрелке, неразрывно связанная с перспективой Невы и видами города.

Тем же путем шел Захаров, ученик Шальгрена. Грандиозность — основная черта главной его постройки — Адмиралтейства. Вытянув корпус здания в одну линию на протяжении 250 сажен, Захаров расчленил его строгими и величавыми портиками, а центр увенчал башней с колоннами, покрытой золотым шатром, завершенным изображением корабля. Вертикальная ось — игла Адмиралтейства, — отовсюду видимая, стремительно взлетая вверх, доминирует над городом. Идеологическое значение постройки, связанной с историей основания города, усиливается программно проработанной тематикой скульптуры, прославляющей победы Петра I над шведами, захват северных морей, развитие торговли и промышленности.

Форма этой постройки, ритм ее частей, прямые поверхности стен, украшенных эмблематической скульптурой, — все говорит о связи ее с тем стилем, который был принесен из Франции под именем ампира. Полное развитие свое этот стиль получил в русской архитектуре, приняв здесь новые формы.

Лучшим выразителем русского ампира был зодчий Росси. По своему архитектурному мастерству, по силе и выразительности своих построек, по умению связать их в великолепные ансамбли, определяющие облик всего города, по удивительному сочетанию утилитарного и декоративного значения площадей, улиц и отдельных зданий, а главное, по широте творческого размаха Росси является одним из виднейших мастеров мировой архитектуры.

Он начал работать в то время, когда русское зодчество стояло на распутье между возвратом в прошлое и движением вперед. Инженерный замок еще строился, Павел I продолжал покровительствовать Бренна, когда Росси поступил на службу в «Кабинет его величества», где сосредоточено было управление архитектурными работами. В дальнейшем его служба протекала в царствование Александра I и Николая I.

Русское самодержавие, все крепче забирая в свои руки бразды правления, осуществляло свою власть посредством сложного бюрократического аппарата, который пронизывал все сферы государственной жизни вплоть до культуры, вплоть до искусства.

Перепланировка столицы, входившая в общий план устройства государства, началась при Александре I и имела в виду дать соответствующее оформление военно-бюрократической системе управления.

Выделение среди общегородских построек целых комплексов, объединенных служебным назначением и архитектурой, импонирующих своим величием и убранством, должно было способствовать усилению авторитета этих учреждений.

Регламентация общих архитектурных установлений (определение высоты частных домов и т. п.) должна была придать городу однообразный вид, который, подобно строго установленной форме одежды чиновников, учащихся и придворных дам, подобно казенному слогу официальных бумаг, говорил бы о чинопочитании и субординации населения.

В новых планировках не были забыты работы по улучшению и расширению водных и гужевых путей сообщения, по сооружению новых складов, магазинов и т. п.

Для создания единого плана архитектурных работ в Петербурге в 1816 г. был образован особый комитет строений и гидравлических работ, сфера деятельности которого до сих пор полностью не выяснена. В комитете принял участие К. И. Росси, начавший свою служебную карьеру помощником Бренна. Ранние сооружения (Елагин и Михайловский дворцы), мало чем отличавшиеся от традиционных построек феодально-усадебного типа с садово-парковым окружением, павильонами-службами, узорчатыми оградами и воротами, изолирующими усадьбы от окружения и превращающими их в самодовлеющий комплекс, Росси сумел вкомпоновать

в окружающий их пейзаж, соответственно оформляя фон, связывая центральное здание с соседними. Испробовав силы на создании архитектурного ансамбля, он идет дальше по этому пути: за Михайловской площадью следует Дворцовая, за нею Аничкова (Александринская), Чернышева и Сенатская (Петровская).

Смело, уверенной рукой, подобно хирургу, рассекая старый город, уничтожая отмирающие куски его (феодално-усадьбное окружение Михайловского, Зимнего и Аничкова дворцов), Росси заново планирует и строит новые кварталы. Он неудержимо стремится вперед. Ему становится тесно в пределах отведенных границ. Архитектор перерастает современность, перерастает заказчика. В этом была его драма. Проекты Росси начинают урезывать, ограничивая его творческий размах. Это привело к конфликту, и зодчий принужден был выйти в отставку. Карьера Росси кончилась в момент самого яркого развития его творчества. Но и в том, что он успел выполнить, таится такое богатство мысли, такое понимание будущего значения города, которые делают Росси близким нашему времени и привлекают к великому зодчему внимание современной архитектурной мысли.





ГЛАВА I

БИОГРАФИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ

Биографические сведения о Росси крайне скудны. Личного архива его не существует, из родственников в живых осталась одна внучка, сохранившая небольшое число реликвий и незначительные воспоминания о частной жизни архитектора.

Современная ему публицистика почти не замечала Росси: скупое хвалю его постройки, она лишь вскользь упоминала о строителе. Даже после его смерти лишь немногие журналисты почтили его память сдержанным некрологом. Так же бедна воспоминаниями о Росси мемуарная литература. Один только Вигель с ядовитой усмешкой вспоминает о его происхождении о бурной жизни в Москве, о том, как неумеренные наслаждения, изощрив воображение, разрушительно сказались на здоровье архитектора.

Таким образом, почти единственным материалом к биографии Росси служат документы, хранящиеся в ленинградских и московских архивах: его формулярные списки, рапорты, донесения, отношения, отчеты о работе и т. п. Все они относятся к наиболее блестящему периоду творческой жизни архитектора. Некоторые из них не использованы и мало кому известны.

Деловой язык документов типичен для того времени: образцы канцелярского красноречия, витиеватые обороты, верноподданнические и условно почтительные обращения наполняют докладные записки Росси. Но в тисках казенной речи бьется живая мысль, в штампованные формулы служебных донесений порой врываются неподдельное чувство горечи и негодования, сознание своих заслуг и человеческого достоинства.

Ценнейший материал, позволяющий судить о Росси как о художнике, хранится в наших многочисленных архивах. В Ленинградском отделении Центрального архивного управления, во Всесоюзной академии художеств, в Павловске, в Коммунальном, Русском и других музеях Ленинграда, в музее Всесоюзной академии архитектуры, в учреждениях и частных руках находятся его чертежи и рисунки. Среди них есть подписные и без подписи, есть исполненные старшим его сыном Александром, учениками и сотрудниками: Гальбергом, Ткачевым, Руска, Дильдиным и др.

Большинство важнейших построек, созданных Росси, сохранилось до нашего времени. Их наружный вид от переделок пострадал немного, но внутреннее убранство сильно изменено.

Правда, не все постройки Росси известны. За годы опалы он продолжал строить. То тут, то там в документах мелькают упоминания об его проекте, благодарность за работу. Что он

строит? В чем заключалось его полуофициальное участие в Строительной комиссии? Полностью этого пока не удалось раскрыть.

Сохранившиеся материалы дают возможность оценить Росси как мастера исключительно широкого размаха, как создателя городских ансамблей и отдельных построек, пышных дворцов и скромных жилищ, интимных и парадных интерьеров, хрупких беседок и торжественных катафалков.

Труднее всего найти сведения о первых десяти годах жизни Росси. Мать его, балетная танцовщица, «мадама Гертруда Росси», пользовалась известностью еще задолго до ее появления на подмостках петербургских театров. Она танцевала с постоянным своим партнером (впоследствии мужем) ле Пиком, с которым составляла балетную «пару».

Была ли «Росси» девичьей фамилией известной танцовщицы или она носила фамилию своего первого мужа, мы не знаем. Во всяком случае в документах ее величают «мадамой», в противоположность «мамзель» Коппини и др.

Вопрос о приглашении ее в Россию относится к 1783 г. 26 августа приказано было «писать о принятии в службу к танцовщику Пико с жалованием по четыре тысячи рублей... (и) к мадаме Росси с тремя тысячами рублей на год в качестве первых танцовщиков...»¹. Переговоры о приглашении Росси и ле Пика в балетную труппу затянулись, но осенью 1785 г. знаменитая пара «дансеров» была уже в Петербурге.

О первых годах жизни Росси мы ничего не знаем. Тот факт, что он носил широко распространенную фамилию, только осложняет вопрос. С самого начала XVIII века, вызвавшего приток иностранцев в Россию и в особенности в строящийся Петербург, мы встречаем фамилию Росси во всех областях знания, преимущественно же в области искусства. Фамилию Росси носили архитекторы, миниатюрист-живописец, танцовщики, военные деятели и др.

Высказывалось предположение, что один из них, Иван Иванович Росси, был отцом Карла. Он был архитектором и сыном архитектора, родился 11 августа 1728 г., умер 15 декабря 1793 г., работал и умер в России, похоронен на Сампсониевском кладбище. Факт рождения Карла в России утверждает и Вигель, называющий его «иностранцем, родившимся в России». Но, с другой стороны, приняв это предположение, мы должны сделать вывод, что он не был сыном танцовщицы Гертруды Росси, так как документально известно, что она приехала в Россию в 1785 г., т. е. когда сыну ее Карлу было 10 лет. Все эти предположения тем более невероятны, что отец Росси никогда не назывался Иваном, а был Доминик. Ивановичем же называли знаменитого архитектора, очевидно, на стройках рабочие и служащие, подобно тому как Доминико Трезини называли Андреем Ивановичем Дрезиним.

Трудность произношения иностранных имен, особенно итальянских, и отсутствие на Западе обычая называть по отчеству привели к традиции называть Ивановичами почти всех иностранцев. Любопытно, что Росси так сжился с этим отчеством, что сам всегда называл себя так, между тем в одном из его послужных списков помечено: «сын Домеников».

Таким образом, происхождение Росси остается для нас тайной, раскрыть которую могли бы, пожалуй, документы, хранящиеся в итальянских архивах. В формулярах он считается то неаполитанским, то сицилийским подданным.

Семейным разговорным языком Росси был французский, на котором велась деловая и частная переписка. По-русски, согласно семейным преданиям, он говорил не вполне свободно и писал с ошибками, которые в официальных бумагах исправлялись специалистом «по письменной части». Подобно многим иностранцам, Росси любил употреблять русские поговорки.

Быть может, из всех пробелов в нашем знании о жизни Росси наиболее досадным является отсутствие сведений о его пребывании в доме Бренна. Где и когда мать его познакомилась с этим архитектором? Что побудило ее отдать сына в чужие руки? Почему выбор пал именно на Бренна? Как рос и воспитывался у него будущий строитель и чем в своем

знании и умении он обязан Бренна? На последний вопрос особенно важно было бы получить ответ, чтобы судить об итогах творчества Росси. Сейчас можно только догадываться о влиянии воспитателя на Росси.

Винченца Бренна поступил на русскую службу в 1780 г. в качестве живописца и архитектора². До этого времени он занимался в Варшаве преимущественно росписью арабесок. Живописцем же он работал в Павловске, вначале выполняя задания Камерона, постепенно переходя к проектированию внутреннего архитектурного убранства дворца и, наконец, к самостоятельным постройкам: им исполнены флигели Павловского дворца, его церковный корпус, Михайловский замок и др.

Холодная величавость его построек: рвы, подъемные мосты, решетки и ворота, отделяющие дворцы и «замки» от окружения, торжественная пышность высоких «покоев», их тяжелые бархатные драпировки, напыщенный марсиальный убор, в который вплетались рыцарские доспехи, — все это возвращало архитектуру к феодализму, все было созвучно реакционным настроениям павловского времени. Этим объясняется то исключительное положение, которое занял Бренна при дворе Павла. Незаменим он был также во всем, что касалось оформления дворцового быта: от помпезных тронных зал, пышных спален с балдахинами до траурных катафалков и *castrum doloris* (траурных помещений). Излюбленным мотивом декоративного убранства были у Бренна мастерски скомпонованные трофеи, ампирные орлы и тяжелые гирлянды из цветов, венков, листьев и фруктов, причем натурализм изображения не уменьшал декоративных эффектов композиции.

Как рисовальщик Бренна значительно слабее. Архитектурные рисунки его отличаются несколько грубоватой яркостью красок и материала. В постройках Бренна утилитарное назначение отходит на второй план, оттесняемое чисто декоративными задачами. Поэтому общее впечатление от его построек создается незаконченное: «отдельные части красивы, и попадаются очаровательные куски. Есть точки, с которых открываются живописные перспективы, но нет архитектурного целого, стройной единой композиции»³.

Бренна был прекрасным педагогом. Из Варшавы он привез с собой ученика и воспитанника Лабенского, который в Петербурге пользовался успехом как рисовальщик и впоследствии был хранителем Эрмитажа. Много любви и внимания уделял он и другому своему воспитаннику — Росси.

Редким свойством педагогического дарования Бренна было умение воспитать в ученике художественный вкус и привить навыки, необходимые для архитектора, не подавляя его индивидуальных особенностей. Техника графических искусств стояла в системе обучения у Бренна на первом месте.

Росси — прекрасный рисовальщик. Об этом можно судить как по его ранним работам, так и по более поздним проектам и наброскам. Тщательность проработки каждой детали, сознание ее значения в целом художественном образе вошли у Росси в привычку, воспитанную с детства умелым художественным руководством.

Постоянно работая над собою, над техникой строительного искусства, над ортогональю, Бренна привил и Росси привычку упорно трудиться над планом и разрезом, не останавливаясь на достигнутых эффектах, но продолжая все дальше развивать и совершенствовать архитектурную идею. Влияние Бренна сказывается также и в любви Росси к марсиальному убору и на умении мастерски компоновать трофеи, используя их с чисто декоративной точки зрения: римское оружие сочетая с рыцарскими доспехами или с кольчугой русского воина.

Если Росси попал к Бренна сразу после своего приезда из-за границы, то это случилось в 1786 г., т. е. в период строительства Павловского дворца и парка. Имя его строителя — Камерона, интерес к новой его постройке, значительные средства, которые на нее тратились, — все способствовало тому, что в Павловске собрались лучшие художественные силы, образовавшие



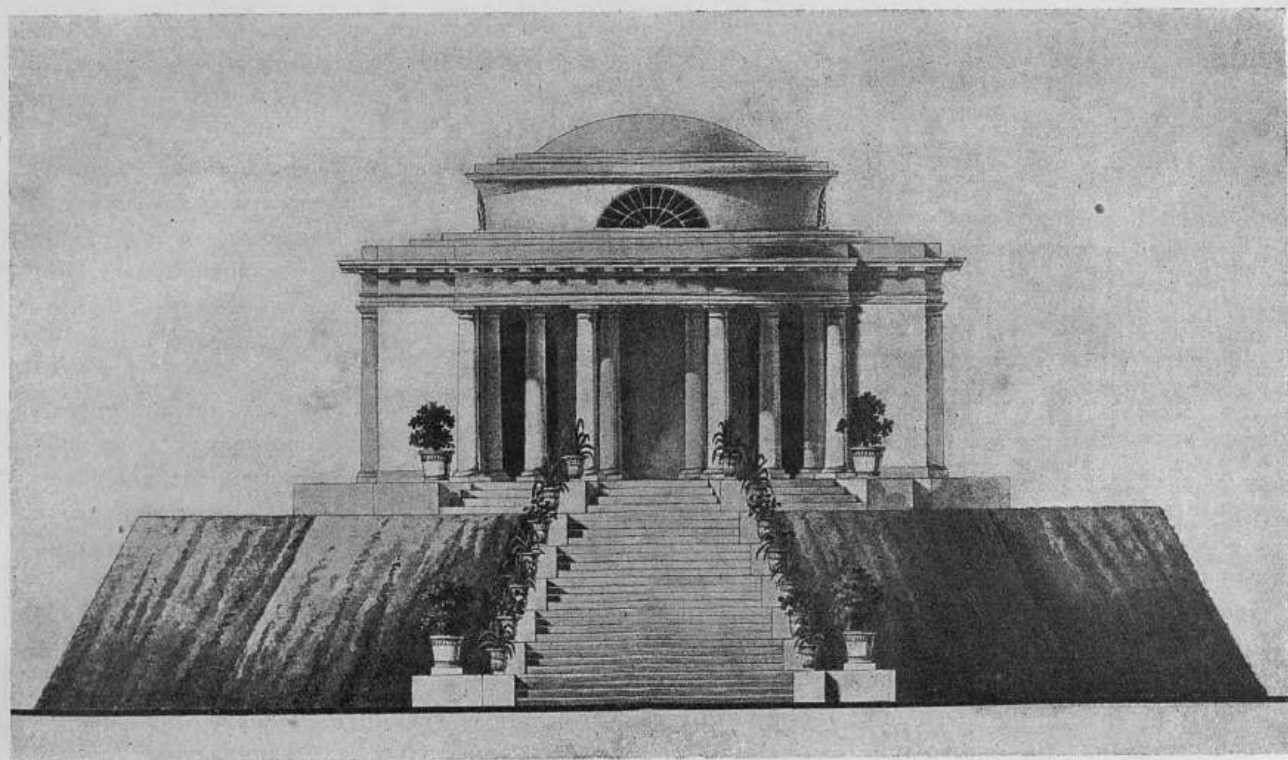
1. Проект садового сооружения

один из наиболее интересных архитектурных коллективов того времени. Правда, и здесь были свои неудачи: занятость Камерона, его окончательный уход из Павловска, пожар двора и многое другое, но неудачи не ослабляли творческого напряжения, не разбивали коллектива

Павловский дворец создавался в переходную эпоху конца XVIII века. Сентиментальная трактовка труда и быта «поселянина» привела к созданию игрушечных ферм, молочных, швейцарских хижин и тому подобных увеселительных павильонов. Аксессуары сельского труда, объединенные с натуралистически трактованным растительным орнаментом, стали постоянным элементом внутреннего и внешнего убранства дворцов. Строгая логика классических построек согласовалась с потребностью в уюте небольших помещичьих усадеб. Камерон, а за ним Воронихин были наиболее яркими выразителями этого типа построек. С другой стороны, Бренна стремился к созданию феодальных замков, окруженных рвами с подъемным мостом и воротами, украшенными пышной арматурой из военных доспехов. Павловск отразил в себе эту двойственность.

В разное время здесь работали художники с сильно выраженной индивидуальностью, отличающиеся друг от друга своим темпераментом и даже стилем: Камерон, Кваренги, Воронихин, Бренна, Томон, Гонзаго и Мартос. Дважды работал здесь и Росси: на заре своего архитектурного творчества и в расцвете сил и таланта. Но, несмотря на это многообразие, Павловск не производит впечатления разноречия. Положенная Камероном в основу идея оформления дворца-усадьбы в сентиментально-мечтательных полутонах его времени была выполнена его преемниками. Они сумели подчинить свои индивидуальные особенности творческому замыслу первого строителя Павловска.

Под этим двойственным влиянием Камерона и Бренна, объединенным в художественном образе Павловска, росло и формировалось художественное дарование Росси.



2. Проект садового павильона (1816 г.)

К 1795 г. Росси достаточно окреп для того, чтобы начать работать самостоятельно. Ему было уже 20 лет, в своих рисунках и чертежах он стал обнаруживать незаурядный талант и достаточную подготовку. Правда, образование его Бренна не считал законченным: воспитанный на классике, он считал необходимым и питомца своего приобщить к культурному наследию классических образцов Европы. Но Росси был занят в Павловске и Гатчине, потом началась постройка Михайловского замка, и поездка откладывалась.

В продвижении Росси по службе первые шаги увенчались успехом: «июля 28 дня 1795 г. принят был в службу в Адмиралтейское ведомство из итальянцев архитектурным чертежником сержантского чина архитектуры гезелем Карл Росси»⁴. 1 января 1796 г. он был уже произведен в прапорщики. Если этот успех можно было объяснить влиянием Бренна, то на службе в Адмиралтействе Росси сам сумел так себя поставить, что на него было обращено внимание.

30 декабря 1796 г. Росси «причислен в кабинет с чином губернского секретаря с состоянием при архитекторе Бренне помощником»⁵. Назначение сопровождалось повышением в чине при жалованьи в 300 руб. В этом же году вступил на престол Павел, выдвинувший Бренна на место «первого архитектора двора»... Не только Камерон, но и сам Кваренги должны были отступить на второй план, получив приказы «о их немедленном командировании в помощь придворному архитектору статскому советнику Бренне»⁶. Само собой разумеется, что повышение Бренна должно было выгодно отозваться на служебной карьере Росси, работавшего в качестве помощника Бренна в Павловске, Гатчине и по постройке Михайловского дворца. Работа его заключалась главным образом в выполнении заданий своего учителя по проектированию. Но и в эти годы Росси выполняет самостоятельные проекты садовых павильонов, правда, довольно скромные по сравнению с более поздними (илл. 1 и 2), насаждений, решеток и небольших жилых построек. Возможно, что к этому же времени относятся его рисунки ваз,

чернильниц и т. п., служившие, повидимому, образцами для работ из слоновой кости, производимых женой Павла — Марией Федоровной. Уже в эти ранние годы Росси обладал умением дать строгую форму, соответственно ее украсить, нарисовать мельчайший узор орнамента внутреннего убранства, дать красочные соотношения целого и деталей.

В 1799 г. Росси получает звание архитекторского помощника, и жалование его увеличивается до 600 руб.⁷ В 1801 г. умирает Павел, и в связи с этим кончается карьера Бренна: в 1802 г. он подает в отставку и уезжает за границу. Эти события сказались и на судьбе Росси: 7 мая 1801 г. Александр I велел его «отпустить, удовлетворив жалованием»⁸. Но, повидимому, за недолгий срок своей службы Росси уже успел зарекомендовать себя как талантливый зодчий, так как 15 мая того же года он был «опять определен в ведомство кабинета, и того же года ноября 16-го произведен в 10-й класс»⁹.

В 1802 г. Росси подносит Александру I свои рисунки, получает за них награду и уезжает к Бренна за границу. По этому поводу М. Муравьев сообщает министру финансов Д. А. Гурьеву: «Снисходя на прошение архитектора Бренна, государь император великодушно повелеть соизволил воспитанника его Карла Росси, пасынка балетмейстера Пика, отпустить с ним в чужие края на 2 года с оставлением при нем жалования (600 руб.)»¹⁰. Относительно выплаты ему жалования Александром I дополнительно было дано 30 января 1802 г. следующее распоряжение: «состоящему в ведении Кабинета архитекторскому помощнику Карлу Росси, увольняя на 2 года в чужие края для усовершенствования его познаний, повелеваю получаемое им жалование по 600 руб. на год доставлять ему на место его пребывания»¹¹.

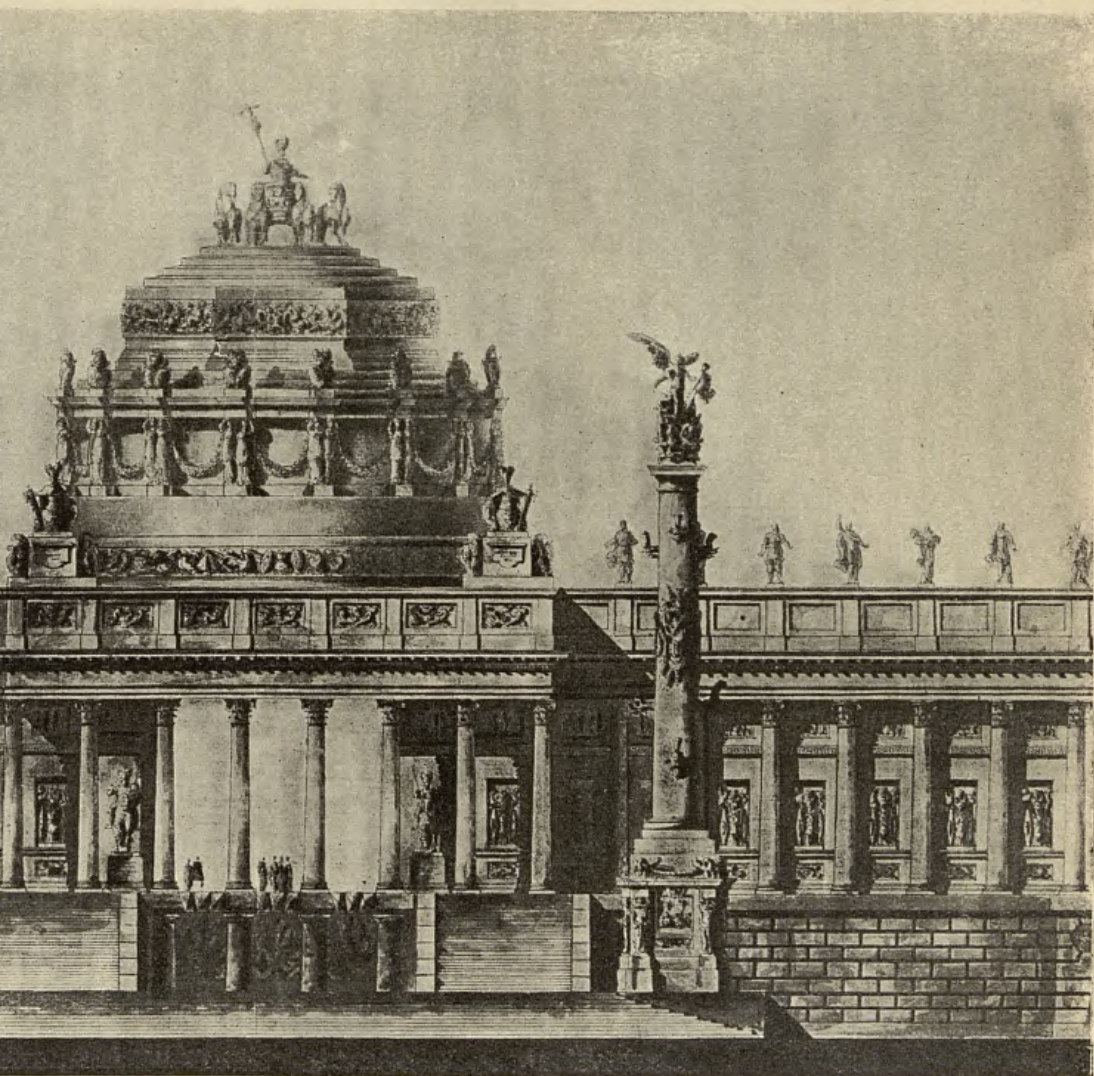
В литературе о Росси повсюду упоминается, что он за границей учился во Флорентинской академии, по окончании которой с соответствующим дипломом¹² вернулся в Россию. Заграничная поездка имела большое влияние на развитие дарования Росси. Знакомство с архитектурными образцами чужих стран, с теоретическими вопросами строительного искусства расширило его кругозор; общение с классическими постройками научило его пользоваться основными приемами классики; широкий размах архитектурных замыслов древнего Рима вызвал желание своими работами «произвести эпоху... доказать, что мы постигли систему древних... и оставить далеко позади себя все, что сделали европейцы нашей эры»¹³.

Первой из таких работ Росси является проект соединения Дворцовой и Галерной набережных. Новая набережная должна была иметь 300 сажен длины, причем ее прорезывали 10 огромных арок в 12 сажен ширины каждая. Высота их была достаточна для того, чтобы под ними свободно могли проходить по каналам суда в Адмиралтейство. Все это Росси предлагает возвести из гранита. На набережной он ставит три огромных ростральных колонны на могучих массивах, из которых одну имел в виду посвятить Петру I, основателю Адмиралтейства, другая должна была быть символом победы русского флота, а третья ставилась в воспоминание о закладке всего сооружения. Этот грандиозный проект осуществлен не был и даже чертежи его не сохранились. Другой проект — памятника великим людям — настолько поражает своей сложностью, что трудно себе представить его осуществленным (ил. 3). Но в грандиозности замысла и искусной проработке целого и деталей сказался будущий строитель мощных архитектурных ансамблей.

По возвращении из-за границы Росси, повидимому, не сумел угодить Александру I, так как не был использован в качестве архитектора, а получил работу на стекольном и фарфоровом заводах, где проработал до 1808 г.

Возможно, что к этому времени относится его проект военного поселения в русском стиле (ил. 4). По характеру своему этот проект гораздо ближе к старорусским деревянным постройкам, чем более поздние интерпретации их Тона, Ропета и др.

В 1806 г. 6 марта Гурьев, основываясь на прошении Росси, ходатайствует о предоставлении ему звания архитектора: «Архитекторский помощник 10-го класса, Карл Росси, во



3. Проект памятника великим людям (центр)

всеподданнейшем прошении, поданном на высочайшее имя ваше, просит о вознаграждении его за 10-летнюю службу званием архитектора. В службу он, Росси, вступил в 1795 г. в Адмиралтейскую Коллегию архитектурной гезелем, в 1796 г. причислен к Кабинету и состоял при архитекторе Бренне, где, проходя разными чинами, в 1800 г. произведен в 10-й класс с званием архитекторского помощника; а в 1802 г. благоугодно было вашему величеству повелеть уволить его на 2 года в чужие края для завершения познаний, с сохранением получаемого жалованья по 600 рублей в год. Ныне по возвращении его препоручал я ему делать разные рисунки для стеклянного завода и других мануфактур, в ведении Кабинета состоящих, и нашел, что он действительно имеет достаточные знания по архитектурской части, но и искусен в рисовании; а потому и может быть весьма полезным, если употреблен будет для вышеобъявленных учреждений»¹⁴.

Звание архитектора Росси получил, но отношения со двором не налаживались. В семейных преданиях сохранился рассказ о том, что помехой служили, между прочим, враждебные отношения Росси с архитектором Лундзи (Алонзием) Руска, пользовавшимся в это время большим авторитетом в придворных кругах.

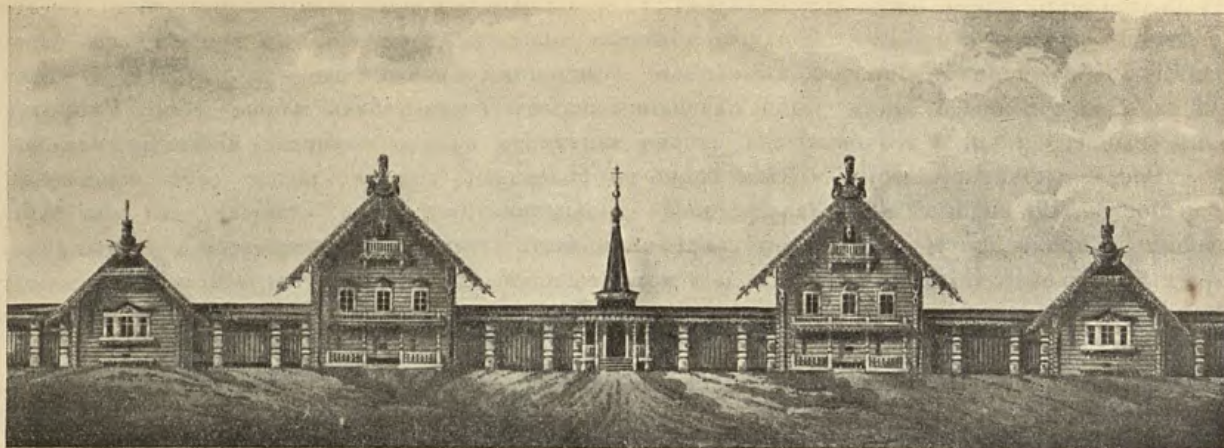
Таким образом, архитектурные знания Росси, повидимому, не находили себе достаточного применения. Поэтому большим шагом вперед было назначение его в Кремлевскую экспедицию, состоявшуюся по рекомендации Гурьева 9 декабря 1808 г. В начале 1809 г. Росси был уже в Москве. Работа в экспедиции под начальством Валуева имела для Росси огромное значение. Типичный вельможа конца XVIII века, даредворец и *viveur*, Валуев был в то же время практичным и деловым чиновником и хорошим администратором, умевшим разбираться в личных и служебных качествах своих подчиненных.

Со времени перенесения столицы в Петербург Москва постепенно стала превращаться в полупровинциальный город, сохранивши, правда, звание «первопрестольной» и некоторые «привилегии», связанные с коронацией, происходившей всегда в Москве, но потерявши свой прежний столичный блеск и значение. 1808—1811 гг. были временем напряженной работы Кремлевской экспедиции. Многие древние постройки стали приходить в ветхость, Кремлевская гора осыпалась, разрушались стены Кремля и Китай-города.

Основная задача Кремлевской экспедиции заключалась в том, чтобы поддержать, сохранить или реставрировать разрушающиеся дворцовые здания, организовать новые постройки, наладить дворцовый быт во время коронационных торжеств или при периодических посещениях Москвы кем-либо из лиц, связанных с двором. Задача затруднялась тем, что на все это, особенно на постройки, отпускались сравнительно скудные суммы, и нужны были большие организаторские способности Валуева, чтобы справиться с возложенной на него миссией.

В 1808 г. экспедицией были намечены по специально разработанному комиссией плану перестройки и застройки Кремля следующие работы: ремонт Потешного дворца и кремлевских стен и башен, перестройка Вознесенского кремлевского монастыря, расчистка Кремля от загромождавших его мелких построек и развалин, укрепление горы, ремонт ряда подмосковных дворцов, постройка новых зданий Оружейной палаты, превращенной в Музей древностей, постройка Синодальной типографии и Екатерининской церкви, перестройка дворца в Твери и многие другие.

Для осуществления грандиозной задачи по восстановлению Кремля не хватало не только средств, но и людей. Средства пришлось изыскивать путем эксплуатации принадлежавших экспедиции садов, огородов и некоторых построек. Для подготовки необходимых специалистов была устроена сначала практическая чертежная, превращенная затем в архитектурную школу. Кроме занятий по черчению и строительной практике, в ней были введены французский язык, перспектива, рисование, пейзажная живопись, орнамент, «шестное письмо», фехтование. Успех школы превзошел все ожидания. Не касаясь состава ее преподавателей и учащихся, отметим,



4. Проект военного поселения

что она выпустила ряд талантливых архитекторов, получивших работу как в Москве, так и далеко за ее пределами.

Многие из окончивших школу впоследствии стали ближайшими сотрудниками и помощниками Росси (Бове, Дильдин, Ткачев и др.).

Попав в Москву, Росси сразу же занял выдающееся положение в Кремлевской экспедиции. Выполняя ряд строительных работ, он был связан с чертежной и, несомненно, оказывал влияние на архитектурную школу. Во всяком случае официально известно, что 500 руб. он получал из штатных сумм школы*.

Росси оказался чрезвычайно полезным сотрудником экспедиции. Вполне оценив его как архитектора и человека, Валуев, повидимому, искренно к нему привязался, всячески продвигал по службе и содействовал его светским успехам.

Так называемое «московское общество» состояло частью из родового дворянства, оставшегося не у дел при централизации власти и перенесении столицы, частью из средних его слоев, ощущавших свое бессилие перед нарождавшимися буржуазными отношениями. Обе группы, оппозиционно настроенные по отношению к Петербургу, вместе с тем были чрезвычайно падки на всякую новинку, идущую из столицы. Не в пример чопорному Петербургу москвичи широко раскрывали свои двери перед всяким свежим человеком, приехавшим из столицы, особенно если он был молод и талантлив.

В таких условиях Росси появился в Москве и был принят с распростертыми объятиями. Молодой (тридцатитрехлетний), выглядевший еще моложе своих лет, красивый, любезный и приветливый, с европейским образованием и обхождением, к тому же талантливый архитектор, протезируемый влиятельным Валуевым, он стал желанным гостем салонов и более скромных гостиных.

Известны слова Вигеля, относящиеся ко времени пребывания Росси в Москве: «...Половины (его) преимуществ достаточно, чтобы пользующиеся ими в Москве обрели рай. Кто знает московское общество, тому известно, с какой жадностью воспринимается в них молодость людей разных сословий. Успехи Росси в сих обществах были превыше сил его». Вигель далее уверяет, что московская жизнь навсегда оставила след на здоровье Росси. «Источенные

* Не нужно забывать, что московский и провинциальный русский ампи́р со всеми присущими ему особенностями создан главным образом учениками этой школы, прекрасными практиками и рисовальщиками. Из этого надо сделать вывод, что Росси через них также мог известным образом влиять на образование этого стиля.

наслаждениями, может быть и душевными... силы никогда к нему не возвращались, но все тем полезнее было для его гения: при изнеможении телесном замечено, что почти всегда изощряется воображение»¹⁵. Впрочем, к желчным замечаниям Вигеля надо отнестись скептически. Он один из тех людей, кому редко случалось сказать о ком-нибудь доброе слово. Напротив, злой язык его никогда не пропускал случая запятнать память человека ядовитым намеком.

Росси, очевидно, давно страдал какой-то болезнью, которая давала себя чувствовать и в Москве. По крайней мере Валуев, давая характеристику Росси, отмечал, что «по вкусу своему и прилежности он обещает современем быть лучшим архитектором в России, если будет здоровье»¹⁶. Болезнь усиливалась в моменты особенно острого творческого напряжения; в таких случаях архитектору неоднократно приходилось на время бросать работу и уходить в отпуск.

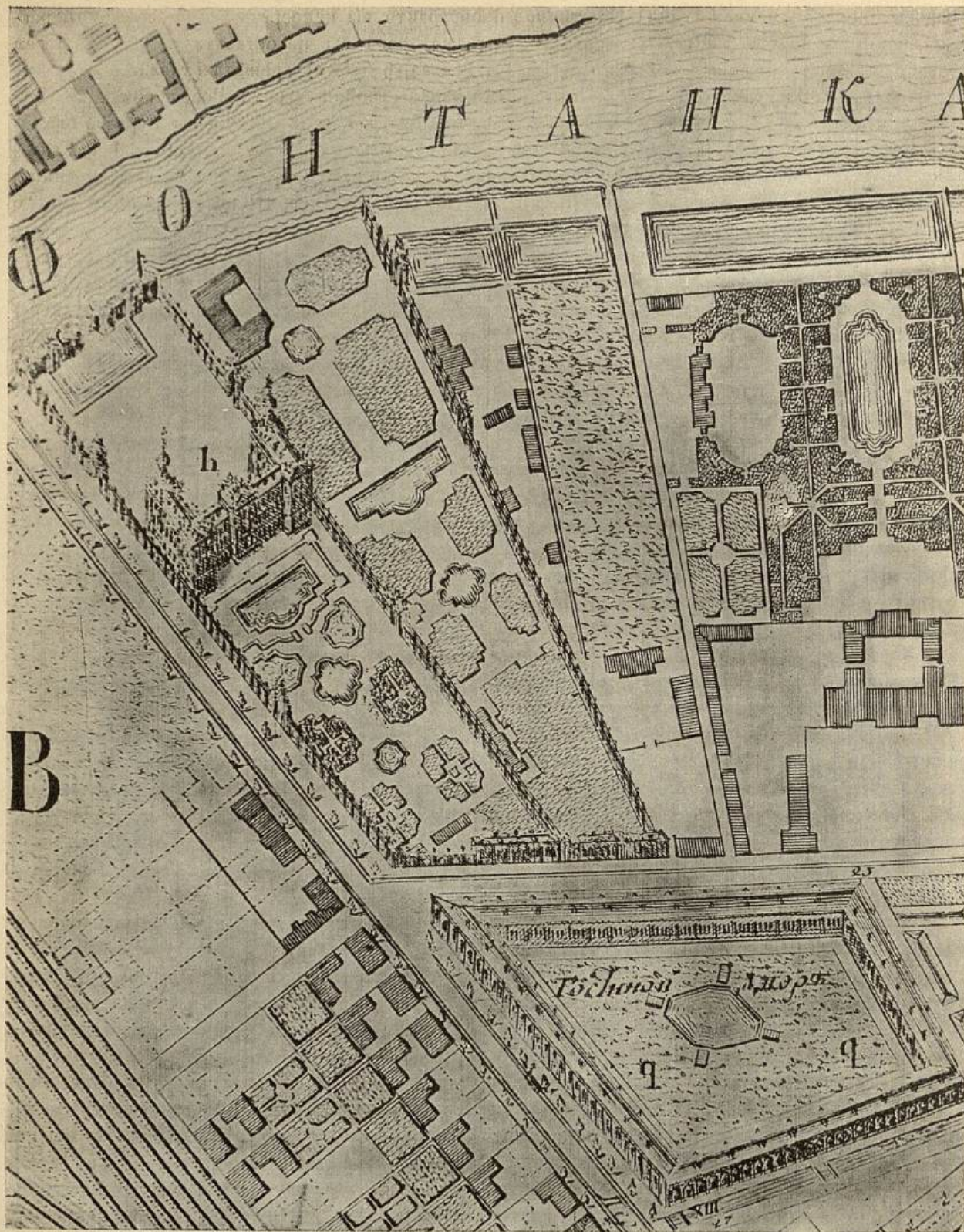
За время пребывания Росси в Москве силами экспедиции, кроме упомянутых, были выполнены следующие крупные работы: постройка Синодальной типографии (архитектор Мионовский), зданий Оружейной палаты (архитектор Бове) и Медико-хирургической академии, перестройка дворца в университет. У Верхне-Пресненского пруда была сделана каменная ограда «с гротесковыми и рюстичными украшениями на расстоянии 104 погонных сажен». В Слободском саду был закончен новый большой каменный гротеск, положены для фонтана новые свинцовые трубы, был отделан фонтан и украшен бронзовыми и гипсовыми статуями. В Царицыне была построена и оштукатурена каменная галерея с лепной и живописной работой и сделаны два гротесковых мостика «с рюстичными украшениями». Сделаны четыре пристани с украшениями и четыре каменных моста в Москве. Исправлен и отделан для графа Гудовича Тверской дом, находившийся в Москве в Тверской части, и исполнены большие работы по дворцу в Твери, о котором речь будет особо. В Лефортове был исправлен дворец, самый Кремль был внутри перепланирован, приведена в порядок площадь, названная Императорской, расширены некоторые улицы (Александровская), устроен проезд с Арсенальной площади на Ивановскую (таким образом площадь стала «гораздо пространнее» и открылся вид на колокольню Ивана Великого)¹⁷.

К сожалению, не удастся выяснить, в чем именно заключалось участие Росси в этих работах, но при том авторитете, каким пользовался у Валуева Росси, и при его положении в роли старшего архитектора экспедиции вполне вероятно, что все работы, производимые другими лицами, находились под его наблюдением. Кроме того, Кремлевская экспедиция была связана с Удельной экспедиционной и городской думами, по поручению которых выполнялась силами экспедиции большая часть казенных строений в Москве и за ее пределами.

Принимая участие во всех работах Кремлевской экспедиции, Росси выполнял по поручению Валуева и самостоятельные задания. В этот период Росси работает над проектированием Екатерининской церкви в Кремле, создает проект большого храма для Ниловой пустыни, проект деревянного театра у Арбатских ворот.

Выполняя поручения Кремлевской экспедиции, Росси неоднократно бывал в Твери, где в 1809 г. работал над переделкою дворца, подготовляемого к приезду сестры Александра I — Екатерины Павловны. Она вышла замуж за принца Ольденбургского, назначенного Ярославским, Тверским и Новгородским генерал-губернатором, а также директором путей сообщения. Выбранный для постоянного местопребывания его Тверской дворец предполагалось отделать с той роскошью, которая удовлетворяла бы избалованный Павловском вкус владелицы. Работы должна была вести Кремлевская экспедиция под руководством князя Цицианова по административно-хозяйственной части и архитектора Росси — по художественной.

Отношение Валуева к Росси определяет его письмо к Цицианову: «Препровождая при сем в копии рапорт архитектора Росси о разных потребностях для Тверского дворца, препоручено вашему сиятельству все нужно по списку исполнить, все для сей отделки



5. План Аничковой усадьбы (из плана Махаева 1753 г.)

подряды, покупки и наем всяких работников производите вы непосредственно, по вашим распоряжениям и по отношению к вам арх. Росси, которого вы не оставьте отнестись о сем от себя»¹⁸. Так же в письме от 12 июля 1809 г. Валуев требует «разрешать и удовлетворять все представления архитектора Росси»¹⁹. По вопросам перестройки дворца Росси командирован в Петербург. И здесь его сопровождает забота о нем Валуева, который просит Гурьева оказывать Росси всяческое содействие и хлопотать о представлении его Александру I и Екатерине Павловне. Между тем работы в Твери велись так напряженно, что, вопреки ожиданиям, отделка дворца в основном была закончена в течение трех месяцев, что немало удивило самого Валуева. «Признаюсь вам чистосердечно, — пишет он Гурьеву, — что... никак я не предвидел устроить в Твери дворец столь огромный и во многих частях столь великолепнейший из дворцов Москвы и Петербурга. Деятельный кн. Цицианов и богатейший отличным вкусом Росси с прочими чиновниками более озабочены одним Тверским дворцом, нежели были затруднены приготовлениями многими к коронации»²⁰.

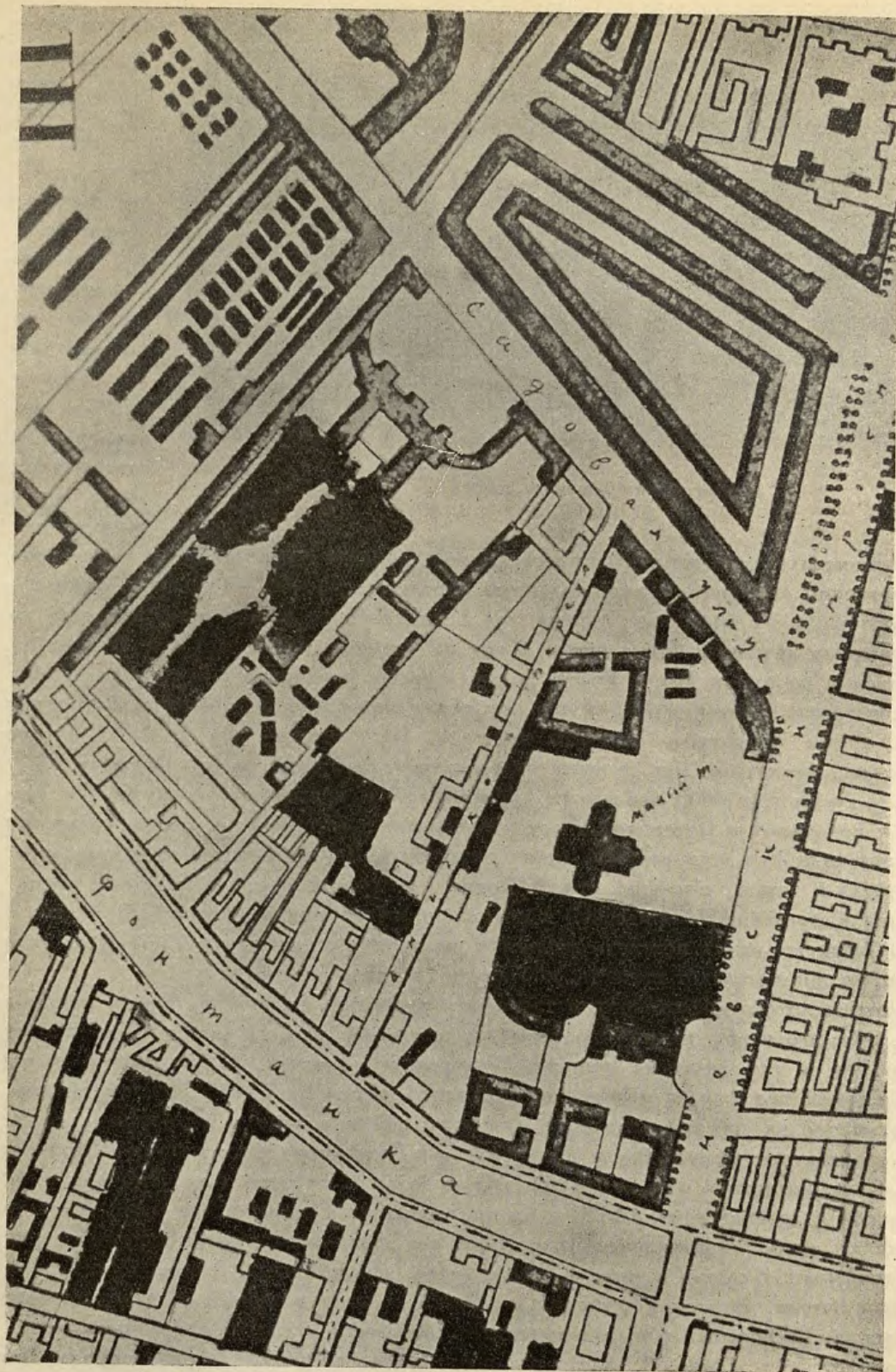
После переезда Ольденбургских в Тверь в 1810 г. работы во дворце продолжались. Екатерина Павловна, оценившая талант и организационные способности Росси, проявленные в постройке дворца, старается закрепить архитектора за Тверью.

В результате ее хлопот в 1811 г. Росси получает новое назначение: «Находящегося при главном начальнике Кремлевской экспедиции архитектора надворного советника Росси дозволено вашему императорскому высочеству, согласно желанию его, определить в ваш штат к таковой же должности, остается ему и то же жалование, какое получает он ныне из Кабинета. Приказали о сем высочайшем его императорского величества повелении в экспедицию Кремлевского строения и к господину государственному казначею послать указы, Кабинету же его императорского величества представить уведомить господину министру юстиции, для чего сообщать в департамент его с определением копии, а герольдии дать известие»²¹.

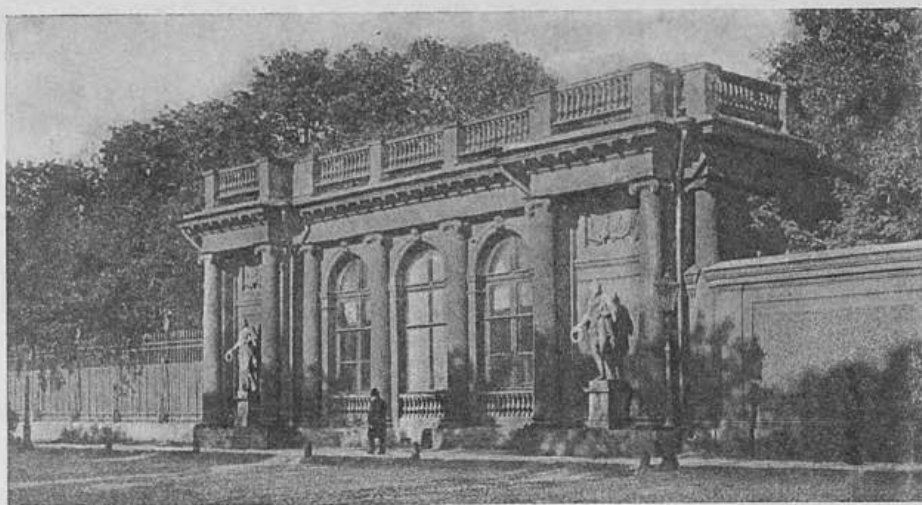
Вместе с Росси в Твери были оставлены, повидимому, по его просьбе, его ближайшие, уже сработавшиеся с ним сотрудники-архитекторы Ткачев и Дильдин, которые впоследствии переехали вместе с ним в Петербург.

В Твери Росси оставался до 1815 г. Само собой разумеется, что деятельность его здесь значительно расширилась. Кроме построек, непосредственно заказанных Ольденбургскими, на утверждение генерал-губернатора поступали проекты окрестных церквей и общественных зданий. Повидимому, в рассмотрении проектов активное участие принимал и Росси. Мало того, никакого сомнения нет, что он сам, живя так долго в Твери и состоя на службе генерал-губернатора трех губерний, проектировал ряд зданий как в губернских (Твери, Ярославле и Новгороде), так и в уездных провинциальных городах.

За все время своего пребывания в Твери Росси пользовался неизменным расположением Валуева, не потерявшего связи со строительными работами в Твери. Он отдавал должное исключительной талантливости архитектора, его трудоспособности и неподкупной честности. Валуев письма, адресованные к Росси, заканчивает уверением «в своем почтении и искреннейшей дружбе»²²; в письме к Гурьеву высказывает убеждение, что за бескорыстие Росси «каждый, его знающий, ответственность будет»²³. Зная о хорошем отношении к Росси Екатерины Павловны, Валуев, представляя к наградным другим чиновников, воздерживается от причисления к ним «де Россия», «ибо, хотя в Твери препоручения от меня... исполнял с возможной успешностью, но к представлению его не осмеливаюсь, потому что он особенно представлен от ее императорского высочества великой княгини»²⁴. В свою очередь Екатерина Павловна, ценя в Росси нужного ей работника, принуждена считаться с его самолюбием и чувством собственного достоинства и, зная о его давнишней неприязни к Руску, просит Александра I «ни в коем случае не присылать этого архитектора в Тверь, ибо это будет ударом для Росси, который проявляет невероятное старание и трудоспособность. В противном



6. План Аничковской усадьбы (1815 г.)



7. Вид павильона Аничкова дворца

случае России, конечно, оставит нас, а это будет непоправимой потерей. Впрочем, нам кажется, что он не заслуживает вашего нерасположения»²⁵. Повидимому, Екатерина Павловна была осведомлена об отрицательном отношении к России Александра I.

Уезжая из Твери в 1813 г., после смерти принца Ольденбургского, Екатерина Павловна еще раз обращается к Алексан-

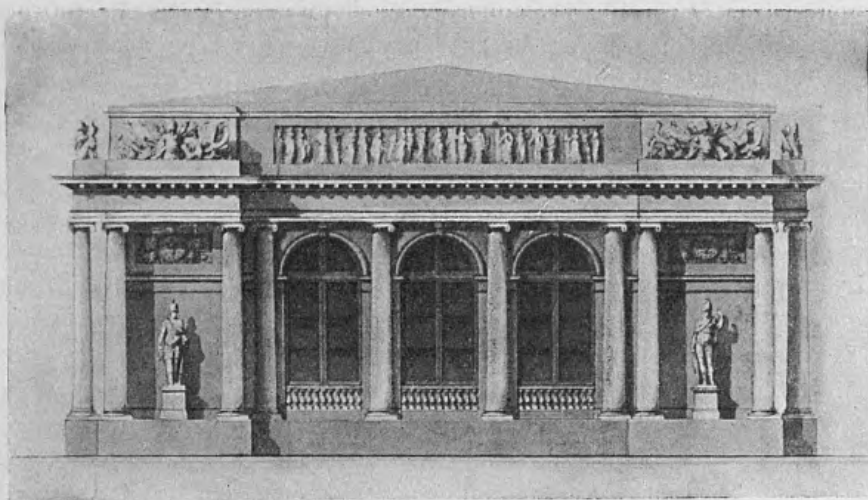
дру I, рекомендуя ему России: «Он и его два помощника²⁶ могут быть вам очень полезны при восстановлении сгоревших зданий в разных городах, я ручаюсь за их трудолюбие и могу сказать даже и за их честность, потому что я имела много дела с ними и видела также, как они исполняли другие работы: нельзя было не одобрить всего, что они делали»²⁷.

За свои работы в Твери Росси получил орден Владимира 4-й степени и чин коллежского советника. Выше этого чина его служебная карьера не поднималась. Впрочем, несмотря на это, Росси продолжал получать прежнее жалованье—1500 руб.²⁸, которого ему, повидимому, не хватало: он не умел удерживаться в рамках своего бюджета. К сентябрю 1815 г. у Росси уже 6000 руб. долга. Нетерпеливые кредиторы не ждут, и в тот момент, когда он приезжает в Петербург и останавливается у матери, ему грозит, согласно решению надворного суда 3-го департамента, опись имущества. По «коллежский советник Карл де Росси не допустил к описи, объявив, что он приехал из города Твери в недавнее время налегке и пристал в квартире матери своей и потому не может иметь здесь в СПб ничего собственного. В Твери же имеет немного мебели и жалование из кабинета 1500 руб., то и платеж одного долга предоставляет вычест, ибо другим платить нечем»²⁹.

Подводя итоги московскому и тверскому периодам творчества Росси, необходимо отметить, что это время имело огромное значение как для его личной жизни и служебной карьеры, так и для развития его архитектурного дарования. Поддержанное окружающими сознание своих сил и таланта окрепло, появились уверенность в себе, решительность, настойчивость. Несмотря на сопротивление «высших сфер» в лице Александра I, слава талантливого архитектора создала Росси положение и в Петербурге. Вернувшись в Петербург, Росси ищет работы. Возможно, что не без влияния де Волянта, который его привлекал к работам на Марининской водной системе, в 1816 г. он приглашается к участию «во вновь сформированном комитете для строений и гидравлических работ под председательством военного инженера генерала Бетанкура». В состав комитета, кроме Росси, вошли Вигель, Стасов, Михайлов и Модюи. По словам Вигеля, из членов комитета «старший по чину и первый по вкусу и таланту между ними был К. И. Росси». «Он был приветлив, любезен и с ним приятно было иметь дело»³⁰.

Комитет должен был обсуждать главным образом вопросы о перепланировке Петербурга для ограждения его от опасностей наводнения. К сожалению, кроме указаний Вигеля, пока не удалось найти никаких свидетельств о деятельности этого интересного учреждения.

24 марта 1816 г. было сделано распоряжение «об определении на службу ко двору архитектора коллежского советника Росси и помощников его Дыльдина и Ткачева». Наконец, в том же 1816 г. была начата «новая переделка Аничкова дворца под общим руководством... К. И. Росси»³¹. Работы затянулись и касались не только дворцового здания, но и его окружения (илл. 5 и 6). В 1818 г. «строится камен-



8. Проект павильона Аничкова дворца (первый вариант)

ный забор по южной границе сада, а в следующем году — сквозная чугунная решетка со стороны Невского проспекта и площади, с двумя небольшими павильонами»³² (илл. 7, 8 и 9). Одновременно Росси предложил выстроить новый большой театр на площади Аничкова дворца. По словам Вигеля, идея устройства «на месте грязного двора перед Аничковым дворцом большой площади со складом, с Александринским театром и с высокими вокруг него зданиями» принадлежит Модюи, по указаниям и рисункам которого работы были выполнены. Последнее утверждение расходится с рядом документов и существующих проектов театра и площади, подписанных Росси³³ (илл. 10).

Из приехавших с ним из Твери двух помощников один, Дильдин, в последствии остался при Аничковом дворце, а Ткачев в качестве неизменного помощника и личного друга Росси переходил с ним с одной работы на другую³⁴.

За архитектором постепенно утверждалась слава талантливого строителя крупного масштаба. Ему последовательно поручаются постройки Елагина дворца (1818—1822), Михайловского дворца (1819—1825), оформление площади Зимнего дворца (1820—1828), постройка Александринского театра и против него двух каменных корпусов, заканчивающихся Чернышевой площадью (1828—1832), а также ряд более мелких работ. Все эти постройки проводились Строительной комиссией при Кабинете, главным архитектором которой был Росси. Петербургские постройки Росси не только доставили вполне заслуженную славу их создателю, но и все русское зодчество подняли на значительную высоту.

Тем не менее жизнь талантливого архитектора с первых же лет его возвращения из Москвы и Твери пошла неровным путем, ничем не напоминавшим того триумфального шествия, о котором в свое время рассказывал Вигель. Правда, вначале, особенно после окончания Елагина дворца, счастье, казалось, продолжало улыбаться Росси. Он был назначен главным архитектором Строительной комиссии при Кабинете, которая во всех вопросах, касавшихся выбора сотрудников, материалов, цен, руководствовалась его указаниями; ему бесконтрольно, по одному «сизустному требованию», доверялись значительные суммы; правительственные заказы сыпались на него в таком количестве, что при всей изумительной своей работоспособности он с трудом с ними справлялся. Достаточно сказать, что в 1822 г. оканчивался Елагин дворец, в полном разгаре была постройка Михайловского дворца, начались работы по оформлению площади Зимнего дворца и проектировалась библиотека в Павловском

дворце (илл. 11); в 1828 г. кончалось оформление площади Зимнего дворца и шло проектирование и начало стройки Александринского театра со всем его окружением и т. п.

Тем не менее чиновная карьера Росси как-то внезапно оборвалась. Так же неблагоприятно обстояло дело и с его научным званием. «В Академии художеств 1822 г. сентября 16-го г-на коллежского советника, состоящего в ведомстве Кабинета его величества, архитектора Росси, известного многими важными зданиями, произведенными здесь по его проектам, президент предложил к принятию в вольные общники; в каковом звании Росси и был утвержден»³⁵.

Несмотря на то, что в разное время к нему на постройки (так же, как к Монферрану, Шустову и др.) прикомандировывались ученики Академии³⁶, звания ни профессора, ни академика Росси не имел, хотя в списках Академии художеств имелись гораздо менее одаренные и заслуженные архитекторы, в том числе иностранцы.

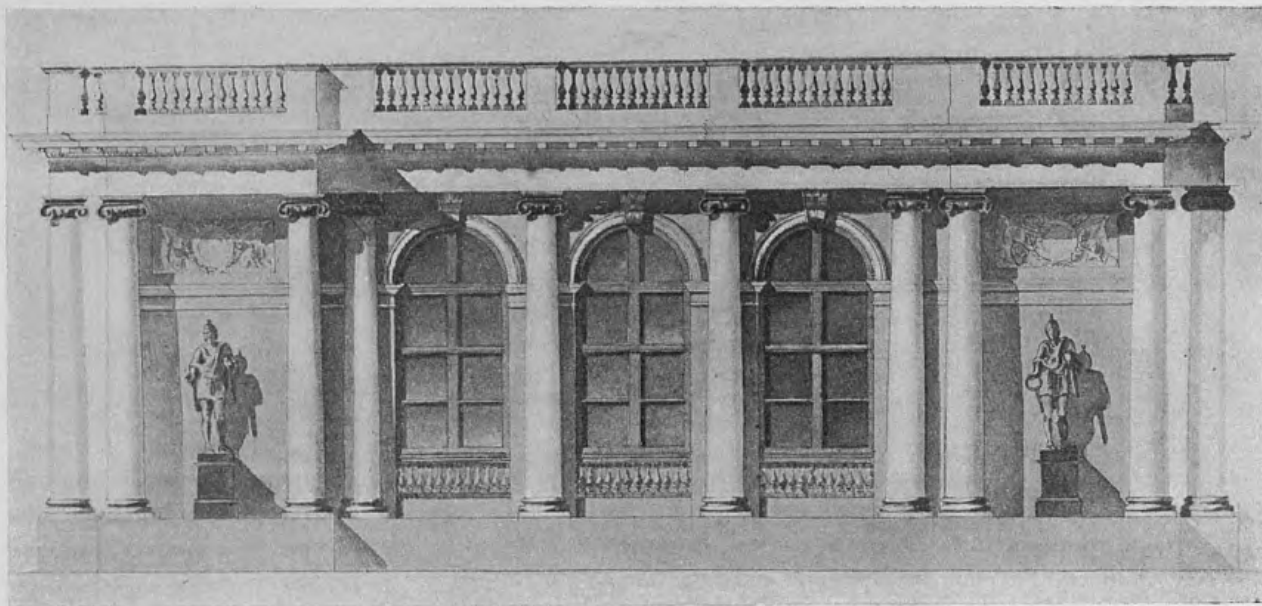
Не совсем удачно протекала и его семейная жизнь. В первый раз он женился около 1816 г. О его первой жене мы ничего не знаем. Только косвенным путем удалось установить, что фамилия ее была Борман. От нее у Росси было четверо детей. Около 1821 г. жена его умерла. На Софье Андреевне Андерсон Росси женился в 1822 г. От нее у Росси было шесть человек детей. Повидимому, в семье жили дружно и все были привязаны друг к другу. Жили сначала в Петербурге, а после отставки Росси — в Ревеле, где у Софьи Андреевны было два небольших домика. Содержание семьи доставляло Росси немало забот. В его личном деле часто можно встретить просьбу о ссуде или авансе, мотивированную долгами и нетерпением кредиторов. Мечта архитектора о собственном доме в Петербурге, быть может, построенном, по своим проектам, не могла быть осуществлена. На предложение Кабинета (в связи с окончанием Михайловского дворца) приобрести для него в качестве ценного подарка дом в любом месте города Росси, под предлогом невозможности нахождения дома по своему вкусу, ответил просьбой заменить его равной ему по стоимости денежной суммой.

Полученные в 1830 г. из кабинета 100 000 руб. на время вывели семью архитектора из бедственного положения, но не надолго: вскоре опять в бумагах попадаются просьбы об авансах и ссудах. Жалованья нехватало, вопрос о пользовании так называемыми «экономическими» и «комиссионными», казавшийся простым для других строителей, для Росси отпадал.

Несмотря на тяжелые материальные условия, несмотря на то, что отношения с правительством налаживались туго, Росси продолжал работать, и талант его развивался все шире. Переломным моментом в творчестве Росси, повидимому, было оформление площади Зимнего дворца. При Елизавете Петровне (Растрелли) и отчасти при Екатерине II она мыслилась как расширенный *cour d'honneur*, как фон центральной постройки дворца.

Обрамив площадь полуциркулем великолепного здания, увенчанного, подобно триумфальной арке, квадригой, Росси перенес на него центр внимания, и Зимний дворец стал лишь одной из граней площади, которая из дворцового *cour d'honneur* превратилась в великолепно оформленный городской квартал. Но, поскольку военная сила мыслилась как опора самодержавия, а площадь, обрамленная зданием Главного штаба, попрежнему осталась местом царских смотров и парадов, ее планировку приняли и даже одобрили.

Между тем Александр I умер, и на престол вступил Николай I. Николай I, придавая большое значение архитектуре, сам просматривал и утверждал проекты общественных зданий и частных домов в центре города, делал на них порой курьезные надписи и замечания, вносил иногда не менее нелепые предложения. При нем был введен закон строительного устава, гласящий, что максимум высоты здания в Петербурге, считая от уровня тротуара до начала крыши, должен равняться 11 саженям. Понятно, что Росси, превыше всего в жизни любивший свое искусство, независимый, искренний и горячий в своих суждениях, с трудом мог уживаться в придворной атмосфере раболепства и низкопоклонничества. Конфликт назревал.



9. Проект павильона Аничкова дворца (второй вариант)

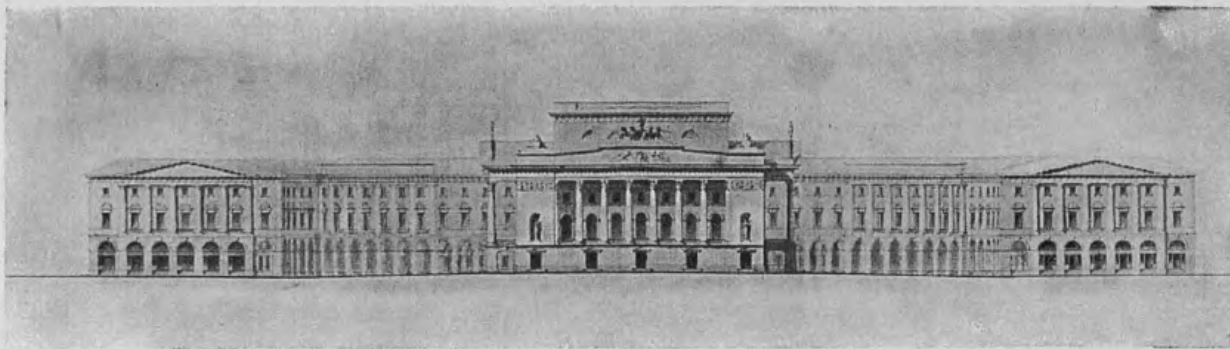
Впрочем, в начале 30-х годов все, казалось, обстояло благополучно. Строительной комиссии даны новые задания. Увлеченный строительной горячкой, Росси радостно взялся за их выполнение. На очереди стояла постройка Александринского театра.

Казалось, осуществлялись заветные мечты Росси о таких зданиях, которые оставили бы далеко позади себя все, что создали европейцы. С этими мечтами приступил он к планировке Александринской площади. В своем творческом порыве он был беспощаден к существующим постройкам: частью видоизменял их, частью отодвигал, частью уничтожал. Эти изменения коснулись и царской резиденции — Аничковой усадьбы. Росси было предложено ограничить свой творческий размах. Из многих вариантов его проекта был принят самый скромный. Но и это давало широкие возможности.

За Александринским театром выросла новая улица, за улицей — площадь. Переместилось городское движение: улица рынков (Садовая) соединилась с Фонтанкой и Загородным. Весь комплекс, объединенный общим стилем и деталями архитектурного убранства, стал одним из лучших украшений города.

Но строительство шло неровно, так как работы по оформлению площади производились на средства удельного ведомства как дополнение к театру, находившемуся в ведении императорского двора. Большие расходы на внутреннюю отделку помещений не входили в расчеты заказчика. Бросая огромные средства на расширение и переделки Зимнего дворца, своих летних резиденций и всего, что было непосредственно связано с его личными и семейными интересами, что усиливало его престиж самодержца, Николай I был слишком мелок для того, чтобы видеть удовлетворение своего честолюбия в осуществлении широких замыслов городского масштаба. К тому же скупость заставляла его рассчитывать каждую копейку, которая шла «на сторону». Начались хлопоты по сдаче или продаже корпусов за театром какому-нибудь ведомству или частным владельцам. Дома одевались, но не продавались. Между тем с окончанием постройки торопили. Главный архитектор нервничал и от спешки и оттого, что ему ставили палки в колеса, вмешивались в его распоряжения, выражали недоверие.

Возник ряд мелких конфликтов, связанных с приглашением механика Роллера, с вопросом о перекрытии театра. Резкие реплики Росси запоминались надолго. Архитектор чувствовал,



10. Проект Александринского театра

что звезда его закатывается, но не сдавался. К тому же усилились припадки его давнишней болезни, вызвавшие потребность в отдыхе. Отпуск был дан, но к отсутствию архитектора начинали привыкать. Последним ударом, слоившим главного архитектора, был приказ Николая о разбивке на три года внутренней отделки корпусов. Росси не выдержал и своим прошением об отставке выразил свое отношение к приказу.

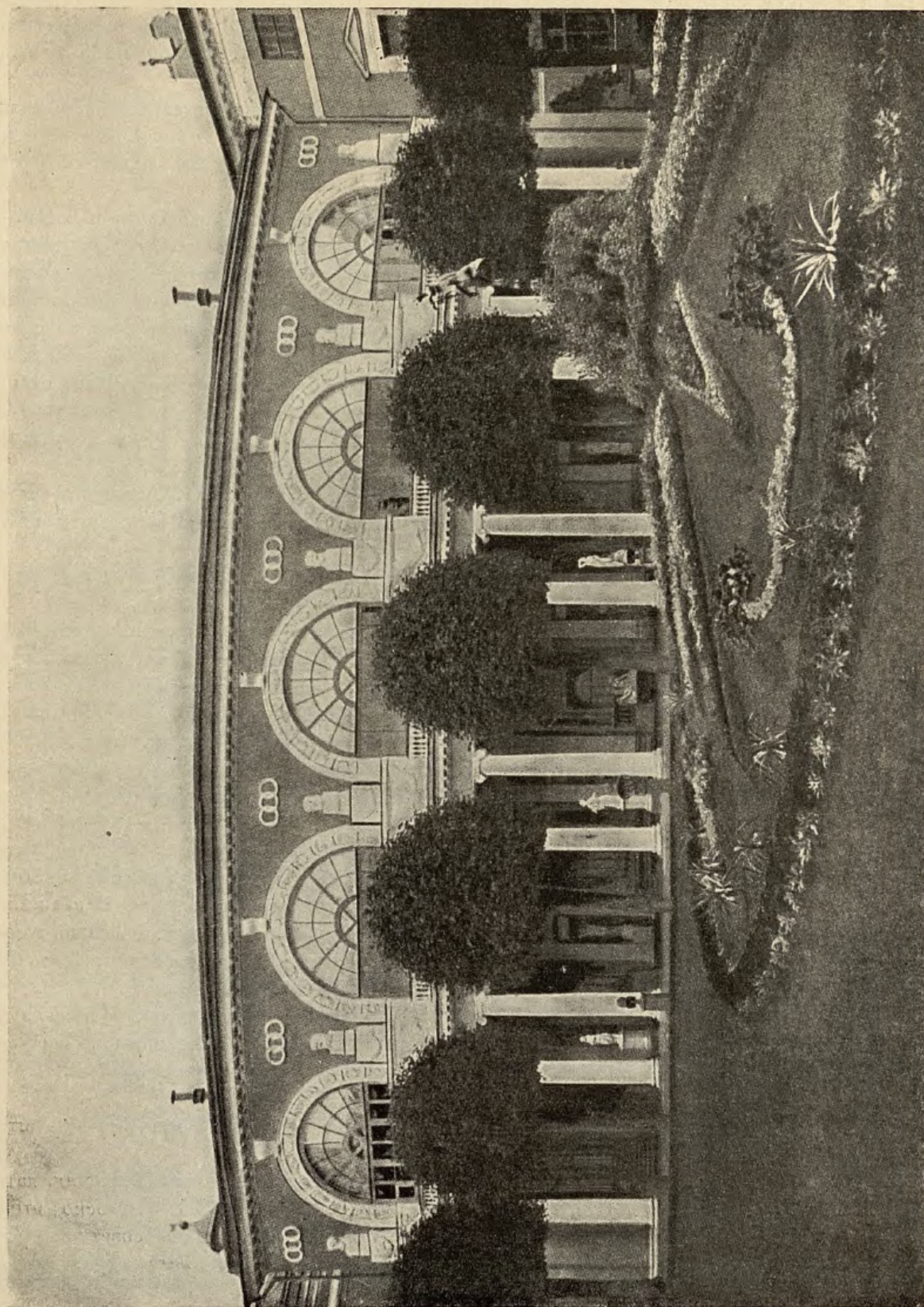
Предлогом для просьбы об отставке послужила давнишняя болезнь: «Ныне чувствуя, что силы мои, будучи истощены давно уже одержавшею меня хроническою болезнью, при всем ревностном желании моем не позволяют мне более продолжать службы вашему императорскому величеству ни по Кабинету, ни по Строительной комиссии, при оном учрежденной...»⁸⁷

Несмотря на благовидную мотивировку, причина отставки была понята правильно. Две недели прошение Росси лежало без движения, наконец Селявин сообщил Росси, что «его сиятельству министру двора угодно было дать следующую резолюцию: «Наперед чтобы вы окончили счета и сдали в совершенной исправности новый театр»⁸⁸.

Получив 12 октября уведомление о резолюции министра двора Волконского, оскорбленный архитектор не замедлил ответить: «по ежедневным мне рапортам чиновников, состоящих в ведомстве моем при строении помянутого театра, никакой неисправности в оном по части, от меня зависящей, не имеется».

Прошло еще две недели. 28 октября на прошении Росси появилась надпись Волконского: «высочайше повелено... объявить ему, что его величество, снисходя к его прошению по случаю болезненного состояния, повелевает уволить его от всех занятий по строениям, дабы мог воспользоваться свободой для излечения расстроенного его здоровья, сохраняя ему получаемое им содержание, чтобы не потерять человека со столь отличными талантами по его части»⁸⁹.

Казалось бы, все окончилось для Росси наилучшим образом. Чтобы дать возможность Росси получить полностью годовое жалованье, которое в это время достигало (вместе с квартирными) 15 500 руб., надо было обойти некоторые формальные препятствия. Согласно положению, для получения полной пенсии надо было проработать 40 лет, но срок службы мог быть сокращен на 5 лет, «когда расстроенное на службе здоровье не позволяло чиновнику долее продолжать оной, что должно быть признано начальством и доказано врачебным свидетельством. Хотя Росси и не представил докторского свидетельства, — пишет Селявин, — но болезнь его давно известна, и для излечения оной по высочайшему повелению несколько раз увольняем был в отпуск к отечественным целебным водам и в чужие края». Указанные Селявиным обстоятельства были приняты во внимание, но сумма фактически получаемого Росси пенсионера, неизвестно по каким расчетам, была ограничена 5 000 руб., и это было первое противоречие между громкими словами о необходимости сохранения ценного работника и фактическим лишением его достаточных средств после выхода в отставку.



11. Вид библиотеки Павловского дворца

Были и другие противоречия. Подавая прошение об отставке, Росси надеялся не столько отдохнуть от непосильной работы в Строительной комиссии, сколько вообще освободиться от зависимости Кабинета и двора. Тем не менее Кабинет сохранил за собой право вмешиваться как в деловую, так и в частную жизнь архитектора.

Семья его в это время жила в Ревеле, сам же Росси оставался в Петербурге и, повидимому, был лишен права постоянно жить вместе с семьей. Во всяком случае, будучи еще 16 июля 1832 г. уволен от всех дел, он в начале августа 1833 г. просит Селявина о разрешении навестить семью.

Селявин в тот же день сносит по этому вопросу с Волконским. «Архитектор г. Росси, — пишет он 7 августа 1833 г., — сего числа лично мне показывал письмо, полученное им из Ревеля от жены его, которая с прошедшей весны там находится с детьми своими в ожидании его определить их в тамошнюю гимназию. Ныне, бывши она в болезненном положении, просит его со слезами прибыть к ней для сказанного предмета хотя на самое короткое время. Вследствие сего г. Росси убедительно просит позволить ему после совещания с г. Кларком об исполнении проекта г. Берда относительно до парового устройства отправиться в Ревель только на 28 дней, бывши в полном уверении, что он возвратится оттуда до окончания сей работы»⁴⁰. Совершенно несомненно, что за это время Росси поручались всякие работы, возможно, связанные с его же постройками.

Продлить отпуск до конца месяца ему не было разрешено, и Селявин, пользуясь отсутствием из Петербурга Волконского, взял на себя смелость разрешить Росси задержаться до 15 сентября, т. е. до приезда Волконского⁴¹.

При поездке Росси выдавались особые свидетельства «для свободного туда и обратно проезда»; подписывал их обычно Селявин, а после его смерти — князь Гагарин.

Так прошло почти три года. За это время, по подсчету Росси, он имел возможность воспользоваться только 10 месяцами отдыха, между тем как отставка его была мотивирована необходимостью лечения расстроенного здоровья. Напоминая об этом, указывая также на то, что жизнь на два дома, в разлуке с семьей, вовлекла его в большие расходы, а следовательно, долги, 25 июля 1835 г. он просит разрешить ему более длительный отпуск, на всю зиму, т. е. до весны 1836 г.⁴². На прошении стоит надпись «исполнить», но сличение дат дальнейшей переписки по этому поводу заставляет предположить, что длительного отпуска Росси все же не получил.

Необычность его полусвободного, полузависимого положения заставила, наконец, Гагарина в 1836 г. обратиться к Волконскому за разъяснением. «Архитектор коллежский советник Росси, — пишет он, — просит об увольнении его в Ревель по 1 мая сего года. Испрашивая на сие разрешения вашего сиятельства, имею честь присовокупить, что арх. Росси по высочайшему повелению 28 октября 1832 г. уволен от всех занятий по строениям. Временно исполняющий должность президента строительной комиссии — князь Гагарин»⁴³.

В ответ на недоуменное отношение Гагарина Волконский делает резкую, но несколько не разъясняющую положения дел надпись: «Уволен, ибо он больше в должности не состоит, а притом спросить у него, где проект плана для театральной школы, им деланный, чтобы прислал оный ко мне»⁴⁴.

Гагарин успокаивает Волконского, что проект школы исполнен Росси, но находится у него в Ревеле, откуда и будет доставлен в Кабинет⁴⁵.

Неопределенное положение Росси несколько изменилось вследствие постановления, датированного 26 ноября 1841 г., но опубликованного лишь 2 июня 1843 г. Согласно этому постановлению, «Министром императорского двора архитектор коллежский советник Росси назначен членом по искусственной части в существующих при кабинете строительных комиссиях и впредь учреждаемых, кроме по Зимнему дворцу»⁴⁶.

Последнее замечание особенно интересно. Оно говорит о том, что Росси все же был ограничен в своих функциях. Чем вызвано такое конкретное ограничение, документы не показывают, но семейное предание, приводимое в книге Зубова⁴⁷ и подтверждаемое внучкой К. И. Росси, говорит о следующем случае.

К работам по восстановлению Зимнего дворца после пожара 1837 г. были привлечены главные архитекторы: Брюллов, Тон, Ефимов, Штауберт, Монферран и др., заменившие Росси. Последний, продолжая полуофициально нести некоторые работы при Кабинете, был вхож во дворец. Однажды в 1841 г., проходя с царем по дворцовым комнатам и обратив внимание на конструкцию потолка, Росси заметил, что при такой конструкции потолок должен провалиться. Несмотря на возражение царя, он продолжал настаивать на своем мнении. Рассердившись, царь указал ему на дверь. Росси вышел. Когда потолок действительно провалился, Николай I послал за Росси, но последний отказался притти; не пришел он и после того, как за ним был послан князь Гагарин.

Характерно, что назначение Росси два года держалось в тайне и никак не повлияло на изменение оклада его жалования. Попрежнему до самой смерти получал он 5 000 руб. в год. Попрежнему личное дело Росси говорит о денежных затруднениях, связанных с жизнью на два дома и болезнью жены. В 1834 г. он получает заимообразно из Кабинета 3 000 руб.⁴⁸

В 1836 г. из управы благочиния было получено Кабинетом отношение на вычет из жалования Росси в пользу его кредитора Карла Штрайха 3 203 руб. 50 коп. В разное время обращается он в Кабинет то с просьбой об авансе, то о ссуде на известный срок. Называемая им при этом сумма в 100—200 руб. говорит о крайней нужде.

Не только материальные затруднения угнетают Росси. Тяжело дался ему 1842 г., когда умер в Италии его старший сын Александр, окончивший с медалью архитектурное отделение Академии художеств и отправленный в чужие края для усовершенствования. В апреле 1846 г. умирает жена архитектора, болевшая раком. Удар, давно ожидаемый, тем не менее сильно действует на Росси. К горестям утраты присоединяются материальные заботы: надо было ликвидировать ревельское хозяйство, которое вела жена, переехать в Петербург, определить младшего сына Николая во вторую петербургскую гимназию. Поселился Росси в это время, повидимому, на набережной Фонтанки, где когда-то жил Пушкин, в доме, носящем теперь № 185. Переезд в город, оборудование домашнего хозяйства и ряд связанных с ним мелких забот вовлекают его в новые долги. Ассигнованные Кабинетом на погребение жены Росси 2 000 руб. помогают не надолго.

Наконец, 14 июня 1848 г., обессиленный горем и денежными заботами, он пишет в Кабинет отчаянное письмо-просьбу:

«В течение 53-летней добросовестно проведенной мною службы под моими распоряжениями и надзором построено казенных зданий более нежели на 60 миллионов рублей. Милость монархов, которым посвящена моя жизнь и служба, могли бы сделать мое существование независимым, но многочисленность семейства, воспитание детей, устройство старших из них и поддержание состоящих на службе, а более долговременная болезнь моя и покойной жены моей — требовали неоднократной поездки на минеральные воды и беспрерывные в течение 20 лет пожертвования, совершенно истощили все средства мои и вовлекли в долги, так что для существования с семейством я вынужден наконец заложить в опекунский совет принадлежащие покойной жене бриллианты, переделанные из пожалований мне от монаршей щедрости, равно и серебра, а потом перезаложить и полученные на оные билеты.

Проживая на свете 71 год, я с горестью вижу приближение минуты, которая разлучит меня с семейством навсегда. По чувству родительскому, я желал бы оставить моим детям, долженствующим остаться без руководителя и подпоры, дела мои незапутанными, и потому с упованием на доброту сердца вашего сиятельства я обращаюсь к вам с покорнейшей

просьбой об исходатайствовании мне у государя императора весьма на короткий срок заимо-
образно из кабинета 4 000 руб. ... Арх. Росси»⁴⁹.

Заботы Росси о семье и постоянная мысль о близкой смерти привели его к мысли, о переходе в русское подданство, так как только таким образом можно было обеспечить его детям хотя бы небольшую пенсию. Прошение, посланное им в Кабинет по этому поводу, было подписано 28 октября 1847 г.⁵⁰, а 27 января 1848 г. ему было выдано свидетельство, в котором значилось следующее: «дано сие из 1-го департамента СПб управы благочиния, бывшему неаполитанскому подданному, коллежскому советнику К. И. Росси в том, что он, согласно изъявленного им желания и на основании составленных постановлений в присутствии департамента и священника исповедуемой им веры на подданство России к присяге, приведенный вместе с семейством...»⁵¹.

Несмотря на горестные утраты и материальные заботы, все эти годы Росси продолжает работать. Правда, ответственных самостоятельных работ ему больше не поручают: прежние резкие реплики на высочайшие распоряжения все еще не были забыты, да и мода на Росси прошла. Место его было занято другими архитекторами. Росси проектировал дворец для Марии Николаевны на Исаакиевской площади, Пажеский корпус, турецкие бани в Царском селе и др., но проекты его отвергались. Сотрудники и ученики в служебной своей карьере далеко опередили Росси.

Правда, в июле 1848 г. он был «удостоен, по званию члена комиссии по искусственной части, высочайшей признательности... при обозрении здания больницы в память... великой княгини Александры Николаевны»⁵²; 17 ноября того же года ему поручается «исправление Таврического дворца», причем «в помощь ему предлагается командировать состоящего при кабинете академика надворного советника Александра Руска, которому и находиться при работах до окончания упомянутого исправления дворца»⁵³.

Наконец, признанный авторитетом по постройке театральных зданий и по техническому их оборудованию, Росси неоднократно привлекался к серьезным ремонтам старых театров и проектированию новых. Так, в 1845 г. вместе с Тоном он участвовал в комиссии «для осмотра приходящих в ветхость деревянных строил над зданием большого театра и висящего на них механизма сцены». Кроме Росси, в комиссию были назначены архитекторы Стасов и Ефимов⁵⁴. В архиве А. Брюллова найден проект Михайловского театра, подписанный Росси очевидно, легший в основу проекта Брюллова.

Последнею работой его была переделка лучшего из его архитектурных произведений — Александринского театра. Работы заключались в расширении четырех лож, возобновлении живописи на плафоне и в замене голубой расцветки драпировок на давно предполагавшуюся Николаем I красную. Для этого Росси были сделаны специальные рисунки, утвержденные дарем.

В настоящее время в Ленинградском отделении Центрального архивного управления находится проект внутреннего убранства Александринского театра. На нем у боковой ложи первого яруса с правой стороны сохранилась наклейка, обозначенная литерой Е, с надписью об утверждении. Убранство изображенной на наклейке ложи исполнено так тщательно, с таким характерным для Росси мастерством, простотой и совершенством, что ничем не уступают его работам времени молодости и расцвета его дарования. Трудно поверить, что рисунок сделан 74-летним архитектором, сломленным жизнью, исполнен им незадолго до его смерти. За любимую свою работу Росси, повидимому, принялся с не оставлявшей его энергией и бодростью. 4 марта 1849 г. он пишет в Кабинет: «...Император повелеть соизволил увеличить по утвержденным... рисункам 4 ложи авансцены Александринского театра, с возложением на меня исполнения сего проекта, почему покорнейше прошу ваше сиятельство приказать командировать в помощь ко мне состоящего при кабинете его величества каменных

дел мастера Руско, который будет иметь постоянный надзор за успешным производством работ до окончания оногo. 21 февраля 1849 г. Архитектор Росси» ⁵⁵.

Кроме А. Руска, к работам был привлечен архитектор Кавос, который после смерти Росси заменил его по постройке театра.

Непрекращавшаяся в Петербурге холера весной 1849 г. дала новую вспышку. Повидимому, заразившись от сезонных рабочих, перестраивавших Александринский театр, «член комиссии по искусственной части, архитектор Росси, заболевший 5 апреля холерой, на другой день 6 апреля, в 5 часов пополудни помер» ⁵⁶.

У семьи его не было средств, чтобы похоронить бывшего главного архитектора Строительной комиссии при Кабинете, величайшего зодчего, создателя лучших городских комплексов Петербурга и лучших его построек. В результате просьбы его дочерей о пособии на похороны, поддержанной членами Кабинета Д. Казаковым, Н. Петуховым и кн. Гагариным, на прошении рукою Волконского сделана надпись: «высочайше повелено выдать на них 1 000 руб. серебром. Архитектору Кавосу поручить окончание работ в зале Александринского театра. 9 апреля 1849 г.» ⁵⁷.

После Росси осталась большая семья без всяких средств. В результате хлопот, детям Росси была выдана пенсия в 857 руб. 28 коп., т. е. по 214 руб. 32 коп. в год каждому из необеспеченных. Если сравнить эту сумму с цифрой пенсии, выданной детям архитектора Стасова, — 425 руб. каждому, то станет ясно, что Росси так и оставался до конца недооцененным и что после его смерти Николай I продолжал сводить старые счета с архитектором.

Подобно Николаю I, более чем сдержанно отнеслась к факту его смерти печать. Большинство журналов и газет просто забыло о ней упомянуть. «Северная пчела» поместила у себя следующий сухой некролог о Росси:

«6-го числа сего месяца скончался здесь в С.-Петербурге известный архитектор, коллежский советник К. И. Росси, построивший здания в здешней столице, между прочими Михайловский и Елагин дворцы, Главный штаб, Александринский театр с флигелями по Театральной ул. и перестроивший Императорскую публичную библиотеку» ⁵⁸.

Так отнеслась николаевская Россия к памяти величайшего русского зодчего, единственного из современных ей строителей, сумевшего подняться над постройкой дворцов, казарм и частных зданий к планированию и сооружению кварталов городского масштаба.





ГЛАВА II

РАБОЧИЙ КОЛЛЕКТИВ К. РОССИ

Рассвет петербургского строительства начала XIX века совпадает с образованием особого бюрократического учреждения, получившего название Строительной комиссии и подчиненного «Кабинету его величества». В ведении Кабинета состояли Нерчинские рудники, шпажерная мануфактура, стекольный, фарфоровый и фаянсовый заводы, гранильная фабрика и др.

В 1825 г. было учреждено Министерство императорского двора, в ведение которого поступали все личные доходы царя и членов его семьи.

Кабинет предоставлял средства на постройки новых дворцов и учреждений, связанных с двором, и руководил строительными работами их.

В январе 1820 г., в связи с распоряжением Александра I о приведении в порядок площади Зимнего дворца по проекту Росси, управляющий Кабинетом граф Гурьев, предвидя и в дальнейшем ряд строительных работ, предложил образовать особую Строительную комиссию.

Во исполнение этого предложения в журнал комиссии от 15 марта 1820 г. занесено распоряжение об организации при комиссии четырех «столов»:

- 1) по перестройке Елагина дворца;
- 2) по постройке Михайловского дворца;
- 3) по устройению против Зимнего дворца правильной площади и каменным, кирпичным, гончарным и известковому заводу и
- 4) счетный (бухгалтерия) ¹.

После смерти Гурьева с 1825 г. во главе Строительной комиссии стал кн. П. М. Волконский, с 1826 г. — генерал Селявин. Волконский, ставший министром двора, продолжал близко интересоваться делами комиссии, просматривал и утверждал все ее постановления.

Кроме извести и кирпича, частью поставлявшихся казенными заводами, остальной материал приобретался у частных промышленников.

Таким образом, изготовление или покупка строительного материала были главной функцией Строительной комиссии. Кроме того, на ее обязанности лежали подвоз материала на место стройки, охрана его при помощи «особо доверенных инвалидов», выдача его по запискам архитектора, требование ассигновок на постройки и составление денежных отчетов, наконец, подбор постоянных и временных сотрудников как центрального строительного аппарата, так и комиссий, образовавшихся при нем («Комиссия по строению Александрин-

ского театра и каменных позади одного корпусов», «Комиссия по построению дома Департамента народного просвещения» и др.).

В связи с основными функциями комиссии, самую важную роль в ней играли архитекторы, возглавляемые главным архитектором. На его обязанности, кроме «искусственной части», лежали все мелкие хозяйственные заботы, связанные с постройкой: счетная и экономическая части, сношения с многочисленными сотрудниками, поставщиками и т. п. Согласно предложению Гурьева, все требования на материал «должны быть подписываемы главным архитектором; исчисления о количестве матерьяла, к заготовлению потребных, и о предметах работ, предполагаемых произвести по каждому строению порознь, могут быть в комиссии доставляемы г. главным архитектором, дабы не обременять его, и краткие»².

Положение архитектора в Строительной комиссии крайне характерно для николаевского времени. На архитектора тогда смотрели как на чиновника, стоящего на определенной ступени бюрократической лестницы. Его место в служебной иерархии определялось правом на чин, которое получали все окончившие Академию. Подобно другим служащим, архитектор назывался «чиновником» и при поступлении на государственную службу должен был дать подписку в том, что не будет принадлежать ни к каким обществам, а если принадлежал, то отказывается от него. Вот текст подобного обязательства: «Я, нижеподписавшийся, объявляю что я принадлежал к ложе братьев масонов NN, состоящей в MM, и что на основании последовавшего ныне распоряжения обязываюсь отныне и впредь ни сей ложе и никаким другим ложам, ни тайным обществам, которые как в России, так и вне ее находиться могут, не принадлежать и никаких отношений с ними не иметь»³.

Заработок архитектора колебался, в зависимости от его квалификации и степени занятости, в среднем от 50 до 250 руб. в месяц. Иногда к этой сумме прибавлялись квартирные от 200 до 400 руб. в год, иногда делались надбавки за участие в нескольких постройках.

Главный архитектор по штату получал из Кабинета 3000 руб. в год. Главный архитектор России получал со всеми надбавками 15 500 руб. в год⁴.

Кроме архитекторов и каменных дел мастеров, на постоянной службе в комиссии состояли садовых дел мастера. Из них помогавший архитектору Менеласу садовник Шуман получал 100 руб. в месяц, англичанин Максхи—125 руб. и т. п.

По окончании работы постоянные сотрудники обычно награждались деньгами, ценными подарками, орденами или повышением в чине. Денежные награды определялись обычно суммой годового оклада. Впрочем, сумма наградных варьировала в зависимости от представления главного архитектора, с одной стороны, и по усмотрению администрации комиссии—с другой.

Для получения пенсии в размере годового оклада срок службы в комиссии определялся в 40 лет. Этот срок сокращался по представлении врачебного удостоверения о болезни.

Кроме упомянутых специалистов, большинство художников и мастеров, приглашавшихся Строительной комиссией, работало сдельно, причем иногда подряды сдавались определенным лицам по указанию главного архитектора, иногда же между специалистами устраивался конкурс. В таких случаях разница в стоимости работы обычно определяла выбор конкурента. Руководствуясь соображениями «казенной пользы», комиссия считала себя обязанной торговаться и всячески добивалась от конкурента снижения объявленной им цены. Не раз бывали случаи, когда после конкурса, добившись заказа, мастер еще и еще раз, по настоянию комиссии, переделывал смету, снижая цену.

Неисполнение заказа в указанный срок или недостаточно высокое качество работы, предусмотренные договором, влекли за собой денежную ответственность.

О конкурировании художников на получение заказа от Строительной комиссии можно судить по следующему случаю. При работах по устройству площади Зимнего дворца «профессора скульптуры Демут-Малиновский и Пименов объявили за модели для всех украшений

25 000 руб., художники Крылов, Свинцов, Леппе и Токарев объявили тоже 25 000 руб. или просят выдать на материалы 12 000 руб. и позволить работать в помещении строения, а за труд, смотря по искусству. А иностранец Александр Трискорни изъявил желание одну модель для одной летящей Славы сделать бесплатно»⁵.

Иногда в условия конкурса или договора включалось указание на место работы: у себя или в мастерских при постройке.

Подобно скульпторам, по договору давались заказы и живописцам. Упоминаемые в договорах суммы характерны для определения норм оплаты труда. Так, живописец Скотти обязался «по составленной описи расписать (в Михайловском дворце) комнаты, в 43 номерах состоящие, и другие по показанию и рисункам главного архитектора за 30 000 руб.», если же придется часть работ отдать другому мастеру, то «из показанной выше суммы имеет (комиссия) тогда вычесть у него, Скотти, 5 580 руб.; причем он, Скотти, обязался главные сюжеты в фигурах и барельефах как лепные, так и цветные, написать сам, а прочие лучшими мастерами; краски, золото и прочий материал должны быть его собственные; если же усмотрен будет главным архитектором недостаток в превосходстве работы, с которым она должна быть произведена, или краски и золото оной окажутся не лучшей доброты, тогда комиссия вправе будет заставить его снова расписать или на его счет нанять других художников»⁶.

На договорных началах работали в комиссии резчики по дереву, мебельщики, паркетчики, мраморных дел мастера, печники, столяры, кузнецы и др.

Сохранившиеся договоры с ними Строительной комиссии позволяют судить о том, как расценивался труд и материал в начале XIX века. Для библиотеки Павловского дворца мебельный мастер Бабков по договору обязывался «сделать из фигурного березового дерева самой чистой и прочною работою в том самом достоинстве и виде, как сделаны... мебели для Константиновского дворца с лакированием оной, доставкой и постановкой, как следует, на месте... Произвести все оное из собственных материалов и своими работными людьми, стекла же должны быть казенные, приводя все сие к окончанию непременно к концу мая будущего 1824 года», т. е. в 7 месяцев. Им были представлены две сметы; вторая в результате переговоров была уменьшена с 21 565 руб. до 18 300 руб.⁷

Для Строительной комиссии характерна постоянная спешка с работой. Возглавлявшие ее не считались с реальными сроками, необходимыми для выполнения работы, и, побуждаемые Кабинетом, торопили с окончанием. Эта спешка нервировала художников, вызывала резкие протесты со стороны главного архитектора, но ничего не помогало — сроки оставались твердыми. Профессор живописи Виги (или Виге, как он иногда пишется в документах) за полтора месяца должен был расписать масляными красками один потолок, два люнета, два фриза и три простенка с двенадцатью фигурами⁸. С Демут-Малиновским 15 февраля 1823 г. был подписан договор на «сделание» к августу того же года двух фронтонов для Михайловского дворца и сорока четырех барельефов высотой 2 аршина 12 вершков и шириною 4 аршина 1 вершок, расположенных между окон и сверх окон второго этажа⁹. Пименов за 23 000 руб. в тот же срок и для того же дворца должен был сделать со стороны главного подъезда четыре орнамента в аттике, двадцать пять — в полудиркульных впадинах сверх окон, четыре — в аттике над флигелями со стороны сада и один орнамент в аттике, четыре — на боковых выступах, сорок один — над оконками и четыре — в боковых флигелях¹⁰. На обивку всей мебели Александринского театра был дан срок в шесть дней и т. п.

Так обстояло дело с работами и работниками «по искусственной части».

Немало хлопот доставлял Строительной комиссии подбор менее квалифицированной рабочей силы. Особенно трудно было с сезонниками. Главный контингент землекопов, каменщиков, плотников, столяров, маляров и т. п. составляли крепостные оброчные крестьяне. Основные строительные работы протекали в летние месяцы, в разгар деревенской страды,

когда помещики были заинтересованы в том, чтобы удержать рабочую силу и бросить ее на полевые работы. Поэтому в город попадало недостаточное количество сезонников, на что неоднократно жалуются руководители построек. Недостаток рабочих рук был особенно чувствителен в годы холерной эпидемии, из-за которой в 1831 г. пришлось даже приостановить некоторые постройки.

Строительная комиссия, основываясь на данных ей правах, прибегала к самым разнообразным приемам привлечения рабочих. Так, при постройке Сената в газетах была сделана публикация «на производство каменных работ». На публикацию никто не явился¹¹.

Но чаще всего рабочих поставляли подрядчики. Они вербовали их на местах жительства или в городе на постоянных дворах, на рынках и т. п.

В каком количестве рабочих нуждались грандиозные стройки первой половины XIX века, видно из того, что, например, на постройке корпуса Министерства народного просвещения, который в общем обошелся в 505 000 руб., было постоянно занято 510 человек, из них:

12 артелей каменщиков—	240 чел.
5 „ плотников—	125 „
5 „ землекопов—	125 „
1 артель каменотесов—	20 „

При них было два казенных и двадцать три артельных десятника¹².

По сведениям сына коменданта города Башуцкого, который почерпнул их, повидимому, из официального источника, число сезонных рабочих летом составляло пятьдесят тысяч человек. В общей классификации населения, по Башуцкому¹³, они занимают последнее, пятое место и называются «низкого звания людьми», или «чернью». Жили сезонники обычно по временным, «срочным» паспортам, которые при найме проверялись особыми служащими, находившимися на стройке и назначенными «для смотра за пропиской паспортов рабочих людей». Приезжали рабочие из самых разнообразных мест России: так, Галицкий уезд Костромской губернии поставлял комнатных живописцев, маляров, столяров и плотников; Ярославский уезд Ярославской губернии — печников, мраморщиков, каменщиков и мостовщиков; Олонецкая губерния — известных каменотесов и т. д.¹⁴.

Общим обликом они резко отличались от постоянных жителей столицы: «Короткая, до половины ладвей рубаха из красной пестряди без воротника... перехват стана стягивается шерстяным или кожаным кушаком, на нем висит роговой гребень, железный зубчатый ключ и кожаный кошель. У плотника за поясом на спине заткнут его волшебный топор. Ноги в жаркое время босые или в туфлях, вырезанных из сапог (опорки). Поярковая шляпа с широкими полями, с большой оловянной пряжкой, украшена деревянной ложкой, заткнутой за ленту шляпы. Темносерый или смурый кафтан, висящий в перегиб на плече, завершает наряд. Для зимы каждый имеет полушубок, валенки и рукавицы»¹⁵. Так же изображают рабочих фарфоровые статуэтки завода Попова и тогдашние гравюры.

Заработок их в среднем равнялся 1 руб. 54 коп. в день рабочему без лошади и 3 руб. 27 коп. с лошадей¹⁶ в день, что при тогдашних ценах на продукты питания было очень немного.

Обычную еду рабочих-строителей летом составляли репа, редька, хлеб, сало, лук, квас; зимой — сбитень, пироги с разной начинкой, блины, студень, вяленая рыба и др. Все это покупалось на лотках у разносчиков, которые сновали на местахстроек. В среднем дневное пропитание обходилось копейки в 40—60, что поглощало значительную часть заработка сезонника. Кроме того, он должен был заплатить за угол, послать денег семье в деревню, заплатить помещику оброчные и т. д. К тому же заработок редко полностью и своевременно выдавался. Иногда деньги задерживались учреждением, подрядчики, пользуясь неграмотностью рабочего, далеко не всегда правильно вели расчеты и т. п.

Отсюда тяжелые бытовые условия сезонников. Жили они часто артелью, внося от 8 до 12 руб. в месяц с человека, ели где попало, чаще всего на месте работы: «землекоп — на берегу своей канавы, маляр — на крыше»¹⁷.

Жилищные условия, по словам Башуцкого, «превосходили всякие вероятия. Одни ютились в подвалах, погребах, в сараях; другие — в окрестных деревеньках, или вовсе нигде не жили, ночуя на месте работ, в лотках или на баржах. Имевшие угол жили в тесноте, сырости, мраке и грязи»¹⁸. Само собой разумеется, что антисанитарные условия жизни способствовали различным заболеваниям, лихорадки и тиф свили себе на стройке постоянное гнездо, а в годы холерной эпидемии места скопления сезонных рабочих делались рассадником этой болезни. Так, от рабочих в 1831 г. заразился талантливый архитектор Глинка¹⁹, а в 1849 г. на стройке заболел и вскоре умер сам Росси.

Никакой нормы рабочего дня не существовало. В момент особенного напряжения приходилось работать не только днем, но и ночью, не только в будни, но и в праздничные дни. Отмену праздников мотивировали заботами о нравственности. Любопытно следующее постановление, сообщенное Строительной комиссии военным генерал-губернатором: «Как в настоящих обстоятельствах праздность рабочего народа обращается во вред, оставляя свободное время предаваться пьянству и разным непорядкам, то к отвращению сего зла государь император повелевает дозволить желающим производить работы во все дни табельных праздников»²⁰.

Строительная комиссия создала сложный аппарат. Распоряжения, идущие от инженерно-технического персонала, передавались через десятников, казенных и артельных. Казенные десятники могли быть уволены только по представлению главного архитектора. Сохранился рапорт Росси от 7 декабря 1820 г. о десятнике Евдокиме Александрове, который, «будучи одержим болезнью, желает отправиться в деревню». Поэтому Росси просит о прекращении ему жалования, обещая сообщить «об определении другого десятника»²¹. Кроме десятников, комиссия имела в своем распоряжении паспортистов, писарей и других служащих.

Разнородный состав работников Строительной комиссии, различие их специальностей, квалификации, интересов, общественного положения, материальных и бытовых условий, казалось бы, исключали возможность сплоченной работы. Тем не менее Росси, благодаря своим исключительным организаторским способностям, сумел превратить механическое сцепление разнородных элементов строительного аппарата в единый рабочий коллектив. Каждый член его знал свое место в целом и, соответственно направляемый, в своей области давал максимум технического умения и творческой энергии. Высокий авторитет главного архитектора, его способность вникать во все мелочи, относящиеся к строительству, его доступность, обходительность и доброжелательное отношение к сотрудникам, кто бы он ни был, привлекали к нему нужных людей. Несмотря на крайне повышенные требования Росси, чести работать с ним добивались и художники, отмеченные званием академиков, и ремесленники, не имевшие никакого звания.

Взаимоотношения Росси с комиссией были далеко не простыми. С одной стороны, в роли главного архитектора он пользовался, казалось, неограниченным авторитетом. Предлагаемые им сотрудники утверждались без возражений, независимо от их квалификации, диплома или звания: мнение о них главного архитектора было для комиссии достаточной порукой. Так же высоко стоял и моральный авторитет Росси.

Считаясь с многократно проверенной репутацией главного архитектора, Строительная комиссия и Кабинет отпускали ему средства на постройку иногда до представления смет, без письменных заявок, по одному «изустному требованию». Так было при постройке Александринского театра и отчасти при «устроении площади против Зимнего дворца».

Как правило, на утверждение обычно представлялись генеральный план в нескольких вариантах, фасады, разрезы и детали убранства. Для Росси характерно, что вся первоначальная

стадия работы выполнялась им единолично, и лишь надпись «быть по сему» была сигналом приведения в действие его строительного коллектива.

Этот коллектив долго и тщательно подбирался главным архитектором. На примере Павловского дворца он видел, каких результатов можно достигнуть сплоченной работой и какое огромное воспитательное значение имеет сотрудничество талантливых, увлеченных общим делом художников, и особенно бережно относился к своим сотрудникам.

Это были художники-архитекторы, живописцы, скульпторы, резчики, мебельщики, паркетчики, садовники и т. п., техники, как-то: металлисты, механики, чертежники, смотрители и другие «чиновники по строительной части», постоянно работавшие каменщики, плотники, столяры и многие другие, наконец, временные сезонные рабочие.

Основное ядро, кроме Росси, составляли архитекторы Ткачев, Руска и Гальберг. Остальные сотрудники приглашались на определенные строительные работы и были связаны с комиссией лишь до окончания их. Такое положение занимали Штауберт (Павловский дворец), Глинка (дом Департамента просвещения), Щедрин (Публичная библиотека), Кавос (дом Пажеского корпуса) и др.

Коллектив каждой новой постройки составлялся с таким расчетом, что в центре его оказывались члены постоянного строительного ядра комиссии, пополнявшиеся новыми сотрудниками. Это обстоятельство так же, как неизменно активное участие Росси в каждой работе, помогало перевести на новую стройку принятые и проверенные принципиальные установки работы и ее технические приемы.

За время наиболее активной деятельности Росси — с 1809 по 1832 г. — под его руководством работало свыше 40 архитекторов. Одни из них, как-то: Гальберг, Глинка, Щедрин и др. — пользовались уже большей или меньшей известностью, когда Росси привлек их к совместной работе, другие незадолго до того окончили Академию художеств или архитектурную школу при московской Кремлевской экспедиции. Это были Анерт, Комаров, Павлов, Музовский, Бове, Дильдин, Ткачев и др. Прекрасная практика, которую они получили под руководством Росси, помогла большей части из них сделать служебную карьеру и современем выйти в профессора и академики (Анерт, Кавос и др.). Третьи, не получившие специального архитектурного образования, всей своей дальнейшей карьерой были обязаны Росси. К ним можно отнести Федосеева, Попова, Демидова, Павлова и др. Особенно покровительствовал Росси Ткачеву и Федосееву, которых он сделал своими помощниками и всячески выдвигал.

По своему служебному положению и характеру работы в коллективе Росси архитекторы делились на две группы:

1. Ведущих архитекторов, в обязанности которых входило совместное с главным архитектором проектирование (преимущественно мелких объектов), составление смет и рабочих чертежей. Эти работы в разное время исполняли Ткачев, Гальберг, Руска, Глинка и др.

2. Архитектурских помощников, иногда прикомандированных к тому или иному архитектору, выполнявших его поручения и наблюдавших за строительными работами. В разное время такими помощниками были Бове, Дильдин, Анерт, Войлоков, Жако, Кавос, Комаров, Кистер, Мунтро, Комелевский, Музовский, Отто, Попов, Павлов, Тарунтаев, Федосеев и др.

Видную роль в коллективе Росси играли «каменных дел мастера». Это были в большинстве случаев итальянцы, часто не имевшие звания архитектора и иногда получавшие его в результате работы с Росси. Сюда надо отнести четырех Адамини, трех Руска, Барнардадди, Шолли и др. Повидимому, главной их обязанностью было наблюдение за правильным возведением архитектурных форм с рабочих чертежей. Возможно, что совершенством своей техники они обязаны традициям итальянского строительного мастерства. Хранителями русских традиций, связанных с приготовлением строительных растворов и т. п., были казенные десятники. Опыт тех и других сравнительно высоко ценился²².

Характерно, что в коллективе Росси на служебное положение того или иного лица не влияли ни специальная подготовка его, ни официальное звание. В результате среди его сотрудников («архитекторами» часто назывались те, кто еще не имел этого звания, а «помощниками архитектора» с жалованием в 50 руб. в месяц оказывались профессора (Жако). В 1822 г. херсонский архитектор А. Михайлов, занимавший прочное положение у себя в провинции, просил о зачислении хотя бы «помощником смотрителя» при постройках, которыми руководил Росси²³.

Отношение Росси к своим постоянным сотрудникам не ограничивалось определением круга их обязанностей: Росси следит за тем, как они справляются с заданием, представляет к повышению по службе, хлопочет о дополнительной оплате за участие в других строительных комиссиях, о наградных по окончании постройки и т. п. Так, он обращается в Строительную комиссию со следующей запиской:

«В Строительную комиссию от главного архитектора К. Росси.

Государю императору благоугодно было, чтобы в препорученном мне строении по правильной площади против Зимнего дворца кончил я в нынешнем году весь главный фасад вчерне, что мною и выполнено, будучи при сем вспомоществуем ревностным усердием вверенных мне чиновников, не токмо успел исполнить... но даже сделал более предполагаемого, как-то большую часть сводов, почему непременно обязанностью своею поставлю отдать полную справедливость чиновникам, мною на сие строение откомандированным, коих тщательное исполнение моих поручений, неустанные труды и всегдашнее усердие к службе... столь много способствовали мне в производстве одного строения, что долгом себе поставлю просить комиссию о представлении в кабинет е. и. в. о награждениях нижеследующим чиновникам по прилагаемому при сем списку. Архитектор Росси. Октября 23 дня 1824 г.»²⁴.

С просьбой о наградных обращается он в комиссию и 28 августа 1830 г.:

«Построение здания на правильной противу Зимнего дворца площади, — пишет Росси, — ныне совершенно приведено к окончанию и сдано по описям Министерству иностранных дел и Министерству финансов...

Отдав полную справедливость отличному усердию всех лиц, употребленных при возведении сего строения, по части художественной и хозяйственной, и быв свидетелем, по званию члена комиссии, усердию чиновников комиссии, которые успешным производством дел содействовали скорости работ, я при представлении отчета, священной обязанностью поставлю ходатайствовать перед в(ашим) превос(одительством) об испрошении им наград из оставшихся от постройки в экономии сумм, по подносимых при сем списках, без вычета на инвалидов.

В заключение имею честь повторить, по чистой совести, что все они по отличному их усердию совершенно заслуживают испрашиваемой награды, почему и побуждаюсь просить об исходатайствовании им оных без всяких уменьшений, тем более, что награды сии отнюдь не велики в сравнении с теми, какие пожалованы были за строение дворца е. и. в. в. к. Михаила Павловича, продолжавшегося 6 лет, как изволите усмотреть из особого прилагаемого при сем списка...»²⁵.

О себе Росси обычно в своих рапортах и представлениях к награждениям не упоминает. В одном из своих обращений к министру двора Волконскому Селявин пишет о том, что Росси «предполагает о себе лично представить записку, если... будет осчастливлен монаршим вниманием». Однако потому ли, что Росси такую записку подавать раздумал или потому, что он не был «осчастливлен монаршим вниманием», но в делах ее не оказалось.

Кроме сравнительно небольшого количества штатных сотрудников, Росси управлял огромной армией специалистов, работавших на договорных началах. Главный архитектор связывал творческие замыслы различных художников общим четко определяемым идеологическим или формальным заданием. Все рисунки внешнего и внутреннего убранства, мебели, бронзы, двер-

ных ручек, кронштейнов и т. п. предварительно набрасывались и тщательно разрабатывались самим Росси. В этом единстве убранства, в этом художественном синтезе искусств, руководимых архитектурой,—главная сила очарования интерьеров и экстерьеров Росси.

Все договоры со специалистами имели неизменное условие: выполнение «по собственным рисункам главного архитектора» или «по данным от главного архитектора» образцам. И только один раз при отделке Елагина дворца было сделано исключение для профессора Демут-Малиновского,—он должен был исполнить барельефы исторического содержания, «коих сюжет остается в его произволении с одобрения г. главного архитектора»²⁶.

Несмотря на жесткость условий заказа, коллектив Росси всегда был обеспечен лучшими художественными силами. В нем работали профессор Академии художеств скульптор Демут-Малиновский, профессора Пименов, Трискорни, Леппе, Свинцов и др. Менее ответственную скульптурную работу исполняли Никита и Сергей Саягины, Железнов, Николай Заколучин и др. Из живописцев, неизменно работавших с Росси, особенной известностью пользовались трое Скотти, Виги, Медичи, Бернаскони и др. Иногда им помогали братья Додоновы и Антонов, которые выполняли также самостоятельно менее сложные задания главного архитектора.

Принимал работу обычно сам Росси. В более ответственных случаях собиралась особая художественная комиссия, в которую, кроме главного архитектора, входили профессора Академии художеств. Так было по окончании работ по скульптурному убранству Александринского театра²⁷.

В художественном оформлении интерьеров Росси особое значение имел натуральный и искусственный мрамор. Из мраморщиков в его коллективе постоянно работали Трискорни и Мадерни, а работы по искусственному мрамору почти неизменно исполнял лучший специалист своего дела, крепостной помещик Энгельгардта Яков Щенников. Сохранившиеся до настоящего времени прекрасные колонны, пилястры, подоконники, фризы и стены Главного штаба, Михайловского и Елагина дворцов — то белые с синими и серыми жилками, то желтые или нежноголубые — показывают образцы его работы.

Большое значение в убранстве помещения Росси придавал также резным работам. И здесь он сумел организовать группу специалистов, которые переходили с ним от одной постройки к другой, в каждой из них оставляя образцы своего мастерства: в Михайловском дворце — двери из цветных древесин, в Александринском театре — чудесные узоры деревянных золоченых барьеров, центральной ложи и т. п. По квалификации своей это были в большинстве случаев цеховые мастера, по тонкости работы — художники, к сожалению, мало известные широкой публике. Имена мастера резного цеха Чухнова и особенно Николая и Андрея Тарасовых часто встречаются в служебных записках, рапортах и отчетах Росси, с особенной похвалой отзывается он о Николае Тарасове. Это был охтенский мастер, резцу которого принадлежат все деревянные украшения Александринского театра. До этого он много работал в Елагином дворце, а для английского короля сделал модель Михайловского дворца, за которую получил медаль. Росси всячески выдвигал Тарасова и хлопотал о посылке его за границу для изучения механики²⁸.

Так же тепло относился Росси к другому Тарасову, Степану, отцу Николая и Андрея, пользовавшемуся большой известностью как специалист-паркетчик. В Михайловском дворце он делал паркет из красного, чефразового, кленового и дубового дерев с фризом.

Столярные работы исполняли мастера столярного цеха крестьяне Дехтерев, Никифоров, Муратов и др. Заказы на мебель обычно отдавались мебельным мастерам: Гамбсу, Туру или Гроссе, Бауману и др. Особенно обращает на себя внимание прекрасная мебель, изготовленная для Павловской библиотеки мебельным мастером Василием Бобковым. Это был почти необразованный, во всяком случае малограмотный человек, по художественному вкусу и тонкой работе не уступавший лучшим квалифицированным мебельщикам своего времени.

В связи с сооружением многочисленных построек самого разнообразного общественного назначения и самого сложного технического оборудования Росси приходилось, кроме художников, постоянно обращаться к специалистам-техникам.

Насколько его кипучая энергия и творческий энтузиазм заражали соприкасавшихся с ним людей, можно судить по вниманию к Росси со стороны директора Александровского литейного завода Кларка. Росси приходилось обращаться к нему по разным поводам: заводу заказывались отливка скульптурных украшений Главного штаба и Александринского театра, сооружение знаменитой металлической кровли последнего и т. п. На все эти заказы завод, в лице его директора Кларка, отвечал не обычным формальным исполнением задания согласно рисункам, чертежам и указаниям главного архитектора, а встречными творческими предложениями, удешевлявшими заказ и повышавшими его качество. Так было с предложением Кларка сделать скульптурные украшения Главного штаба из битой меди, заменившей отливку, так было и с устройством металлической крыши, которая доставила Росси столько тяжелых переживаний. В тот момент, когда другие специалисты испугались смелости замысла зодчего и готовы были задавить в корне его начинания или противопоставить им свои изобретения, не соответствовавшие назначению постройки, Кларк поверил в многогранность таланта Росси и его инженерно-технические знания, увлекся его идеей и взял на себя труд проверить и дополнить его проект своими расчетами.

Подобные сведения, разбросанные в служебных записках, рапортах, прошениях и отчетах, позволяют нам судить о том, как Росси за массой колоссальной важности дел по строительству не забывал о людях. Он видел человека с его разнообразными личными интересами, заботами и потребностями. Одних он старался поддержать материально, ходатайствуя о пенсии, пособии или награде, для других, озабоченных служебной карьерой, «выпрашивал» ордена, чины и повышения, третьих отправлял за границу для изучения механики и т. п. Все это привлекало к нему сотрудников и должно было сказаться на отношении их к делу.

Результаты работы коллектива говорят сами за себя: с 1817 по 1832 г. им были созданы Елагин и Михайловский дворцы с окружением, Главный штаб с площадью, комплекс Александринского театра с прилегающими к нему площадями и многое другое. Если во всех этих работах на счет Росси можно отнести грандиозность замыслов и единство проектирования целого и деталей, то, несомненно, всему коллективу эти сооружения обязаны технической доброкачественностью, четкостью и художественностью исполнения.

Последним комплексом, в котором участвовал под руководством Росси весь его коллектив сотрудников, был Александринский театр — Театральная улица — Чернышева площадь.

В настоящее время трудно судить о том, насколько участие в коллективе оказало влияние на самостоятельные строительные работы учеников и сотрудников Росси. Опыт его во всяком случае интересен уже тем, что он был индивидуальной попыткой талантливого архитектора в своей работе опереться не на случайно подобранных лиц, а на сплоченный коллектив сотрудников. В наше время, когда создание творческих мастерских входит в план наших грандиозных строительных предначертаний, изучение вопроса о коллективах наиболее талантливых мастеров прошлого представляет несомненный интерес.





ГЛАВА III

ЕЛАГИН ДВОРЕЦ

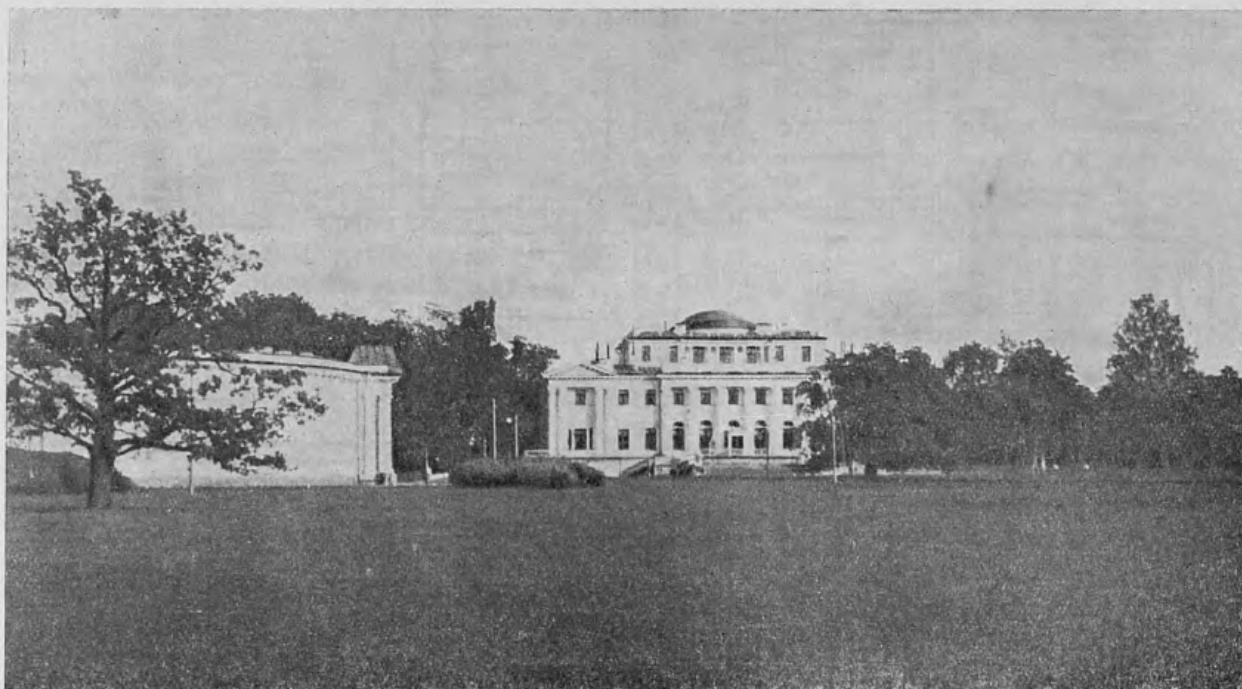
В лагин дворец (илл. 12) был первой большой самостоятельной работой Росси в Петербурге. Здесь в полном блеске выявились не только основные черты художественного дарования знаменитого архитектора, но и его исключительные организаторские способности, которые впоследствии помогли осуществить его грандиозные замыслы по перестройке ряда кварталов Петербурга.

Заново планируя усадьбу на Елагином острове, Росси предполагал оставить часть построек, сохранившихся здесь от прежних владельцев.

Сравнительно небольшие размеры острова (длина 2 версты, ширина 200 саженей), близость к городу, богатая растительность, удобное и живописное местоположение на берегу реки, у моря, в которое остров вдается мысом, образуя «стрелку», — все это заставляло смотреть на остров как на приятное, хотя и бездоходное загородное имение. Перемена владельцев сказывалась лишь на его названии: сначала Мишин (быть может, по имени водившихся здесь медведей), потом Шафиров, Мельгунов и Елагин остров. По существу же, несмотря на то, что рядом с ним кипела жизнь огромного города, политического центра государства, остров до конца XIX века сохранил черты загородной усадьбы с виллой. Сюда совершались увеселительные прогулки (по Неве на шлюпках или через парк), здесь устраивались пышные празднества с музыкой, спектаклями и фейерверками.

Мысль оформить Елагин дворец как загородную усадьбу, приспособленную не столько для постоянной жизни в ней, сколько для временного, преимущественно летнего пребывания, легла в основу работ Росси. При этом он должен был учесть то обстоятельство, что усадьба предназначалась для матери Александра I — Марии Федоровны, избалованной художественным убранством Павловска, привыкшей, согласно вкусам своего времени, сочетать интимный уют жилища с торжественностью дворцового убранства.

Была учреждена особая комиссия «для перестройки дворца, построения вновь кухонного и конюшенного корпусов, переделки большой каменной оранжереи на Елагином острове, построения там же деревянной на каменном фундаменте оранжереи и производства прочих работ»¹.



12. Елагин дворец. Вид дворца

Согласно смете, составленной Росси, на все работы исчислено вообще 1 587 632 руб. 40 коп. Цифра эта составила из следующей примерной сметы:

На перестройку дворца	990 878 руб. 00 коп.
На постройку вновь кухонного корпуса	237 771 » 00 »
На переделку большой каменной оранжереи	60 000 »
Итого	1 288 649 руб. 00 коп.

По сметам:

На построение деревянной оранжереи на каменном фундаменте	38 073 руб. 40 коп.
На прочие садовые работы	260 910 »

Всего 1 587 632 руб. 40 коп.²

По докладу министра финансов Гурьева, Александр I приказал «ко всему оному приступить, но не вдруг, а по мере имеющихся в Кабинете свободных сумм»³.

На постройке Елагина дворца начали складываться те внутренние, основанные на взаимном понимании и любви к общему делу, отношения между главным архитектором и его сотрудниками, которые дали возможность воплотить гениальные замыслы Росси в совершенную по мастерству форму.

В работах по Елагину дворцу приняли участие: архитектор Войлоков и помощники Комаров и Огто, скульпторы: профессор Демут-Малиновский и Никита Саягин; живописцы: Виги, Медичи и Скотти; резчики: Чухнов и Леблан; мраморщики: Мадерни и Трискорни; обойщики Ив. Тимофеев, позументщик Гушян; мастер искусственного мрамора Як. Щенников; бронзовщики: Ажи, Шрейбер и Дипнер; паркетчик Степан Тарасов; мебельщики: Бауман, Гроссе и Бобков; столярного цеха мастера: Николай Апарин и Семен Никитин и многие другие.

Росси, планируя усадьбу, архитектурным центром ее сделал дворец. С рекой он соединяется широкой полукруглой (в плане) лестницей, «на быках или поручнях... которой поста-

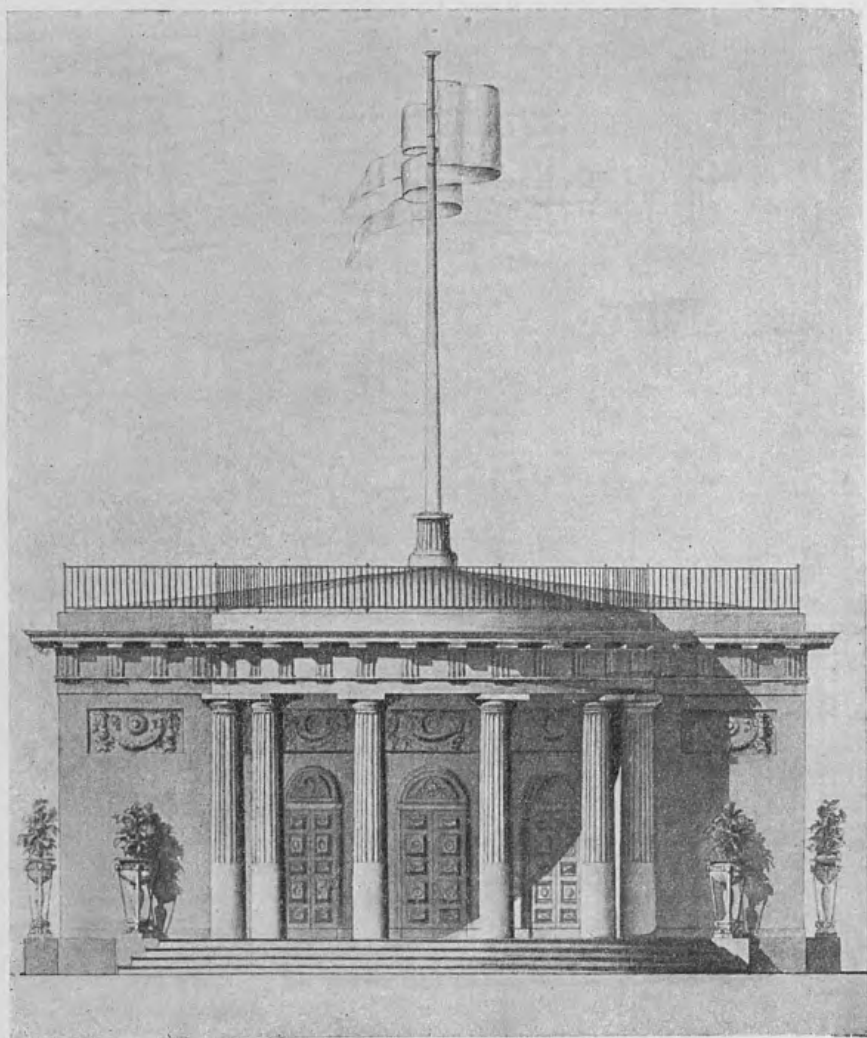
влены для украшения четыре больших вазы белого итальянского мрамора скульптурной работы и четыре больших чугунных корзины для цветов, выкрашенных дикою масляной краской»⁴.

К морю, к самой стрелке, ведет аллея типа дорожек английского парка, пробегающая мимо прудов и лужаек с живописными группами деревьев.

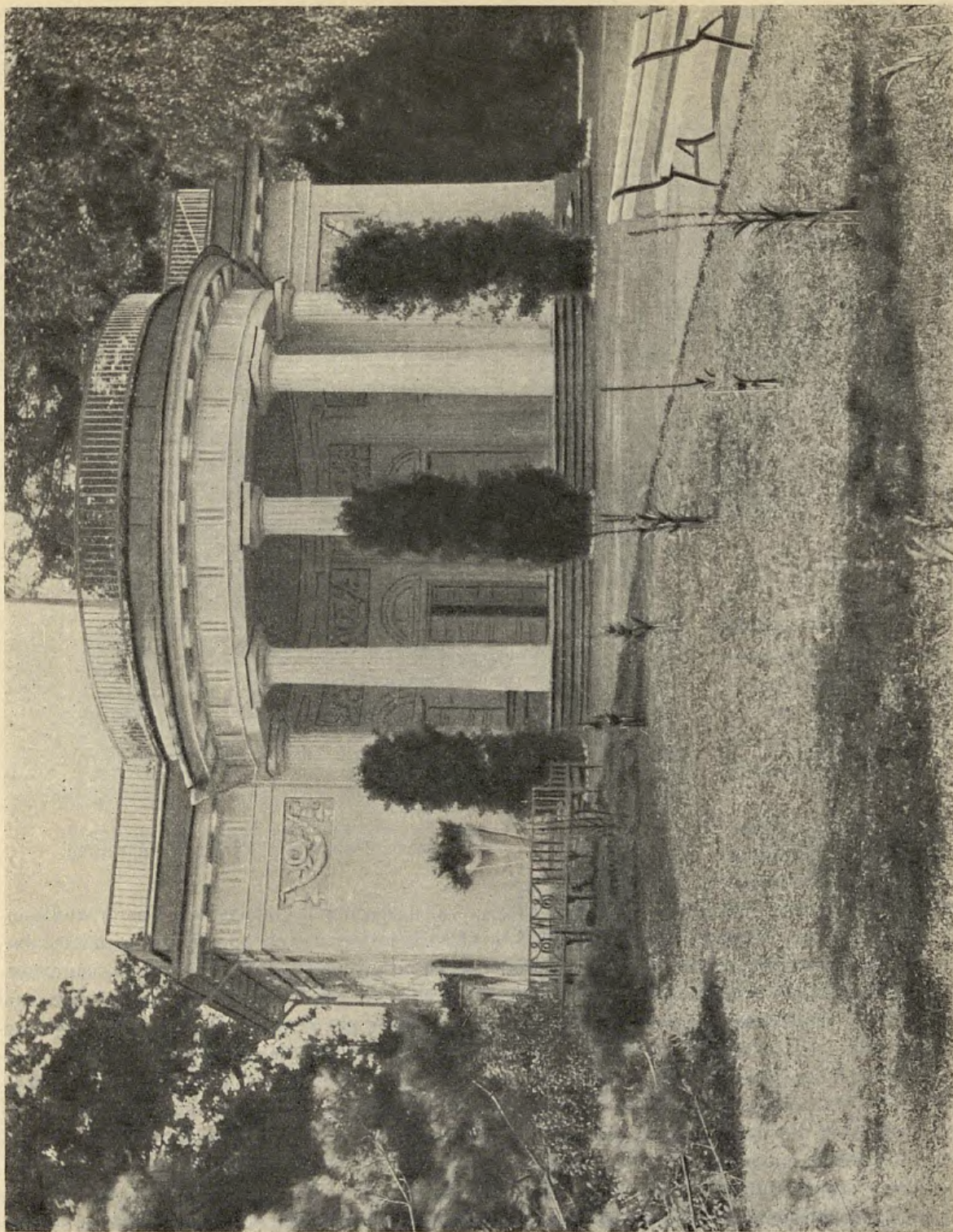
Благодаря окружающей его высокой террасе, дворец господствует над линией берега реки, а значительный объем и нарядность убранства выделяют его среди других служебных построек усадьбы. Учитывая особенности загородной виллы, Росси украсил эти постройки портиками, колоннами и статуями, придав им вид парковых павильонов, архитектурно связанных с центральным зданием.

Среди них со стороны реки эффектно выделяются своей формой и белым цветом расположенные по обеим сторонам дворца так называемые Павильон у Гранитной пристани и Гауптвахта. Первый из них (ил. 13 и 14) представляет собой большую постройку, несколько приподнятую от земли, с открытым выступом-ротондой, поддерживаемой канелированными дорическими колоннами и пилястрами. Стены ее украшены подвесной гирляндой лепной работы и другими узорами; между колоннами стоят цветочные вазы в форме жертвенников. Верхняя часть здания обнесена легкой воздушной решеткой. Своими пропорциями и круглым выступом Павильон напоминает парковые павильоны Камерона в гор. Пушкине и Павловске.

Второй—Гауптвахта—несколько тяжелее по форме и торжественнее по впечатлению (ил. 15). С одной стороны он выходит полукруглой лестницей на пруд Елагинского парка, с другой — на Неву. Общие формы его фасада со стороны реки напоминают парадный въезд во дворец. Центральная часть павильона представляет собой открытую галерею, поддерживаемую четырьмя дорическими колоннами и пилястрами. Два портика по бокам украшены барельефами и серыми мраморными колоннами, оттеняющими белый цвет постройки. Между колоннами, на уступе лестницы и вокруг здания, изящные вазы для цветов, по форме более легкие, чем те, которые украшают павильон у пристани, но также напоминающие собой жертвенник.



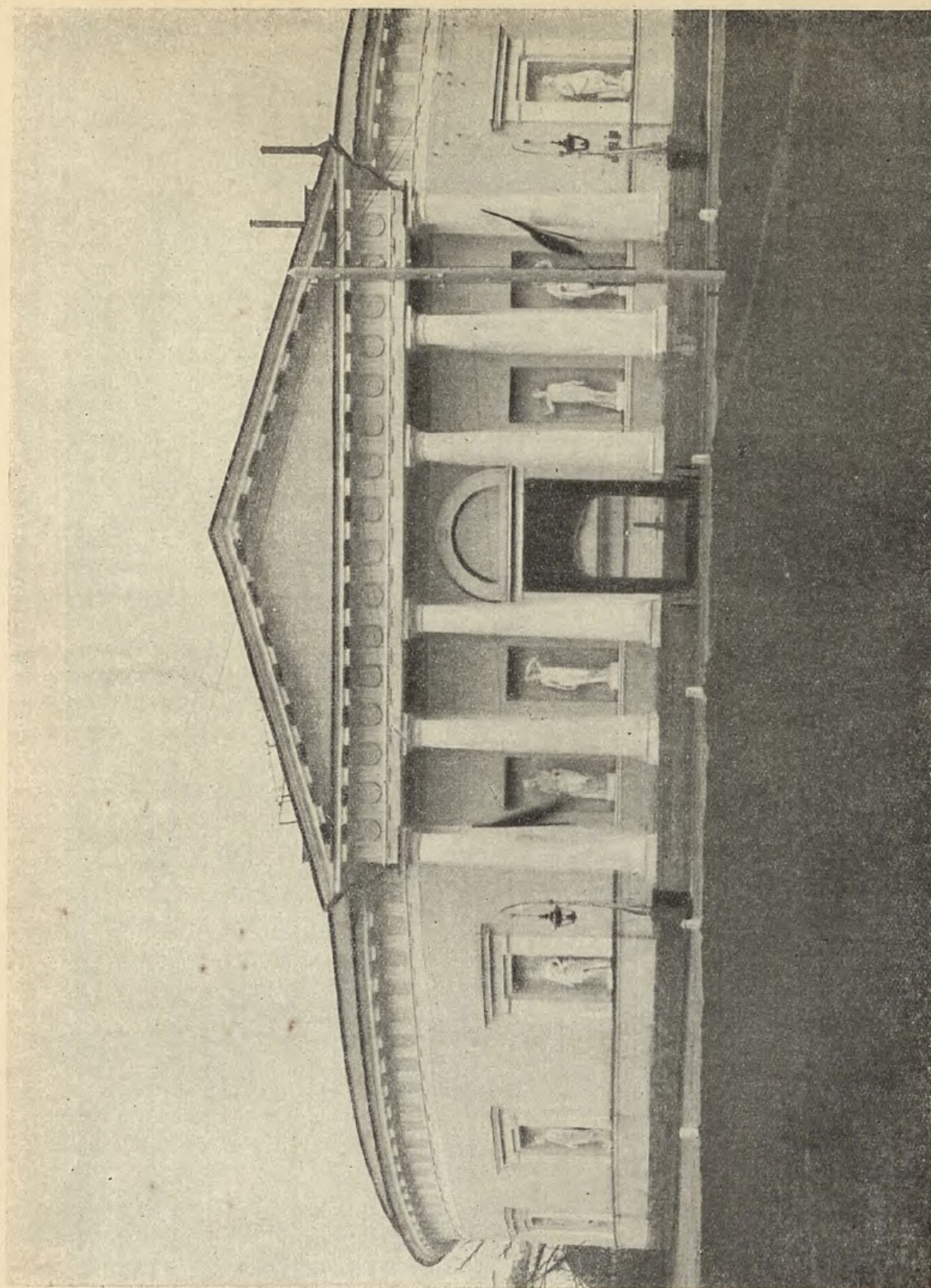
13. Елагин дворец. Проект Павильона у Гранитной пристани



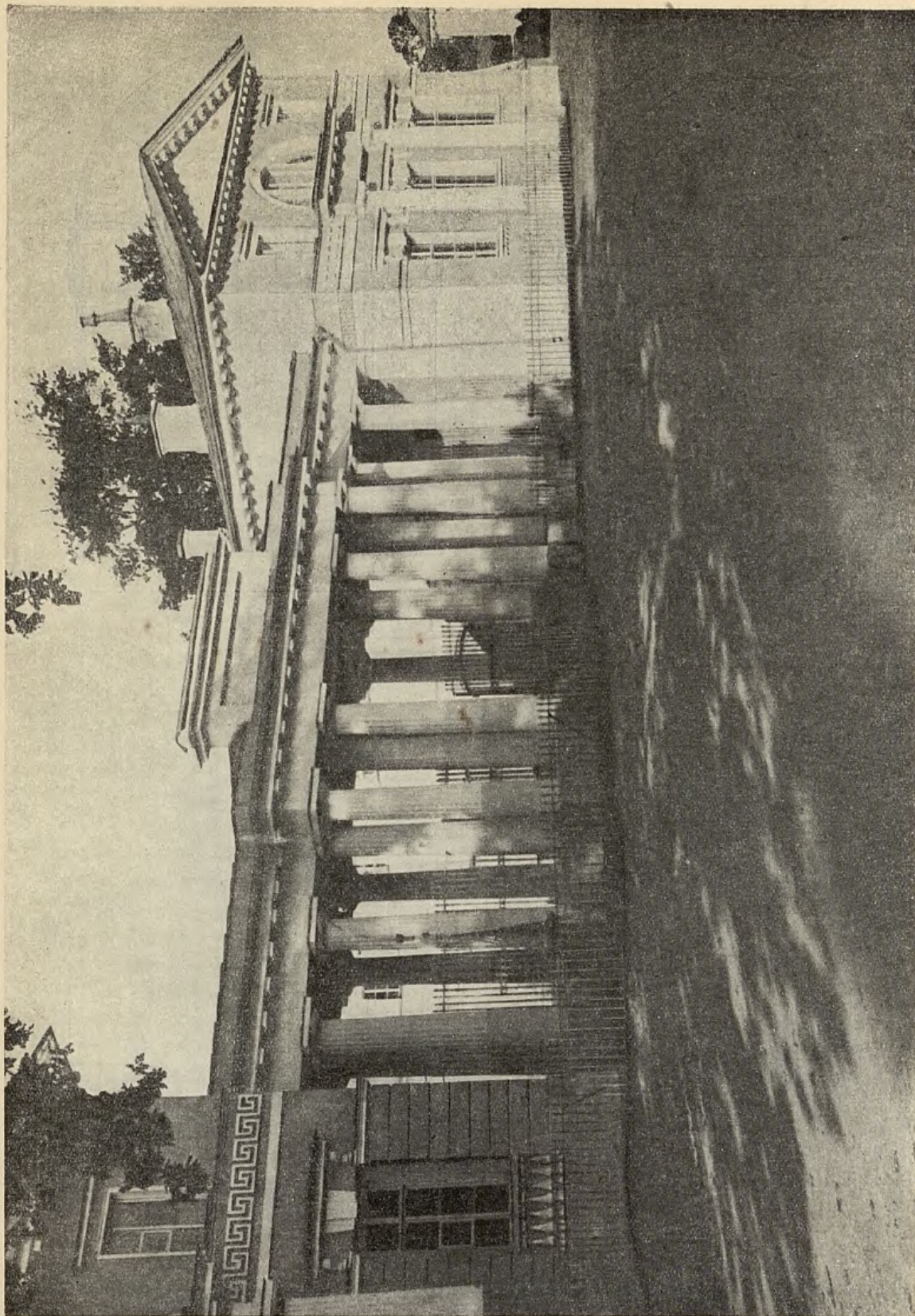
14. Елагин дворец. Павильон у Гранитной пристани



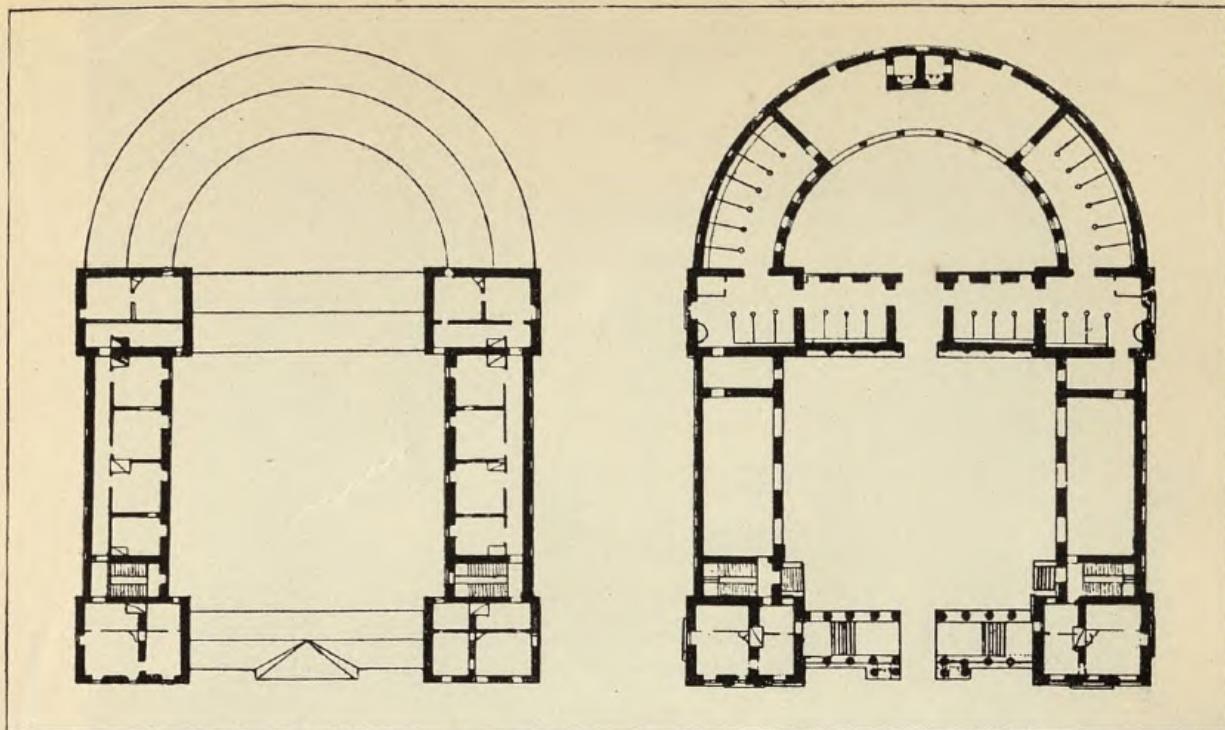
15. Благин дворец. Гаушвахта



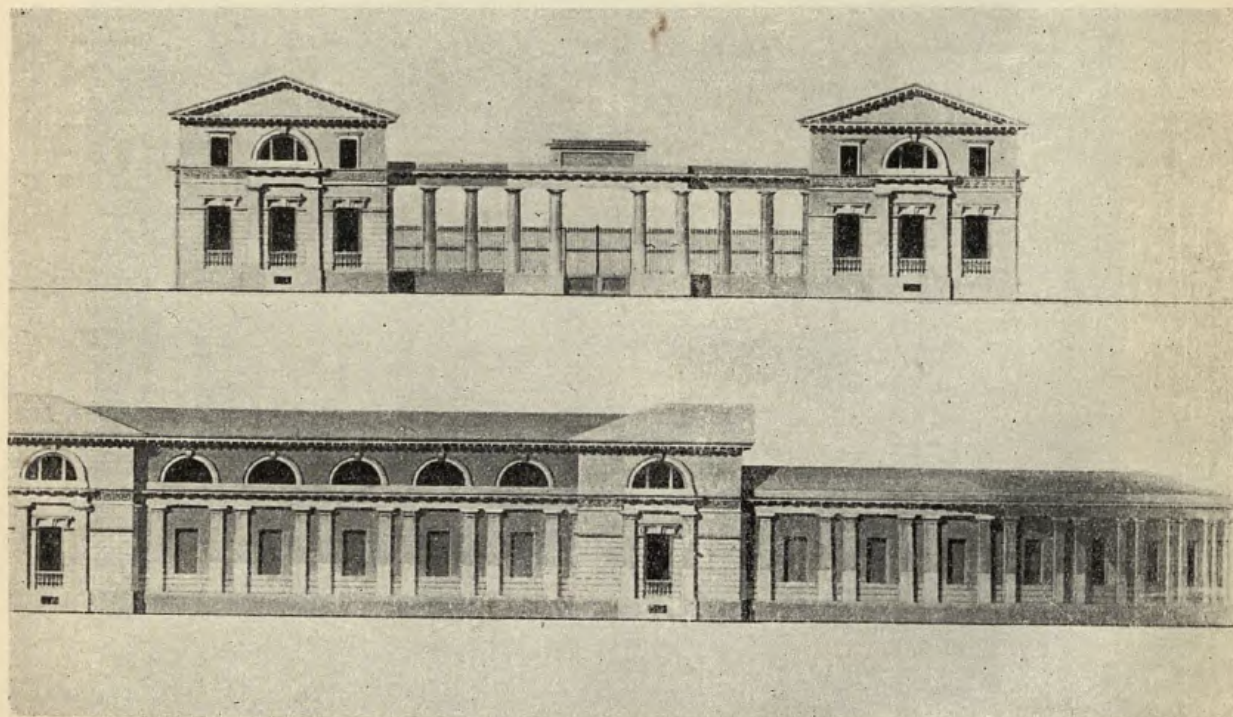
16. Елагин дворец. Кухня



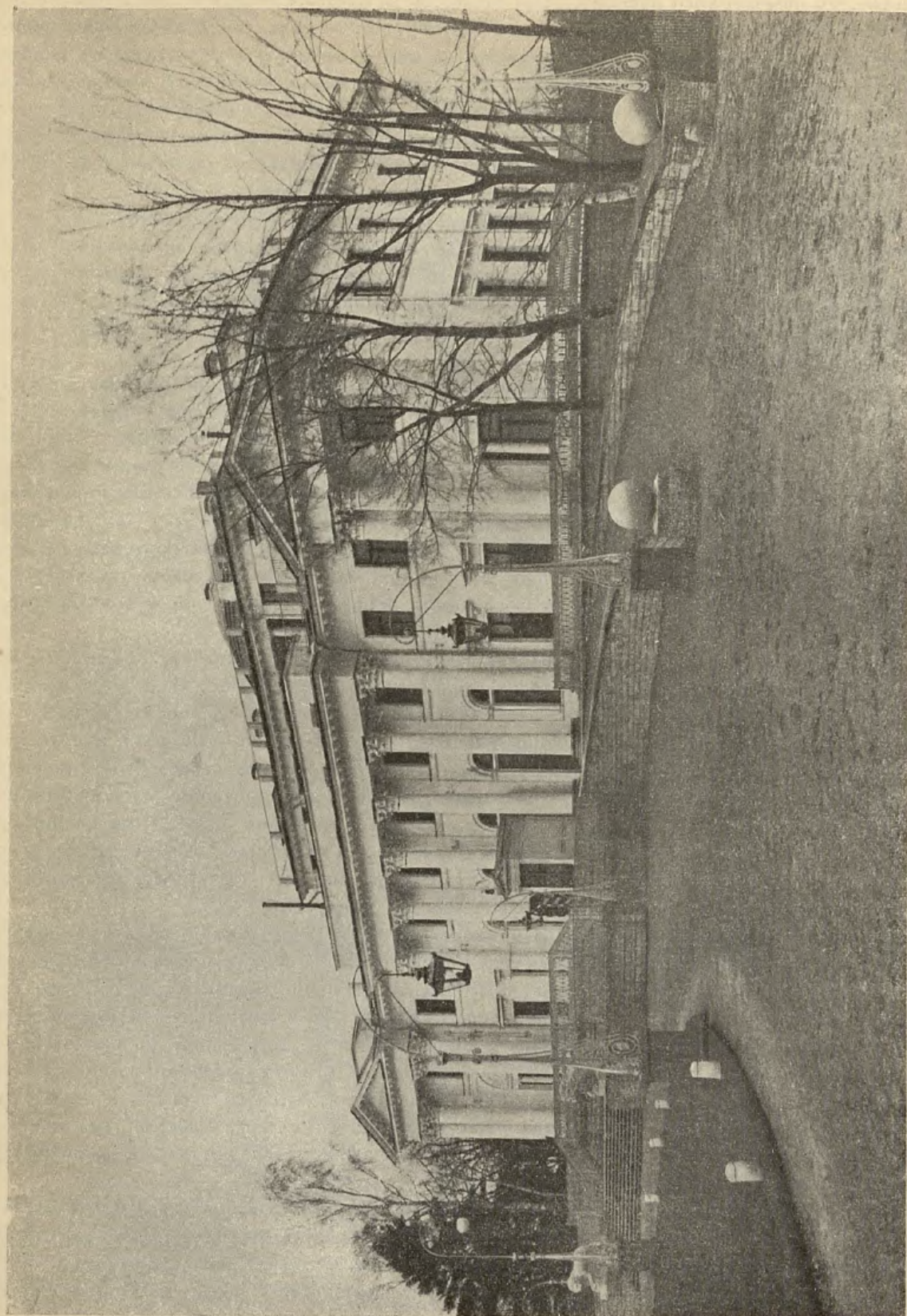
17. Елагин дворец. Вид конюшни



18. Елагин дворец. Проект плана конюшни



19. Елагин дворец. Проект конюшни



20. Елагин дворец. Вид главного фасада

Кухня, по обычаю того времени, была вынесена за пределы дворца и превращена в очаровательный павильон, в плане имеющий вид полуокружности (илл. 16). Плоской, украшенной выступом стороной он обращен к находящейся за ним оранжерее, а полукруглой — к аллее, ведущей по направлению к дворцу. Павильон совершенно лишен окон. Они заменены впадинами, обрамленными пилястрами и наличником. В эти впадины-ниши вставлены копии античных статуй. Центральная часть павильона обработана портиком с тимпаном, который поддерживается шестью дорическими колоннами. Желание скрыть утилитарное назначение постройки, превратив ее в изящный павильон, напоминает о вкусах XVIII века.

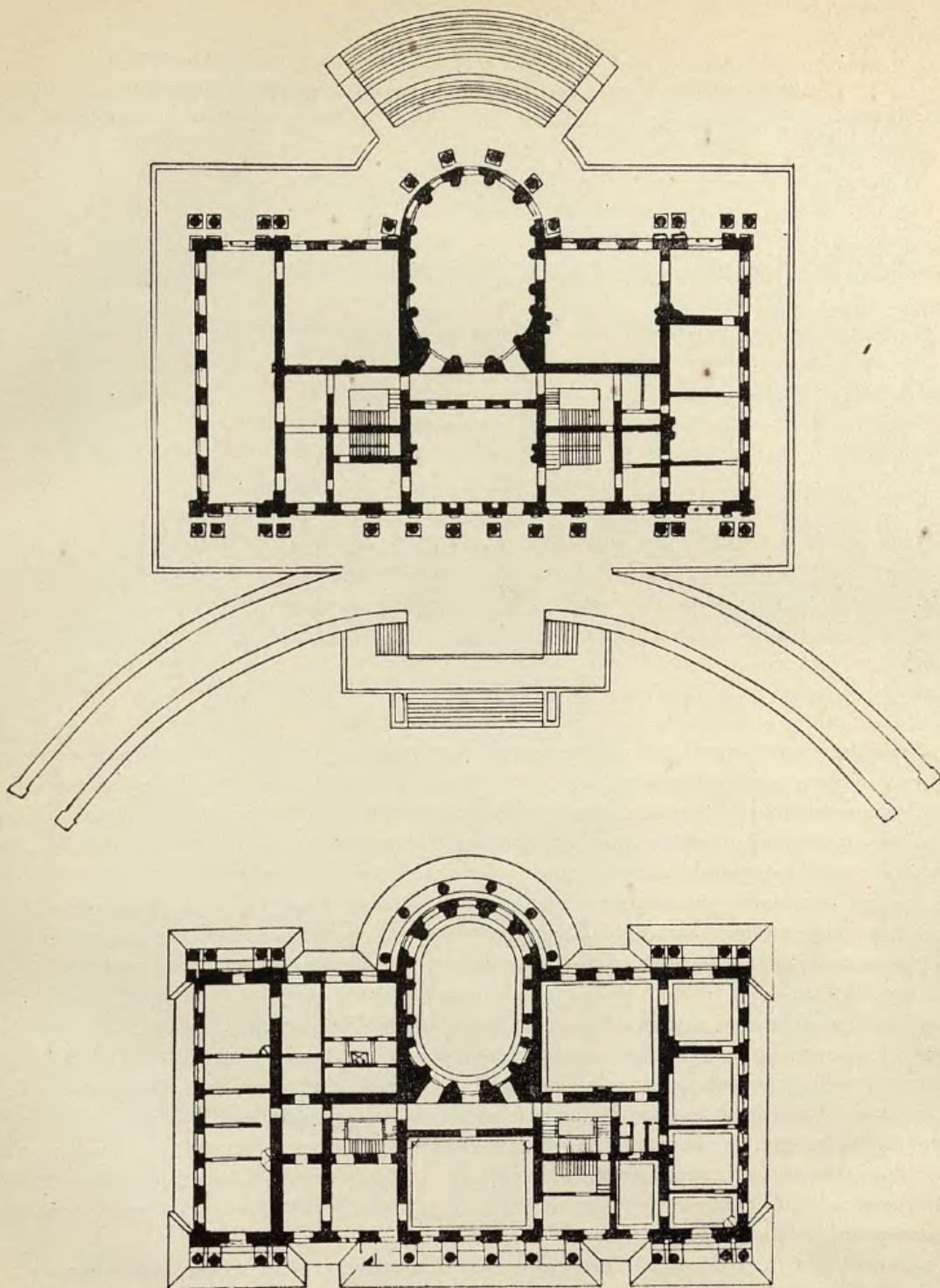
За кухней находится каменная оранжерея, переделанная России из старой оранжереи. Она представляет собой сильно вытянутый корпус. Два крыла флигеля были приспособлены для жилья садовников, сторожей и рабочих. Центральная часть его обработана в форме аттика, опирающегося на шесть пилястр-герм с украшениями ионического ордера. Фасад бокового флигеля, также украшенный четырьмя пилястрами-гермами, в верхней части богато убран орнаментными барельефами ампириного характера⁵.

Служебные постройки усадьбы дополняются особенно эффектным конюшennым корпусом (илл. 17). Подобно многим другим постройкам, одна часть его, со стороны парка, в плане имеет вид полуокружности, а другая, выходящая на дорогу, несколько напоминает собою дворец со стороны его парадного подъезда (илл. 18). Центральная часть этого фасада конюшennого корпуса представляет собой открытую галерею, поддерживаемую восемью дорическими колоннами. Из них четыре средних сдвигаются и выступают вперед, служа опорой аттику и образуя въезд во двор. Два боковых флигеля напоминают собой два портика парадного подъезда дворца. Они украшены барельефом и в средней части второго этажа — итальянским окном. Внутри — два двора. По бокам первого были экипажные сараи, на второй выходили конюшни (илл. 19).

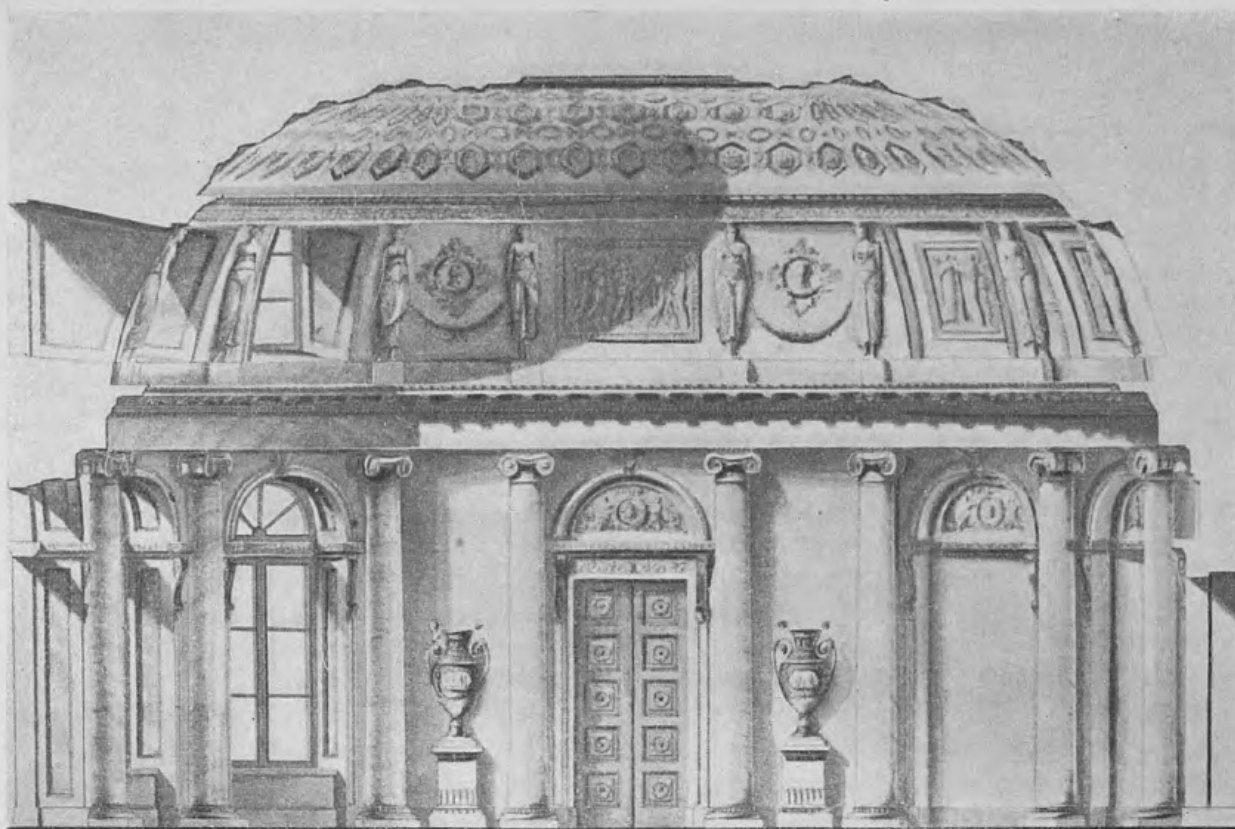
Как дворец, так и все постройки усадьбы окрашены в белый цвет, что эффектно выделяет их на фоне зелени парковой растительности и цветов, наполнявших большие вазы, корзины и пр. Свободное положение дворца, не связанного с соседними зданиями, а, наоборот, подчиняющего себе окружение, заставило архитектора по-разному, но с большой пышностью, обработать оба фасада. Фасад, выходящий в парк (илл. 20), украшен шестиколонным «коринфским» портиком с небольшим аттиком, прикрывающим верхнюю надстройку здания; по бокам его два небольших портика с тимпанами, поддерживаемыми четырьмя двоянными колоннами. Ко дворцу ведет широкий скобовидный подъезд, законченный чугунными шарами, по два с каждой стороны. В центре подъезда — прямая лестница, на которой поставлены два чугунных льва⁶. Все это придает главному фасаду торжественный и парадный вид.

Фасад со стороны реки украшен оставшимся от старого Елагинского дворца полукруглым выступом с трехчетвертными коринфскими колоннами по краям. Всего по фасаду четырнадцать коринфских колонн, девять пилястр с чугунными выкрашенными базами и алебастровой лепной работы капителями, карниз и два фронтона с модульонами и разной лепной работы украшениями. На окнах — наличники и сандрики лепной же работы. Под окнами кругом здания — пояски и подоконки путиловской плиты. Между первым и вторым этажами вытянут штукатурной работы пояс с лепными украшениями. По третьему этажу идут шесть колонн дорического ордера и столько же деревянных оштукатуренных пилястр. Наверху, над средним выступом, — купол; в куполе стены каменные, с рустиками, с маленьким карнизом штукатурной работы, а свод купола — двойной деревянный⁷.

Вся постройка, напоминая дворцы XVIII века, производит характерное для России впечатление одновременной простоты и нарядности. Отсутствие скульптурного убранства (статуй, военной арматуры и пр.), которое использовал архитектор в павильонах и которым с таким блеском он пользовался впоследствии, некоторое «несовершенство в общих членениях фасада,



21. Елагин дворец. План



22. Елагин дворец. Проект овального зала

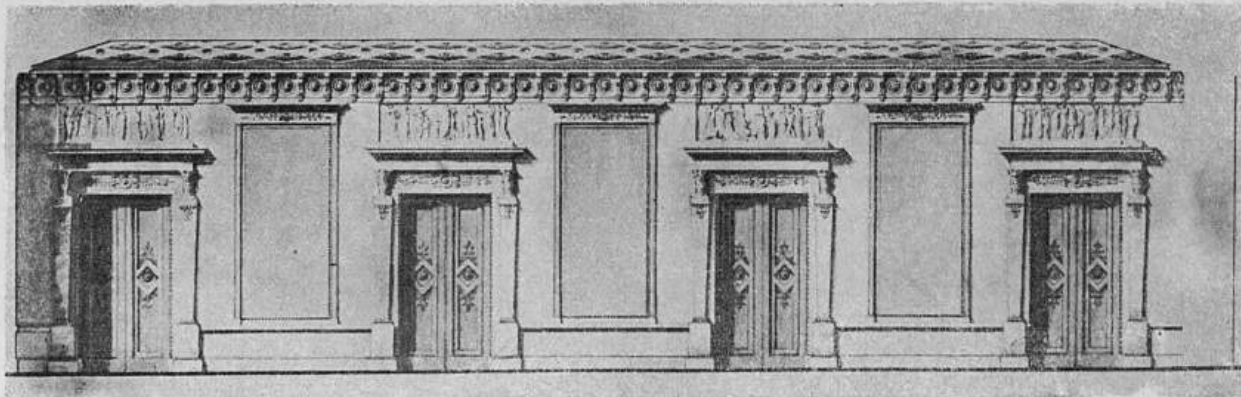
неудачный прием окон третьего этажа, самые пропорции и многое другое»⁸ напоминают о том, что Елагин дворец — первая самостоятельная работа Росси, стесненного необходимостью считаться с уже имеющимся зданием. Но и здесь, особенно в планировке всей усадьбы, в умении использовать и создавать эффектные по цвету и форме фоны для своих построек, в свободной трактовке и комбинировании классических архитектурных и декоративных приемов убранства, в чередовании выступов и впадин, ординарных и сдвоенных колонн и пилястр, наконец в исключительном умении связать многообразие форм в единый художественный образ, подчинив детали основной идее замысла, — чувствуется рука большого мастера, уверенного в своих силах и даровании.

Еще более убеждает в этом убранство внутреннего помещения дворца. В плане (илл. 21) комнаты расположены следующим образом: низ занят парадными, верх — жилыми апартаментами. Внизу, в центре, помещаются передняя и овальный зал; слева весь боковой фасад здания занят столовой. Крайней комнатой правой стороны является кабинет. Общий план и все без исключения убранство, до мельчайших деталей орнамента, рисунка тканей, покрывающих мебель, завитка кронштейнов и узора паркета, обдуманно и спроектировано самим Росси. Поэтому каждая комната в отдельности и все они в совокупности производят впечатление цельного художественного образа.

Овальный зал (илл. 22 и 23) является одним из самых эффектных по замыслу и совершенных по технике исполнения помещений. Он занимает среднюю часть дворца, оформленную полукруглым выступом со стороны заднего фасада. Это определяет его форму, завершенную эллиптическим куполом, украшенным кессонами. Основной материал убранства — алебастр



23. Елагин дворец. Вид овального зала



24. Елагин дворец. Проект столового зала (первый вариант)

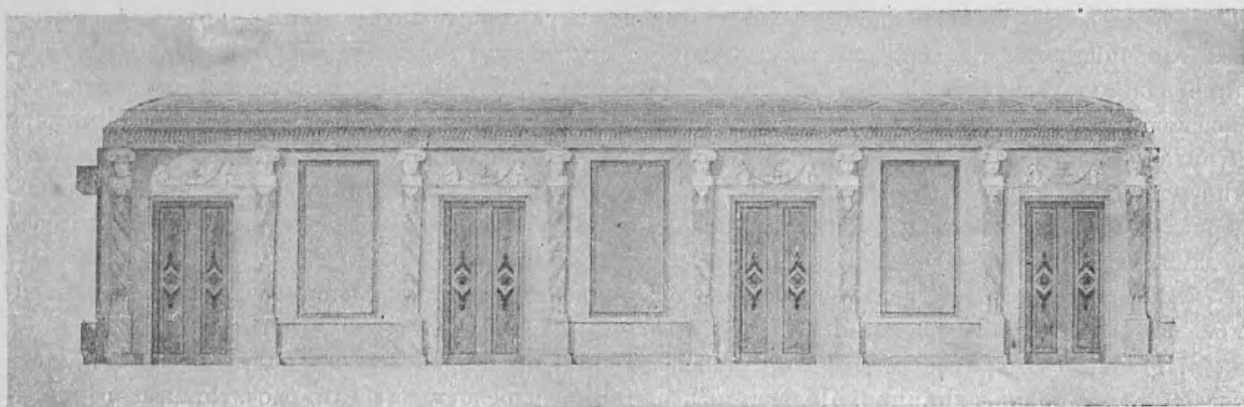
и прекрасный искусственный мрамор. Зал украшен шестнадцатью ионическими полуколоннами искусственного мрамора с серыми жилками и такими же базами. Капители — лепные алебастровые, а плинтусы — белого мрамора. Стены также были из искусственного мрамора⁹. Скульптору Демут-Малиновскому было заказано сделать «из его собственного, казанского алебаstra самой чистой отделкой для стен между колоннами с барельефов четыре прямых четырехугольных и два полукруглых» и для купола «шестнадцать кариатид и женских фигур с канделябрами и барельефов исторических, коих сюжет остается в его (скульптора) произволении с одобрения главного архитектора»¹⁰.

Верхняя часть купола, расписанная Медичи под лепную работу, кассетонами с розетками и арабесками¹¹, как бы продолжает скульптурное убранство зала.

Овальный зал выдержан в белом тоне. Белый алебастр и искусственный мрамор оттеняются серыми жилками и цветом натуральных древесин: двери сделаны мастером Гроссом из тополя и дуба.

Из тополя же была и мебель работы фабриканта Баумана и из красного дерева с шифраном прекрасный пол, исполненный искусным Степаном Тарасовым¹². На белом фоне ярким пятном выделяются желтый в полосах атлас, покрывавший мебель, и зеленые со шнурами и кистями шторы на окнах. Бронзовая золоченая люстра с тонким узором, работы Шрейберта дополняла убранство, а зеркала своей серебристой поверхностью усиливали его эффект.

Соседняя с овальным залом малиновая гостиная получила свое название от малинового цвета с золотыми розетками обоев, наклеенных на холст и покрывающих стены¹³. Тот же малиновый тон повторяется в мебели и дверях красного дерева, в красноватых жилках искусственного мрамора телесного цвета, из которого сделаны филенки в откосах окон, и в росписи потолка работы Скотти, изобразившего «маски под лепную работу с орнаментами желтою краскою и восемь фигур лиловою краскою с позолотой»¹⁴. Сочетание лилового или малинового цвета с золотом было характерно для гостиной. На фоне обоев ярко выделялась шелковая желтая с малиновыми кругами обивка мебели, драпир и желтые тафтяные с малиновым бордюром занавески. Бронзовые золоченые канделябры, такая же люстра, золочение орнаментального убора мебели и другое дополняли расцветку гостиной. Стены ее расчленены были четырнадцатью пилястрами, которые Скотти расписал арабесками масляною краскою. Богато украшенные золоченой резьбой двери обрамлены пилястрами и закончены профилированными фронтонами с живописной вставкой. Основной узор орнаментов, украшающих стены, двери, потолок и мебель, — ампирный, среди арабесок-пальметок — крылатые фигуры, медальоны с античной головой в середине, венки и т. п.¹⁵. Исполненная Гроссе мебель состояла из дива-



25. Благин дворец. Проект столового зала (второй вариант)

нов с высокими прямыми спинками и боками, кресел и стульев с полукруглыми вазообразными линиями.

В симметрии к малиновой гостиной с другой стороны овального зала находилась синяя или голубая гостиная, убранство которой напоминало убранство малиновой, отличаясь от нее расцветкой: стены в ней были обиты холстиною и оклеены бумажными обоями голубого цвета с золотыми цветами, мебель тополевого дерева обита синим дамасом с белыми кругами, занавеси — белые с голубым бордюром, а драпир — синего дамаса с белыми розетками¹⁶. Здесь впервые встречается излюбленное России сочетание синего или голубого цвета с золотым и белым, которое потом повторяется в белоколонном зале Михайловского дворца, в Министерстве иностранных дел и в Александринском театре.

Одной из самых больших комнат дворца была столовая (илл. 24 и 25), расположенная с левой стороны от малиновой гостиной. Она занимала всю грань бокового фасада, окнами выходя на реку и в парк. Главным украшением ее были двадцать искусственного мрамора герм желтого цвета с серыми жилками, пьедесталы, базы и ионические капители с фигурами скульптурной алебастровой работы. Стены до карниза — все под белый мрамор с жилками Архитрав и фриз — под мрамор, желтый с серыми жилками. Над дверьми — четыре алебастровых барельефа: купидоны с гирляндами и разными украшениями работы скульптора Демута-Малиновского¹⁷. Падуга расписана желтою краскою и украшена восемью гермами с орнаментами под лепную работу. В четырех углах потолка — сфинксы и канделябры с орнаментами, между которыми шесть барельефов, изображающих праздники Вакха. Двери были из березового дерева. Основной желтый цвет выделялся на белом фоне и подчеркивался тремя шторами зеленого цвета с белую подкладкою, зеленым шнуром и кистями. Драпир были из шелковой желтой материи на вызолоченных деревянных палках. Мебель, как и двери, сделана из березового дерева, покрыта желтым лаком с резными деревянными венками и обита желтым бархатом. Дополнялось убранство двадцатью бронзовыми вызолоченными бра с венками и двумя пальметками и тремя люстрами работы Шрейбера по рисункам главного архитектора¹⁸. Таким образом, столовая как по цвету отделки, так и по характеру убранства была выдержана в стиле ампира.

В том же стиле, но с бóльшим количеством живописных украшений, отделан был так называемый кабинет Марии Федоровны. Он помещался с правой стороны дворца и выходил окнами на Невку. В убранстве его Росси принял во внимание характер отделки Павловского дворца, особенно тех помещений, которые занимала Мария Федоровна. Как и в других комнатах, основной фон ее составляет белый искусственный мрамор, из которого также сделаны

фриз и потолок. На этом фоне писаны в два яруса гирлянды, между ними — кругом писанный золотом орнамент, а в середине и по углам — вакхические тирсы и маски в венках. В середине на стенах группы из двенадцати женских фигур. Во фризе писаны желтою масляною краскою гермы, одиннадцать штук. Между одиннадцатью гермами размещены пятьдесят четыре купидона. Потолок расписан розовыми и сиреневыми гирляндами. Вся роспись сделана Виги «по рисункам, данным от главного архитектора»¹⁹. Обставлен кабинет был мебелью серого дерева с бронзовыми вызолоченными украшениями, обитой шелковою желтою материей с разводами.

Большая часть внутреннего убранства Елагина дворца с небольшими изменениями сохранилась до настоящего времени.

Приемы отделки несколько отличались от приемов убранства предыдущей эпохи. Здесь все определено и лаконично. Поле стены, а также плоскости мебели расчленяются горизонтальными линиями и в образовавшееся пространство вставляются четко прорисованные фигуры, розетки, пальметки, венки и военная арматура. Тот же прием применяется в обработке плафонов. Расцветка — преимущественно яркая, причем в этом дворце особенно часто встречается сочетание белого с оранжево-желтым и зеленым. Некоторые комнаты по своим красочным соотношениям производят впечатление нарочитой резкости. Позолота отдельных частей предметов убранства напоминает о том, что золото вновь становится социальным цветом.

Скульптура и живопись, обильно украшающие внутреннее помещение дворца, иногда в работах «под ленту» незаметно сливаются друг с другом, продолжая и развивая архитектурное убранство.

Дворец, вполне законченный в 1822 г., включает в себе элементы пышного и торжественного ампира более позднего (николаевского) времени.

В настоящее время остров Елагин назван именем товарища Кирова, помещение дворца занято под дом отдыха, а вся усадьба служит одним из ленинградских парков культуры и отдыха.





ГЛАВА IV

МИХАЙЛОВСКИЙ ДВОРЕЦ И МИХАЙЛОВСКАЯ ПЛОЩАДЬ

Второй большой работой России в Петербурге был Михайловский дворец (илл. 26). Он имел двойное значение: во-первых, это была замкнутая, окруженная службами и садом постройка усадебного типа, характерного для феодально-дворянского строительства XVIII века, во-вторых, городской особняк, господствующий над окружением и влиявший на его оформление.

Эта работа помогла России выйти на путь нового крупного городского строительства с планировкой площадей и улиц, созданием архитектурных комплексов, триумфальных арок и т. п. На этом поприще размах его творческой фантазии достиг небывалых размеров. Но при всей кажущейся фантастичности его замыслов России всегда исходил из реальной обстановки, считаясь с прошлым перестраиваемого квартала, с потребностями текущего момента и с дальнейшими перспективами.

Так было и с комплексом Михайловского дворца и площади. История застройки этой части города относится к петровскому времени. В 1719 г. здесь было посажено 300 елей и разведен сад, который составил часть Летнего сада и был назван «третьим дворцовым»¹. В 1721 г. 7 марта Петр I посадил здесь первые яблони², а 25 сентября «было велено докончить» постройку каменной оранжереи³. Сад предполагалось сделать плодовым.

По плану 1738 г., окружение его составили на севере — Летний сад, тесно с ним соприкасавшийся на месте, где потом был проложен Екатерининский канал — речка Кривуши; на западе — Невский проспект. Садовая улица шла до Чернышева переулка, а пространство между третьим садом и Невским представляло собой трудно проходимое болото, поросшее редкой растительностью. В 1739 г. невская перспектива в этой части была застроена каменными домами, а позади них «лицом к саду» комиссией по застройке города было приказано «строить деревянные дома и перед домами пустить улицу... шириною в восемь сажен, которую вымостить камнем, а под те каменные (по Невскому) и деревянные (по Итальянской) дома отвести длиннику по сорок, а поперечнику по пятнадцати сажен и оные раздать под строение всякого чина желающим людям»⁴.

В 1741 г. работы по оформлению квартала продолжались. По указу Сената от 17 июня этого года, каторжники должны были исполнить ряд работ по застройке и, между прочим,

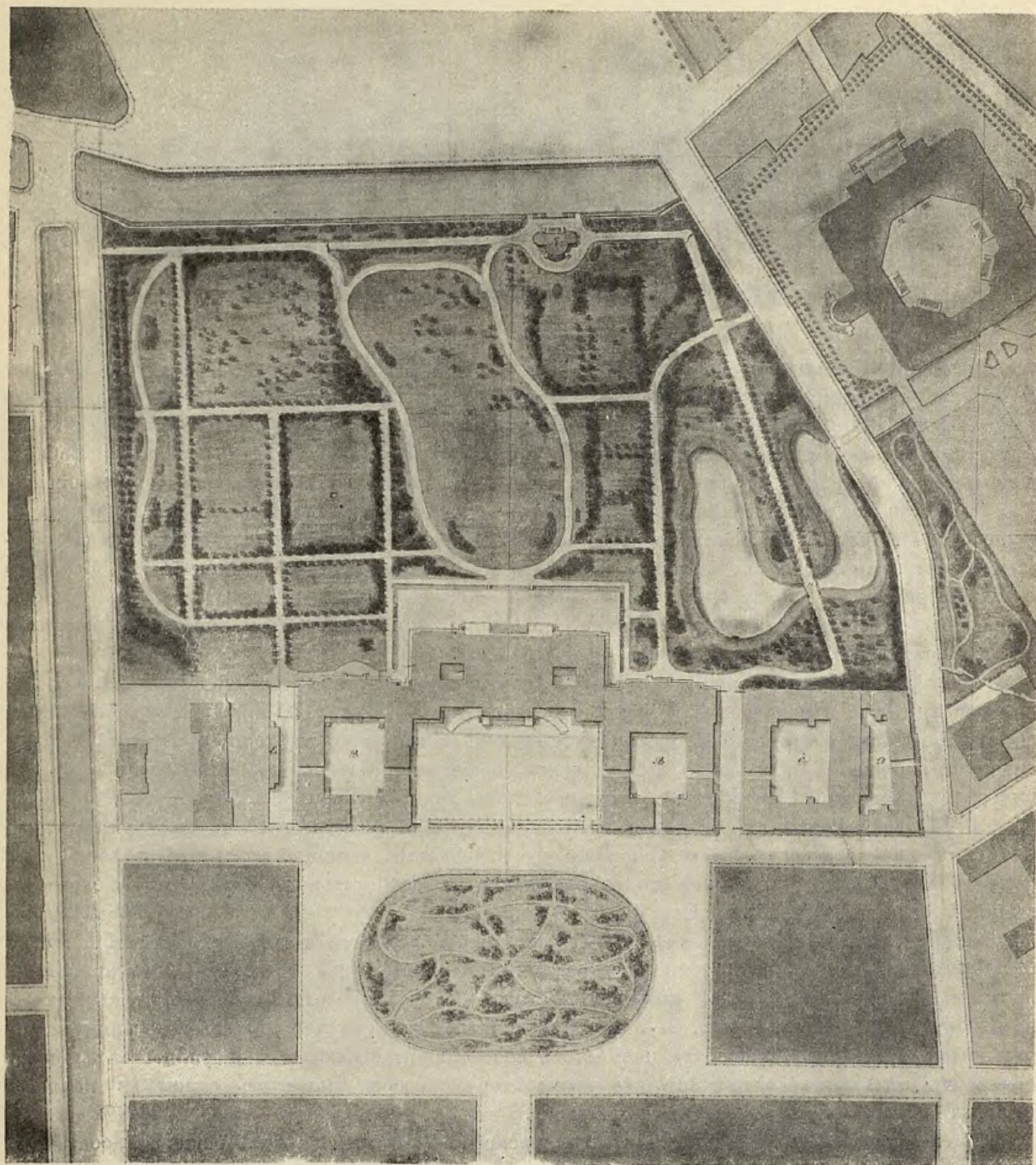


26. Михайловский дворец. Вид дворца (с гравюры 30-х годов XIX века)

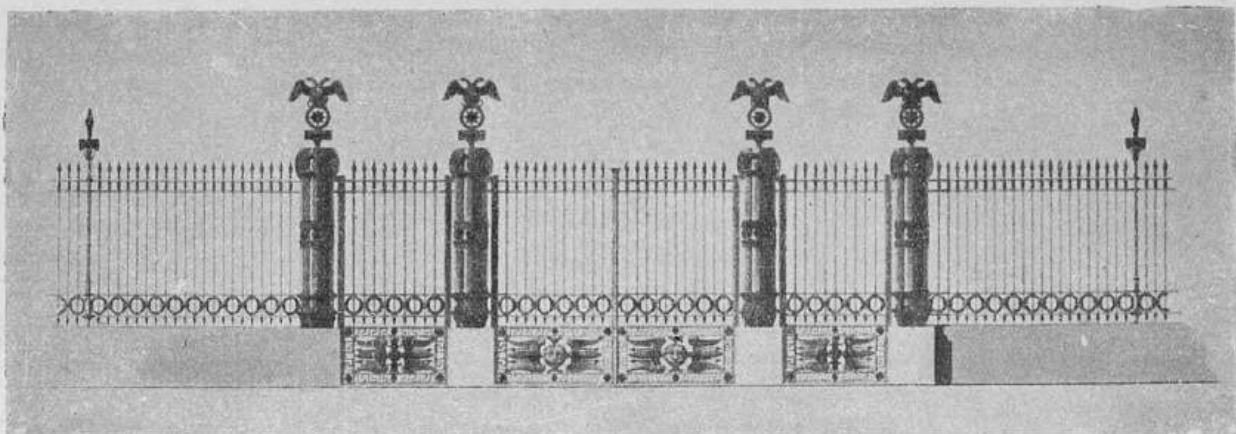
продолжить Садовую улицу мимо Гостиного двора до Невского проспекта⁵. Третий дворцовый сад продолжал разрастаться. В 1747 г. «СПБ ведомости» вызвали желающих поставить (для посадки в нем) 25 000 кленовых деревьев⁶. В конце XVIII века летом шли работы по устройству Екатерининского канала на месте речки Кривуши⁷. К этому времени, в связи с ростом города, площадь пустырей и садов стала сокращаться, и третий сад доходил уже не до Итальянской, как прежде, а до Инженерной улицы.

Мысль о постройке на этом месте дворца для Михаила Павловича появилась не сразу. В 1819 г. его предполагали строить на Исаакиевской площади, на углу Вознесенского, где впоследствии Штакеншнейдером был сооружен дворец для дочери Николая I — Марии Николаевны, или на месте Пажеского корпуса. Относящийся к 1819 г. проект дворца Михаила Павловича, разработанный Росси, не был принят. Выбор нового места на углу Инженерной и Садовой улиц обуславливался как удобным положением в центре города, так и наличием сада, который предполагалось использовать в плане постройки дворца-усадьбы.

В связи с официальным распоряжением о постройке была организована особая Строительная комиссия. Главным архитектором ее был назначен Росси, а помощниками его — Ткачев, Гальберг, Колпачников, Павлов, каменных дел мастера Фома и Дементий Адамини, Иосиф Бернардацци и Комелевский. Кроме них, в состав коллектива по постройке дворца вошла большая часть сотрудников, уже работавших с Росси по Елагину дворцу. Это были: живописцы Виги, Иван и Петр Скотти, Варнава Медичи и братья Додоновы; скульпторы Демут-



27. Михайловский дворец. Проект плана усадьбы



28. Михайловский дворец. Проект решетки (первый вариант)

Малиновский, Пименов, братья Саягины, Заколупин, Железнов и др.; мраморщики Мадерни и Трискорни; мастер по искусственному мрамору крепостной ярославского помещика Энгельгардта Яков Щенников; резчики Федор Степанов «с товарищи» Глазыриным и Коневым и др.; паркетчик Степан Тарасов; мебельных дел мастера Бауман, Гроссе, Тур и Василий Бобков; специалисты по бронзе Бауман, Рехенберг и др.; обойщик Иван Тимофеев и многие другие.

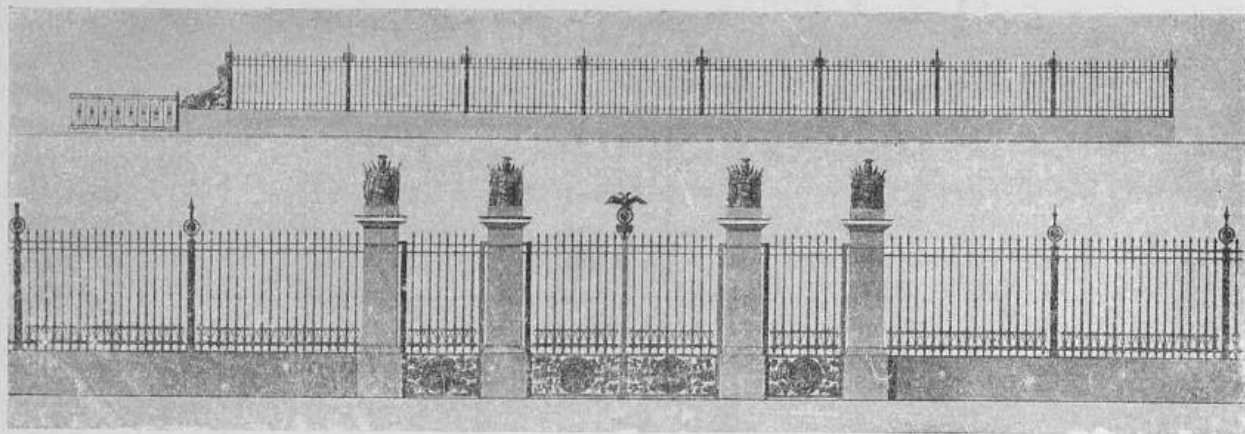
Общая смета на постройку была исчислена в 6 млн. руб.; фактическая же стоимость ее равнялась 7 млн. руб. Современникам, привыкшим к баснословным затратам средств на дворцовые постройки, эта сумма казалась незначительной. «Все говорят, — пишет А. Я. Булгаков в Петербург своему брату, — что Михайловский дворец — превеликоленная игрушка. Теперь, видно, экономнее строят: замок Михайловский стоил семнадцать миллионов, а как сравнить его с новым Михайловским, стоящим только 7 млн.»⁸.

Насколько сильное впечатление производила постройка на современников, видно по количеству гравюр, литографий и статей, посвященных ей. Так, в № 6 «Отечественных записок», издававшихся Свиньиным, дворец описывается в самых восторженных выражениях: «По величине наружного вида дворец сей послужит украшением Петербурга, а по изящности вкуса внутренней отделки одного может считаться в числе лучших европейских дворцов»⁹.

В 1895 г. дворец был превращен в Русский музей. В связи с этим он был архитектором Свиньиным несколько перестроен снаружи и значительно изменен внутри. Так, весь левый флигель был сломан, а на его месте выстроено самостоятельное, несколько тяжеловесное здание Русского этнографического музея.

Дворец занимает значительное пространство (площадь самого двора равна $50 \times 20 = 1000$ кв. сажень), ограниченное с запада Инженерной улицей, с севера — Екатерининским каналом, с юга — Ново-Садовой улицей, с востока — садом с беседкой-павильоном, выходящей на Мойку и Марсово поле (илл. 27). Не заслоненный, как сейчас, садиком на площади, он был виден с Невского проспекта и вместе с постройками Михайловской улицы и площади, оформленными по проектам того же архитектора, должен был стать одним из наиболее цельных и красивых городских комплексов.

От Инженерной улицы дворец отделен прекрасной работы чугунной решеткой, состоящей из копий с позолоченными остриями, между ними — толстые чугунные столбы с трофеями, в центре — ворота, украшенные золоченым гербом (илл. 28 и 29). Решетка и два боковых флигеля замыкают пространство перед главным зданием, образуя *cour d'honneur*. От ворот дорога ведет к скобовидному подъезду и гранитной лестнице, украшенной двумя львами (илл. 30 и 31).



29. Михайловский дворец. Проект решетки

Главная задача оформления постройки заключалась в том, чтобы придать ей величественный, «дворцовый» вид. Росси достигает этого размерами и обилием скульптурных украшений. Правда, от этого создается впечатление некоторой перегруженности фасада убранством. Зато в умении компоновать его так, чтобы получилось впечатление цельного художественного образа, мало кто мог сравниться с Росси.

Нижний, рустованный этаж играет роль цоколя по отношению к верхнему, в котором были расположены парадные комнаты. Это как бы подчеркивает значимость второго этажа. Сильно вытянутая линия постройки разбивается тремя выступами, средний из которых, украшенный восемью коринфскими колоннами, образует портик, увенчанный тимпаном с вензелем и скульптурными фигурами. Этот портик является центром здания, остальная часть служит ему как бы фоном. Семь арок входа, соответствующие семи промежуткам между колоннами портика, украшены замками в виде львиной головы — мотив, повторенный Росси в убранстве Александрийского театра.

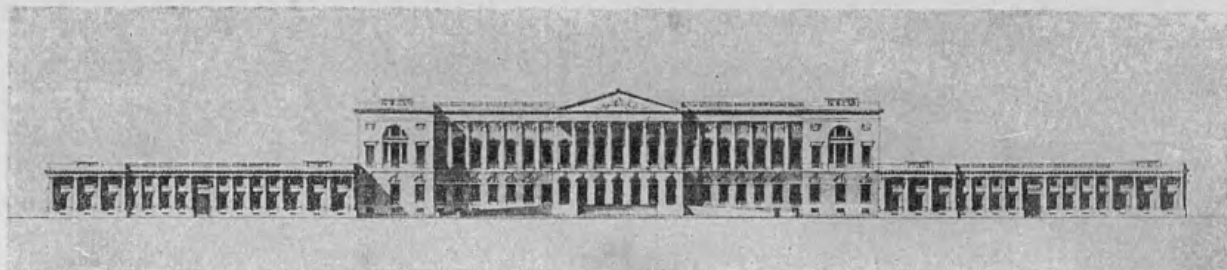
Подобно аркам входных отверстий, все окна нижнего этажа закончены тимпанами, заполненными арматурой: головной убор древнерусского витязя, щит и т. п., над впадинами — львиные головы. Во втором этаже — полуциркульные окна и коринфские полуколонны, а между ними — барельефы со скульптурными фигурами; все это связывает убранство тела здания со средним выступом.

Боковые выступы, менее связанные с центром, убраны скромнее, но объединены с ним полуциркульной формой венецианского окна.

Так же, как вертикальные линии дворца, связывают в целое части здания и его горизонтали. Оно объединяется рустами, пояском под арками, полосой барельефов, карнизом и балюстрадой на крыше, благодаря чему растянутое здание становится более компактным и не так давит зрителя своим преувеличенным объемом.

В противоположность главному зданию, одноэтажные боковые флигели его (илл. 32), доходящие ровно до половины центральной постройки, украшены скромнее. Выступов здесь нет, и средняя часть со входом убрана не коринфскими, а дорическими колоннами. С боковым выступом главного здания флигели связаны расположением окон и карнизом, продолжающимся в виде балюстрады под окнами второго этажа фасада. Та часть флигелей, которая выходит на улицу, объединяется с главным зданием тимпанами окон верхнего этажа и барельефом аттика.

Со стороны сада главный фасад дворца (илл. 33 и 34) еще более эффектен: тот же рустованный нижний этаж, то же полуциркульное оформление окон с замками и те же коринфские



30. Михайловский дворец. Проект главного фасада

колонны, но средняя часть не выступает вперед, а, наоборот, несколько уходит в глубь линии фасада, образуя изумительной красоты лоджию, увенчанную аттиком со скульптурной группой. Порттики боковых выступов украшены барельефами, на которых две Славы венчали двуглавого орла. Окончен был дворец в 1825 г.

Проектируя план дворца, Росси должен был считаться с обычаем располагать парадные апартаменты в одну линию. При таком размещении комнаты imponировали зрителю сменой впечатлений при переходе из одной в другую. Растрелли в Царскосельском дворце усилил эффект тем, что вереницу комнат объединил тройным коридором из золоченых дверей и десюдепортов. В конце XVIII века Кваренги в том же Царском селе разделил Александровский дворец длинным коридором, связав комнаты внутренними переходами.

Планируя Михайловский дворец, Росси пытался применить прием Растрелли. Но при обширных размерах всего помещения и каждой комнаты в отдельности этот принцип оказался неудобным. Растянутые по линии фасада комнаты оставляли неиспользованным значительную часть пространства, плохо освещенного, несмотря на два внутренних дворика. К тому же не всегда выдерживалась прямая линия анфилады: благодаря лоджии со стороны сада ось линии входов сдвигалась, нарушая неразрывность, что делает план Михайловского дворца не особенно удачным.

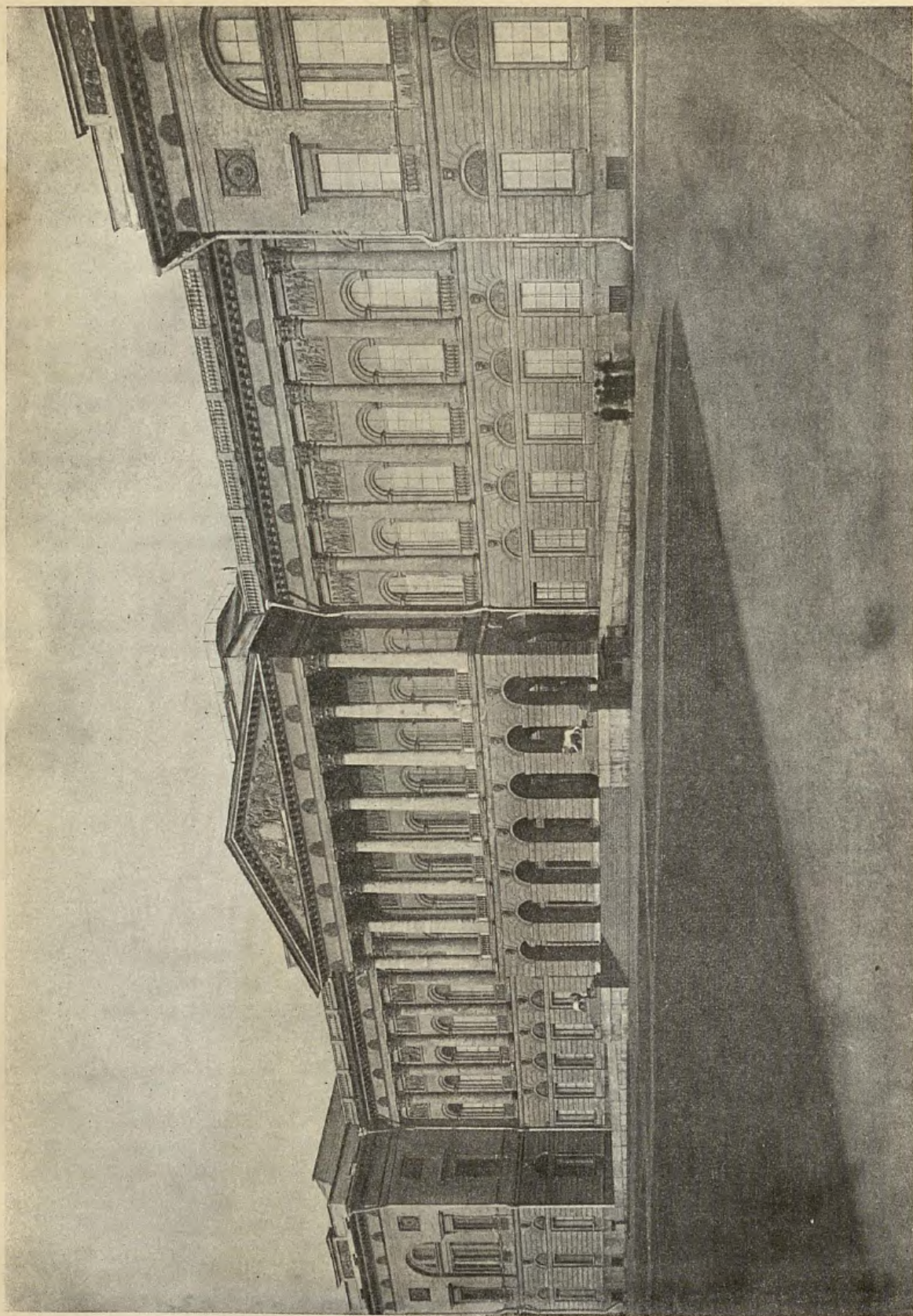
Располагались комнаты в следующем порядке: внизу комнаты для придворных и часть жилых покоев владельцев дворца, в бельэтаже — парадные и жилые комнаты.

По средней оси со стороны *cour d'honneur*'а было расположено лестничное пространство, а с садовой стороны — белоколонный зал. Направо от лестницы, за передней и галереей, находились танцевальный зал, столовая и ряд гостиных. Налево были комнаты Михаила Павловича и его кабинет.

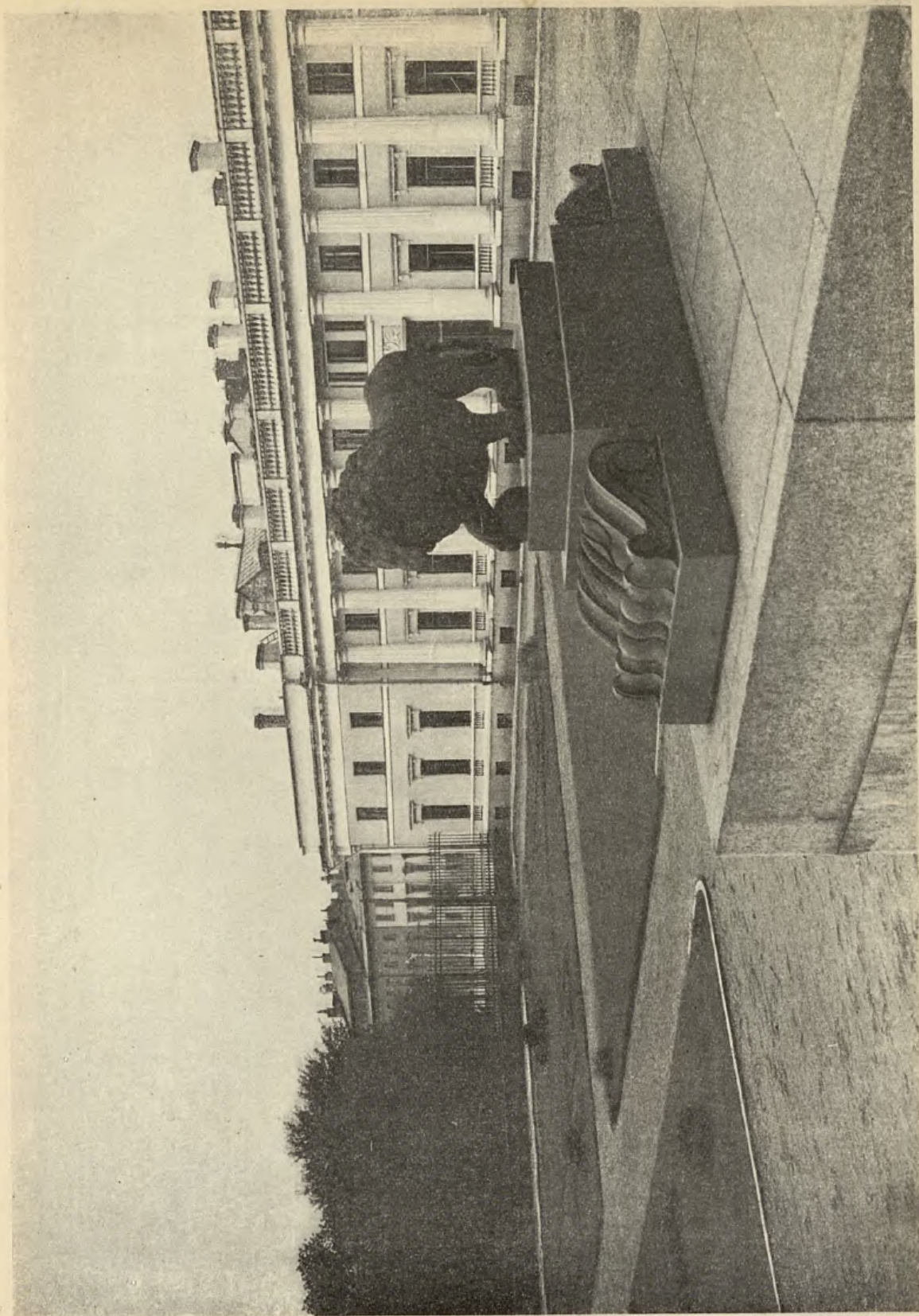
Во флигелях находились службы и помещения для дворцовой прислуги.

Внутрь дворца вела парадная лестница (илл. 35, 36 и 37). Арка ее была так обширна и так смело раскинута, что производила неизгладимое впечатление на зрителя. Она была как бы вступлением, подготовлявшим к восприятию цветных художественно оформленных интерьеров остальных помещений. Громадное пространство, занимаемое лестницей в центре дворца, образовало двое сеней: одни окнами были обращены на парадный двор, другие смотрели в сад. В вертикальном направлении лестница объединяла оба этажа постройки и заканчивалась сводом с росписью «*en grissaille*». Карниз был украшен скульптурными медальонами и иероглифами, стены покрыты молочно-белой краской, а пол выложен серыми и белыми мраморными плитами. Характер убранства «под лепную работу» подчеркивал скромную окраску лестницы, выдержанную в бело-серых тонах и контрастировавшую с яркой расцветкой остальных помещений.

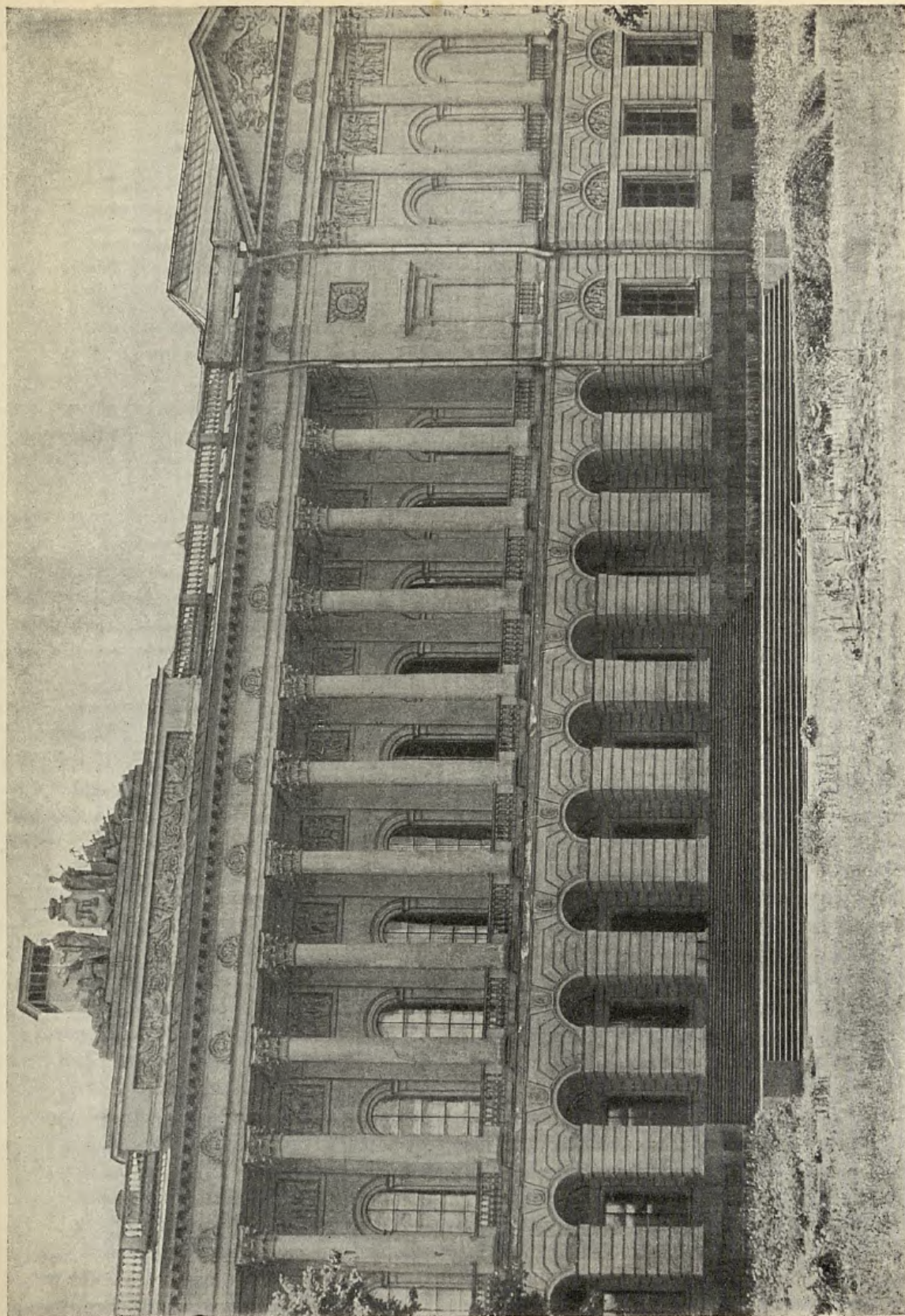
Видную роль во внутреннем убранстве Михайловского дворца играл натуральный и искусственный мрамор. Работавшие и в Елагином дворце мастера Мадерни и Трискорни делали



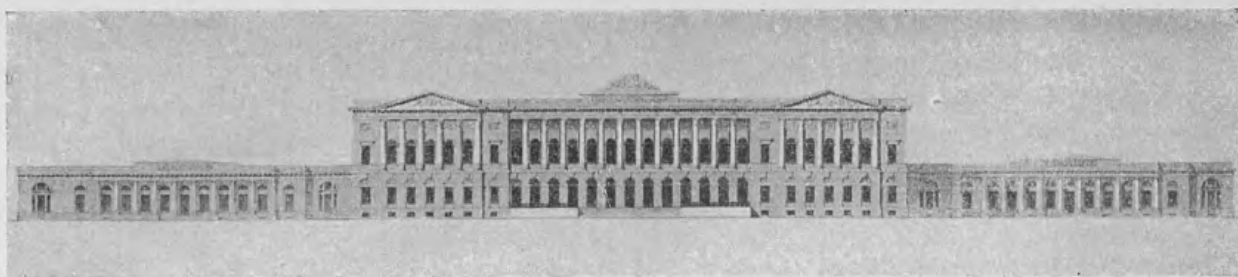
31. Михайловский дворец. Вид главного фасада



32. Михайловский дворец. Вид бокового флигеля



33. Михайловский дворец. Вид садового фасада



34. Михайловский дворец. Проект садового фасада

пол в передней, плиты, камин и др. Яков Щенников исполнил для столовой стенные пилястры и фризы из желтого итальянского антика; в танцевальном и белоколонном залах сделал колонны и облицовал стены искусственным мрамором.

Иногда стены искусственного мрамора украшались богатой росписью, оживлявшей строгую белизну фона (в белоколонном зале). Точно так же и пилястры белого искусственного мрамора расписывались «разными колерами», живописными вызолоченными арабесками и фигурами, головками и масками, напоминая живопись по фарфору¹⁰.

Порой стены покрывались шелковой или другой тканью, одноцветной или расцветченной звездочками, полосами или каким-либо узором. Такой же тканью обивалась мебель, из нее же делались портьеры и подзоры. В описях часто упоминаются шелковая тафта, гроденапль, штоф, прорезной бархат и более дешевая материя — бархат. Ткань обивки обычно сочеталась с соответствующей отделкой из шнура, кистей и т. п. Ткани, покрывавшие стену, обычно натягивались на рамы, которые делались из золоченого багета. Кроме того, багет шел на обрамление зеркал, окон и т. п.

В некоторых случаях, особенно в помещении нижнего этажа, дорогие шелковые ткани заменялись бумажными обоями, которые выделяла Царскосельская шпалерная мануфактура и которые служили предметом восхищения современников: «по синей, по оранжевой ткани блестят серебряные и золотые цветы, а там стены целой комнаты составлены из лиловых атласных подушек со шнурами и кистями, сложенных одна на другую. Это не что иное, как обои, но серебристый атлас, выпуклость подушек и кисти представлены столь живо, что, кажется, чувствуешь мягкость их, и зрение, как бы утомленное блеском... отдыхает на них»¹¹.

Подобно тканям, обои обычно обрамлялись багетом. Иногда стены просто окрашивались клеевой краской разных оттенков¹².

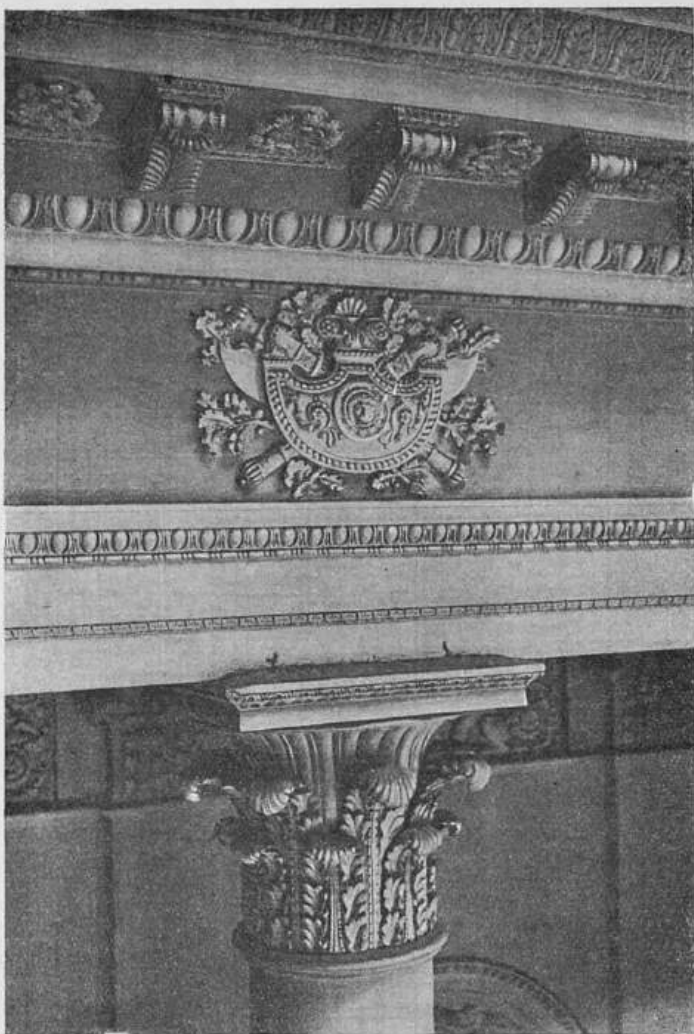
Работы по дереву занимали значительное место в убранстве дворца. Они выполнялись преимущественно известными, уже проверенными на других дворцовых постройках мастерами. Первое место среди них занимал Степан Тарасов. Он делал оконные переплеты, дубовую лестницу... «с принадлежащими к ней балясинами и поручнями по рисунку главного архитектора»¹³.

Тот же Тарасов делал паркет. Всего им было исполнено в первом этаже 605 кв. сажен дубовых паркетных полов, в бельэтаже — 580 кв. сажен. Кроме дубовых, в некоторых комнатах были настланы полы красного дерева и сложные узоры из сочетания цветных древесин: березового, чедразового, сахарданового, кленового, фиолетового, пальмового, черного и др. Одна квадратная сажень сложного узора из этих древесин обходилась от 90 до 160 руб.¹⁴.

Большое внимание уделялось убранству дверей (илл. 38). «В бельэтаже дворца... по прилагаемым рисункам (велено было) сделать 43 двери, из них 39 березового дерева, 3 красного, одна серого, из коих одна только с бронзовыми вызолоченными украшениями, а другие с порезками бронзированными»¹⁵. Эти чудесной работы двери можно наблюдать и в настоящее время в белоколонном зале и в других сохранившихся помещениях Михайловского дворца.



35. Михайловский дворец. Вид верхней площадки вестибюля



36. Михайловский дворец. Вид верхней площадки вестибюля. Деталь скульптурного убранства (Демут-Малиновский и Пименов)

В бельэтаж вела лестница сердобольского гранита. Ее чугунная решетка была окрашена в белый цвет с перилами красного дерева, на верхней площадке восемь цельных и шесть трехчетвертных колонн коринфского ордера поддерживали потолок. У входа — впадины, украшенные щитами, касками, орлами и грифонами. Под ними — живопись алагрек, а еще ниже, с одной стороны — софиты с живописными украшениями, а с трех других — кассетоны с лепными карнизами. В софите на десяти белых крюках висело столько же фонарей, служивших для вечернего освещения лестницы. Карниз — лепной работы из медальонов, розетт и арматур. В середине потолка находилось овальное окно¹⁷.

Среди комнат бельэтажа особенно отличались художественностью отделки: столовая (по описи № 3), танцевальная зала (№ 5), гостиная (№ 7) и вторая гостиная (№ 8), иначе называемая белоколонным залом (илл. 39). Полное представление о них дает материал описи. Столовая имела одно венецианское и семь обыкновенных окон. Стены были покрыты белой краской, фриз желтого фальшивого мрамора с лепными украшениями; карниз — также лепной.

Менее казовые двери в нижнем этаже, во флигелях и других помещениях делались из более дешевого соснового дерева.

Подобно Елагину дворцу, главные затраты в Михайловском делались на художественное оформление. Так, на сооружение самого здания Росси предположительно истребовал 3 млн., а на убранство его, включая устройство сада, решетки и т. п., фактически было истрчено 4 млн. руб.

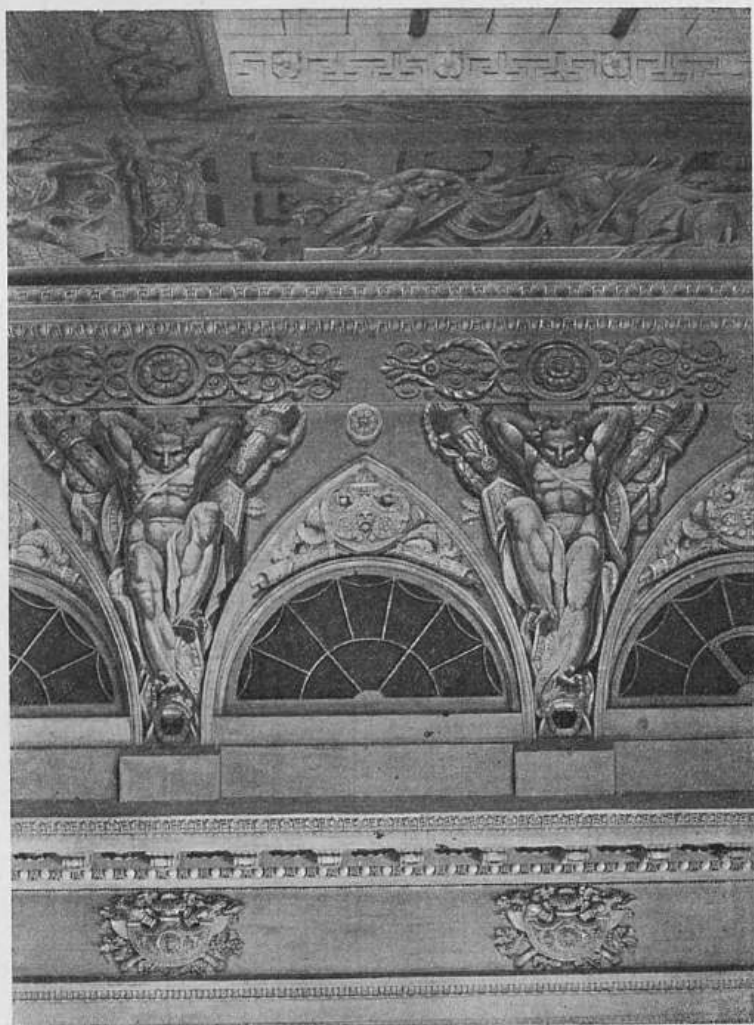
Убранство Михайловского дворца роскошью своей значительно превосходило как убранство Елагина дворца, так и Аничкова, бывшего собственностью Николая Павловича (тогда еще наследника). По этому поводу управляющий Кабинетом Гурьев с неудовольствием писал Росси, что «в украшении сего дворца должно сближаться с тем, в какой степени оное произведено было во дворце в. кн. Николая Павловича, а живопись потребно сделать пристойную, но без такого великолепия, какого нет даже в комнатах государя императора». В ответ на это Росси сообщил, что в личной аудиенции Александр I, «рассмотрев представленные им рисунки, сметы и планы, выразил желание, чтобы внутренняя отделка дворца была богаче и великолепнее той, которая во дворце в. кн. Николая Павловича»¹⁸.

Особенно дорого ценилось скульптурное и живописное убранство.

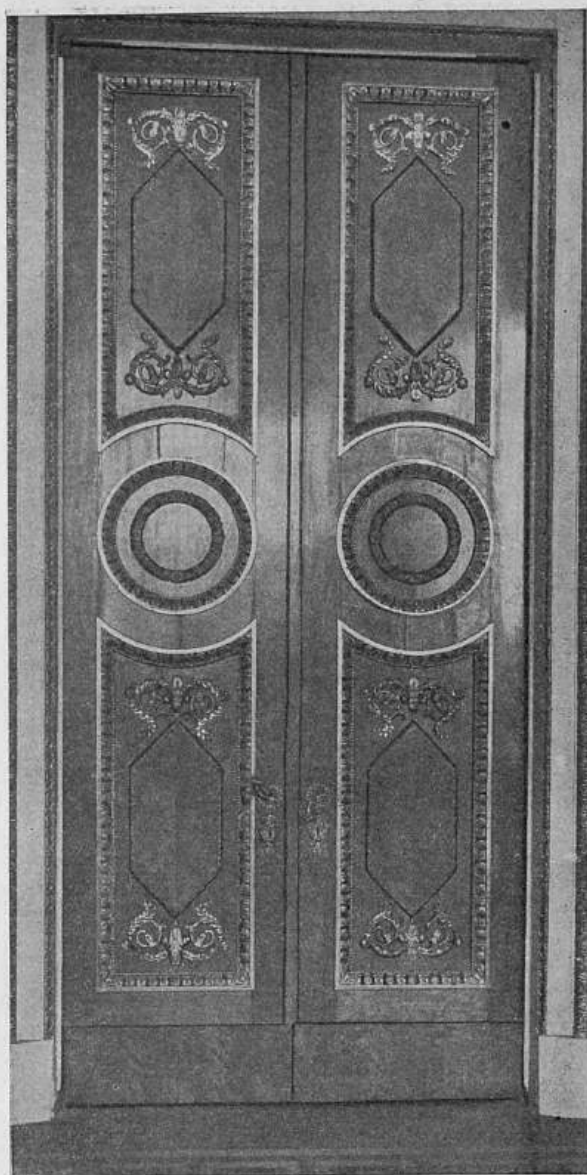
Все эти скульптурные работы были исполнены Демут-Малиновским по рисункам Росси. Потолок с расписными кассетами, кариатидами и барельефами под лепную работу. В концах потолка — две впадины, из коих в одной арка для хоров, а в другой — писанная арка с барельефами под лепную работу». На желтых искусственного мрамора пилястрах работы Щенникова находились 32 вызолоченных резных жирандоли, исполненных Лебланом по рисункам Росси. Здесь же висели и две бронзовые вызолоченные люстры в 60 свечей каждая. Мебель березового дерева, работы Тура, обошлась в 2 800 руб. Она состояла из 108 стульев, обитых желтым разрезным бархатом. Четыре березовых двери с резными вызолоченными украшениями были исполнены Бобковым. Любимое Росси сочетание белого с желтым выигрывало от соседства столовой с танцевальным залом. Двумя небольшими комнатами он отделялся от столовой и представлял собой так часто повторявшееся в постройках Росси сочетание голубого с белым. Белые стены искусственного мрамора работы Щенникова оттенялись двадцатью восемью голубыми колоннами. Такой же голубой фриз был убран лепными украшениями.

«Карниз с лепными порезками, медальонами и розетками» был исполнен Пименовым. По голубому полю сводчатого потолка были писаны барельефы и медальоны под вид лепной работы. По краям потолка — две впадины, в которых также по голубому полю были писаны «живописные барельефы» под лепную работу. Белый и голубой цвета отделки танцевального зала сочетались с бронзовыми люстрами, канделябрами и золоченой резьбой березовых, покрытых лаком дверей работы Бобкова. Мебель напольного дерева также была вызолочена и покрыта голубым разрезным бархатом¹⁸.

По контрасту в одной из ближайших комнат, обозначенной в описи под № 7, «стены были покрыты штофом кармазинного цвета, выписанным из Парижа. Потолок украшен живописью: барельефами и трофеями под лепную работу и трофеями под бронзу, местами вызолоченную. Над дверьми работы мастера Бобкова находились лепные, местами вызолоченные барельефы, исполненные Демут-Малиновским по рисункам Росси. Карниз с лепными порезками, медальонами. Фриз белого фальшивого мрамора, а по нем лепные украшения, местами вызолоченные. Пол в комнате был красного чешфразового дерева с березовыми и дубовыми



37. Михайловский дворец. Вид верхней площадки вестибюля. Деталь живописного убранства (Скотти)



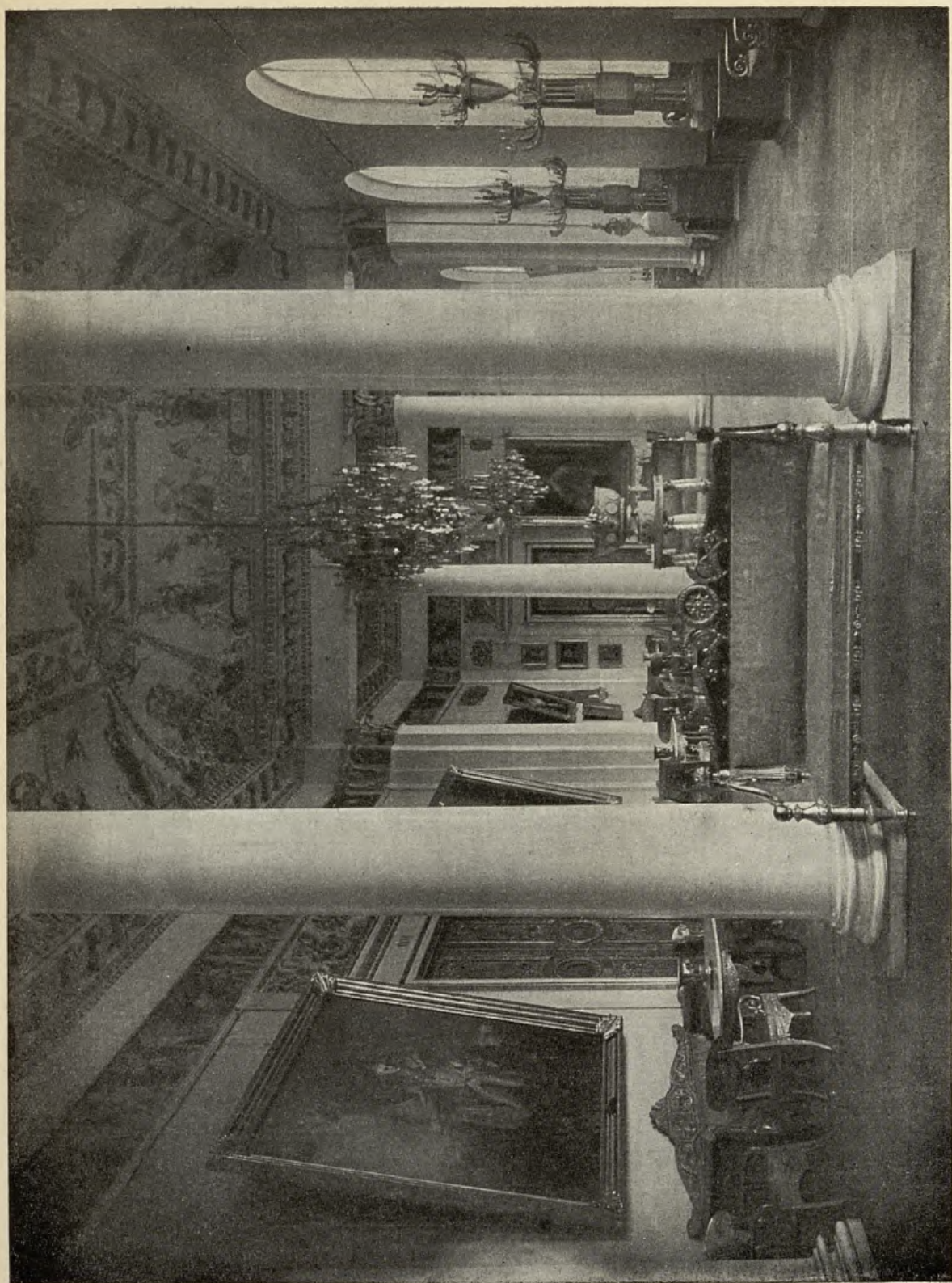
38. Михайловский дворец. Дверь белоколонного зала
(столяр В. Бобков)

фризами работы мастера Степана Тарасова. В простенках помещались четыре трюмо в резных вызолоченных багетовых рамках. В комнате были три двери проходных и две фальшивых — все березового дерева с позолотой. Занавеси на окнах были кармазинного цвета, под цвет мебели. Мебель из папьевого дерева с позолотой состояла из восемнадцати стульев, двенадцати кресел, двух экранов перед каминами и двух преддиванных столов. Обивка — кармазинного штофа фабрики Гушина. Меблировку комнаты дополняли четыре фарфоровые вазы с ландшафтами, стоящие на мраморных подстолиях, двое бронзовых вызолоченных часов, представлявших «Орфея» и «Минина и Пожарского», два бронзовых вызолоченных канделябра, стоявшие на подстолиях со стеклянными, сиреневого цвета, досками и бронзовые вызолоченные люстры»¹⁹.

Среди измененных позднейшими переделками комнат бельэтажа наиболее сохранился так называемый белоколонный зал. В описи он обозначен как гостиная № 8. Он представляет собой обширную комнату с белыми под мрамор стенами и с четырьмя белыми же колоннами коринфского ордера, законченными позолоченными капителями. Поставленные посреди зала колонны делят его на три части. На стенах живопись, изображающая «Прощание Гектора с Андромахой», «Улисса и Пенелопу», «Париса и Елену», «Ахиллеса при дворе Ликодема» и др. Вверху и внизу — вызолоченные орнаменты. Сомкнутый свод, разделенный софитами на три части, «расписан Медичи двенадцатью сюжетами и купидонами масляной краской и двенадцатью фигурами клеевой краской, с фигурами, группами, орнаментами, арабесками и гирляндами»; часть росписи исполнена лепною работою, часть выкрашена под бронзу и часть сделана «разными колерами»²⁰ (илл. 40 и 41).

Карниз у потолка — с лепными порезками и розетками, местами вызолоченными. Над дверьми — карнизы фальшивого мрамора, фризы того же материала и барельефы. Над тремя каминами белого мрамора — трюмо, перед каминами — экраны. Мебель, сплошь вызолоченная, состоит из двух подстолий со стеклянными голубого цвета досками, двух круглых столов с мраморными досками, четырех диванов и двадцати четырех стульев. Обита мебель голубым штофом цвета «Марии Луизы» с золоченым узором.

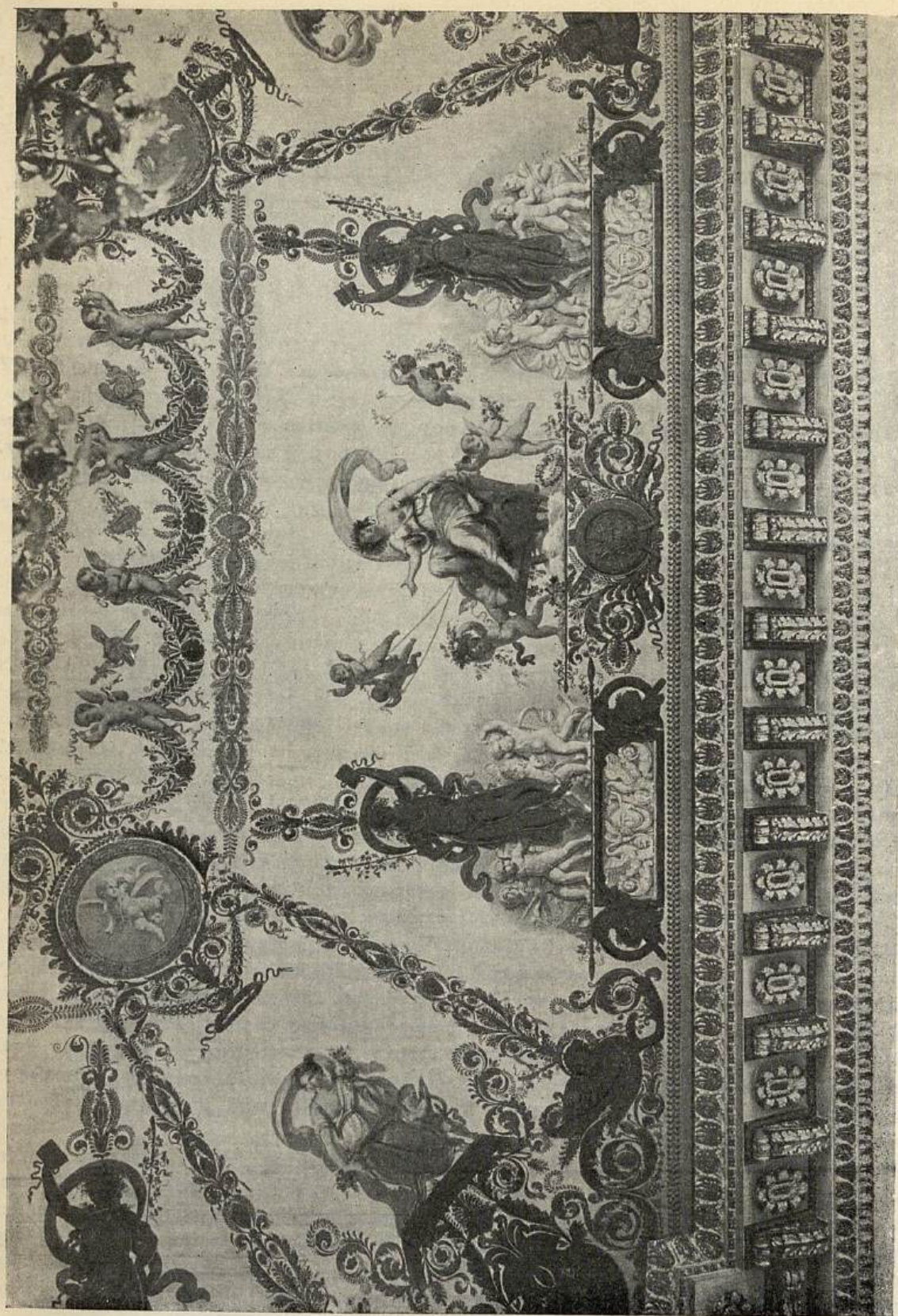
Рисунок ткани и резьбы мебели повторяет орнаментальный мотив росписи карниза потолка, капителей колонн и резьбы березовых дверей. Все детали убранства были предусмотрены Росси и исполнены по его рисунку.



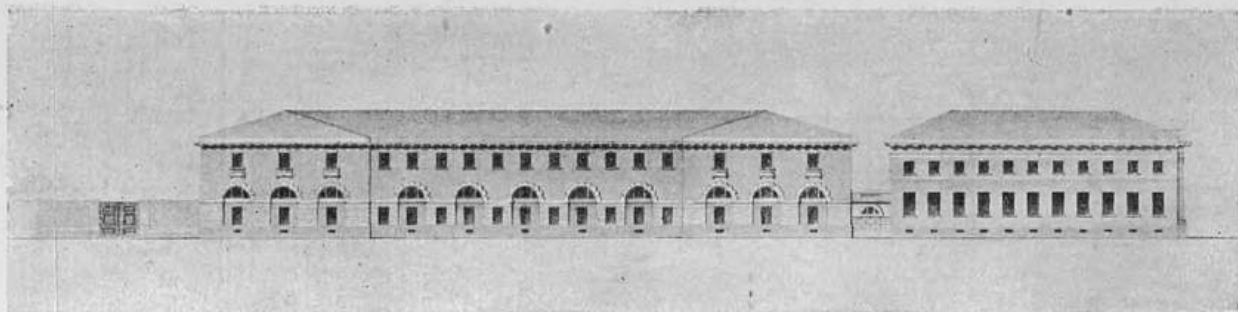
39. Михайловский дворец. Вид белоколонного зала



40. Михайловский дворец. Плафон белоколонного зала



41. Михайловский дворец. Деталь убранства белоколонного зала (И. Скотти)

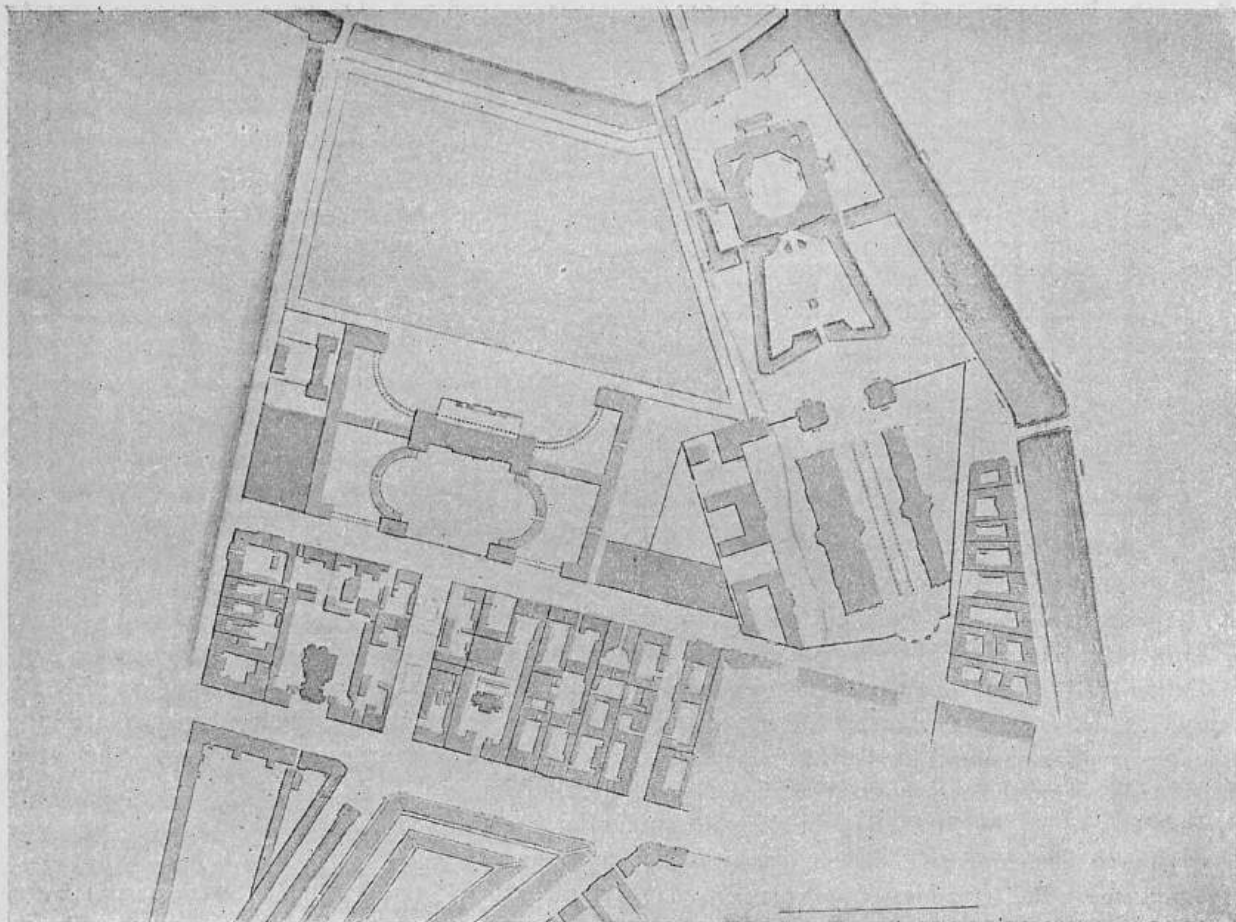


42. Михайловский дворец. Проект служб

Для России характерно, что он с таким же вниманием, как к большим парадным залам, относился и к жилым комнатам и к помещению, имеющему служебное назначение. Так, в небольшой уборной в два окна и в ванной каждая мелочь была обдумана и разработана со свойственными России вкусом и умением. Мало того, их красочное сочетание (в одной — зеленого с белым, в другой — оранжевого с белым при обязательном золочении некоторых деталей орнаментального убора) напоминает о том, что России не только мастер архитектурных форм, но и большой колорист, выработавший определенные красочные соотношения. Многие из них, особенно белый с желтым (всех оттенков коричневого через оранжевый), синий или голубой с белым и золотистым, повторяются почти во всех его постройках и характеризуют столько же России, сколько эпоху раннего ампира, отдающего предпочтение простым и ясным краскам. В Михайловском дворце встречаются и другие сочетания, типичные для более позднего времени. Они производят впечатление некоторой тяжеловесности и нарочитой пышности. Сюда можно отнести эффектный «кармазиновый» тон гостиной № 7²¹, расцветку комнаты № 3 нижнего этажа, где зеленая окраска стен служит фоном для мебели красного дерева, обитой малиновым бархатом, большую гостиную, в которой синие с серебряными цветами обои служат фоном для мебели красного дерева, обитой голубым штофом со звездочками, уборную № 6, где обои малиновые, драпировка и мебель из желтой ткани с малиновыми звездочками, а занавеси зеленые. Сравнительно редкие для России сочетания стен горохового цвета со светлосиреневой обивкой мебели характеризуют комнату, обозначенную в описи под № 12. Еще более редко встречающийся розовый цвет обоев в соединении с папельным деревом мебели, обитой розовым ситцем с серебряной отделкой, был использован России для комнаты камер-фрау, а тот же розовый в сочетании с голубым — для спальни Елены Павловны.

Обивка стен и мебели редко бывает гладкой. Чаще на ней узоры в виде цветов, звездочек, разводов или трав. Этот рисунок как нельзя более гармонировал с остальной отделкой помещения. Повсюду повторяется характерный для эпохи мотив лавровых венков, розеток, пальметт и т. п. Форма мебели — обычная для эпохи: прямые высокие спинки, сливающиеся с ними стенки боковых частей, перерастающих обычную форму локотников, резное золоченое изображение лиры на спинках и других деревянных частях мебели. Военная арматура, тяжелые гирлянды, медальоны и цветы, украшающие собой архитектурные части внутреннего убранства, повторяются на всех предметах.

Общая отделка мебели так же, как ее масштаб и количество, тесно связана с преувеличенным масштабом и убранством всего дворца. Иногда размеры ее делались не столько из расчета пропорций человеческого тела, сколько исходя из размеров помещения: об этом говорят громадные пщище, диваны во всю комнату и т. п. Те же причины заставляют России обильно декорировать мебель орнаментацией и позолотой: взятый в отдельности, каждый предмет перегружен украшениями, но, связанный с общим убранством помещения, он не теряется в нем.



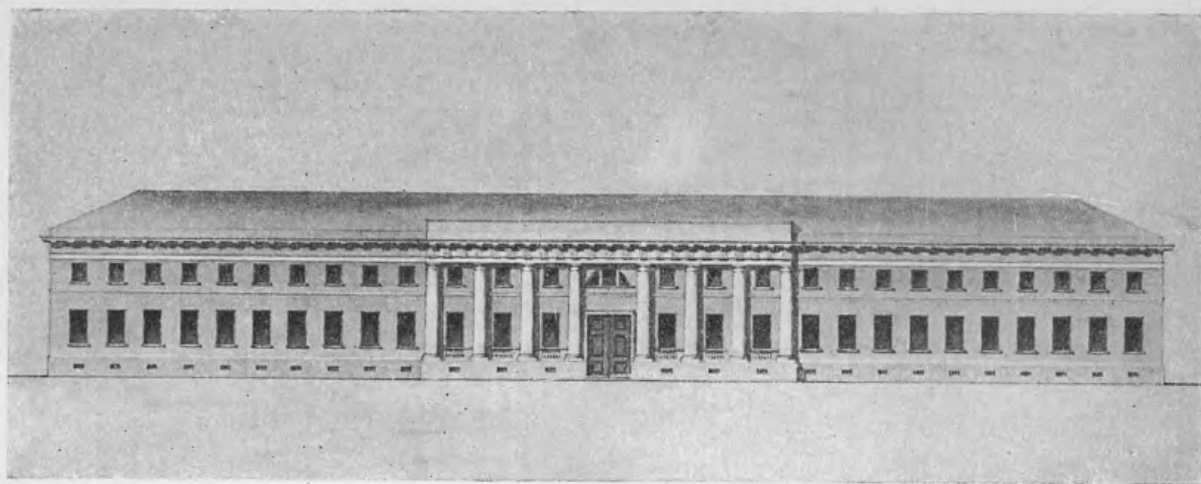
43. Михайловский дворец. Проект планировки (первый вариант)

Таким образом, утилитарное назначение предметов обстановки Михайловского дворца часто уступает место их декоративной роли.

Убранство дворца дополнялось большим количеством бронзы и фарфора. Особенно имела значение бронза. Эффектом ее металлического блеска и разных оттенков — от самого темного до яркой позолоты — Россия пользовалась как последним художественным штрихом, который должен привлечь внимание и связать обстановку со слегка бронзированной скульптурой потолка и стен.

Исполненные лучшими бронзироващиками эпохи по рисункам главного архитектора канделябры, люстры, жирандоли и торшеры формой своей, как и цветом, были связаны с сюжетом росписи и орнаментным узором всего помещения. Нимфы, Амуры и Психеи, Зефиры и Минервы часов; трофеи, лиры, пальметты и розетки, лавровые венки и головки бронзовых ручек ваз и дверей как бы отражались в живописи под бронзу фризов и плафонов, в барельефах наддверников и в золоченой резьбе дверей и мебели. Красочный эффект бронзы усиливался от сочетания с разноцветным мрамором и сибирским камнем. Даже фарфор этой эпохи своей формой и цветом иногда подражал драгоценной бронзе. По стоимости материала и работы бронза играла немаловажную роль в общем ансамбле дворцового убранства.

Если бронзовые жирандоли, канделябры, люстры и торшеры были связаны с освещением и таким образом сочетали декоративное назначение с утилитарным, то часы, подобно часам



44. Проект дома на Садовой улице

XVIII века, служили не столько для учета времени, сколько для украшения каминов и подстолий. Их обычно классический сюжет иногда напоминал о назначении комнаты («Амур и Гименей» — в спальне), иногда олицетворял общие понятия «Дружбы» (комната № 26), мудрости и военной доблести («Минерва и Ганнибал» — в кабинете), иногда взывал к национально-патриотическим чувствам («Минин и Пожарский» в гостиной № 7), но чаще всего сюжет воскрешал греческие мифы об Амуре и Психее (спальня № 7, кабинет Елены Павловны), Орфее (гостиная № 7), Зефире и Флоре (ванная) и др.²²

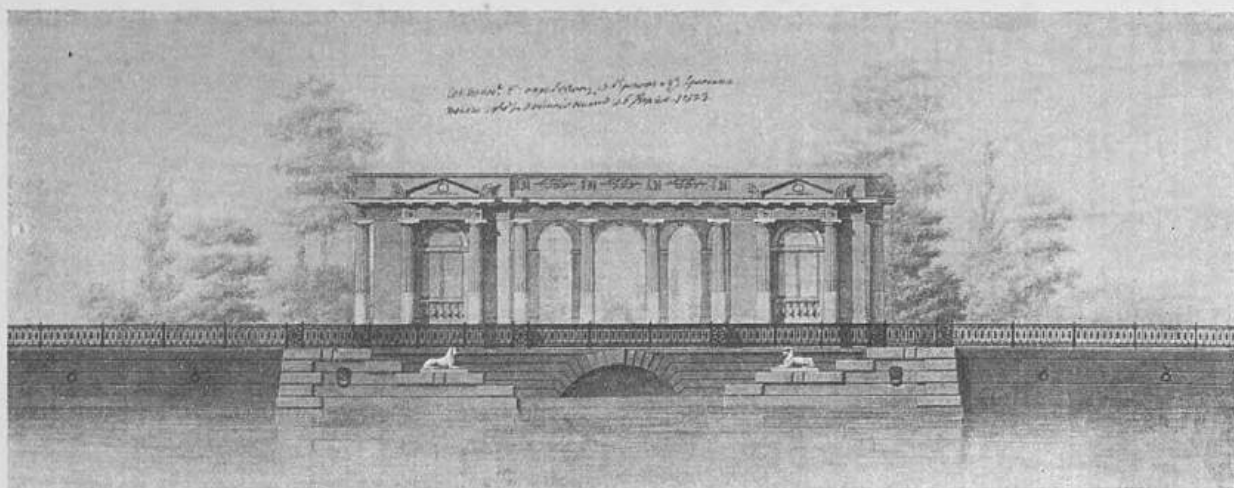
Почти исключительно декоративную роль в убранстве дворца играл фарфор. Обычно он поставлялся императорским фарфоровым заводом и состоял редко из часов, чаще из различной формы ваз, на белом или цветном фоне которых изображались ландшафты и цветы. В противоположность более позднему времени, в эту эпоху позолотой покрывалась сравнительно небольшая часть поверхности фарфора, что давало возможность архитектору использовать красочные эффекты фона и росписей, чтобы оттенить цветное стекло подстолий и белый мрамор каминов и связать фарфор с живописным убором стен и потолка (гостиная № 7, галерея № 2, комната № 10, ванная — две голубых фарфоровых вазы с позолотой на фоне оранжевых стен комнаты и многие другие²³).

К сожалению, большая часть отделки была уничтожена или изменена при перестройке дворца в Русский музей. Но то, что сохранилось до нашего времени, в соединении с обширным материалом наших архивов дает возможность судить как о стиле ампир первой четверти XIX века, так и об индивидуальных особенностях творчества Росси в этой области.

Одновременно с работами по постройке Михайловского дворца шла планировка его окружения.

С одной стороны дворец должен был выходить в сад, с другой — на площадь; к Садовой улице он примыкал своими служебными постройками, а от Екатерининского канала был отделен домом библейского общества, от которого отгородился забором.

Служебные постройки (илл. 42) были спроектированы Росси уже после того, как генеральный план № 1 был утвержден 1 июня 1821 г. [первый вариант (илл. 43) осуществлен не был]. Из них конюшенный флигель выходил на Инженерную улицу, отделяясь от правого флигеля дворца узким проходом. В плане он представлял собою квадрат с двором посередине. Главный фасад его был убран полуциркульными впадинами, в дуге которых помещались трехчастные окна. Над вторым этажом был протянут карниз с модульонами. Других украшений на фасаде не было. Так назы-

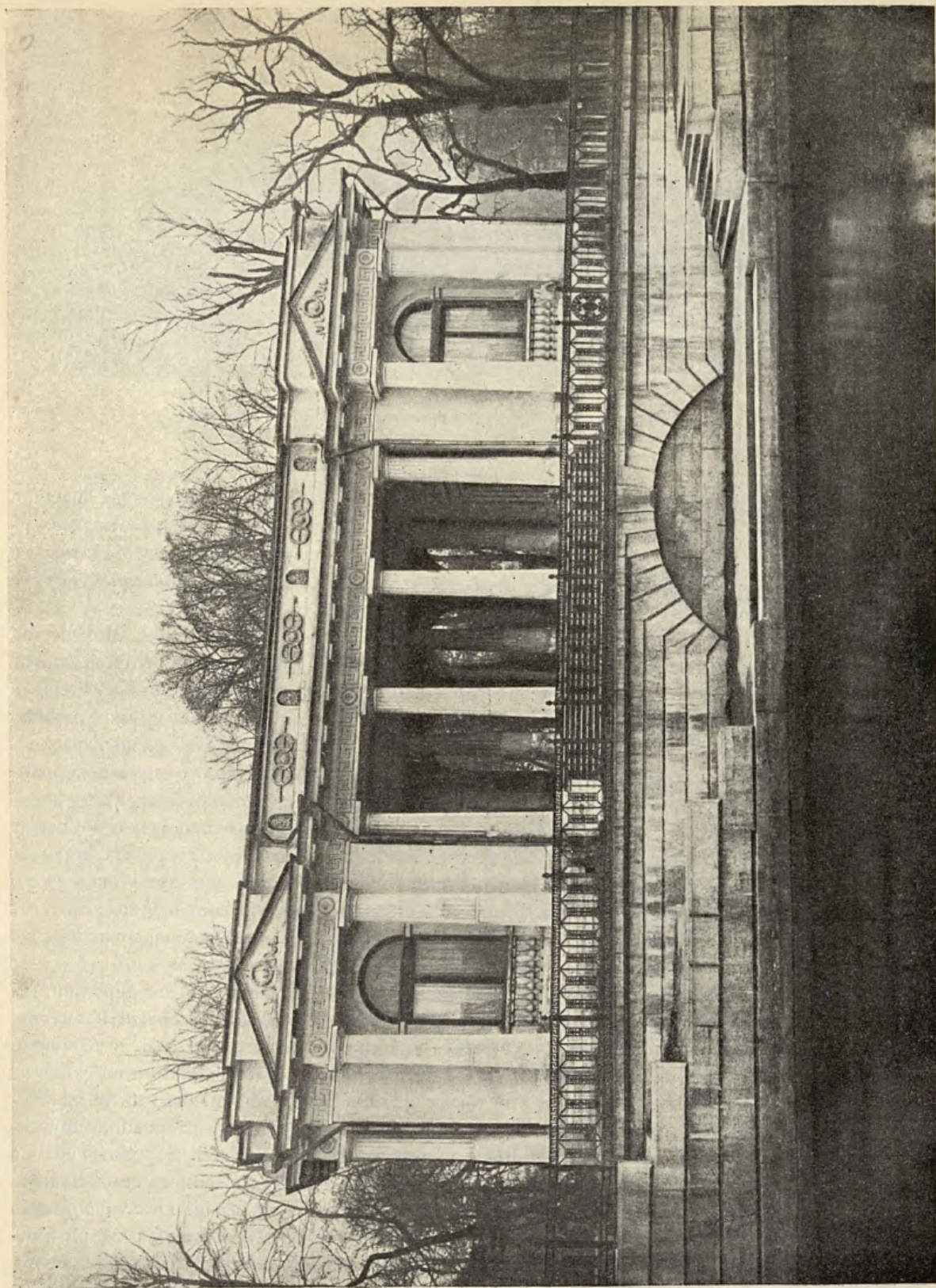


45. Проект садового павильона Михайловского дворца (главный фасад)

ваемый прачечный флигель частью выходил на Инженерную улицу, частью—на Садовую. В плане он напоминал букву П с укороченными концами. Фасад его на Садовую улицу предполагалось украсить портиком из восьми дорических полуколонн с воротами посредине (илл. 44), но эти предположения при постройке не были выполнены. В настоящее время конюшенный корпус уничтожен постройкой Этнографического музея; прачечный флигель сохранился.

Сад, прилегающий ко дворцу, создавался Росси совместно с архитектором Менеласом, садовым мастером Шуманом и Макси. Подписанный Росси проект сада хранится в отделе рисунков Русского музея. Границами сада были Мойка, Садовая улица, Екатерининский канал и задний фасад дворца. В плане сад представлял собой почти правильный прямоугольник, срезанными углами обращенный к Инженерному замку. Он был разделен на две части: та, которая находилась между Екатерининским каналом и границей дворца (место прежних оранжерей), была спланирована проще и имела вид прямоугольника, разделенного тремя перпендикулярно расположенными дорожками. Правая же часть, занимавшая все пространство между дворцом и Мойкой, была сложнее и живописней. Она состояла из вычурных кривых дорожек и зеркальных прудов свободной формы. Деревья были подобраны по принципу контраста цвета, листы и формы ветвей. Зеленые газоны чередовались с клумбами и цветами. Этот сад, почти парк, некогда составлявший часть Летнего сада, напоминал собою модные в то время английские парки с кривыми дорожками и живописными эффектами.

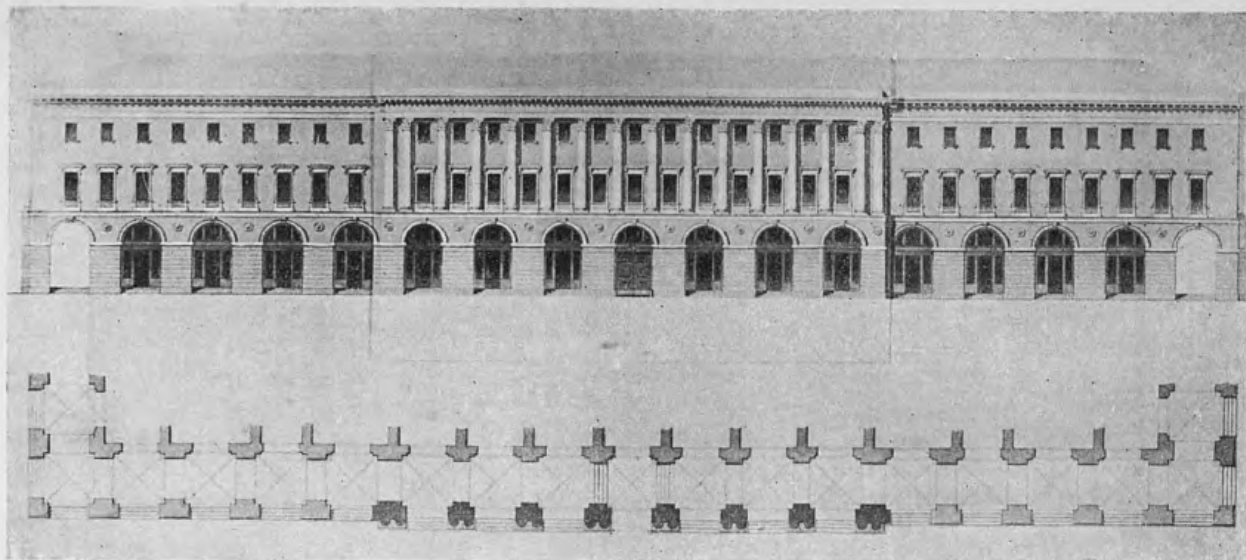
Сад был украшен павильоном и довольно большим чугунным мостиком, переброшенным через пруд. Садовый павильон илл. (45, 46 и 47), прекрасно обработанный снаружи и внутри, несколько напоминал павильоны Елагина и Аничкова дворцов. Так же, как они, в плане он представлял собой вытянутый прямоугольник с колоннами и полукруглым выступом со стороны сада. Две боковые части, занятые «кабинетами», были украшены двумя колоннами, поддерживающими тимпаны. Фриз был убран меандром, а на парапете виднелись характерные ампирные венки и тирсы. Стены и арки снаружи были выкрашены серой краской. Внутри—пол из ревелских плит. «Потолок, поддерживаемый двенадцатью колоннами, расписан под лепную работу, фриз—с лепным алагреком; карниз снаружи и внутри с медальонами... фронтоны под окнами с лепным карнизом... В комнате № 1 потолок и карниз выкрашены белой краской, а по потолку расписаны лимонного цвета фигуры и арабески. Арки над дверью, окнами и зеркалом расписаны под лепную работу. Впадины над дверью и зеркалом украшены



46. Вид садового павильона Михайловского дворца (главный фасад)



47. Вид садового павильона Михайловского двора (задний фасад)



48. Проект домов на Михайловской площади

орнаментом; стены выкрашены желтой краской... Мебель красного дерева... обивка... и драпировка окон голубого ситца с желтыми цветами»²⁴.

Комната № 2 отделкой напоминала предыдущую, но стены ее были покрыты зеленой краской, «потолок расписан по белому фону зеленого цвета фигурами и арабесками, мебель красного дерева покрыта зеленым с желтыми цветами ситцем»²⁵. От павильона к реке спускалась прекрасная гранитная лестница. Металлические работы (мост, решетка и пр.) были исполнены по рисункам Росси на Александровском литейном заводе.

В планировке павильона Росси не столько ориентировал его на дворец, сколько на городскую перспективу, открывавшуюся через Марсово поле на плашкоутный мост; потому-то павильон, спроектированный вначале по средней оси дворца, был перенесен Росси влево, на перспективу Марсова поля и моста.

В связи с постройкой дворца площадь перед ним была разбита на 11 участков, разделенных между определенными лицами с обязательством застроить их каменными домами, причем работы по застройке периодически проверялись, и земли, не использованные владельцами, должны были быть отобраны и переданы другим лицам. Площадь каждого участка равнялась приблизительно 500 кв. саженям.

Мысль об объединении всего квартала в стилистически связанный ансамбль относится к первым годам постройки Михайловского дворца. Она принадлежала Росси. При составлении своего проекта «нового дворца... (он) распланировал все окружающее дворец пространство в строгом соответствии с новой постройкой, развертывая постепенно эффект ее от самого Невского проспекта». Для этого прежде всего нужно было организовать подъезд ко дворцу, т. е. пробить новые улицы. На «высочайше апробованном 1 августа 1821 г. генеральном плане № 1» уже намечены все новые предположения Росси: так, Большая Садовая улица, доходившая прежде до Итальянской (иначе Малой Садовой), продолжена мимо участков № 9, 10 и 11²⁶, мимо Михайловского сада до Инженерного замка и Марсова поля; от этой улицы мимо постройки Михайловского дворца до Екатерининского канала проходит, также новая, Инженерная улица; наконец, против ворот дворца намечена и Ново-Михайловская улица. Проведение их почти совершенно изолировало дворец от обывательских построек. Принцип усадьбы таким образом был доведен до конца: ее границы были границами значительного участка города, она опре-

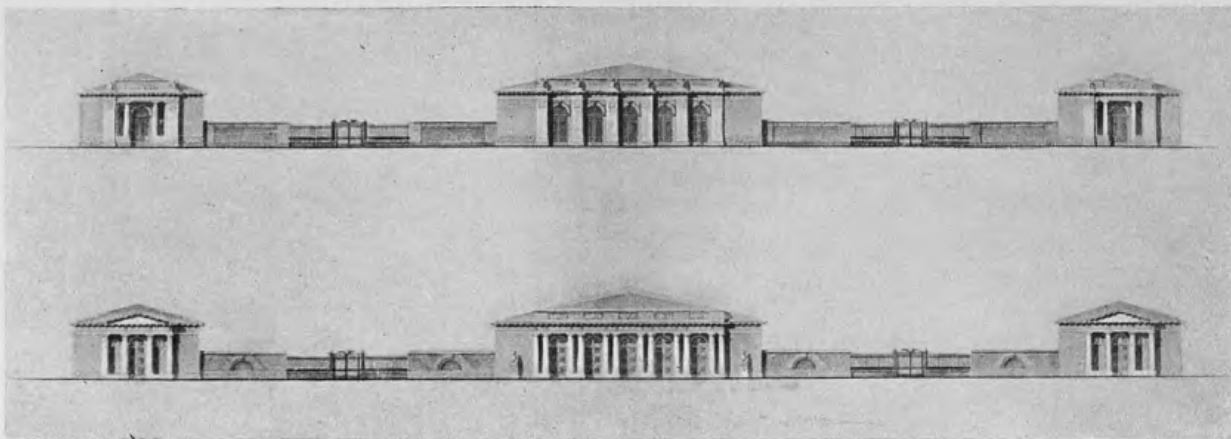


49. Вид перспективы Михайловской улицы (с литографии 40-х годов XIX века)

делала положение близлежащих улиц и давала им название. Но планировка их имела огромное значение и в общегородском масштабе. Особенно Садовая улица, продленная до Невы, разгружала движение по набережной Фонтанки, значительно выпрямляла и сокращала путь от Коломны через улицу рынков к набережной и соединяла центральную часть города с Петроградской стороной. Инженерная в свою очередь соединяла центр города с Литейным проспектом и Песками, а через мост и с Выборгской стороны. Официальное распоряжение об открытии этих улиц было дано 6 апреля 1823 г. Проект проведения Михайловской улицы был закончен 3 августа 1823 г.²⁷

Застройка участков на площади, розданных обывателям, подвигалась медленно. Незастроенные обносились забором, рассчитанным на то, чтобы не нарушалось единообразие общего вида.

Вопрос о характере застройки намеченных планом Росси улиц и участков на площади был поставлен одновременно с проектированием генерального плана. К плану № 1, утвержденному еще в 1821 г., были приложены планы и фасады обывательских домов, «кои должны выстроены быть на назначенных для них местах»²⁸. Согласно этим планам, нижний этаж помещений отводился под торговые ряды. Характерно, что тот же мотив был повторен Росси при планировке окружения Александринского театра. Возможно, что, наряду с мыслью об утилитарном использовании рядов, Росси привлекала идея художественного оформления галерей с аркадой входных отверстий. Эта галерея должна была со всех сторон охватить левый



50. Проекты Михайловского манежа

участок и на три четверти правый. Интересно отметить желание Росси ввести торговые ряды в комплекс дворцовой усадьбы. В предыдущую эпоху такое совмещение было бы невозможным. Но Росси, прислушивающийся к биению пульса нового капиталистического города, не боится нововведений. Его торговые ряды в первом проекте были приняты и апробованы. Изменения в плане произведены лишь впоследствии.

Но вернемся к первому проекту построек на площади: незначительный выступ средней части во втором этаже был украшен пятнадцатью полуколоннами коринфского ордера. Нижний этаж — до арки входных отверстий — рустован. Таким образом, с дворцом фасад построек, на площади должен был быть объединен средним выступом, рустованным низом, коринфскими колоннами и сандриком окон второго этажа. Повидимому, Росси не удовлетворял этот проект.

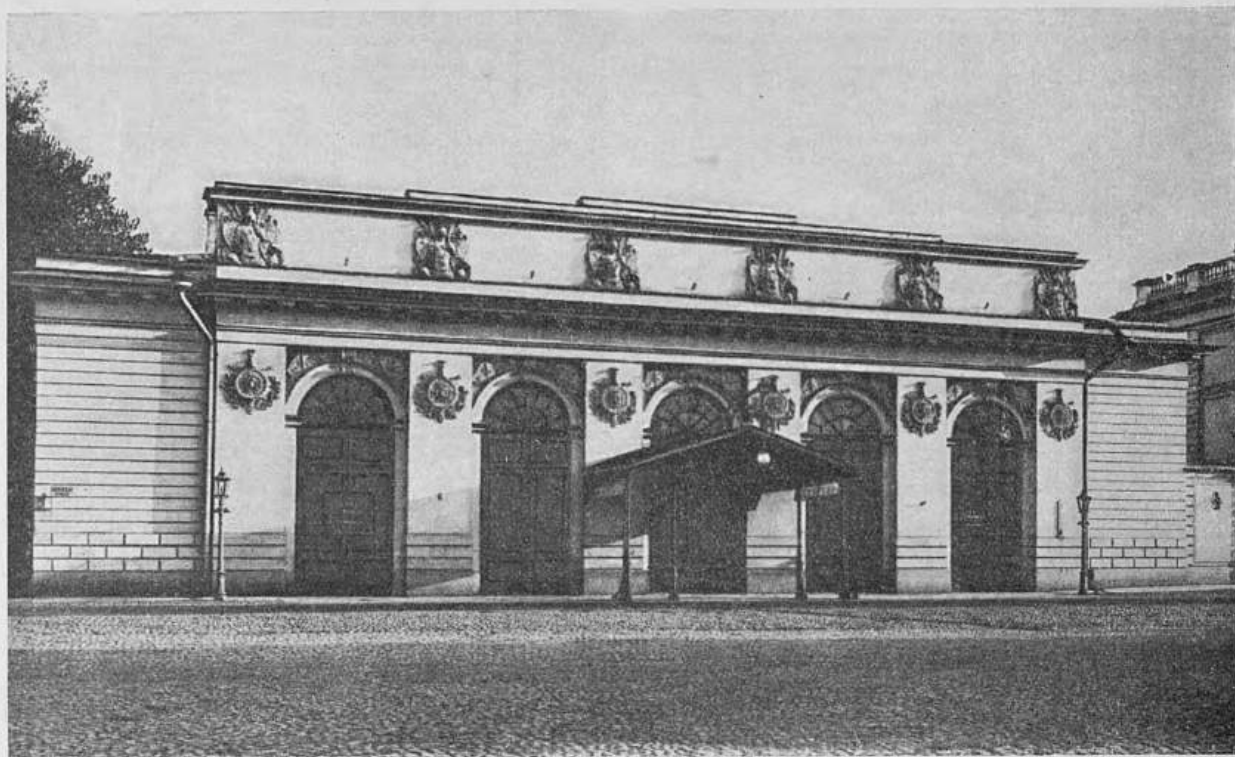
Его планы и фасады впоследствии были несколько видоизменены, вновь апробованы и в новом виде отправлены Гурьевым для сведения генерал-губернатору Милорадовичу. «А как строение... дворца производится под распоряжением г. архитектора Росси, то... порядок требует, чтобы для соблюдения в точности общего плана места для тех домов разбиты были им же и чтобы шаблоны и прочие меры для сих строений получаемы были от него же, Росси»²⁹. Трудно сказать, насколько Росси мог принимать участие в постройке обывательских домов на площади. Во всяком случае, по проектам Росси велись постройки; если они и были несколько изменены впоследствии, то лишь незначительно. Это видно и по сохранившимся до нашего времени домам.

Так, участки, обращенные к скверу, обозначенные в плане под № 1, 4, 6 и 8, были обработаны одинаково. Карнизы выведены в одну линию, фриз составлен из триглифов и медальонов. Окна третьего этажа — без наличников, боковые окна бельэтажа (по три с каждой стороны) — с наличниками и тимпаном, пять средних — с полуциркульным завершением, заполненным барельефом. Дома участков № 5 и 7, находящихся между предыдущими, несколько наряднее: они закончены аттиком, который подчеркивает их центральное положение; боковые окна украшены сандриками, а пять средних — тимпаном. Низ всех домов рустован, а над отверстиями — львиные головы. С дворцом эти постройки связаны рустами, львиными головами и обрамлением окон.

Линия домов по Итальянской улице убрана тремя легкими выступами с ионическими пилястрами, стоящими на нижнем рустованном этаже. Средний портик украшен двенадцатью, а два боковых — восемью пилястрами.



51. Вид центрального павильона манежа



52. Вид главного фасада манежа (боковая часть)

Убранство фасадов по Михайловской улице было особенно тщательно разработано Росси. Сопоставление перспективы этой улицы, нарисованной Росси (илл. 48), со старинной литографией, изображающей ее в натуре (илл. 49), говорит о том, что проект Росси был осуществлен почти без изменений. Две непрерывных линии построек тянутся от Невского проспекта к Михайловскому дворцу. Они отмечены тремя выступами, украшенными пилястрами ионического ордера: в центральном выступе их 12, в боковых — по 8. Нижний этаж рустован, окна бельэтажа убраны сандриками. Ритмично повторяемые детали убранства связывают растянутое во всю длину улицы здание (или комплекс зданий). Горизонтальные линии их сбегают к дворцу, занявшему всю ширину перспективы, и, как бы подхваченные вертикалями колонн лоджии, заканчиваются вершиной тимпана.

Садик, сохранившийся до настоящего времени, изображен на рисунке Росси и на старой литографии. Спроектированный Росси, он имел овальную форму в перспективе и закрывал нижний этаж дворца; несколько тяжеловесные украшения дворца ступеньвались расстоянием, зато в перспективе особенно четко выделяется самая эффектная часть постройки — ее прекрасно нарисованный портик; игра света и тени так же, как сочетание зелени садика с белой краской дворца и желтой с белой расцветкой его, оставляет неизгладимое впечатление.

На Михайловской площади Росси был перестроен манеж, созданный по проекту Бренна. Манеж занимал значительную площадь в 119×352 футов. Перекрытие его было составлено из брусев, скрепленных металлическими связями, и представляло собой прекрасно задуманную и выполненную конструкцию. Внешнему же оформлению манежа Бренна не придавал значения, тем более, что манеж терялся среди окружавших его зданий. Но когда, в связи с постройкой Михайловского дворца, Росси приступил к планированию его окружения, то выяснилось, что манеж оказывается у выхода на улицу и площадь и «смотрит на них своим тупым фасадом»³⁰.

Это объяснялось тем, что боковые фасады манежа и конюшни Михайловского замка являлись сторонами перспективы от замка к Невскому проспекту. Открывая новую перспективу — Михайловскую улицу, — Росси законсервировал потерявший свое значение замок, закрыв проезд, вследствие чего главную часть здания стали не боковые его части, а щипцовые, что и заставило Росси особенно роскошно обработать фасад именно с этой стороны. Это не могло удовлетворить взыскательного архитектора, и он разработал два проекта перестройки манежа. И в том и в другом намечены два боковых павильона, на 30—40 сажен отстоявшие от главного корпуса. Крайний правый из них поставлен так, что он попадает на главную ось — перспективу, ведущую к Александрийскому театру.

На первом проекте (илл. 50) фасад центрального здания был украшен шестью двоянными колоннами, а боковые павильоны — портиками с четырьмя ординарными колоннами. На втором центральное здание украшалось пилястрами, завершенными на парапете арматурой, а на боковых павильонах перекрытие поддерживалось двумя дорическими колоннами. Утвержден был второй проект, более монументальный и пышный (илл. 51 и 52).

Архитектор Фомин считает, что «попытка решения фасада без колонн удалась блестяще», а дорические колонны флигелей удачно оживили всю композицию³¹. Так еще раз проявил Росси свое исключительное дарование декоратора.

Сооружение архитектурного комплекса с Михайловским дворцом в центре было первой работой Росси в плане общегородского строительства. В ней сказались все черты дарования знаменитого архитектора: широкий размах его творчества, увлекательность архитектурных замыслов, искусство связывать их с социальным ростом города, умение в архитектурном комплексе выделить центр и так разместить окружающие его постройки, чтобы создать впечатление нарастающего эффекта.





ГЛАВА V

ДВОРЦОВАЯ ПЛОЩАДЬ

Архитектурное оформление Елагина острова и Михайловского дворца дает возможность оценить широкий размах творчества Росси.

История развития Дворцовой площади связана с организацией стратегического, экономического и политического центра Петербурга. Адмиралтейский остров стал центром города. Здание Адмиралтейства легло в основу развития и застройки всего квартала. Против него был расположен луг, давший название площади (Луговая) и двум улицам (Большая Луговая улица, названная позднее Большой Миллионной, и Малая Луговая линия, впоследствии Малая Миллионная улица). Справа и слева от Адмиралтейства группировались дома, принадлежащие его служащим. Постепенно среди этого «морского» квартала «адмиральского городка» стал все больше выделяться царский дворец, который занял ближайший к Адмиралтейству участок с постройками: Кикины и Апраксины палаты.

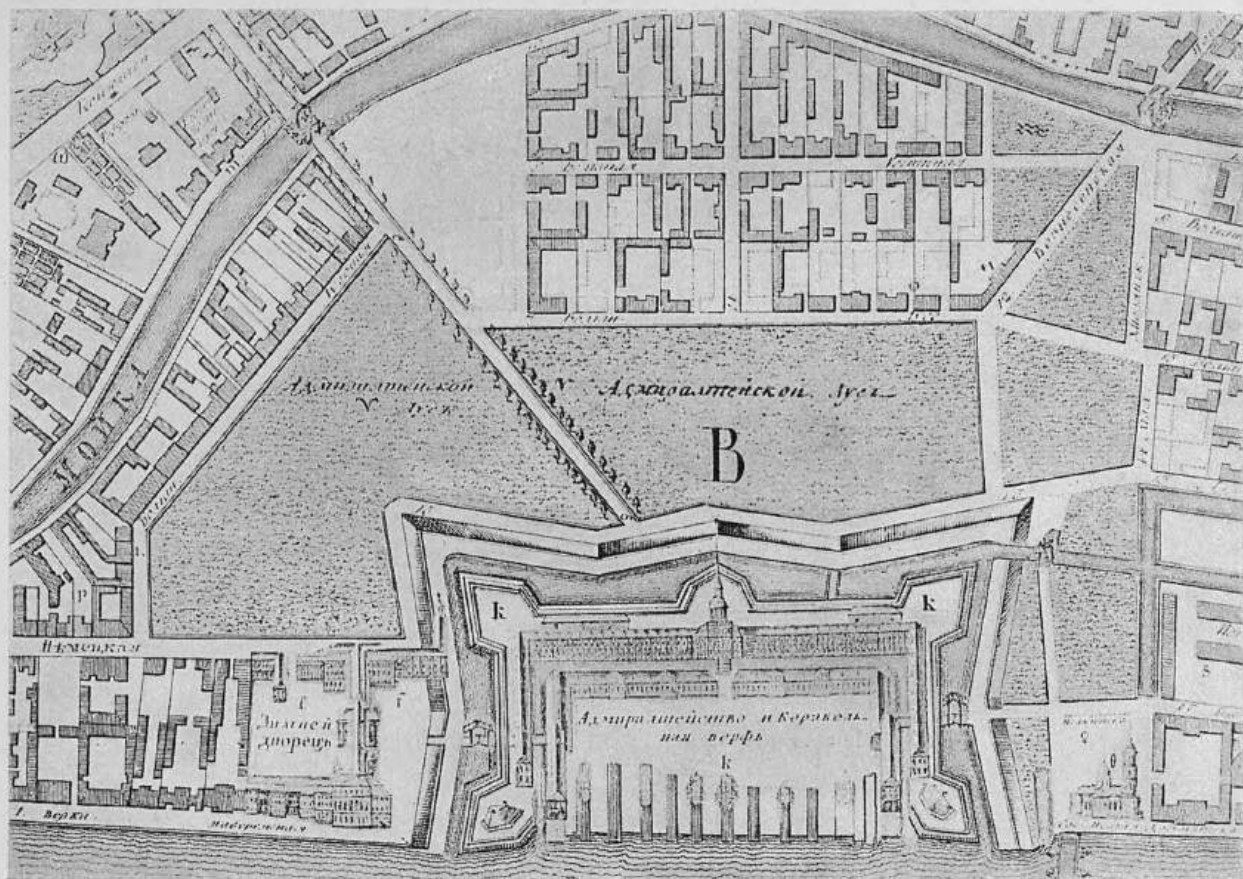
При Елизавете Петровне масштаб и убранство старого дворцового здания перестали удовлетворять, и Растрелли было поручено построить новое.

Закончен был дворец в 1762 г. (илл. 53). С этого момента он стал играть главенствующую роль в оформлении близлежащих улиц и площади, которые обогащались нарядными строениями.

Сооружением дворца Растрелли не ограничился. В его проекте есть указания на то, что ему первому принадлежит план оформления площади амфитеатром. Согласно этому проекту, в центре Растрелли предполагал поставить памятник Петру I и обнести весь дворец, приблизительно до того места, где сейчас находится Главный штаб, оградой, состоящей из столбов и сдвоенных колонн, с воротами со стороны Адмиралтейства и Невского, Миллионной и Морской улиц. Та часть площади, которая находится против дворца, согласно проекту, выгибалась амфитеатром, и вся площадь имела форму окружности.

Таким образом, по проекту Растрелли не дворец являлся частью города, а, наоборот, часть города превращалась в огромный почетный двор, подобно *cour d'honneur* Царскосельского дворца, замыкавший в свой круг дворцовую усадьбу полугородского типа с 1000 комнат, конюшнями, домами для певчих и музыкантов, театром и другими сооружениями, характеризующими усадебное хозяйство XVIII века.

Проект можно считать второй стадией развития дворцовой площади, ибо хотя он не был принят, но принципы, положенные в его основу, получили осуществление много лет спустя,



53. Площадь Зимнего дворца (из плана Махаева 1753 г.)

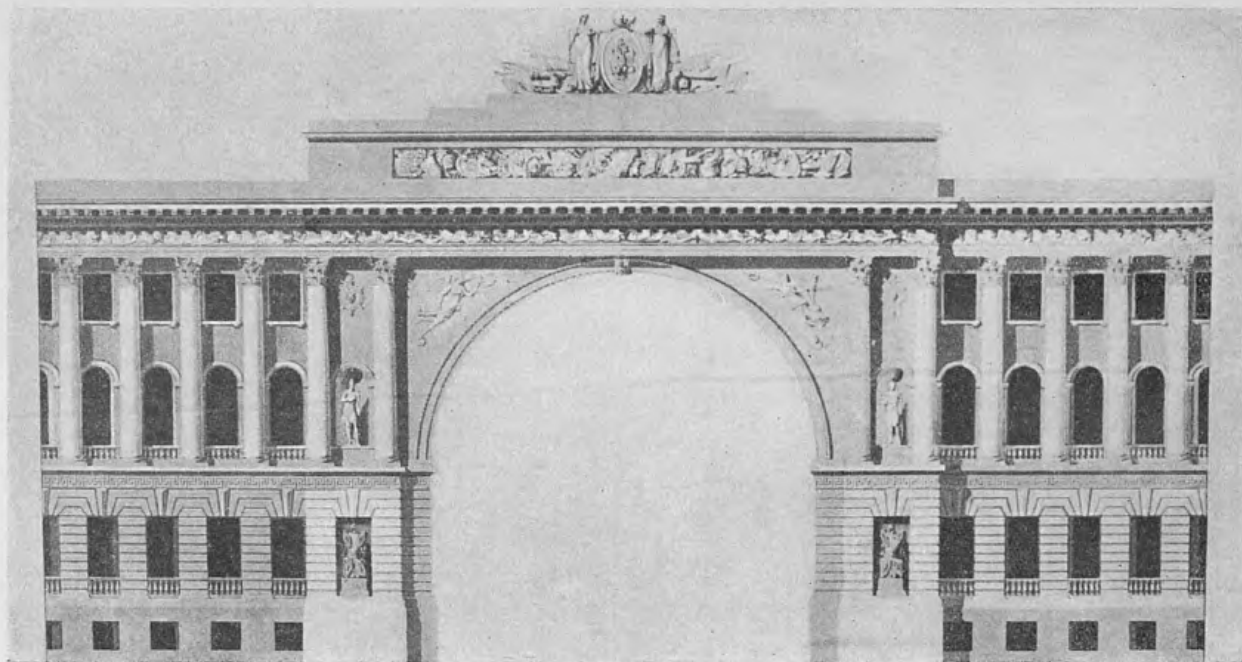
и Растрелли с полным правом может считаться первым оформителем Дворцовой площади; ему первому принадлежит как идея связи площади с дворцом, так и мысль оформления ее амфитеатром и завершения монументом.

Во всяком случае, вопрос об оформлении архитектурного пейзажа со стороны Зимнего дворца к бывшему дугу чем дальше, тем настойчивее требовал разрешения, особенно когда Невская перспективная дорога обстроилась и ряд домов, фасадом выходивших к Невскому, оказался обращенным к Дворцовой площади задворками.

Это обстоятельство учитывалось при организации празднеств на площади, когда временными сооружениями пытались декорировать задний план ее. Так, в 1766 г., в связи с открытием первой в России исторической карусели, Дворцовая площадь была украшена специально построенным против Зимнего дворца амфитеатром с тремя проездами для участников карусели: со стороны Миллионной улицы, Морской и Луговой линий¹.

Более конкретные формы приняла мысль об оформлении площади в 1779 г., когда Академии художеств было предложено «открыть между архитекторами конкурс на сочинение проекта обстройки Дворцовой площади»². Академия в свою очередь сделала в «СПБ ведомостях» объявление с указанием условий конкурса.

5 октября 1780 г. «были рассмотрены по объявлению 3 фасада и 2 модели и по довольном рассмотрении оных сочинений предпочтительнейше всех оказался упомянутый под № 4 модель с портиком дорического ордера и антаблементом коринфского, в рассуждении как



54. Проект арки Главного штаба (первый вариант)

пропорций во всех расположениях, так и правил архитектурных, почему оной модели господин сочинитель достойным признан к получению обещанных наградных, а по открытии записки, приобщенной при упомянутой модели, оказалось имя сочинителя архитектуры господина профессора Фельтена»³.

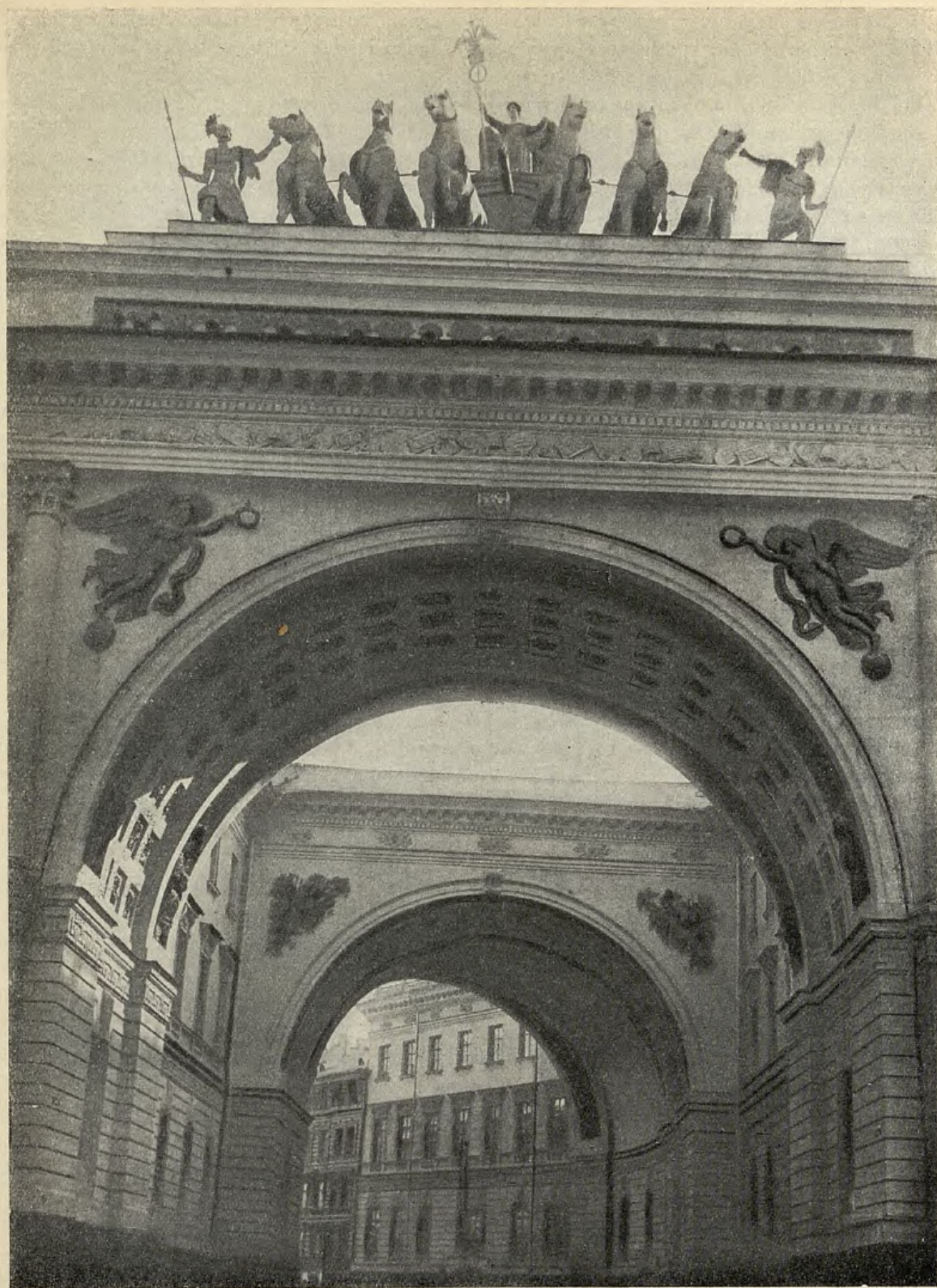
По этому проекту и были построены три дома, составившие правую часть амфитеатра. Они впоследствии были использованы Росси в его планировке Дворцовой площади, поэтому подробнее остановимся на их внешнем и особенно внутреннем убранстве.

Крайний из них, находившийся на углу Дворцовой площади и Миллионной улицы, принадлежал губернатору гр. Брюсу, а два других были подарены любимцу Екатерины Ланскому⁴. Таким образом, дворец оказался окруженным домами, принадлежавшими лицам, связанным с двором.

Фасад дома Ланского, перешедшего к его дочери Кушелевой, а затем к мужу сестры Ланского Молчанову, был украшен балконом с мраморными перилами и бронзовым орнаментом. Ворота были убраны четырьмя колоннами красного мрамора на гранитных постаментах, а окна, выходявшие под ворота, — серым мрамором с украшениями из золоченой бронзы. Внутреннее убранство также было исполнено на дворцовый лад из дорогих материалов.

Внутри вела полукруглая парадная лестница (библиотека Главного штаба), состоявшая из 61 ступени серого гранита; стены ее были отделаны под мрамор, пилястры сделаны из красного мрамора. Между колоннами были расположены три ниши, а между ними — барельефы с мифологическими сценами. Купол в два яруса был убран розетами. Площадка третьего этажа украшена несколькими колоннами под мрамор.

В бельэтаже большой круглый зал был увенчан куполом (библиотека Главного штаба), который поддерживался шестнадцатью коринфскими колоннами желтого искусственного мрамора. Танцевальный зал с хорами на двух концах был украшен колоннами искусственного мрамора. На заднем дворе был расположен театр, связанный с домом. С 1808 г. театр вместе с восемнадцатью комнатами сдавался дирекции императорских театров для немецкой труппы. Весь



55. Вид арки Главного штаба

белый этаж с залами и тридцатью шестью комнатами сдавался под маскарады и концерты. С полукруглой лестницы был ход в адмиралтейскую коллегию, которая снимала двенадцать комнат. С 1811 г. все помещение, кроме театра, существовавшего до 1819 г., снимал Главный штаб, для которого и был куплен дом в 1818 г.

Дом Брюса в 1807 г. был продан Кусовникову, а в 1818 г. куплен Строительной комиссией для Главного штаба. Расположенный на углу, он фасадом своим выходил на площадь, по которой занимал 39 сажен. Вход в него был через ворота с площади. Парадные сени были украшены четырьмя дорическими и четырьмя трехчетвертными розовыми мраморными колоннами на пьедесталах серого мрамора. Купол с шестиугольным карнизом украшен розами в кессонах. Между колоннами были барельефы. Лестница состояла из гранитных площадок с 81 гранитной ступенькой. Стены были украшены коринфскими пилястрами, над ними шли розетки, а в парусах — орлы с ветками. У входа стояли две дорических колонны под желтый мрамор с двумя статуями в нишах, под ними — бюсты Марса и Беллоны⁵. Перила над верхней частью лестницы были положены на срезанные желтые мраморные колонны с небольшими бронзовыми статуями, державшими лампы⁶.

При новом оформлении Главного штаба Росси оставил почти без изменения значительную часть убранства бывших домов Ланского и Брюса. Сопоставление общего плана застройки площади Фельтеном (см. план 1779 г.) с предыдущим планом приводит к выводу, что, используя намеченное прежде закругление правой (от Главного штаба) части площади, архитектор планирует амфитеатр, сливая линию закругления со старой застройкой остальной части площади.

Третья и последняя стадия оформления Дворцовой площади относится к 1819 г., когда архитектору Росси было поручено сначала проектирование, а затем и руководство работами по застройке ее.

На этот раз внимание было обращено не на частные дома лиц, близких ко двору, а на правительственные здания, которые в этот период были естественным обрамлением дворца — административного центра государства.

Таким образом, дворец оказался окруженным с одной стороны Адмиралтейством, олицетворявшим военно-морскую силу государства, с другой стороны — Главным штабом и Министерством иностранных дел и финансов, с третьей — экзерциргаузом, замененным впоследствии штабом гвардейского корпуса. Вскоре недалеко от него, против Адмиралтейства, в доме кн. Лобанова-Ростовского поместилось военное министерство и еще дальше — объединенное здание Сената и Синода.

Так идея дворца-усадьбы постепенно уступает место идее дворца как центра сложного бюрократического аппарата. Росси должен был оформить эту идею.

Основная мысль, положенная Росси в оформление площади, распадалась на ряд вспомогательных задач, как-то:

- 1) удалить от дворца обывательские дома, взамен окружив его соответствующими официальными учреждениями;
- 2) усилить пропускную способность площади, создав новые линии направления движений по ней;
- 3) увеличить объем площади и приспособить ее для больших войсковых смотров и парадов;
- 4) создать единое декоративное оформление, которое, стилистически отличаясь от дворца, тем не менее послужило бы для него достойной рамой⁷.

Для выполнения этих задач была образована Строительная комиссия под председательством Гурьева, впоследствии значительно расширившая свою компетенцию.

В помощь Росси были приглашены архитекторы Руска и Ткачев и каменных дел мастер Доминико Адамини. Позднее в работах приняли участие Гальберг, Колпачников, Павлов и др.



56. Вид Главного штаба

Недостаточно выяснена роль профессора Института путей сообщения Жако. Повидимому, он выполнял работы по расчетам и конструкции.

Начались работы с закупки домов, стоявших на месте, намеченном для нового оформления площади. В первую очередь были куплены два больших дома Ланского-Молчанова и Брюса-Кусовникова. За все три дома заплачено 1 032 500 руб. Затем Строительная комиссия приобрела за общую сумму в 1 480 000 руб. дома, расположенные по Малой Миллионной и принадлежавшие Храповицкому, Фогту, Сегену, Котомину и Лерхе⁸. В третью очередь куплены были дома Маркелова, Шарапова и Сен-При, расположенные с левой стороны Луговой улицы. Уплачено было за них 1,5 млн. руб. Наконец, уже в 1827 г. министром двора Волконским было отдано распоряжение о созыве Строительной комиссии для оценки домов, стоявших по Дворцовой площади между Миллионной улицей и линией новых, построенных России зданий. В комиссию вошли Стасов, Ткачев, Михайлов и Черника. Дома, принадлежавшие капитану Богдановичу, тайной советнице Томара, Добржанскому и придворному музыканту Булянту, были оценены в 780 000 руб.⁹

Часть приобретенных Строительной комиссией домов была сохранена и использована, большинство же сломано. 12 февраля 1820 г. было дано распоряжение о сломке домов Храповицкого и др., расположенных по Миллионной улице. В распоряжении говорится, что Строительная комиссия находит «нужным приступить в нынешнем месяце к сломке этих домов, дабы с наступлением весны начав самые работы, успеть построить в нынешнем же году в чертежах назначенные на сих местах строения»¹⁰.

Новые постройки, которые должны были составить фон для Зимнего дворца и занять огромные пространства вдоль площади, предназначались для нескольких учреждений.

Правую часть, до здания Депо карт и Вольно-экономического общества, выходившего на Невский, должен был занять Главный штаб. Границей его с левой стороны была Морская улица с перекинутой через нее аркой. По ту сторону арки предполагалось поместить Министество иностранных дел, а еще левее — Министерство финансов.

Работы велись ускоренным темпом. 23 октября 1824 г. Росси сообщает об окончании первой стадии их, отмечая, что весь главный фасад площади закончен вчерне. В этом корпусе должно было помещаться Министерство иностранных дел. Оба крыла по сторонам с Малой Луговой улицы были сведены к почти правильной полуокружности, причем эта линия переходила в прямые, параллельные линии фасада дворца.

Оба крыла к этому времени еще не были симметричны: сторона, в которой поместился Главный штаб, имела 25 окон и 12 колонн, та же, которая предназначалась для Министерства иностранных дел, — 31 окно и 14 колонн.

После окончания оба крыла зданий были объединены аркой. Техники-специалисты опасались за прочность арки, в связи с чем была назначена особая комиссия, установившая после обследования нормальность осадки и полную конструктивную ее благонадежность¹¹.

Придавая особое значение расположенной в центре всего здания арке, Росси особенно тщательно прорабатывал ее убранство. Первоначально на ее аттике он предполагал поставить две женские фигуры, поддерживающие герб (илл. 54) (арка с этими украшениями изображена на литографии Беггрова). 30 марта 1827 г. Росси представляет в Строительную комиссию новый «реестр чугунным, а также из битого железа, украшениям, которые по высочайше подтвержденному плану должны быть сделаны...»

1) На аттике над большой аркой со стороны площади Зимнего дворца Слава в большой колеснице с 6 лошадьми, из коих две крайних поддерживают два воина из чугуна. Вышина колесницы 5 аршин 4 вершка, лошадям от верху до головы 4 аршина 10 вершков. Высота воина 5 аршин 4 вершка.

2) В аттике во впадине арматура чугунная или из битого железа длиной 30 аршин.

3) По бокам арки две летящих Славы.

4) Две чугунные фигуры воинов высотой 6 аршин 10 вершков, под этими фигурами две арматуры, да по две арматуры в нишах, да еще ряд арматур и розеток в кессонах на Миллионной улице» (илл. 54 и 55).

«Все оные украшения, — пишет дальше Росси, — должно отдать сделать сперва модели лучшим скульпторам (их исполнили профессора Академии художеств Пименов и Демут-Малиновский) и потом их доставить на литейный чугунный завод, которые после их отливки и самой лучшей чистой отделки их должно привести на место строения, ставить и укреплять»¹².

Всю скульптуру Росси предполагал окрасить белой масляной краской. Срок изготовления и постановки украшений устанавливался к октябрю 1827 г.¹³

Запрошенный Строительной комиссией литейный мастер Берд посоветовал изготовить скульптуру не из битого железа, а из битой меди, директор же Александровского чугунолитейного завода Кларк, вместо предполагавшейся отливки из чугуна большой Славы в колеснице, предложил отлить чугунный каркас и обложить его художественно исполненной битой медью в $\frac{1}{8}$ дюйма толщины, что должно было снизить вес этой группы в пять раз (вместо 80 тонн—16), причем цену, установленную за отливку из чугуна, он обещал не повышать¹⁴. Предложение было принято, группа изготовлена, бронзирована и поставлена на место, которое она занимает до настоящего времени.

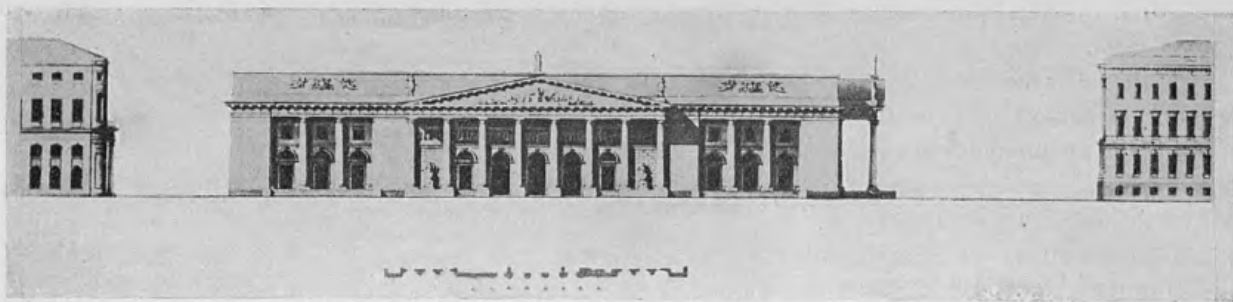
При оформлении внутреннего убранства помещений, расположенных по Дворцовой площади, Росси учел их тройное назначение: во-первых, это были помещения, связанные с представительством: официальные приемные, залы, парадные гостиные и т. п.; во-вторых, ряд деловых кабинетов и зал, где протекала текущая работа бюрократического аппарата учреждений; наконец, в-третьих, полуофициальные, получастные жилые помещения для лиц, возглавлявших учреждения (граф Нессельроде в Министерстве иностранных дел).

Для каждого рода помещений надо было создать соответствующую обстановку, которая, выполняя свое утилитарное назначение, вместе с тем не нарушала бы впечатления единства от всего здания.

В здании Главного штаба (илл. 56), переделанном из дома Ланского-Молчанова, Росси сохранил большую часть старого фельтеновского убранства. В большом круглом и танцевальном



57. Вид из-под арки Главного штаба (с гравюры 30-х годов XIX века)



58. Проект фасада манежа и театра на площади Зимнего дворца

залах поместилась библиотека, над которой в 1827 г. был построен купол. Театр был уничтожен, а его помещение занял общий отдел архива Главного штаба. Его большой зал со сводами, состоявшими из 8 чугунных дуг, поддерживался 24 чугунными столбами.

По стенам шли чугунные галереи с подъемными чугунными же полками. Все металлические части архива и библиотеки были спроектированы Росси и исполнены инженером Кларком на Александровском чугунолитейном заводе¹⁵. Сам Росси считал металлическое устройство архива «не относящимся к числу обыкновенных»¹⁶.

Внутреннее помещение Министерства иностранных дел было отделано по проектам Росси коллективом его мастерской. Дошедшая до нас подробная опись комнат говорит о том, что в убранстве их Росси использовал те же декоративные приемы, которые достигли особого блеска в убранстве Елагина и Михайловского дворцов.

Материалом отделки стен послужили главным образом искусственный, частью натуральный мрамор и шелк, материалом для мебели — тополевое, сероволнистое и красное дерево с шелковой обивкой. Бронза (канделябры, бра, чернильницы и т. п.) и хрусталь (люстры) дополняли убранство комнат. Потолки, расписанные лучшими мастерами коллектива Росси, изображали мифологические и исторические сюжеты, отдельные фигуры, гирлянды, «вакханские инструменты» и др. Часто употреблялся прием живописи «под лепную».

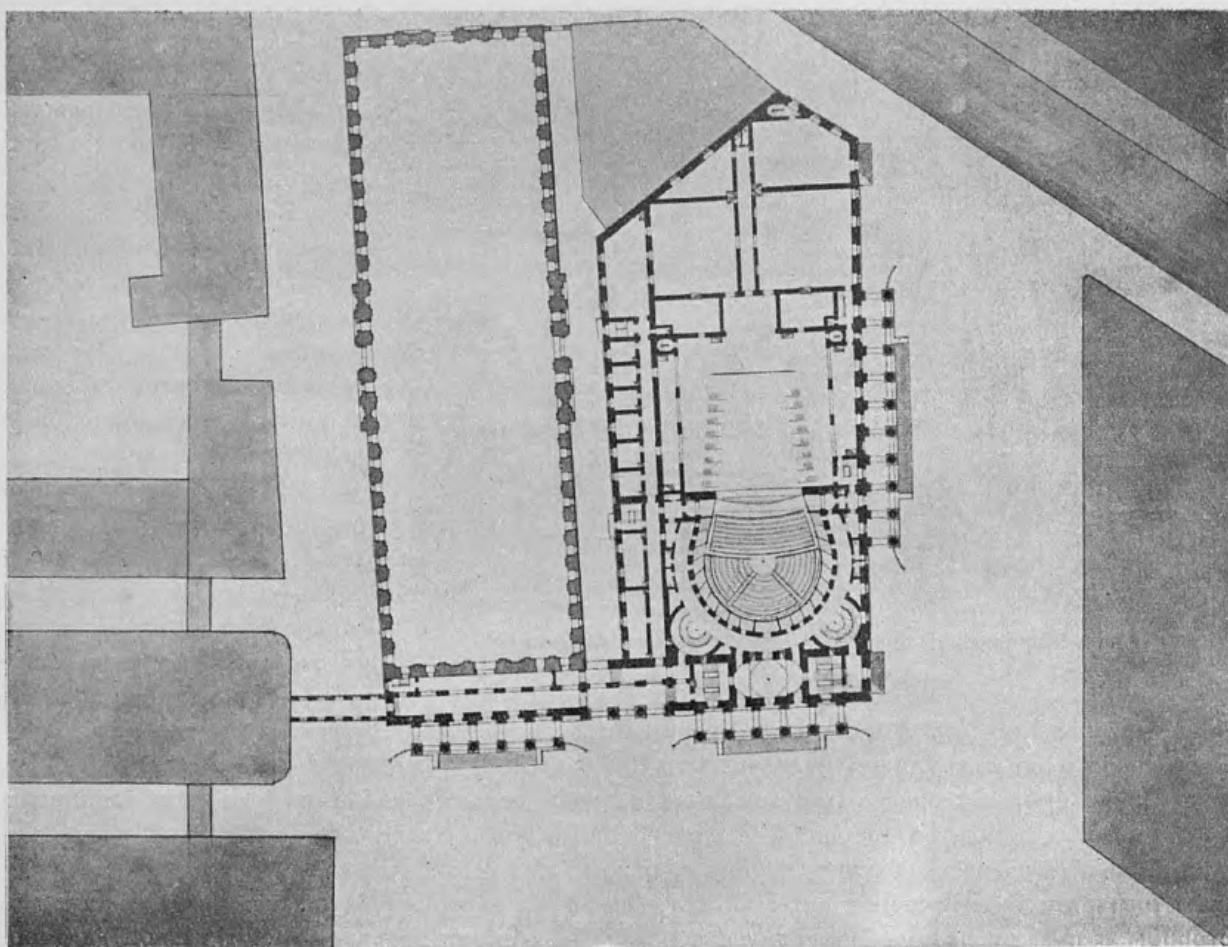
Красочные сочетания представляли собой вариации белого, желтого, синего и красного тонов, в которые иногда вплеталась бледносиреневая или зеленая гамма. Общая форма и манера членения и распределения орнаментальной композиции главным образом выдерживалась в стиле ампир, в который лишь изредка врывался входивший в моду «готик».

Судя по описи¹⁷, из парадных комнат особенно выделялись танцевальный зал и столовая. В первой из них потолок был расписан историческими силуэтами и фигурами «под лепную», стены были сделаны из белого искусственного мрамора и закончены голубым фризом. Голубыми же были и пилястры в виде кариатид и занавеси из полупелюшковой материи. Зеркало и мебель из серого дерева были обиты также голубой шелковой материей с узорами.

Сочетание желтого и сиреневого тонов характеризовало столовую. Потолок в ней был расписан «колоритными фигурами» и орнаментом, стены окрашены бледномеловой краской с живописью под лепную работу. Пилястры — из искусственного желтого мрамора с лепными белыми капителями и базами белого мрамора. Мебель была ореховая, с резьбой.

Из жилых комнат спальня была выдержана в зеленом тоне: потолок покрыт светло-зеленой краской и расписан под лепную работу. Стены окрашены в бледнозеленый цвет, фриз и сюпорты расписаны «под лепную». Мебель красного дерева обита зеленой материей с цветами. Люстра и часы — бронзовые.

В «кабинете графини» (жены Нессельроде) потолок был оштукатурен и по белому грунту расписан колоритными фигурами, гирляндами, букетами и разным орнаментом. Карниз — леп-



59. Проект манежа и театра на площади Зимнего дворца. План

ной, местами позолоченный. Стены окрашены малиновой краской, пол—паркетный с цветами. Мебель и зеркало—из орехового дерева, в готическом вкусе, обивка—из зеленой шелковой материи.

В так называемой комнате № 58 потолок, так же как фриз, был оштукатурен и по белому грунту расписан колоритными фигурами, гирляндами и разным орнаментом. Стены из белого искусственного мрамора расписаны цветами, букетами и разным орнаментом. Мебель—кленового дерева с бронзовыми украшениями, обита палевой шелковой материей.

В первой гостиной стены и мебель были покрыты золотистой шелковой тканью, а камин был красного мрамора. Во второй гостиной стены обиты голубой шелковой материей с золотыми узорами; потолок и фриз расписные.

В 1829 г. все работы по оформлению площади были закончены.

Таким образом, по проекту Росси, при его непосредственном участии в работах, была оформлена главная часть площади к югу от Зимнего дворца. Громадный трехчастный фасад дворца с тремя арками ворот в центре занимает всю северную часть площади. Двухчастное горизонтальное членение делит его на первый нижний и два верхних, объединенных рядами колонн, этажа.

Другой постройкой, архитектурные формы которой должны были оказать влияние на творчество Росси, было Адмиралтейство. Ясность и четкость линий, совершенство тематиче-



60. Дворцовая площадь и Александровская колонна

ского скульптурного убранства—все это заставляет считать Адмиралтейство одним из самых выразительных архитектурных памятников начала XIX века.

Быть может, декоративная пышность Зимнего дворца заставила Захарова острее почувствовать и передать очарование классической простоты и выразительности новых конструктивных приемов убранства.

Являясь северо-западной границей Дворцовой площади, как бы замыкая ее дорогой через мост на Васильевский остров, Адмиралтейство вместе с тем дает начало второй (Адмиралтейской) пло-

щади, которая тянулась до памятника Петру I Фальконэ и заканчивалась третьим комплексом — Петровской площадью (имени Декабристов).

Прямо против дворца вытянулось грандиозное сооружение России. Сохранив планировку фельтеновских домов, он дополнил ее, превратив Малую Луговую линию (Малую Миллионную улицу) во вторую часть полукружности и открыв новый проезд на Мойку. На плане площадь представляется в следующем виде. Линия здания Главного штаба ограничивает ее с южной стороны и представляет собой прямую, параллельную линии дворца, с полукружной впадиной и аркой посередине. С правой стороны фасад площади доходит до Невского, охватывая часть его угла; с левой он переходит на фасад, обращенный к штабу гвардейского корпуса и на Мойку.

Задача оформления боковых обрамлений площади и громадные размеры здания привели России к его плоскостному решению; боковые части переходят в другие постройки, а заднего фасада нет вовсе, так как он слился с дворами соседних домов. Такое решение типично для России.

В убранстве Главного штаба России проявил величайший художественный такт. Все здание украшено им, в общем, довольно скромно. Длинный фас с преобладающими пассивными (горизонтальными) линиями он в трех местах — посередине двух прямолинейных фасадов и по бокам арки—перебивает вертикалями коринфских колонн.

Архитектор прекрасно понимал, что такие сильные средства, как выдвижение или углубление частей фасада, могли нарушить цельность всей композиции: расположенный по полукружности, он подчинен законам перспективных сокращений. Это само по себе внесло в обработку фасада богатство и разнообразие архитектурной выразительности, не нуждавшейся в других добавлениях.

Наиболее пышно украшена бронзированной скульптурой арка. Она является центральным пятном всего архитектурного образа. Слава, господствующая над аркой, связана со всей постройкой движением воинов, разводящих в стороны крайних коней. По своему рисунку и пластическому совершенству исполнения эта группа, господствующая над постройкой, является непревзойденным образцом связи скульптуры с архитектурой.

Двойная арка, как рамой, окаймляет перспективный вид в одну сторону на дворец и колонну посередине (илл. 57), в другую — на Морскую (теперь улица Герцена). Ее форма напоминает об изблюбленных Росси образцах римских триумфальных арок, воскрешенных французским ампиром (арка «Звезды» и «Карусели») и перенесенных Росси на русскую почву. Мотив военного триумфа подчеркивается колесницей с богиней Славы на аттике, фигурами с лавровой ветвью в руках и др. Впечатление усиливается обилием военной арматуры, особенно уместной в убранстве Главного штаба.



61. Вид Главного штаба (с гравюры 30-х годов XIX века)

В целостный образ площади Росси диссонансом врывались экзерциргауз Бренна, расположенный с восточной стороны дворца, и ряд примыкавших к нему частновладельческих домов. Для включения в общий архитектурный ансамбль этой части площади был дан приказ о сносе домов и устройстве конкурсов на постройку объединенного здания манежа и театра (вместо помещавшегося в доме Молчанова). Конкурс был объявлен в начале 1827 г.¹⁸. Трудность задания заключалась:

- 1) в объединении одним фасадом двух зданий разного назначения;
- 2) в необходимости этой промежуточной постройкой связать разные по стилю здания — Зимнего дворца и Главного штаба;
- 3) в сочетании трехэтажных построек с одноэтажным экзерциргаузом и
- 4) в соединении театра особым переходом с Зимним дворцом.

В двух конкурсах приняли участие Базен, Захаров, Штауберт, Росси, Стасов, Фельтен, Монферран, Тон, Брюллов и декоратор Гонзаго.

Не касаясь других проектов, остановимся на предложенных Росси. Не имея возможности построить двухэтажное здание, сохраняя при этом экзерциргауз, он сочиняет для двух зданий единый фасад, повторяющий фасад манежа Кваренги — на другом конце Адмиралтейской площади. Этим создавалось целостное боковое замыкание двух площадей. Таков был один вариант проекта Росси. На плане его театра виднеется фасад с двумя портиками (илл. 58 и 59). Характерно, что, создавая проект своего театра, Росси не старается подогнать его ни под стиль барокко Зимнего дворца, ни под стиль ампира Главного штаба. Каждая из его построек, сохраняя свои индивидуальные черты, свою форму, убранство и цвет, одновременно воспринимается на фоне огромной площади, не только не заслоняет лица соседних строений но объединена с ними общностью главных пропорций и членений.

По неизвестным причинам ни один из проектов конкурса принят не был, и лишь в 1840 г. архитектору Брюллову было поручено на месте экзерциргауза построить здание штаба гвардейского корпуса, что Брюллов и выполнил, придав своей постройке некоторые черты конкурсных проектов Фельтена и Гонзаго.

Горизонтальные членения этой постройки и размеры колонн верхнего этажа более или менее соответствуют пропорциям здания Главного штаба и Зимнего дворца.

Размельченные формы убранства, не рассчитанные на восприятие с большого расстояния, теряются на фоне величественной площади в соседстве с постройками Растрелли (Зимний дворец) и Росси (Главный штаб).

Последним завершением убранства площади была установка колонны.

Постановление о создании памятника Александру I было принято Государственным советом вскоре после взятия Парижа. Конкретное воплощение эта мысль получила при Николае I, когда Монферрану было поручено проектирование монумента ¹⁹.

Монферран разработал несколько проектов памятника. Один из них — обелиск в 84 аршина вышиною на гранитном пьедестале в 27 футов. Лицевую грань обелиска предполагалось украсить барельефным изображением событий 1812 г. в исполнении Ф. Толстого.

Центральной фигурой барельефа был всадник, попирающий змею. Перед ним — летящий двуглавый орел, за ним — богиня Победы, венчающая всадника лаврами; две женских фигуры держат коня за узду ²⁰. Этот проект был отвергнут Николаем I, требовавшим изображения на монументе ангела с лицом Александра (илл. 60). Наконец, проект был составлен Монферраном, фигура ангела исполнена скульптором Орловским, барельефы — Лаппе и Свиндовым, отливал Берд. Монолитная гранитная колонна, высотой в 12 сажен и весом в 700 тонн, обрабатывалась на месте и с колоссальными трудностями установлена техником-самоучкой В. А. Яковлевым.

Поставлена колонна в центре площади, на перспективе бывшей Морской улицы. В общем восприятии площади она имеет синтезирующее значение: преобладанию горизонтальных линий площади противопоставляется взлет колонны, усиленный поднятой рукой ангела и крестом. Так достигаются единство и равновесие всего убранства Дворцовой площади, которая является одним из величайших достижений мировой архитектуры.

Установкой монумента завершилось начатое при Растрелли и законченное Росси оформление Дворцовой площади (илл. 61).





ГЛАВА VI

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР И ЕГО ОКРУЖЕНИЕ

Русский театр, организованный в XVIII веке Волковым, вырос из крепостного театра и долгое время сохранял черты придворного увеселительного зрелища. Впоследствии он стал достоянием более широких кругов, но связи с двором не терял. Так, театр продолжал называться «императорским» с прибавлением «Александринский» или «Маринский», по имени жены или матери царя, строился и содержался на средства, получаемые из «Кабинета его величества», и управлялся дирекцией, подчинявшейся Министерству двора.

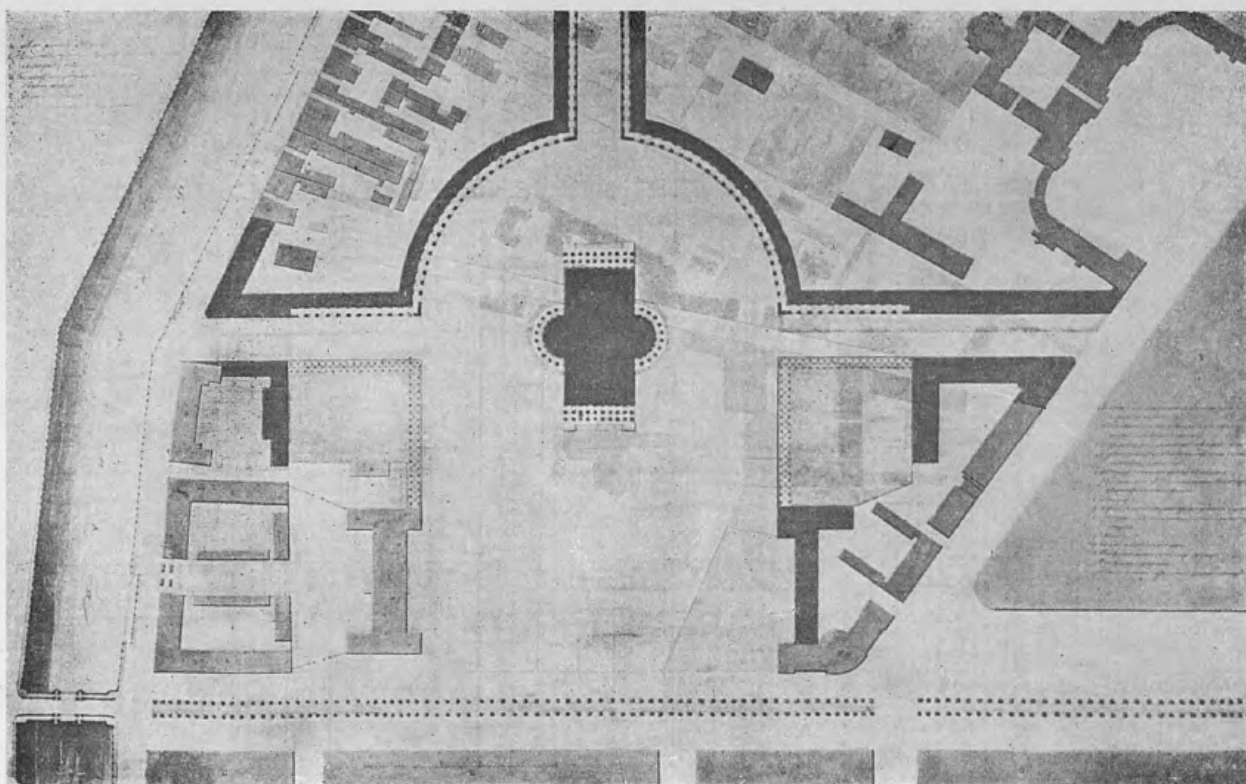
Охватывая все более широкие круги посетителей, в николаевское время театр стал орудием пропаганды официального патриотизма, который сказывался в постановке пьес Озерова, Кукольника, Крюковского и др. К этому времени расцвета официальной русской драмы относится мысль о постройке здания, которое своим внешним видом и внутренним оборудованием соответствовало бы «назначению великого искусства».

Местом, наиболее подходящим для такого театра, был признан район Невского проспекта близ Садовой улицы.

В 1801 г. там, «где ныне сквер Александринского театра», «для итальянской труппы... Казасси»¹ был построен архитектором Бренна деревянный «малый театр», который пользовался большой популярностью среди публики. Правда, при открытии его многие жаловались «на колонны и простенки, коими разделялись ложи, но потом к этому привыкли и, наконец, утверждали, что это хорошо и иначе быть не должно, ибо в этих отдельных ложах всяк сидит, как будто дома»².

Фасадом своим театр выходил на Невский, со стороны площади он был окружен беспорядочно поставленными складами и сараями. Здание имело вид квадрата с полукруглым подъездом и двумя боковыми удлиненными выступами с закруглением.

По словам современника, оно «представляло такие совершенства в театральном отношении (особенно в акустическом), что существовал проект сохранить его даже при Александринском театре». Но постройка видом своим нарушала единство площади; к тому же она стала «приходить в ветхость» и была огнеопасна, что особенно пугало в связи с участвовавшими пожарами (2 марта 1825 г. сгорел деревянный театр у Чернышева моста), поэтому к моменту открытия нового каменного театра решено было сломать старое здание. Это обстоятельство немало огорчило современников³.



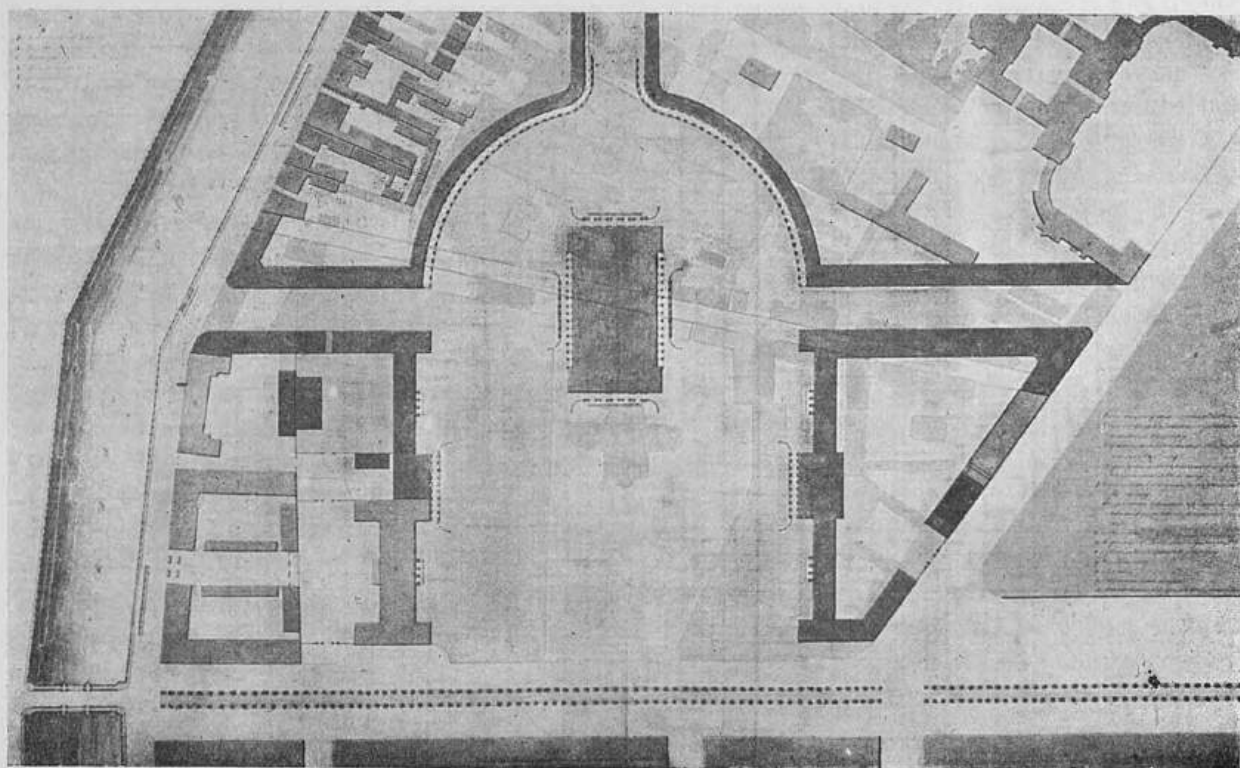
62. Проект перепланировки усадьбы Аничкова дворца (один из последних вариантов)

Но, несмотря на всю популярность Малого театра, он своим видом не вполне отвечал тому назначению, которое в это время придавалось официальной драме, и мысль о сооружении более пышного и торжественного здания не переставала волновать художников.

Так, известен интересный проект здания «театра на Невском проспекте», исполненный в 1811 г. архитектором Тома де Томон. Проектируя его, Томон пытается с наименьшей затратой средств оформить окружающую площадь. Он оставляет нетронутыми здание Аничкова дворца и незаконченную со стороны площади Публичную библиотеку и сохраняет направление Толмазова переулка; главный фасад театра он сдвигает на заднюю линию периметра площади. Против Аничкова дворца Томон проектирует малую площадь, ориентируя ее на центр дворца. Вход на площадь от Садовой улицы он предполагал сделать между библиотекой и соседними домами. Здание театра на проекте украшено величественным коринфским портиком; колонны того же ордера на одну треть охватывают его боковые фасады. На тимпане—барельеф с изображением Аполлона, окруженного музами.

Как известно, проект Томона не был осуществлен. В дальнейшем проектирование театра и оформление площади были поручены архитектору Модюи (1817 г.). Но представленный им проект театра и садовых павильонов дворца также не был принят. Одной из главных причин этого была высота павильонов, закрывавшая вид из дворца. Конкурентом Модюи был Росси, только что возвратившийся из Твери. Он представил два проекта, которые были одобрены, но дальше постройка двух садовых павильонов дело не пошло ⁴.

В 1827 г. последовало новое распоряжение о начале проектирования нового каменного театра, а в апреле 1828 г. Николай I утвердил «план архитектора Росси на устройство в СПб от Невского проспекта площади и двух новых от них улиц с разными, вновь предположенными зданиями».



63. Проект перепланировки усадьбы Аничкова дворца (наиболее оовершенный вариант)

Чтобы понять сложность планирования квартала, который должен был составить окружение театра, надо вспомнить, что представлял собой этот квартал до планировки Росси. Согласно плану Махаева 1755 г., пространство между Садовой и Фонтанкой было занято усадьбами Аничкова дворца, Воронцова, Чернышева и др. Разделялись они Толмазовым, Аничковским, Чернышевым и другими переулками. Это были типичные феодальные усадьбы, отделенные от города *cour d'honneur*ами, оградами и службами.

При постройке Малого театра Бревна пришлось открыть проезд со стороны Невского проспекта, для чего от усадьбы Аничкова дворца был отрезан участок, превращенный в площадь. Кроме усадьбы Аничкова дворца и двух зданий театров с пристройками и сараями, в квартале близ дворца был большой пруд с островом и, особенно вдоль Толмазова переулка, находились обывательские дома, а на территории бывшей Воронцовской усадьбы — хозяйственные постройки. Перед началом строительных работ все эти постройки были снесены.

Планируя при постройке театра этот участок, Росси, с одной стороны, учел потребность в соединении этой части Невского проспекта с Чернышевым мостом, с другой — необходимость открыть проезд к театру с разных концов города. С этой целью он пробил новую улицу, ориентируя ее на главную ось Театральной площади. Корпус с правой стороны улицы предназначался, по заданию, для военно-учебных заведений, корпус с левой стороны — для удельного ведомства. Любопытно, что ни первому, ни второму эти здания впоследствии не понадобились, и по окончании постройки их заняли другие учреждения. До нас дошел ряд вариантов планировки этой части города. Остановимся на наиболее интересных из них.

Самый ранний, так сказать, вводный проект Росси относится к 1817 г. и несколько напоминает проект Тома де Томона. В этом проекте павильоны Аничкова дворца сохранились,

равно как и здание Публичной библиотеки. Ее садик, расположенный прямо против павильонов, оформлялся полукругом и заканчивался в свою очередь двумя павильонами у входа. Центром площади являлся поставленный поперек нее театр, а за ним на месте пробитой впоследствии Театральной улицы до Чернышевой площади тянулась аллея. Театр был поставлен на фоне зеленых насаждений: слева — Аничков дворец, справа — садик Публичной библиотеки, сзади — зеленая аллея.

В следующем проекте, относящемся к 1828 г., Росси, подобно Бренна, ставит театр поперек площади, боком к Невскому, организуя новую улицу сзади театра. Так как эта улица под острым углом подходила к Чернышеву мосту и сюда вдавался Чернышев переулок, то для более свободной циркуляции движения на первом варианте плана Росси наметил площадь.

Таким образом, даже из первоначальных эскизов видны те основные задачи, которые Росси считал необходимым разрешить при перепланировке площади. Это были планирование театра и его расположения, раскрытие перспективного вида от Невского до театра и от театра до Чернышевой площади и упорядочение проездных путей через площади, организация у Чернышева моста новой площади, принимающей движение от Невского, Фонтанки и Садовой улицы и направляющей его по трем перспективам: по Театральной улице, по Чернышеву переулку и в сторону, к Апраксину рынку.

В третьем варианте предполагалось уничтожение дворцового сада, что значительно расширяло площадь. Сам театр решено было поставить главным фасадом на западной грани периметра площади. К нему добавлялись две четвертьокружные в плане постройки с двумя проездами вокруг них и второе театральное здание на перспективе близ Чернышевой площади. Сама перспектива при выходе на площадь к мосту суживалась вдвое домами, стоящими на Фонтанке. Естественно, что этот излишне сложный вариант не удовлетворил самого архитектора.

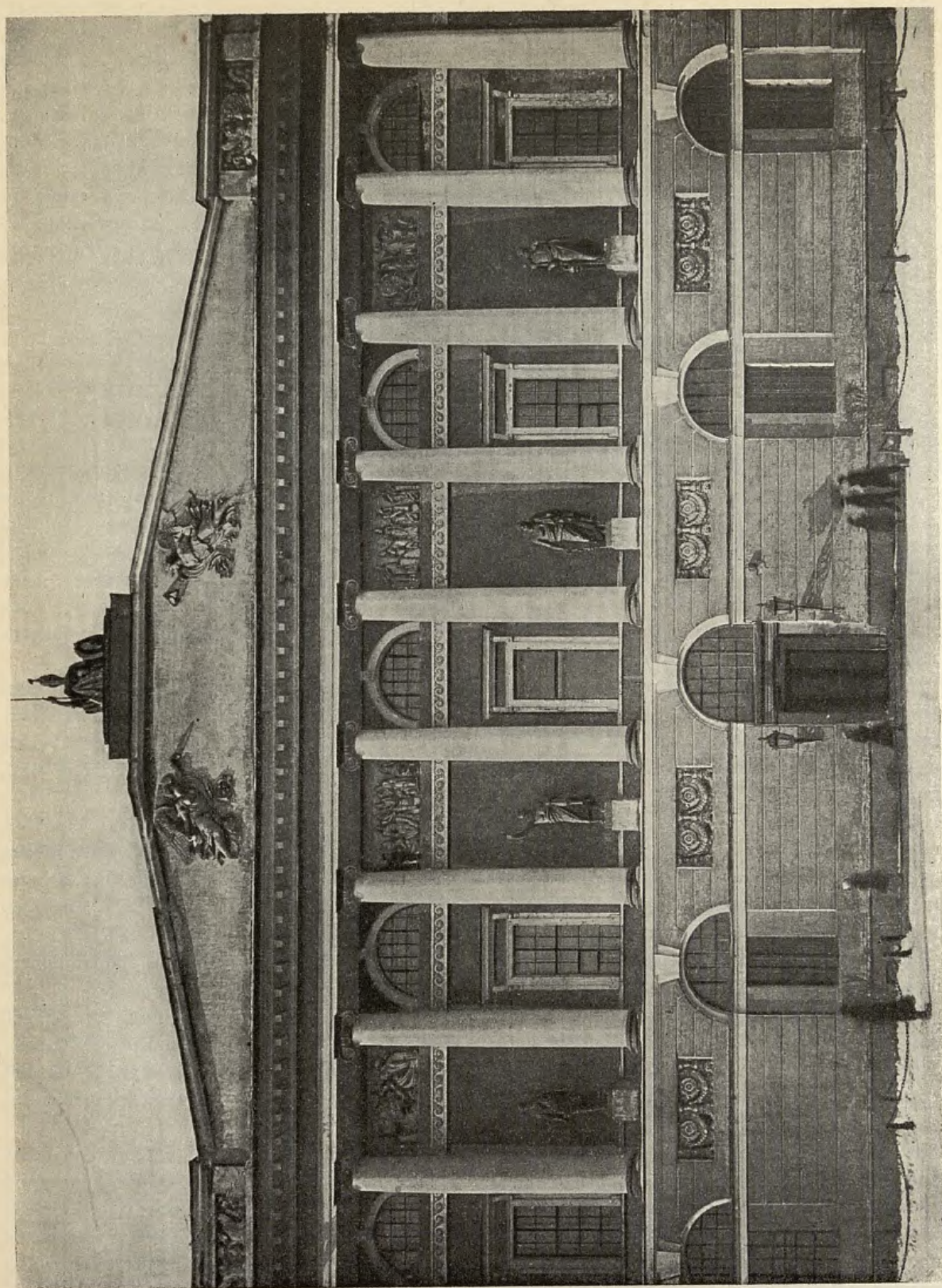
В четвертом варианте театр, по размерам и пропорциям напоминающий исполненный, имел полукруглые выступы с боков и портики на двух фасадах. Садик Аничкова дворца, по этому варианту, предполагалось уничтожить, благодаря чему площадь значительно расширялась; главная ось ее сдвигалась влево; фасад библиотеки был продолжен на длину фасада дворца и, подобно ему, обработан портиком. За библиотекой и дворцом до вновь проектируемого переулка, превращаемого в широкую перспективу, ориентированную на выступы театра, предполагалось устроить садики; от переулка начинались постройки; подобно зданию Главного штаба, они образовывали за театром широкую дугообразную площадь, переходящую в перспективу Театральной улицы. Нижние этажи их предназначались для торговых помещений. Оформление задней части площади и фасадов зданий на ней носит определенные следы влияния композиции Главного штаба (илл. 62).

Планировка Театральной площади по пятому варианту отличается от предыдущих более широкой обработкой передней части площади — от Невского до Толмазова переулка.

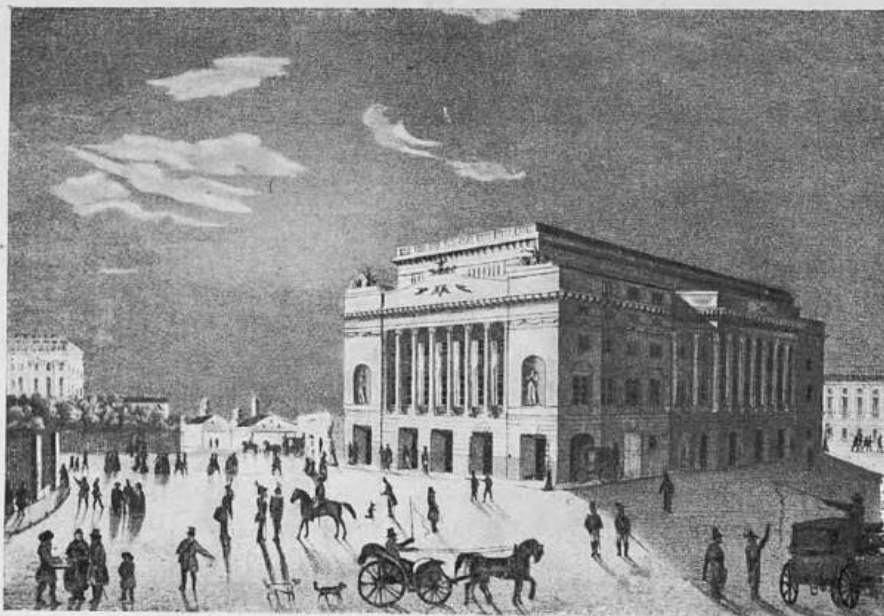
Площадь решена в этом проекте следующим образом: садик дворца, как и в четвертом варианте, уничтожен; здание дворца продолжено до проектируемого переулка и по нему до Фонтанки; здание библиотеки продолжено до переулка и по нему до Садовой улицы (улица Третьего июля). От Фонтанки и Садовой улицы начинаются части фасадов удельного ведомства и военно-учебных заведений, переходящие (как и во втором варианте) в широкую дугу сзади театра и дальше в Театральную улицу. Фасады дворца и библиотеки обработаны тремя портиками, а театра — двумя портиками по главной оси и двумя лоджиями по бокам (илл. 63).

Во всех вариантах театр располагается на линиях осей улицы и переулка.

Нежелание владельцев дворца уничтожить сад и ряд других причин помешали осуществлению грандиозных замыслов четвертого и пятого вариантов, и Росси пришлось дать более простой шестой вариант, который и был осуществлен.



64. Вид Публичной библиотеки



65. Вид Александринского театра (с литографии 40-х годов XIX века)

Александринского театра. Другой постройкой, использованной при оформлении площади, была Публичная библиотека. Начатая в 1795 г. архитектором Соколовым по его же проекту, она была закончена в 1801 г. Алоизием Руска и предназначалась для книжной коллекции братьев Залусских, перевезенной в Петербург после взятия Варшавы.

Здание Публичной библиотеки выходило на Садовую улицу и представляло собой удлиненный корпус, закруглявшийся от угла Невского проспекта и законченный со стороны Аничковой площади выступом с тремя окнами в каждом из этажей. Этот выступ служил обрамлением садика, расположенного по площади и игравшего роль парадного двора библиотеки.

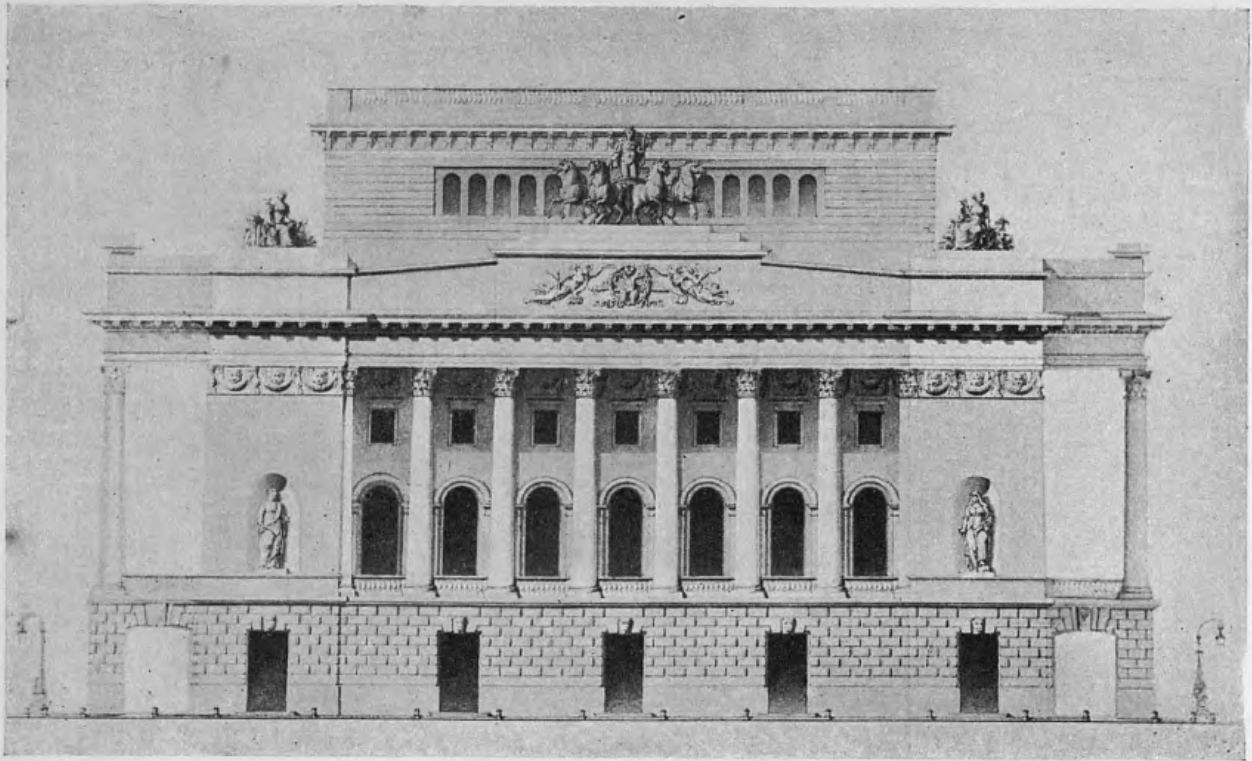
Одно время существовал проект галлерей, которая должна была соединить библиотеку с Аничковым дворцом, но осуществлен он не был. Современем книжные фонды библиотеки значительно разрослись, помещение для них оказалось недостаточным, и все настойчивее вставал вопрос о сооружении нового здания. Это обстоятельство было учтено при проектировании площади Александринского театра.

Росси запроектировал новый флигель для библиотеки, фасадом своим обращенный к площади театра.

Для возведения здания была организована комиссия, в которую вошли, кроме Росси, его помощник — архитектор Щедрин, а от Публичной библиотеки — ее директор, президент Академии художеств А. Н. Оленин. Проект, законченный 21 июля 1828 г., был утвержден 2 августа того же года, причем фасад был спроектирован Росси, а план, детали и смета разработаны архитектором Щедриным.

Согласно проекту Росси, в убранство фасада старого здания Публичной библиотеки были внесены изменения, значительно его упростившие. Фасад со стороны площади украшен впадиной с колоннами ионического ордера, связывавшей второй и третий этажи, и аттиком со статуей богини мудрости (Минервы) и десятью фигурами, изображающими философов и писателей древности, поставленными между колоннами. В результате всех этих переделок главный фасад библиотеки переместился на площадь (илл. 64).

По этому варианту с левой стороны площади павильоны Аничкова дворца сохраняются, фасад библиотеки со стороны площади удлиняется. Фасады построек задней грани площади, вместо закругления по полукругу, сведены к прямой линии, переходящей под прямым углом в перспективу Театральной улицы. Таким образом, площадь стала уже и короче, чем в четвертом и пятом вариантах проекта. Существовавшие уже павильоны Аничкова дворца вошли в убранство площади



66. Проект главного фасада Александрийского (теперь Пушкинского) театра

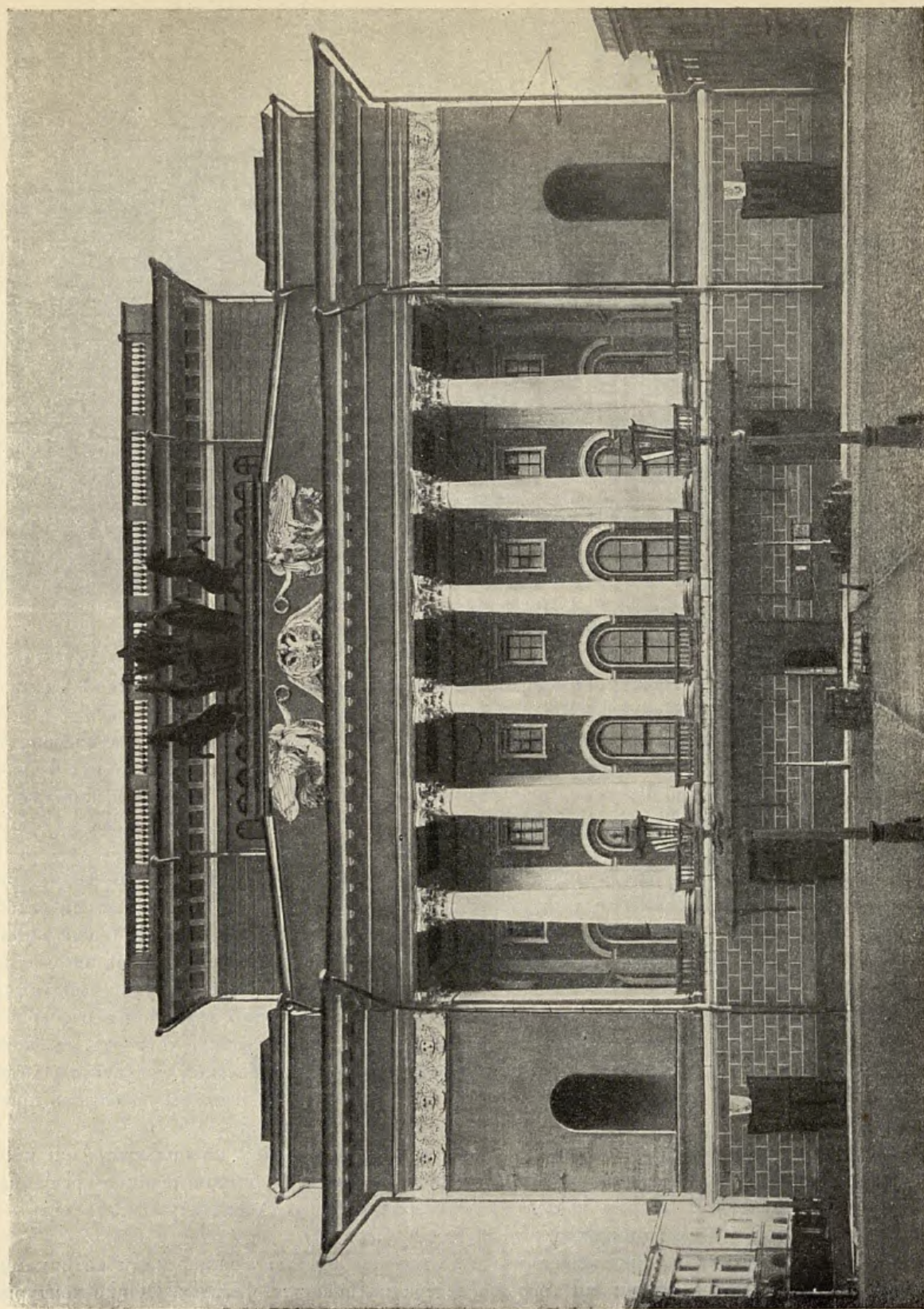
Работы по постройке Публичной библиотеки шли параллельно с постройкой здания театра и двух корпусов на расположенной за ним новой улице.

По указу от 6 апреля 1828 г. весь комплекс следовало закончить в 1828 г., а на сооружение «вчерне» здания театра и двух корпусов был дан срок в 8 месяцев, из которых 6 приходились на сезонные работы. Благодаря сплоченности коллектива, исключительной напряженности работ и большим административно-организаторским способностям Росси, работы были в основном закончены к сроку.

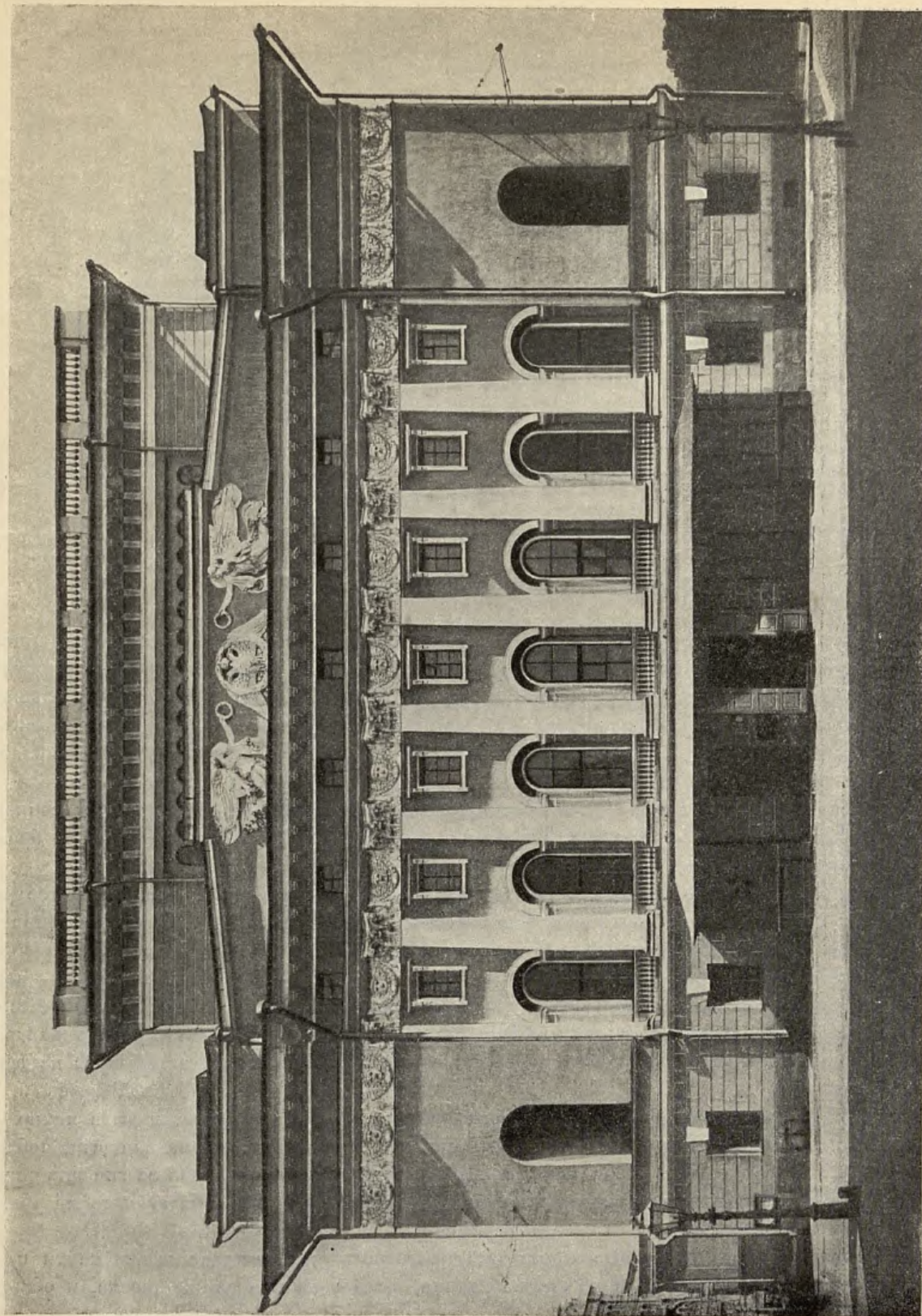
Перекрытие театра, его внутреннее оборудование и убранство нужно было закончить к 31 августа 1832 г. 5 июля 1832 г. был утвержден план разбивки сада, исполненный садовым мастером Федоровым. Казенным чугунолитейным заводом было отлито 135 погонных сажень решеток для сада с четырьмя воротами и с фонарями на чугунных столбах со всеми к ним принадлежностями и сделано 30 фонарей, тоже со всеми к ним принадлежностями, вокруг Александрийского театра и с боковых сторон площади. Особенно торопились с устройством мостовой. Росси испрашивал разрешения «у трех подъездов... театра» устроить, «вместо булыжной, деревянную мостовую, какая у дома аптекаря Имзена на Невском проспекте», хотя стоимость ее значительно превышала стоимость каменной (20 руб. за квадратную сажень против 4 руб. 95 коп.).

Средства, которыми пользуется Росси, оформляя театр, сложнее, но пользуется он ими увереннее и проще, чем в других постройках. Если объемно-пространственное решение и убранство Михайловского дворца вызывают ряд сомнений, то Александрийский театр — наиболее совершенная в этом отношении работа Росси (илл. 65).

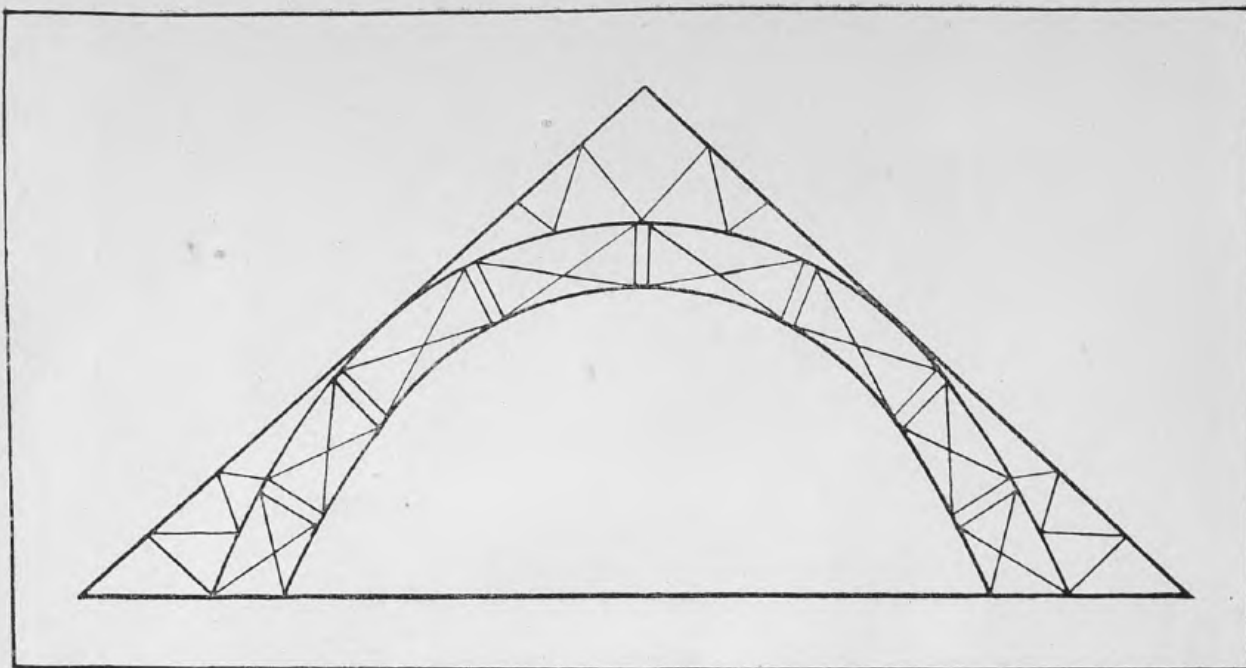
Театр представляет собой параллелепипед с лоджией и шестью коринфскими колоннами на главном фасаде, с двумя портиками того же ордера на боковых фасадах. Общие контуры



67. Вид главного фасада Александринского (теперь Пушкинского) театра



68. Вид заднего фасада Александринского (теперь Пушкинского) театра



69. Схема конструкции перекрытия архитектора Росси

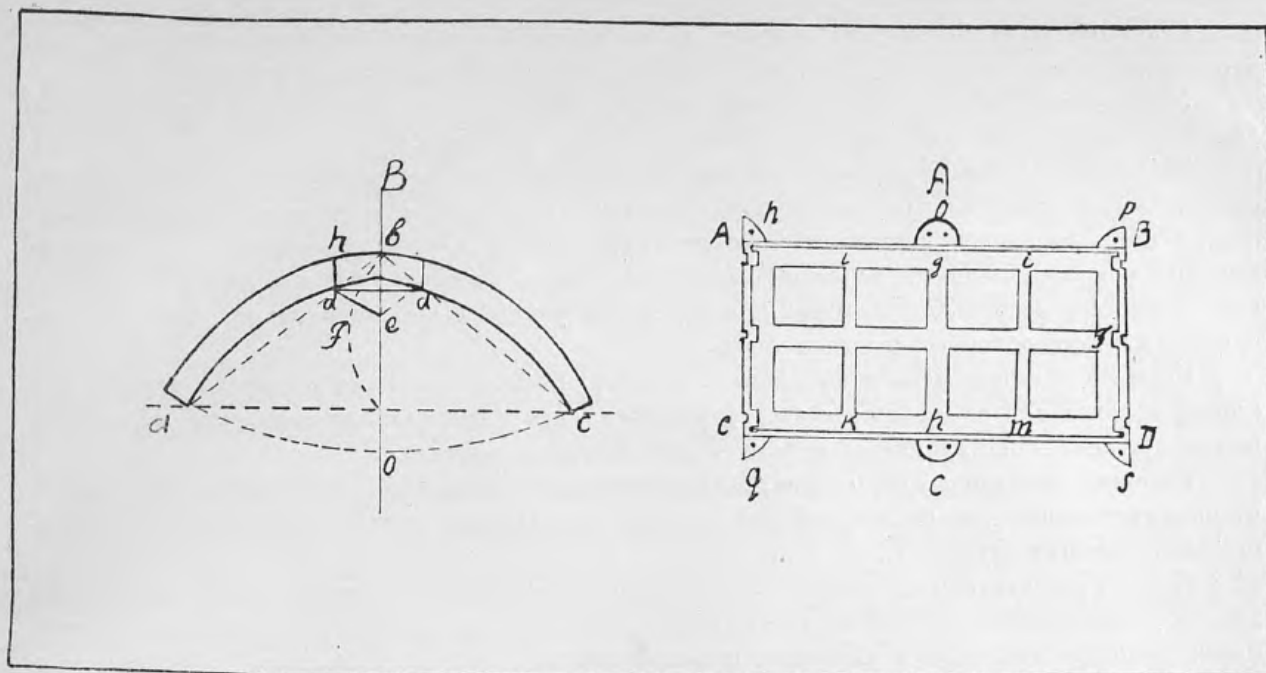
главного фасада напоминают собой излюбленную Росси форму римской арки, завершенной квадригой. Форма арки повторяется также в очертаниях полуциркульных окон и ниш. Нижний цокольный этаж — в рустах с львиной головой в замках. Лоджия зажата между двух небольших выступов с нишами для статуй Терпсихоры и Мельпомены. В глубине лоджии между окнами — пилястры. Над пилястрами, над верхними окнами, расположен богатый фриз из гирлянд и трагических масок.

Перекрытие завершается невысоким аттиком с гербом и двумя фигурами лежащих гениев увенчанным квадригой с богом искусств Аполлоном. Боковые выступы были завершены бронзовыми фигурами муз с соответствующими атрибутами (илл. 66 и 67).

Скульптурное убранство занимает значительное место в композиции экстерьера театра. Здесь найдены простые, четкие соотношения архитектурных и скульптурных форм, напоминающие своей строгостью и торжественностью античные постройки. Две музы в нишах размещены на углах основания равнобедренного треугольника, на месте вершины которого — квадрига с двумя сидящими музами по бокам. Переходом от круглой скульптуры к глади стены служат фриз и кривая поверхность ниш. Масштаб скульптуры удивительно удачно найден, она классична своей простотой, почти суровостью; этим особенно отличается фриз из трагических масок.

Скульптура исполнена профессорами Демут-Малиновским и Пименовым, музы в нишах — Трискорни. Работы производились в мастерской, расположенной здесь же, на площади, поблизости от театра. Вся скульптура, кроме квадриги и Аполлона, была исполнена из гипса, и когда лет через 7 после их постановки одна из фигур, изображающая музу, упав, чуть не убила прохожего, все они были сняты.

При проработке архитектурного образа театра Росси выпала трудная задача найти правильное соотношение между верхней частью здания, выходящего за рамки аттика, и общим объемом его.



70. Схема конструкции перекрытия инженера Базена

Выступы боковых частей театра и низкий рустованный цокольный этаж усиливают значение вертикальных линий колонн, ниш и статуй. Эти сильно подчеркнутые вертикали резко перебиваются горизонталями пояса цокольного этажа, фриза с масками и двух карнизов верхней и нижней крыш.

Скульптурная группа аттика играет двоякую роль: объединяя и завершая фигурой Аполлона устремленность вертикальных линий постройки, она в то же время внезапно прерывает их стремительным бегом коней, несущихся на зрителя.

Резкостью (коллизией) соотношения вертикальных и горизонтальных линий постройки и пропорциями лоджи создаются впечатление напряженности, характерной для архитектурной проработки темы «театр». Это становится ясным, если сравнить фасад театра с фасадом Публичной библиотеки, насыщенным величавым спокойствием.

Сюжет скульптуры, изображающей Аполлона, муз и трагические маски, раскрывает тему; игра света и тени в выступах и впадинах здания на поверхности колонн и скульптурного убранства усиливает впечатление напряженности. С приближением к постройке общее впечатление дробится, большая скульптура перестает восприниматься зрителем, зато маски фриза становятся выразительней, концентрируя в себе тематику театра.

Боковые фасады украшены портиками и широким аттиком из 8 коринфских колонн. Вначале на тимпанах выступов предполагалось поставить три фигуры, но тимпаны были заменены аттиками.

Задний фасад повторяет передний, только вместо колонн он украшен пилястрами (илл. 68). Это делает его более плоским, отчего в перспективе с Театральной улицы он только выигрывает, так как резче очерчиваются линии пилястр.

Расположен театр в центре площади, в глубине от Невского проспекта. Не заслоненный, как сейчас, тяжеловесным памятником Екатерины II, он эффектно выделялся в перспективе четырех улиц.

Суровый облик библиотеки, статика ее скульптурного убора (мудрецы и Минерва) подчеркивают динамичность и театральную пышность убранства центрального здания.

Удачное сочетание желтой расцветки театра с белыми и бронзированными скульптурными украшениями выгодно выделяет его на фоне зеленого «шквера».

Бегущие от четырех перспектив ничем не прерываемые горизонтальные линии построек сходились в мощном корпусе театрального здания. Объединяя и поднимая их взлетом своих завершенных квадригой вертикалей, оно доминирует своей массой над окружением, отовсюду видимое, монументальное и одинаково величавое как с близкого, так и с дальнего расстояния. Вся Александринская площадь с Театральной улицей были задуманы как фон, архитектурным центром которого является театр.

Сложнее обстояло дело с постоянной кровлей. В связи с частыми пожарами театральных зданий в новом театре предполагалось украшения, сцену, центральное отопление, вентиляционные приборы, конструкцию и кровлю — все сделать из металла.

Решение металлической кровли, перекрывающей громадное пространство над театром и поддерживающей декорационный зал, плафон зрительного зала и механизм сцены, представляло большие трудности.

Борьба, развернувшаяся вокруг этого вопроса, интересна не только с технической точки зрения: она скрывает за собой тайные пружины, которые были приведены в действие врагами России, заинтересованными в унижении его авторитета.

Устройство металлических перекрытий в это время уже было известно в Западной Европе. В Петербурге инженер-генерал Вильсон сделал подобные кровли на Ижорском заводе и Александровской фабрике. Однако по своему масштабу эти постройки не могли сравниться с театральным зданием.

Для исполнения работ по перекрытию театра России обратился к директору Александровского чугунолитейного завода Кларку и с его помощью создал конструкцию перекрытия, состоящую из железных стропил, скрепленных с арками (илл. 69).

Два стропила должны были поддерживать не только кровлю и тяжесть перекрытия декорационного зала, расположенного над зрительным, но и плафон зрительного зала⁵. Две других дуги над сценой, кроме крыши, должны были поддерживать все приспособления, необходимые для сцены. Конструкция кровли, по разъяснению России, была спроектирована по «аркообразной системе давления на подпорах, а не по металлической висячей или цепной, по которой делаются висячие металлические мосты»⁶.

Для поддержания тяжести весом свыше 50 000 пудов необходимо было построить особенно прочные стены, веденные «от самого фундамента так, чтобы можно было устроить над оными металлическую кровлю с принадлежностями».

Осторожность заставила России из-за «несовершенной еще твердости стен, оттого что еще не вполне затвердел раствор, установление дуг как для крыш, так и для потолка отложить до конца лета 1830 г., между тем бдительно наблюдать за осадкой стен и столбов»⁷. Таким образом, к выполнению взятой на себя трудной инженерно-технической задачи России отнесся с исключительной осторожностью.

Между тем, несмотря на его заслуженную славу, самый факт работ по устройству металлической кровли архитектором-художником, а не инженером-строителем вызвал различные толки не только среди специалистов, но и в придворных кругах того времени.

Даже заявление о том, что за «аркообразную систему давления на подпорах, объявленной в модели, представленной от г. Кларка и одобренной архитектором, он, г. Кларк, за надежность сей системы и за безопасность самого здания от давления тяжести отвечает и ручается»⁸, — не остановило толков. Тогда Николай I, подстрекаемый со всех сторон, созывает комиссию из высококвалифицированных военно-инженерных сил (членов Инженерного департамента).

Комиссии было поручено в присутствии Росси и Кларка «рассмотрение вообще устройства металлических стропил и крыши вновь строящегося театра на Невском проспекте, выдержат ли стены и стропила тяжесть машин и не будет ли опасно сие устройство». После рассмотрения конструкции кровли, спроектированной Росси и Кларком, генерал-инженер Базен⁹ направляет на имя Николая I рапорт, в котором высказывает свои соображения о небезопасности установки кровли. Это произвело такое сильное впечатление, что Николай отдал распоряжение остановить все работы по построению театра.

Наконец, Николай потребовал, чтобы к нему во дворец были привезены все чертежи, модель кровли и вызваны Базен, Росси, Монферран, Штауберт (архитектор Инженерного департамента), Кларк и Берд.

Несколько дней спустя после этого совещания Росси пишет на имя Волконского письмо, в котором высказывает обиду за недоверие, проявленное к его руководству работами, и протестует против их приостановления. Вот содержание этого письма:

«Сиятельный князь, милостивый государь!

Я имел честь получить предписание вашего сиятельства, от 2 сентября, с объявлением, что государь император, рассмотрев мнение генерала Базена и другие бумаги, доставленные к вашему сиятельству от инженера генерала графа Оппермана, относительно устройства металлических крыш на новостроящемся театре, ...соизволил все работы по сему устройству остановить впредь до повеления.

При сем случае я принимаю смелость донести вашему сиятельству, что, когда е. и. в. соизволил утвердить мой проект на новый театр и избрал меня к построению оного, то я через сие облечен был полною и совершенною доверенностью, которую имел счастье оправдать на опыте произведенными уже мною другими зданиями, не относящихся к числу обыкновенных, как-то: устройством металлического архива в Главном штабе и коническим сводом большой арки, соединяющей дом Главного штаба с новым зданием со стороны Малой Миллионной. Ныне, к величайшему прискорбию, вижу, что я сей доверенности лишаясь совершенно, а зависть и интриги торжествуют.

Вследствие сего и дабы не омрачать мою репутацию, я всепокорнейше прошу ваше сиятельство... принять труд, объяснив все сие государю императору, исходатайствовать дозволение окончить начатые работы по устройству металлической крыши, лично мне вместе с г. Кларком, по принятой нашей системе. Как я, так и г. Кларк отвечаем честью и головой, что от упомянутой крыши не произойдет ни малейшего несчастья и что все устройство будет иметь надлежащую прочность, какой только может требовать сие огромное здание...

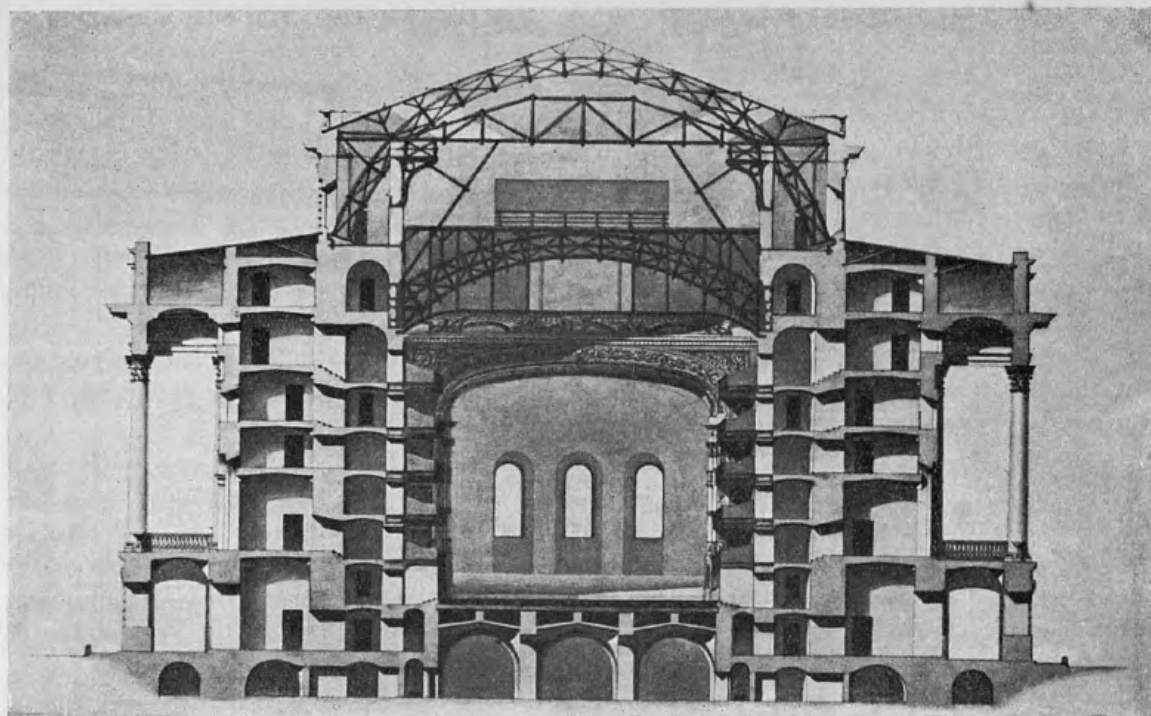
В заключение донесу вашему сиятельству, что в случае, когда бы в упомянутом здании от устройства металлической крыши произошло какое-либо несчастье, то в пример для других пусть тотчас же меня повесят на одной из стропил.

Если на сию покорнейшую просьбу не последует милостивого решения, то я не могу с честью и без утраты моей репутации продолжать построение означенного здания, и вследствие того убедительнейше прошу окончание оного во всем возложить на другого архитектора...

Архитектор К. Росси¹⁰.

14/IX 1829 г.».

После того как 12 сентября Николай I, в сопровождении генерала-инженера Оппермана, Карбоньера, Вильсона, Базена, архитекторов Монферрана, Штауберта, Росси и Кларка осматривал арки на Литейном заводе, 14 сентября Волконский издает распоряжение о том, что: «Высочайше повелено каменное устройство стен для металлической кровли продолжать



71. Проект поперечного разреза Александрийского театра

и немедленно поставить несколько железных стропил для крыши для испытания, равно поставить чугунные стропила и над сценой по сделании над ними опыта наперед на заводе...»¹¹.

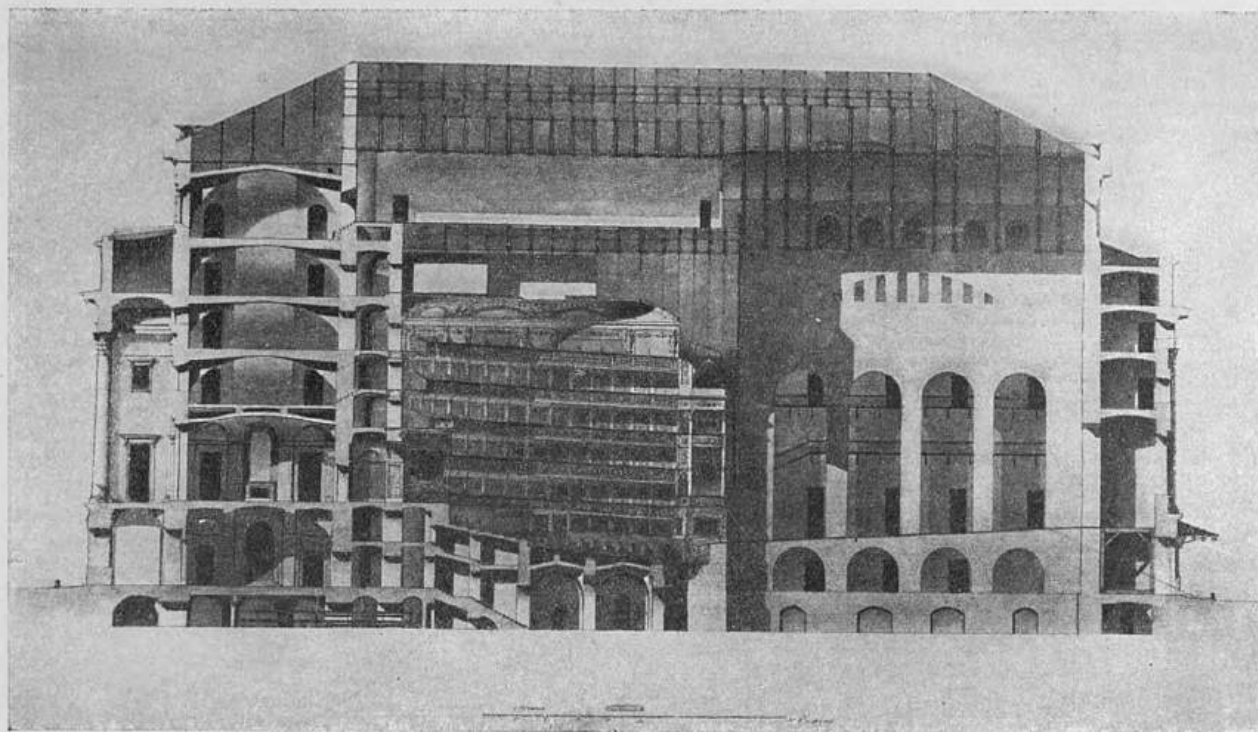
Несмотря на решение устанавливать стропила, исполненные по проекту Росси, и на назначение их испытания, Базен приступает к исполнению своего проекта (илл. 70). Он составляет обширную записку, адресованную на имя царя¹², помещает в ней несколько своих чертежей, и Волконский направляет ее на Литейный завод, предлагая тому же Кларку составить по ней смету¹³.

Кроме того, Базен в рапорте своем просит об изготовлении модели его проекта и о разрешении производства на императорском стекольном заводе опытов, «общие с профессором Химии Геном... которых цель состоит в том, чтобы сделать несгораемыми все деревянные полы, декорации, софиты, занавес и пр. в новом театре, или, по крайней мере, чтобы удалить всякую опасность в пожарном случае и дабы уничтожить возможность общего пожара на сцене»¹⁴.

Базен 5 декабря 1829 г. подает на имя Волконского новый рапорт, в котором пишет, что вообще он вмешался в дело только потому, что когда «комиссия находилась в необходимости изъявить о сем некоторые сомнения, я поставил себе за долг уничтожить таковые сомнения и представить новый проект, не имеющий никакого горизонтального давления и, следовательно, не зависящий от прочности стен».

Дальше Базен пишет, что: «Скрепление чугунных рам арочной или дугообразной формы, где все перевязи составлены из кованого железа» (система без заплечин), не может быть столь прочной, как предлагаемая им, напоминающая установки мостовых ферм, так как «можно почитать арки, мною проектированные, за обыкновенные мостовые фермы, опирающиеся на неразрушимые заплечины»¹⁵.

Когда проект Базена, вследствие исполнения большей части работ по проекту Росси — Кларк, был отвергнут, Базен в том же рапорте 5 декабря 1829 г. пишет: «Теперь, когда по



72. Проект продольного разреза Александрийского театра

причине упомянутых многочисленных исполнений высшее начальство решило привести в исполнение проект гг. Росси и Кларка, то надлежит только принять некоторые предосторожности, дабы против устройства по оному проекту произведенного не было подвержено никакому сомнению»¹⁵.

Для этого Базен предлагал прибавить к стропилам Росси железные арматуры. Вследствие удорожания и утяжеления конструкций, а также бесполезности таких арматур, комиссия от них отказалась.

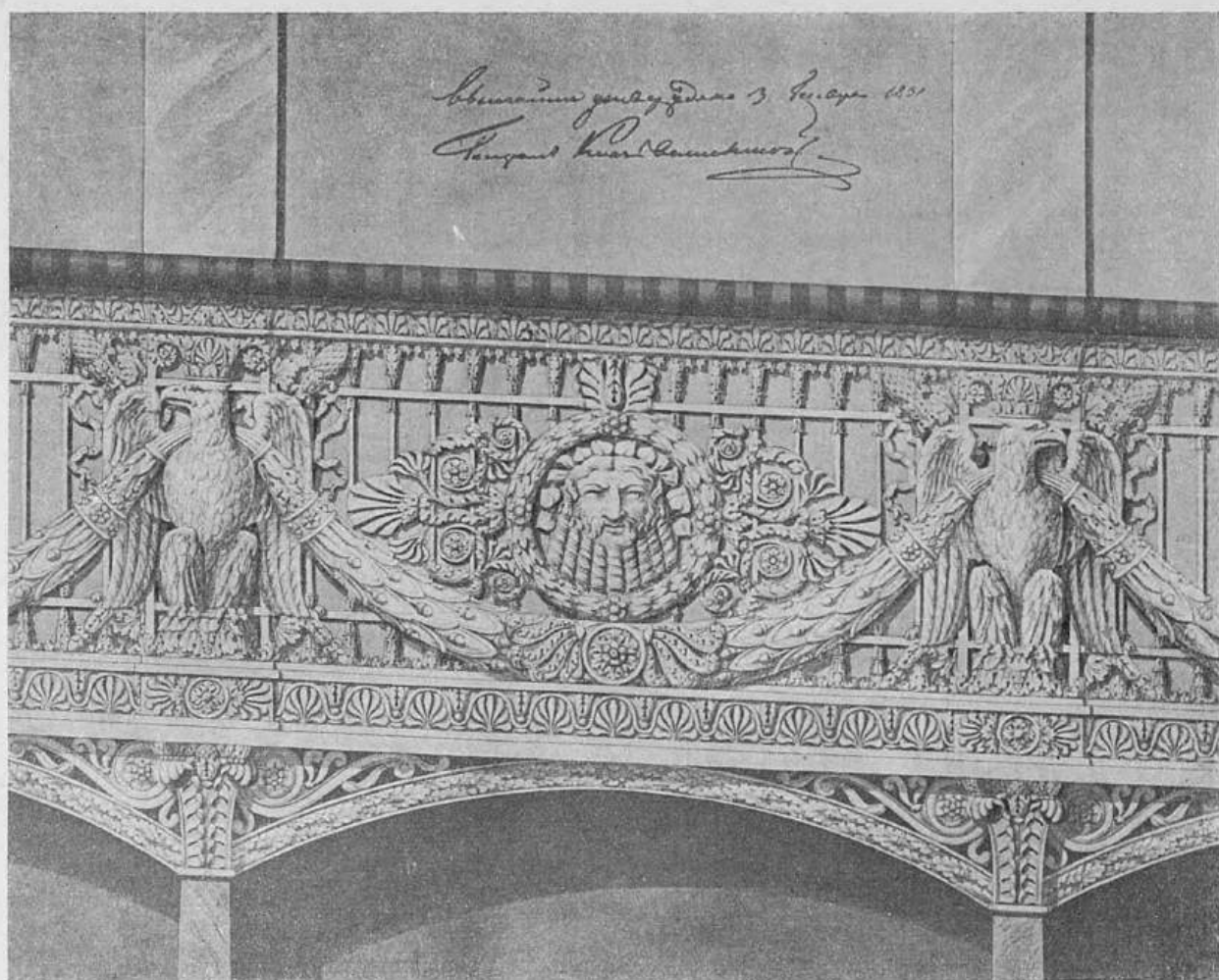
После испытания каждой из арок системы Росси — Кларк на деревянном срубе (с подвешиванием к ней тяжести в 2500 пудов) каждый член комиссии был обязан наложить на испытанную таким образом балку свою личную печать (были изготовлены специальные штампы, так как сургуч отваливался от металла), после чего они увозились для постановки на место.

Таким образом, установка стропил затянулась до зимы 1831 г. 26 декабря 1831 г. постановка была закончена, и Кларк обратился в Строительную комиссию с просьбой о снятии лесов.

Из чертежа-схемы конструкции Росси — Кларк видно, что вся тяжесть арок ложится на те места, к которым примыкают концы ферм (илл. 71 и 72). В проекте Базена театр перекрыт металлической рамой, в которой дуги кровли прикрепляются при посредстве запечин, и таким образом тяжесть дуг и кровли давит не на одно место, а равномерно распределяется на все стены, но эта система была непригодна для театра.

Ввиду того, что тяжесть дуг не представлялась чрезмерной для мощных стен, к тому же прекрасно подготовленных для поддержания этой тяжести, все предлагаемые Базеном приспособления были излишни, что подтвердилось безупречной прочностью системы Росси — Кларк, испытанной 106-летним ее существованием.

Вся конструкция театра также должна была быть металлической. «Нужно заказать, — требует Росси, — две больших ложки по бокам сцены из чугуна с выбитыми из красной меди

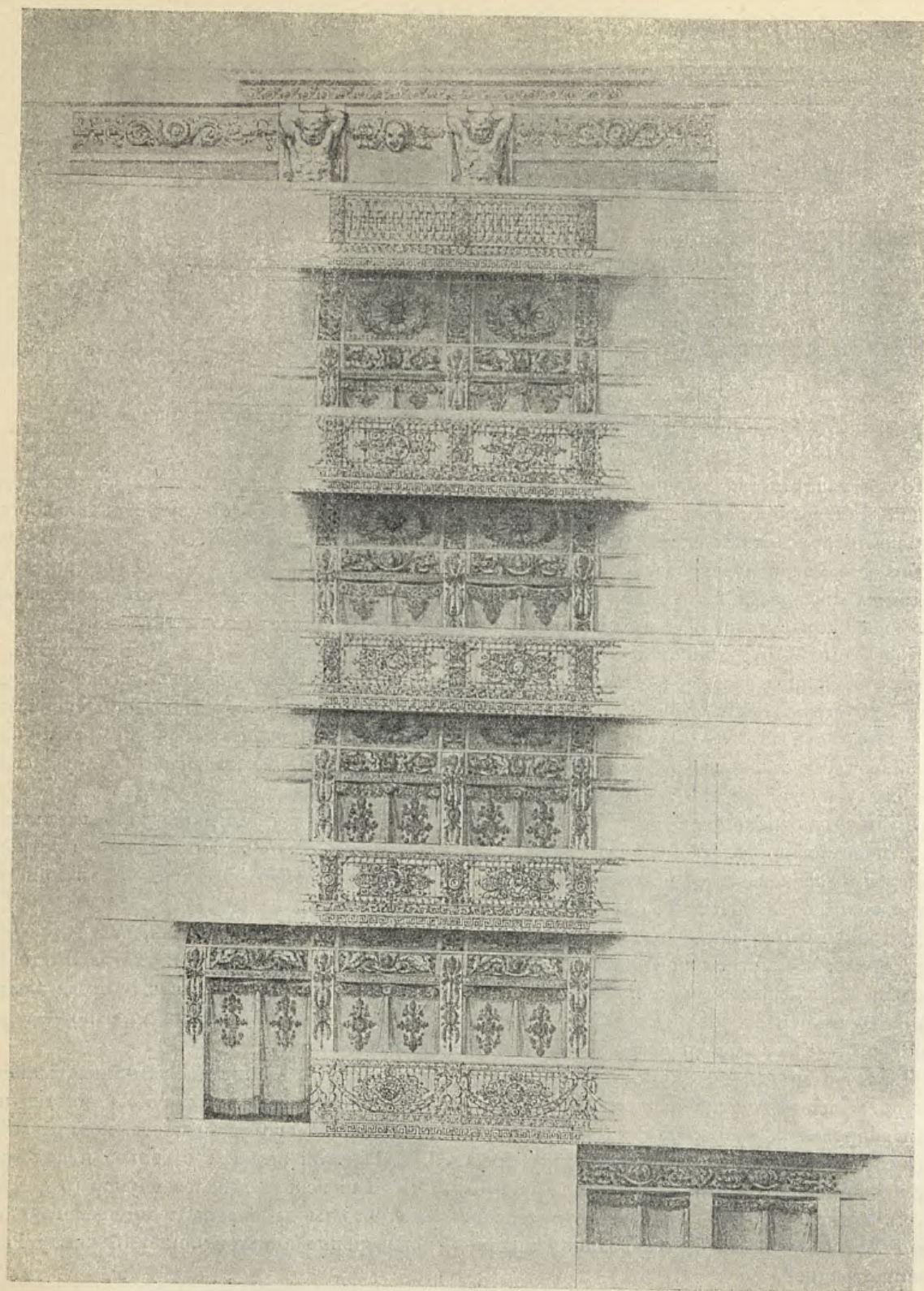


73. Проект убранства парапета Александринского театра

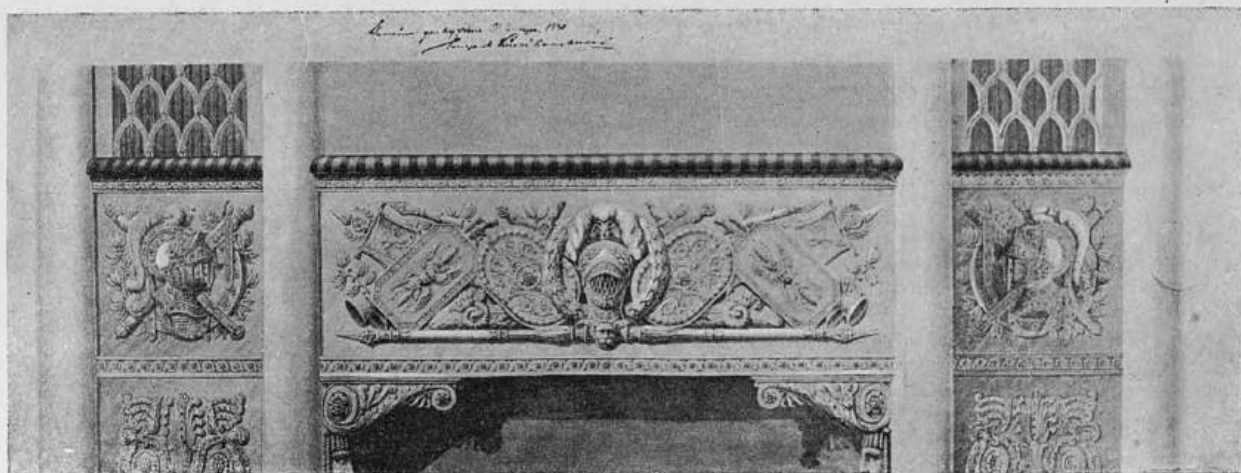
украшениями, которые должны быть вызолочены. Также заказать, сверх вышеописанных лож для поддержания проема авансцены все железное устройство, подобно как будет устроено сверх декорационной залы над партером, с обшивкой снизу и сбоку со стороны партера из красной меди, а с другого боку, со стороны сцены, из листового железа. Заказать устройство большой царской ложи против сцены из чугуна с выбитыми из красной меди украшениями»¹⁷

Из чугуна предполагалось сделать также все ложи, две лестницы, две галереи по бокам сцены, «арки за местами под нижними ярусами лож с чугунными пилястрами и обшивкой потолков», металлическим должно было быть «устройство каждого парапета ложи с решетками, брусками, поддерживающими оные, чугунными полами с обшивкой внутри и по потолкам гладкой железной работою, с ...бронзовыми украшениями, выбитыми из зеленой меди и закированными по образцу, при сем препровождаемому... Равномерно (предполагалось) устроить коробки и прикрепить 116 кронштейнов над ложами, как объяснено г. архитектором»¹⁸.

Из всех намеченных работ по устройству металлической конструкции удалось исполнить две ложи по бокам сцены, над нею две чугунные лестницы, десять просветов над декорационной залой и две галереи по бокам сцены. Остальное в видах экономии было заменено деревом и камнем, хотя Росси очень настаивал на осуществлении своего проекта¹⁹.



74. Проект убранства Александрийского театра



75. Проект убранства боковых лож Александрийского театра (деталь)

То же новаторство, которое проявилось в проектировании и устройстве кровли и металлической конструкции театра, сказалось в вопросах отопления, устройства «вентиляторских приборов», оборудовании сцены, водяных уборных и многого другого ²⁰.

Там, где Росси чувствовал себя достаточно подготовленным, он проектировал сам, в других случаях обращался к местным специалистам или вызывал известных мастеров из-за границы. Во всяком случае он сам руководил работами, входя во все мелочи техники.

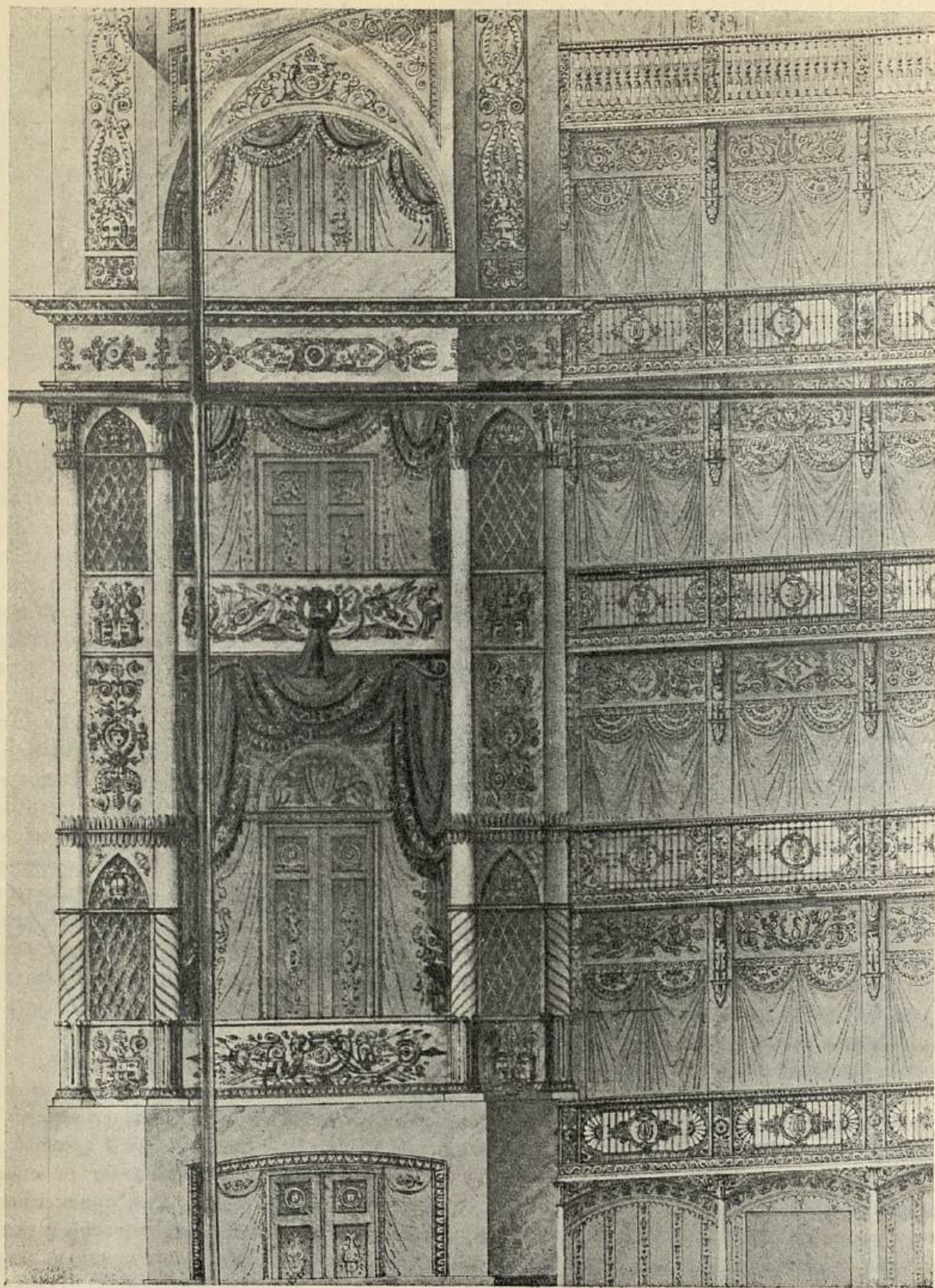
Постоянным сотрудником его был директор литейного завода Кларк. Как и прежде, он не просто выполнял заказы, а входил в самую суть дела, иногда подсказывал новые решения, заботясь об удешевлении стоимости заказа, договариваясь с Росси то устно — при специально устраиваемых свиданиях, — то письменно: «Вследствие бывшего с вами вчерашнего дня личного со мной объяснения, — пишет он 11 мая 1830 г., — представляю известную вашему высокородию смету на устройство лестниц, лож и арок» ²¹.

По поводу отопления 6 марта 1831 г. он сообщает, что для театра сделано «металлическое устройство, посредством коего будет нагреваться здание...» ²². Это отопление устроено посредством «нагретых металлических поверхностей с тем, что будет содержать при ежедневной топке от 8 до 12° Реомюра» ²³.

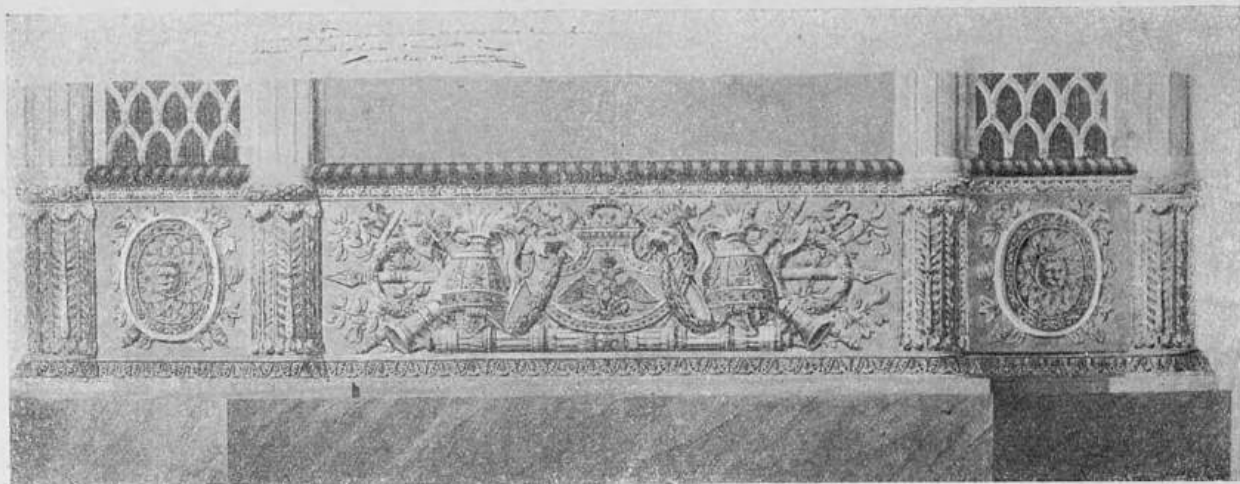
Устройство отопления было затруднено тем, что никто толком не знал, как лучше проводить трубы: до настила полов или после. Когда работы были сданы администрации театра, встретилось новое затруднение: нельзя было найти опытных истопников. Отсюда жалобы и недовольство со стороны администрации: «В коридорах и сенях весьма холодно, — пишет Волконский, — а все сие производит в публике неудовольствие» ²⁴.

Наряду с другим техническим оборудованием театрального здания Росси пришлось потратить много сил и энергии на устройство сцены. Не чувствуя себя достаточно компетентным в этом вопросе, он потребовал вызова специалиста. В России его не нашлось, поэтому обратились к известному парижскому мастеру Грифу. В 1829 г. он приехал с семьей и помощником Пиноком, но к работе не успел приступить, так как вскоре заболел и умер (в феврале 1831 г.). Пришлось выписать другого мастера. На этот раз выбор пал на лейпцигского машиниста Роллера, который был невольной причиной обострения взаимоотношений между Росси и администрацией.

Росси было поручено наблюдать за работой Роллера и торопить с оборудованием сцены к назначенному сроку открытия театра. Раздраженный спешкой, постоянным вмешательством



76. Проект убранства боковых лож Александрийского театра



77. Проект убранства боковых лож Александрийского театра (деталь)

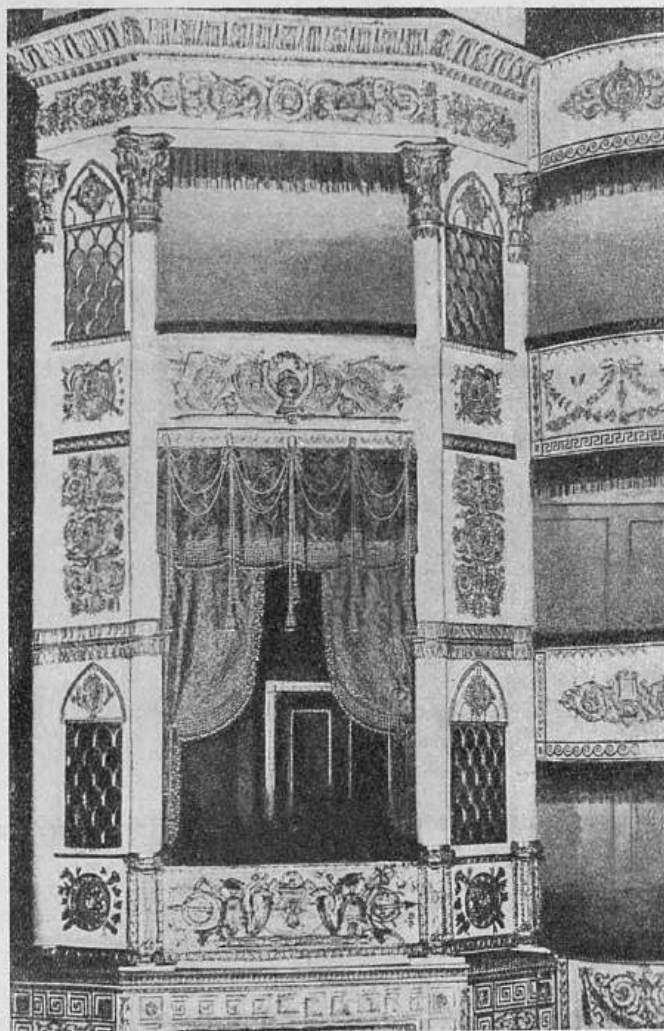
в свою работу и полным непониманием условий творческого труда, Росси в июле 1831 г. пишет председателю Строительной комиссии генералу Селявину рапорт, в котором говорит о том, что «надобно дать каждому сочинителю время, чтобы он мог сие хорошенко обдумать, потому что это дело — не блины печь. Впрочем, я не старшина и не староста машинистов и представляю высшему начальству сие дело как угодно решить. Но беру смелость по всегдашнему правилу моей откровенности сказать вашему превосходительству и прошу сие довести до его сиятельства г. министра императорского двора, что из всего этого дела машинистов я вижу, что здешние, известные в разных родах штукмейстеры сильно интригуют и что их поддерживают»²⁵.

Содержание письма говорит само за себя. Но не менее интересна его форма. Необходимо помнить, что оно относится к тому времени, когда был выработан особый николаевский канцелярский язык с униженно-почтительными формулами обращения: «припадая к стопам е. в.», «его сиятельство изволили отзваться», «с совершенным почтением имею честь быть вашим покорным слугой» и т. п. (из писем Шгауберта)²⁶. Эгот стиль был настолько неотъемлемой принадлежностью всякого чиновника николаевского времени, что трудно было себе представить письмо, а тем более деловой рапорт, написанный в другом тоне. В редкие спокойные минуты Росси следовал общепринятым формам переписки; чаще он срывается с указанного тона, речь его становится живой и страстной, в деловой язык врываются горькие ноты обиды, язвительные намеки

Селявин, не бывший в числе доброжелателей Росси, переправил письмо Волконскому, который в свою очередь передал его царю. Николай I воспользовался случаем выказать свое отношение к человеку, когда-то осмелившемуся ослушаться его приказаний. Волконский в своем ответе Селявину пишет: «Представленный мне при донесении вашего превосходительства от 12 декабря рапорт архитектора г. Росси на вопрос наш, сделанный по моему приказанию, я имел счастье докладывать государю императору и получил высочайшее повеление: во-первых, объявить г. Росси, что е. в. крайне удивлен, читая сей рапорт его, заключающий в себе грубые и неприличные выражения, и что за сие он подлежал бы аресту, но избавляет от оногo во уважение болезненного состояния, которому единственно благоугодно е. в. приписывать ни с чем не сообразный поступок и, во-вторых, сделать ему за то строгий выговор с подтверждением, чтобы впредь он не осмеливался употреблять непристойные выражения в рапортах по начальству. Сию монаршую волю я объявляю вашему превосходительству к надлежащему исполнению, возвращая при сем подлинный рапорт г. Росси»²⁷.

Роллер оказался недостаточно опытным механиком, и Росси пришлось разбираться в материалах Грифа. Так как от Грифа остались лишь незначительные наброски проектов устройства сцены и механизмов, большую же часть своих замыслов он не оформил, то были составлены новые проекты. Исполнил их Литейный завод при непосредственном участии инженера Меллера (строителя металлической кровли). Обошлось устройство сцены в 270 000 руб.²⁸

После того как были закончены основные работы по конструкции театра, надо было подумать о его внутреннем убранстве (илл. 73, 74 и 75). Для предохранения театра от пожаров Росси вначале предполагал все резные украшения театрального зала сделать металлическими, из битой меди разных оттенков, но те же причины экономии, которые мешали полностью осуществить проект металлической конструкции, и здесь заставили металл заменить деревом. Учитывая возможность такой замены, Росси дал на одном листе два проекта убранства: с левой стороны барьер лож представляет собой тонкую металлическую решетку с орнаментацией избитой меди и металлические кронштейны, поддерживающие пол балконов, с правой стороны — деревянный белый резной парапет с деревянной же орнаментацией. Характерно, что Росси пришлось, подобно

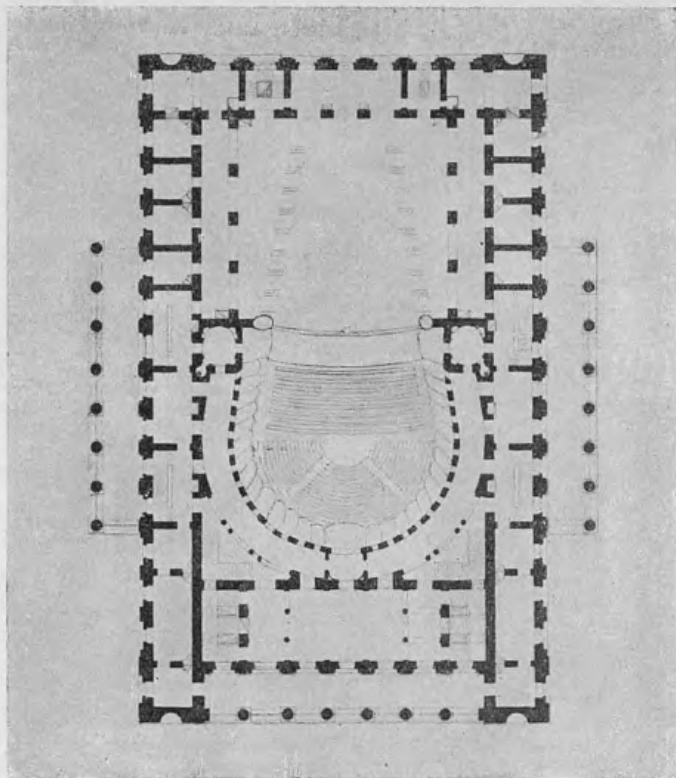


78. Вид боковой ложи

Растрелли, прибегнуть к традиционным резным деревянным украшениям: к этому принудили его сравнительная дешевизна материала и, главное, достаточное количество квалифицированных мастеров, преимущественно охтенских резчиков. По традиции, из поколения в поколение, передавали они искусство резьбы по дереву, с церковных иконостасов переноса его на украшения дворцов и с дворцов на постройки, имевшие официальное и общественное значение²⁹.

В некоторых случаях резчики выявляли художественные свойства драгоценных пород древесины, в других, пользуясь более дешевым материалом, покрывали резьбу левкасом и золотили.

Большую роль в убранстве театра сыграл также драпировщик Тимофеев. По проекту Росси драпировки небесно-голубого цвета со звездами должны были украсить центральную и боковые ложи³⁰ (илл. 76, 77 и 78). Но к тому моменту, когда надо было начать обивку мебели и драпировку театра (в 1832 г.), Николай I потребовал, чтобы все убранство было не голубого, а пунцового цвета³¹, и Росси был послан запрос о том, сколько для этого нужно бархату, тика, красного сафьяну и клеенок. Характерно, что в данном случае не считались с вопросом экономии: если стоимость голубого тика равнялась 29 750 руб., то новые драпировки и обивки должны были обойтись в 41 800 руб.



79. Проект плана (второго этажа) Александрийского театра

всех живописных работ стоял художник Виги с помощниками. В официальных описях того времени внутреннее убранство зала характеризуется следующим образом: «На всех ярусах лож и галерей, на парапетах, потолках и стенах с фризами были писаны на холсте по зеленому грунту разные артаменты и драпировки с блеском золота, а в пятом ярусе кариатиды под лепную». Они поддерживали плафон, «по медному большому своду расписанный масляными красками живописью на полотне, изображающей Олимп с мифологическими богами и разными украшениями». Карниз был расписан под лепку. «Живопись была и в арке авансцены... на полотне под лепную», а на ней было «представлено сражение кентавров»³⁴.

В центральной ложе «потолок балдахина, арки и комнаты перед ложей расписаны живописью и золотом, с изображением... орлов, орнаментов и звезд. Над тремя дверями живопись под лепку: купидоны с орнаментом кругом рамы и багеты... В углах над сюпортом и на стенах арки — разная живопись»³⁵.

В партере — поручни голубого полосатого трипа. «Амфитеатр о 7 ступенях с площадью, скамейки со спинками 7 рядов (разделенных на 2 прохода), обивка из голубого полосатого трипа. С двух боков амфитеатра перила и балюстрад — резной, выбронзированный с позолотой. В бенуаре у всех 10 лож, 8 колонн и 4 полуколонны деревянные, бронзированные, с резными вызолоченными базами и капителями. Потолок и стены с дверью расписаны живописью».

Убранству целого соответствовало убранство отдельных помещений театра. Зал перед средней императорской ложей расписан был богатой живописью с позолотой. «Стены обиты бумажными обоями желтого цвета под штоф. Кругом стен золоченый багет. Пол — паркет. Два камина с мраморными досками. В ложе с левой стороны бенуара: потолок с живописью,

К началу августа, т. е. за 20—25 дней до открытия театра, выяснилось, что ни красного тика, ни клеенки и сафьяну к сроку достать нельзя. Спрошенный по этому поводу Росси объявил, что он «находит одно средство к отклонению встретившихся затруднений: убрать театр выписанным в прошлом году трипом»³².

Тогда отдается распоряжение «в новом каменном театре драпировки и мебель обить попрежнему голубым трипом, а цвет грунта стен внутри театра по образцу цвета каменноостровского театра с золотыми украшениями, как было утверждено, по зеленому грунту»³³.

Таким образом, все работы по обивке были исполнены буквально в несколько дней.

Освещался театр маслом. Посредине зрительного зала висела люстра с 72 рожками. На стенах лож было 108 золоченых бра по 3 рожка в каждом и в коридорах — 203 лампы.

Большую роль в убранстве театра должна была играть живопись. Во главе

стены обиты бумажными обоями голубого цвета (с багетами). В окошках — деревянные решетки с тафтяными занавесками. Бра золоченые о трех рожках.

Обивка парапета — та же. Снаружи деревянный резной наличник. Перед оной ложей круглая комната. Стены обиты пунцовыми обоями. Камин белого мрамора. Сверх камина трюмо с зеркалом в раме красного дерева, на камине 2 лампы стоячие, часы бронзовые. Английский ковер.

Напротив ложа директора театральных зрелищ с правой стороны в бенуаре, точно так же и ложа императрицы с левой стороны с чугунными колоннами. Потолок расписан живописью и золотом. Стены обиты голубым трипом со звездочками, вокруг обивки золоченые багеты. Драпировки голубого трипу со звездочками обиты золоченой бахромой и галуном с 14 кистями. В двух готических окнах деревянные решетки с тафтяными занавесками.

В 3-м окне на сцену — трюмо с зеркалами в резной вызолоченной раме. На стенах два бра золоченые о трех рожках.

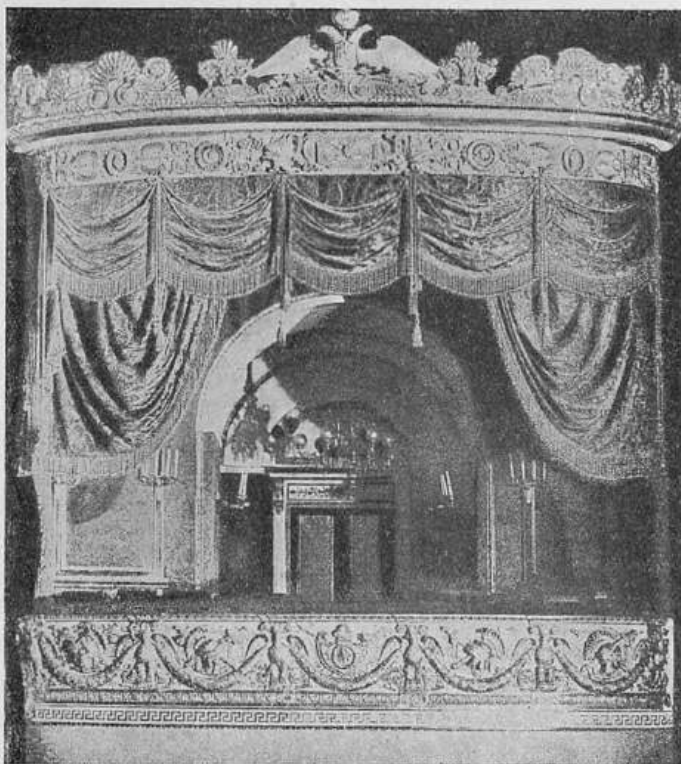
Дверь и наличники сероволнистого дерева. В комнате за ложей обои темнопунцового цвета. Потолок с живописью. Карниз и поясок лепной с позолотой. Камин белый мраморный, с малахитом, с золоченой бронзой. На камине две лампы, часы золоченые».

Ложа с левой стороны (Михаила Павловича) была обита голубыми обоями. В комнатах бельэтажа своды были покрыты перловой краской с хорошей живописью, стены окрашены зеленой, сиреневой, лиловой, розовой, голубой и палевой красками.

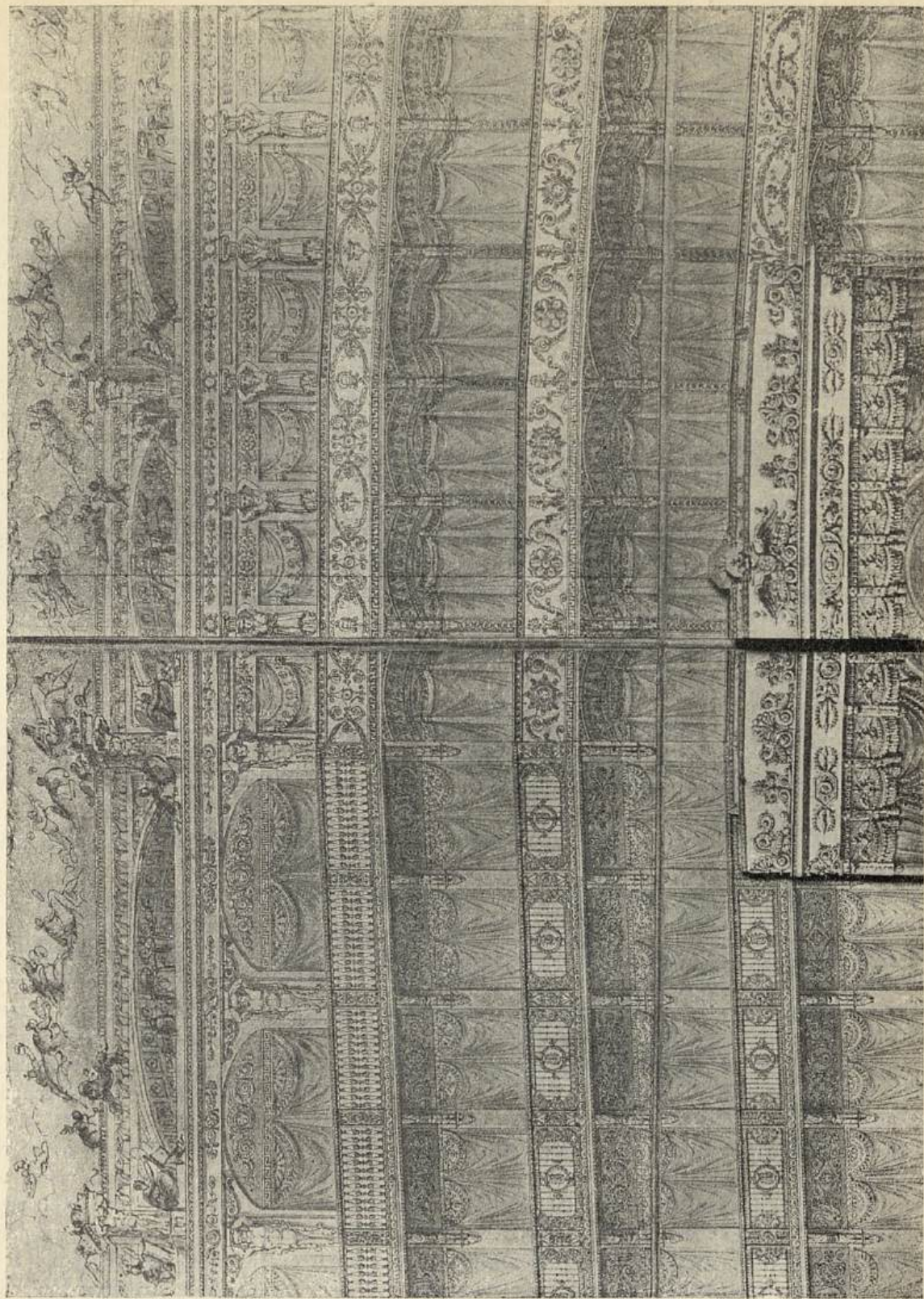
В нижнем этаже своды были покрыты белой краской и легкой живописью; в 6—7 комнатах живопись была исполнена по траферету, а стены окрашены клеевой краской³⁶.

Характерным для всех работ по внутреннему убранству является постоянное вмешательство в них Николая I, который навязывает художнику свой вкус, не считаясь с его творческим замыслом, отменяя то, что было ранее намечено, тщательно обдумано и даже утверждено. История с изменением расцветки драпировок театра показывает, что в данном случае не считались даже со средствами; ограничивая их там, где экономия могла сказаться на прочности здания (конструкция театра), бросали десятки тысяч, чтобы удовлетворить каприз царя.

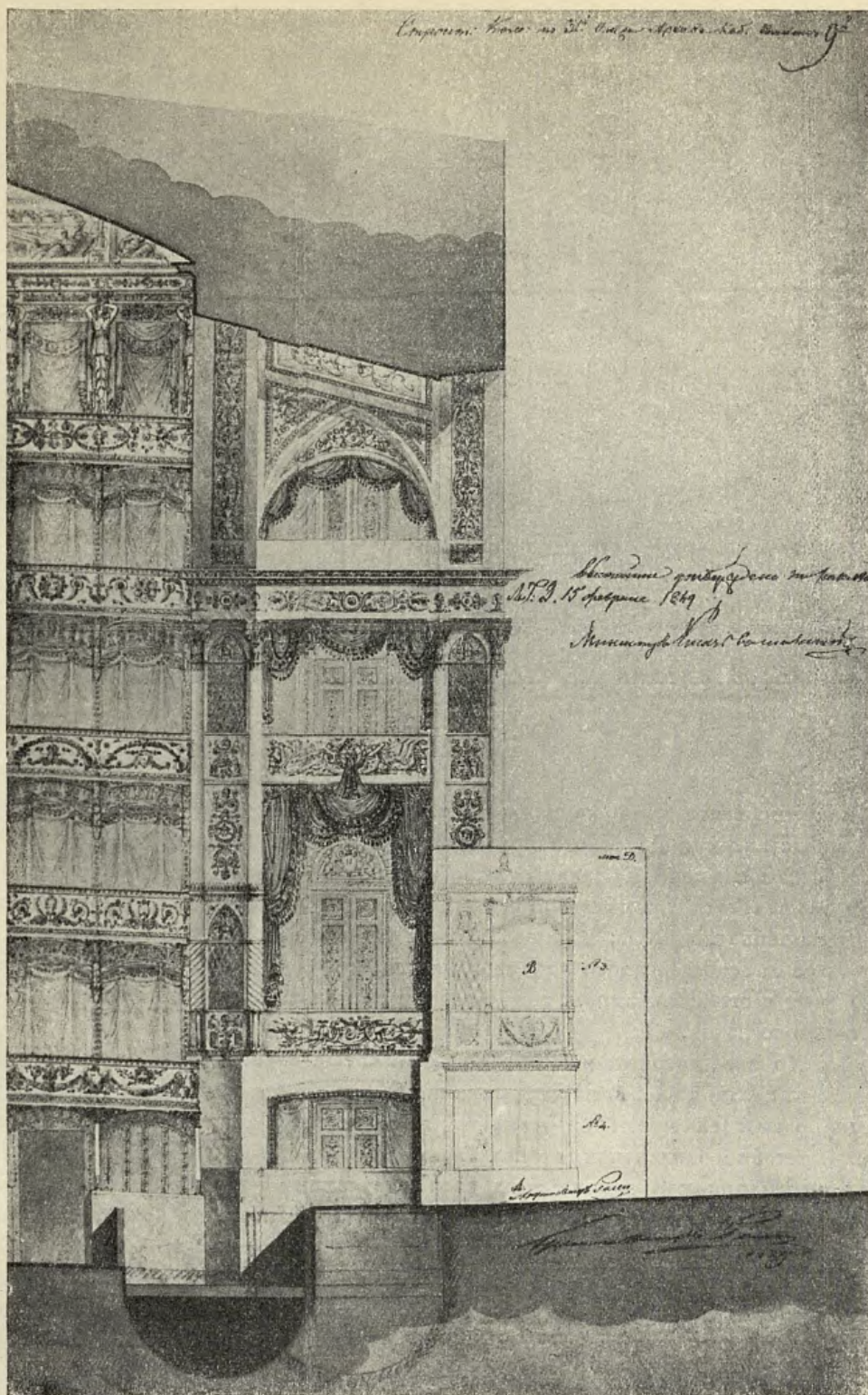
Вторым обстоятельством, влиявшим на качество работ, была спешка. День открытия театра был назначен на 31 августа 1832 г. К этому дню должны были быть закончены все работы. Одновременно продолжались работы по внешней отделке театра, устройству сквера, мостовой и т. п. Само собой разумеется, что такая гонка не могла не нервировать как рабочих-специалистов, так и самого Росси, который отвечал и за окончание работ к сроку и за качество исполнения каждой детали. Поэтому понятно, что, несмотря на невероятную энергию, проявленную всем коллективом в эти последние дни, несмотря на тщательность работы за все



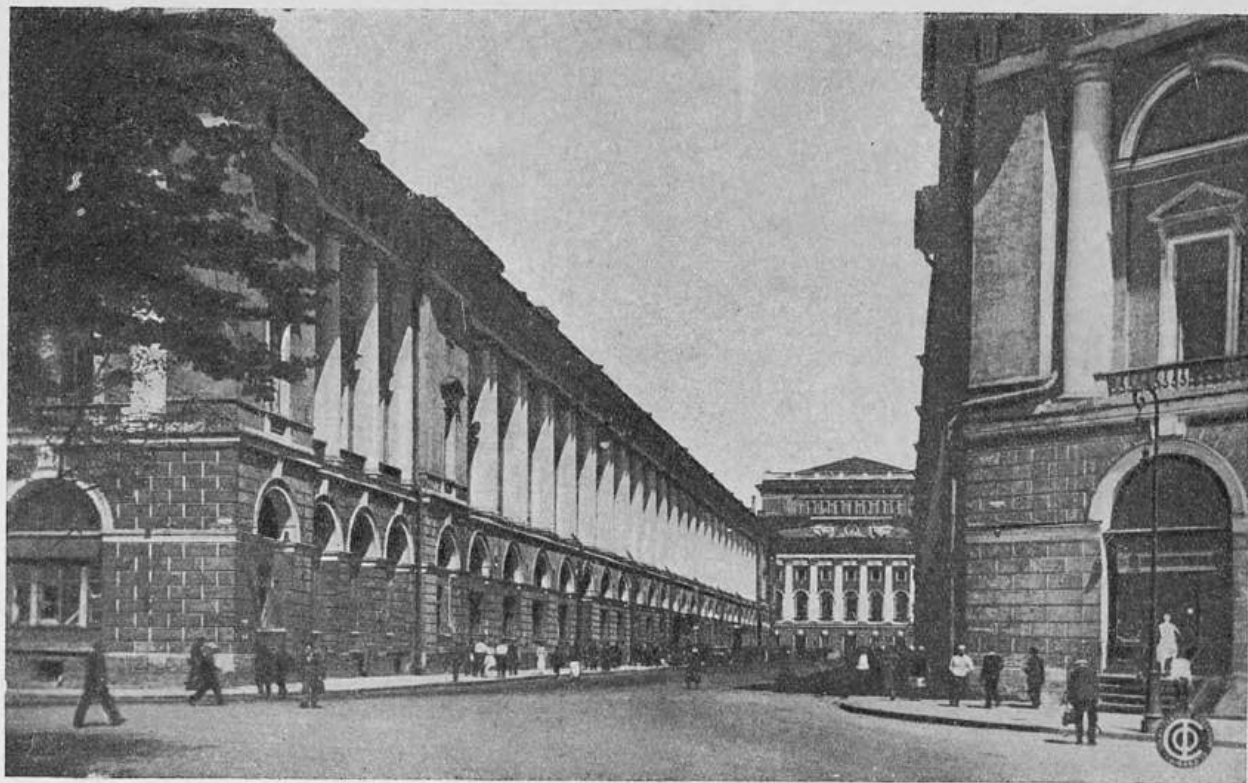
80. Вид центральной ложи



81. Проект внутреннего убранства Александрийского театра



82. Проект переделок боковых лож Александринского театра в 1849 г.



83. Вид улицы Росси

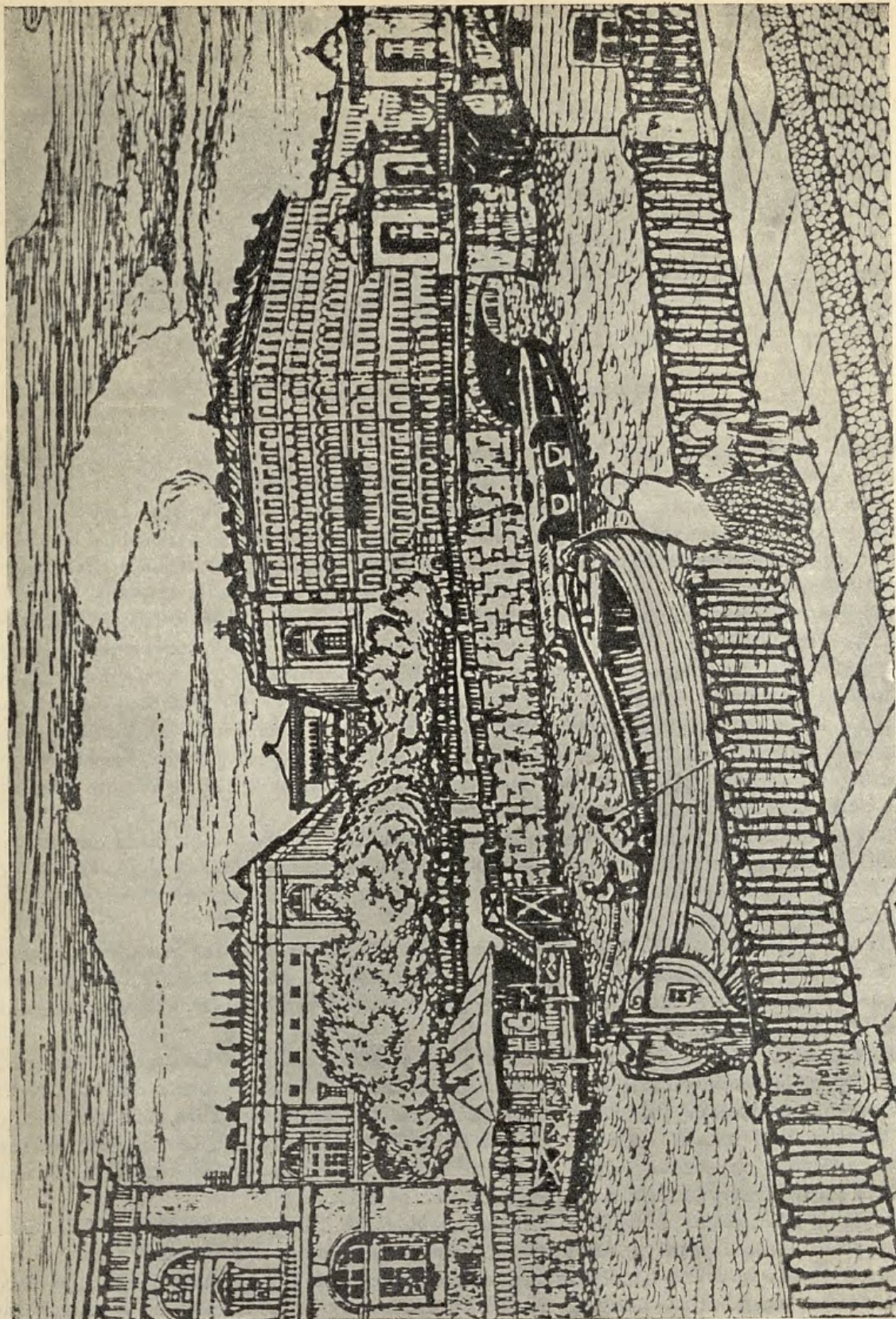
время стройки, требовательное начальство находит недочеты и, придравшись к мелочам, несмотря на представление Росси о награждениях, в наградах отказывает³⁷.

В соответствии с мнением начальства, официальный рецензент, политический предатель Фаддей Булгарин в «Северной пчеле» относится к театру сдержанно, не забывая отметить, что «входы в ложи очень неудобны: должно протесниться в каждую ложу длинным коридором, который не шире дамского рукава, что передняя завеса бледна и бесхарактерна, как газетная проза»³⁸. Но даже в его сдержанном, холодноватом описании театра не тускнеют «великолепие и блеск зрительного зала».

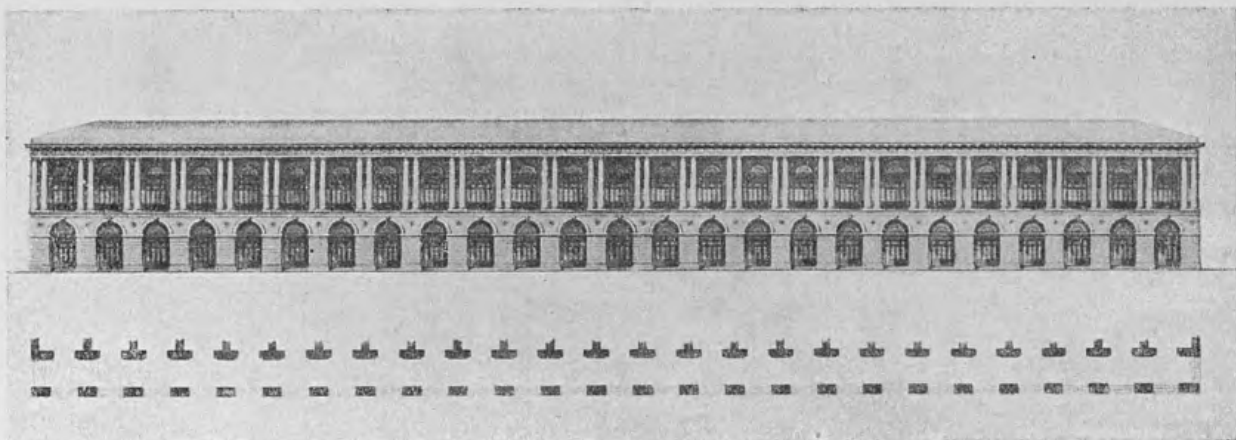
В плане театр представляет собой правильный четырехугольник с двумя боковыми выступами проездов. Вся средняя часть его разделена пополам — на сцену и зрительный зал. В центре — дуга с ложами, в нижней части ее — партер и амфитеатр; вокруг зрительного зала — фойе и помещения служебного назначения (илл. 79).

Громадный полуцилиндр зрительного зала расчленен пятью горизонтальными полосами барьеров. Центром зала является царская ложа, отмеченная выступом, объединяющим два яруса лож. Вертикальные линии ее рамы заканчиваются пышным карнизом, увенчанным двуглавым орлом³⁹. Барьер убран густыми гирляндами, поддерживаемыми орлами. Над гирляндами преторианские каски и другие атрибуты римского воина (илл. 80). Для царской ложи Росси исполнил три варианта, несколько отличающиеся друг от друга размерами и богатством убранства.

Против царской ложи — второе важное место театра — сцена. Рамой для нее служат трехгранные выступы боковых лож, поддерживаемых тонкими коринфскими колоннами; поднимаясь, ложи переходят в арку, которая охватывает верхнюю часть сцены⁴⁰.



84. Вид на улицу Росси (рисунок М. В. Добужинского)



83. Проект зданий на улице Росси (вариант)

Обрамлением боковых лож служит заключенный между колонками сложный орнамент, верхняя и нижняя части которого напоминают окна готической постройки; восточные каски, рыцарские шлемы, копья и лавровые венки дополняют пышный убор боковых лож.

Линия барьеров лож, опоясывающих зрительный зал, составлена из золоченого орнамента, несколько тяжелого в нижней части театра, более легкого по мере движения вверх. Содержанием его служат массивные, густые гирлянды с ниспадающими концами, хрупкий, сентиментальный узор из цветочных гирлянд, бантиков и мотыльков и т. п.⁴¹ (илл. 81). Тот факт, что в орнамент свой художник вплетает аксессуары всевозможных исторических эпох, говорит о начавшемся эклектизме и о том, что Росси готов пользоваться любой стилистической формой и любым сочетанием форм, лишь бы они выразили ту или иную идею, вложенную художником в его произведение. Многообразие их, подобно многообразию звуков сложного оркестра, вначале несколько ошеломляет. Надо привыкнуть к ним, чтобы среди ампирной военной armатуры различить суровую устремленность готики и в торжественном пафосе общего убранства уловить нежное сплетение сентиментального узора.

Сейчас все резные украшения однообразно вызолочены. Если бы они были сделаны, как проектировал Росси, из выбивной меди — зеленой, красной, лакированной и золоченой, — то разнообразием своих оттенков они лучше бы сумели выразить богатство творческой мысли автора театра.

Росси — тонкий колорист. В отделке театра он использовал наиболее любимую красочную гамму: золочение на темнозеленом фоне при небесноглубких драпировках. Та же расцветка была в белоколонном зале Михайловского дворца и то же красочное сочетание в танцевальном зале Министерства иностранных дел.

Обдуманность каждой детали убранства театра, согласованность их в цвете, материале и рисунке, умение Росси усилить или ослабить впечатление, подчеркнуть значимость того или другого места, используя для этого выразительность как архитектурного, так и скульптурного и живописного языка, — все это способствует тому единому и цельному впечатлению «крайней простоты, связанной всегда очень кстати с пышностью и великолепием» которое производит на нас театр даже и в современной нам отделке.

Пунцовые драпировки, которых так добивался Николай I, были повешены в 1849 г., когда Росси поручено было отремонтировать театр и сделать в нем ряд изменений⁴² (илл. 82).

Второй частью комплекса, центром которого является театр, были нынешняя улица Росси и Чернышева площадь, второстепенная по своему положению и убранству, но в планировоч-



86. Проект Чернышевой площади

ном отношении не менее важная и сложная, чем первая — лицевая — часть комплекса, примыкавшая к Невскому проспекту (илл. 83, 84, 85 и 86).

Улица Росси, соединяющая обе площади, образована двумя большими корпусами, которые были вчерне закончены к концу сезона 1830 г. вместе с театром. В сентябре 1829 г., по окончании скупки домов у частных владельцев⁴³, Росси представил план части здания, предназначенного для Министерства народного просвещения, но проект был переделан согласно указаниям представителя Министерства. Ведение работ было передано молодому даровитому архитектору Глинке, в помощь которому были назначены архитекторы Руска⁴⁴, Кавос и Иванов.

По прежде утвержденным планам, часть корпуса военно-учебных заведений, впоследствии занятая Министерством народного просвещения, оканчивалась фасадом с окнами и дверями, выходившими на Чернышев переулок. По измененным планам эта часть должна была вплотную примыкать к корпусу, «и через то как окно, так и двери, в постройке находящиеся», было приказано заделать. Одновременно с домом строилась арка через Чернышев переулок, в связи с чем 5 мая 1830 г. был закрыт проезд по переулку. В июле началась свайная бойка, а по ее окончании произошла торжественная закладка здания, «ибо оно от 2-го корпуса... есть почти отдельное и принадлежать будет другому ведомству»⁴⁵.

Работы велись быстрым темпом. Уже 15 октября 1830 г. архитектор Глинка сообщил рапортом, что дом для Министерства народного просвещения «вчерне совершенно ныне кончен, покрыт железом, леса от одного отняты и улица открыта для проезда». Этим закончился первый цикл самостоятельных работ Глинки, который, за болезнью Росси, исполнял обязанности главного архитектора по всему комплексу, т. е. по сооружению театра, двух корпусов и Чернышевой площади. Повидимому, тем же темпом предполагалось вести работы и в 1831 г., но внезапная смерть Глинки, умершего от холеры, расстроила налаженный строительный аппарат.

Вернувшийся из-за границы раньше времени Росси пробует вновь наладить и организовать развалившийся коллектив. Он считает необходимым «должность главного архитектора по строению корпусов поручить одному архитектору Гальбергу с тем, чтобы на прежнем основании г. арх. Шгауберт для общего надзора за работами не оставил по временам обозревать оные». А «что касается, — пишет дальше Росси, — строения дома Министерства народного просвещения, то, так как в оном остаются разные печные, штукатурные и малярные работы, можно определить за главного архитектора арх. г. Руско на жалованье, как и Глинка, в 250 руб. в месяц... Арх. Росси»⁴⁶.



87. Вид здания на Чернышевой площади

Работы шли своим чередом. Руска спешил с оштукатуриванием и отделкой корпусов, «чтобы не пришлось снова ставить леса»⁴⁷, которые надо было убрать ко дню открытия театра; по новой улице прокладывались подземные трубы с колодцами из дворов на Фонтанку и делалась мостовая из булыжного камня с тротуаром из одной лещадной плиты с чугунными столбами. Во дворах строились каменные службы и пр. Спешили и с отделкой внутреннего помещения Министерства народного просвещения, которое Руска обещал окончательно отделать к маю 1833 г. Вскоре, однако, Руска, командированный в Волынскую губернию для работ в Почаевском монастыре, передает свои обязанности архитектуру Гальбергу, который остается ответственным за всю работу.

Чтобы закончить отделку обоих корпусов, предстояло решить вопрос о их заселении и, прежде всего, о заселении нижней части помещений, которые собирались сдать в наем. «Северная пчела» еще 1 июля 1832 г. сообщала, что «находящиеся позади нового театра в двух зданиях, идущих до Чернышева моста, лавки и квартиры сдаются в наем». По данным Строительной комиссии, в корпусах предполагалось построить «до 40 торговых магазинов, а по углам... помещение для двух больших кондитерских». По отчету архитектора Гальберга, в первом этаже всего имелось «5 магазинов с квартирами (и) 24 лавки, из них 8 лавок на два номера вместе»⁴⁸.

Но устройство магазинов и лавок на новой улице, в ближайшем соседстве с Гостиным двором, Аничковым и Шукиным рынками, вызвало возражения со стороны боявшегося

конкуренции купечества. Еще 19 июля 1828 г., узнав о том, что предполагается устроить на новой улице ряд магазинов, «СПБ купцы, владеющие Гостиным двором и близлежащими местами, — коммерции советник Поймарев и другие, в числе 22 человек, утруждали государя императора всеподданнейшим прошением об отмене предполагаемого устройства лавок на вновь назначенных улицах от Невского проспекта до Чернышева моста»⁴⁹.

Отрицательное отношение гостинодворцев задерживало заселение нижнего этажа корпусов и, повидимому, вызвало впоследствии их перестройку.

Одновременно шла постройка левой части зданий, принадлежащей Министерству внутренних дел. Здание строилось на участке, принадлежавшем прежде Министерству народного просвещения. Созданная для его постройки Строительная комиссия действовала самостоятельно, и Росси, по проекту

которого должна была осуществляться постройка, от работ совершенно отстранился⁵⁰.

Новая планировка Чернышевой площади потребовала ломки некоторых построек, принадлежавших прежде Пажескому корпусу. Вызванную этим перестройку сохранившихся и постройку новых хозяйственных сооружений в конце концов передали специально созданной местной комиссии, назначив ответственным за работы архитектора, «служащего при Пажеском корпусе и при кабинете... архитектора Кавоса», его помощником — каменных дел мастера Шолли, а общее руководство было оставлено за главным архитектором комиссии Росси.

К этому времени окончательно выяснился масштаб работ. Смета была составлена в 346 000 руб. Повидимому, в нее входила, кроме мелких построек, переделка фасада и внутренних помещений главного корпуса, для которого Росси, увлеченный заданием, составил ряд проектов⁵¹. Николай I, однако, отменил строительные предположения и велел «снести с архитектором Росси, как удобнее разместить все предполагаемые службы (библиотеку, физический кабинет и др.) во вновь устраиваемом правом корпусе позади нового театра».

10 мая 1831 г. Росси, совместно с Кавосом, составил новую примерную смету «на переделку лавок в каменном корпусе по Чернышеву переулку... в жилой корпус и выстройку при оном... служб». Работы предполагалось начать в том же году, но «по случаю болезни (холеры) и возвышенных цен на материалы и рабочих» они были отложены до 1832 г.

Между тем в Строительной комиссии произошли значительные перемены: ушел в отставку главный архитектор Росси, а вскоре за ним и генерал Селявин⁵². Работы по постройке служб Пажеского корпуса продолжались под руководством Кавоса и были закончены в 1834 г.



88. Вид здания по улице Росси

Самой значительной из этих построек, спроектированных Росси, был флигель, расположенный перпендикулярно главному зданию и выходящий окнами на Чернышев переулок. Несмотря на крайнюю простоту решения, он обращает на себя внимание прекрасно выдержанными пропорциями, свидетельствующими о том, что автором его является незаурядный архитектор. Таким образом, все три улицы Чернышевой площади спроектированы и застроены Росси.

Большие осложнения вызвала отделка внутренних помещений корпуса, предназначавшегося для военно-учебных заведений. Главная причина их заключалась в отсутствии определенного хозяина и в стремлении Строительной комиссии сократить расходы по этим постройкам.

Отставка Росси, последовавшая 25 октября 1832 г., нанесла серьезный удар дальнейшим строительным работам, хотя первое время налаженный им аппарат продолжал действовать.

До наших дней Театральная улица и Чернышева площадь сохранили свой внешний вид почти без изменений. В настоящее время Чернышева площадь имеет форму почти полукруга, как и в проекте Росси. Центром его должен был служить небольшой круглый храм с портиком, выходящим на Фонтанку (илл. 86). Храм не был выстроен, и сейчас на его месте разбит сквер с памятником Ломоносову.

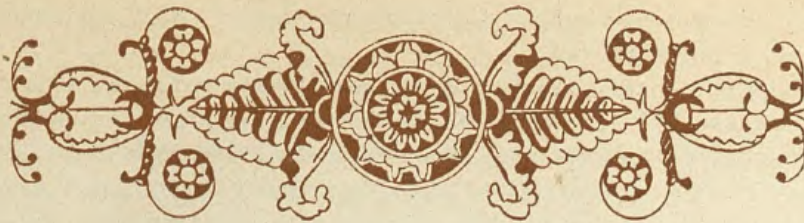
Обработка корпусов, составляющих основной фон площади, напоминает собой убранство Театральной улицы. Нижний рустованный этаж их прорезан аркадой окон с полуциркульным завершением, верхний — с окнами прямоугольной формы. Центр зданий, охватывающий полукруглость, выделен небольшим аттиком, четырьмя парами сдвоенных колонн и тремя большими окнами с полуциркульным завершением (илл. 87). Все это особенно подчеркивает положение этой части и главную ось площади — Чернышев переулок, проходящий под арками.

Театральная улица (ныне улица Росси) образована двумя непрерывными линиями построек, состоящих, подобно зданиям Чернышевой площади, из нижнего рустованного этажа, перерезанного аркадой окон, и двух верхних, объединенных сдвоенными дорическими колоннами. Окна второго этажа отделены от своего полуциркульного завершения скульптурным поясом, состоящим из факелов и гирлянд. Концы корпусов завершены ризалитами, подобными ризалитам на Чернышевой площади (илл. 88).

Декоративные эффекты всего комплекса построены так, что по мере движения с Чернышевой площади на Театральную нарядность и торжественность убранства построек усиливаются, достигая наибольшего напряжения в художественном образе театра.

Весь комплекс в целом как по своему масштабу, так и по цельности, простоте и художественности проработки и планирования не имеет себе равных в истории архитектуры того времени ⁵³.





ГЛАВА VII

ЗДАНИЕ СЕНАТА И СИНОДА И ПЕТРОВСКАЯ ПЛОЩАДЬ

Проектирование и постройка Сената и Синода — последняя большая работа России. Он берется за нее полубольной, усталый от непосильной работы, еще более измученный служебными неприятностями и ведомственными интригами.

Самое приглашение России к участию в работах по проектированию постройки было связано с междоветовственными трениями. До сих пор ему приходилось работать большей частью по поручению так называемого «Кабинета его величества», который пользовался денежными средствами «удельного ведомства», т. е. личными доходами царя.

В строительные комиссии, образуемые Кабинетом при сооружении той или иной постройки, входили члены Кабинета и другие лица, привлекавшиеся персонально в качестве специалистов. Это значительно упрощало служебные отношения России: по крайней мере он знал, что имеет дело с одним ведомством, которое более или менее считалось с ним как с талантливым архитектором. Правда, это не мешало всяким «штукмейстерам», претендующим на знание дела, ставить ему палки в колеса, но хуже бывало, когда в работу вмешивалось постороннее ведомство.

Здание Сената и Синода не подлежало ведению Кабинета. В его постройке более всего было заинтересовано Министерство юстиции, которое не располагало достаточными архитектурными силами, чтобы взять на себя руководство работами. С другой стороны, Инженерный департамент, считавшийся наиболее компетентным учреждением «по строительной части», всегда готов был захватить в свои руки любую строительную работу. Наконец, каждое из ведомств должно было подчиняться «высочайшей воле», решения которой часто бывали неожиданными и далеко не всегда удовлетворяли заинтересованные стороны.

Нужны были дипломатические способности, чтобы лавировать между подводными рифами ведомственных и личных взаимоотношений, официальными и неофициальными путями улаживая трения и отовсюду извлекая для себя максимум выгод.

Этим искусством абсолютно не владел Росси. Всегдашней своей смелостью, горячностью и откровенностью суждений он одинаково вооружал против себя все враждующие стороны: отсюда — горечь разочарования в людях и самой работе и, как практический вывод, стремление уйти дальше от интриг на покой, в круг семьи. Все это особенно сказалось во время работ по постройке здания Сената и Синода.

С 1763 г. «Правительствующий Сенат» помещался по набережной реки Невы в доме с башней и церковью, принадлежавшем графу Бестужеву. К началу XIX века этот дом пришел

в ветхость. Тогда был поставлен вопрос о перенесении Сената в другое здание, более отвечающее его назначению и потребностям.

Вопрос об оформлении такого здания интересовал художественные круги задолго до его решения. Так, 19 января 1815 г. в Академии художеств студентам архитектурного отделения было дано задание на сочинение проекта дома «Правительствующего Сената».

Только 10 августа 1827 г. Николай I, осмотрев здание Сената, отдает распоряжение о его перестройке. Министр юстиции кн. Лобанов-Ростовский пишет директору Инженерного департамента генералу-инженеру Опперману о полученном им повелении и о том, что надо «немедленно сделать проект для примерной отделки помещения Сената и канцелярии его по образцам Главного штаба инженерного замка и 2-го отд. моей канцелярии. Для сего под председательством вашим составить комиссии из инженера генерала Оппермана и тов. вашего сенатора кн. Долгорукова; поручить работы арх. Штауберту. Планы представить на мое утверждение»¹.

Кандидатура архитектора Штауберта, повидимому, была подсказана Инженерным департаментом, на службе которого Штауберт находился. «Главное распоряжение по искусственной части, — пишет Опперман, — полагаю я, конечно, поручить арх. Штауберту с присоединением в помощь его одного исправного архитектора, ибо г. Штауберт много занят». В помощники ему был назначен сенатский архитектор Г. Угрюмов.

Таким образом, проектирование и постройку нового сенатского здания Министерство юстиции доверило Инженерному департаменту, сохранив за собой некоторую долю участия в работе.

Но проект Штауберта не был утвержден Николаем I. Автор его, повидимому, не учел, что, после создания Дворцовой площади России, во время работ его над грандиозным ансамблем Александринского театра, в вопросе проектирования здания Сената решающее значение должно было иметь оформление Петровской площади. Именно этот мотив звучит как основной в распоряжении Министерства юстиции о конкурсе:

«Дабы зданию Сената дать характер, соответствующий огромности площади, на которой оно находится, учредить для сочинения плана сему зданию между архитекторами конкурс, призвав к сему архитекторов: Росси, Штауберта, Стасова и Шустова. Начать в 1829 г. и непременно кончить вчерне в том же году»².

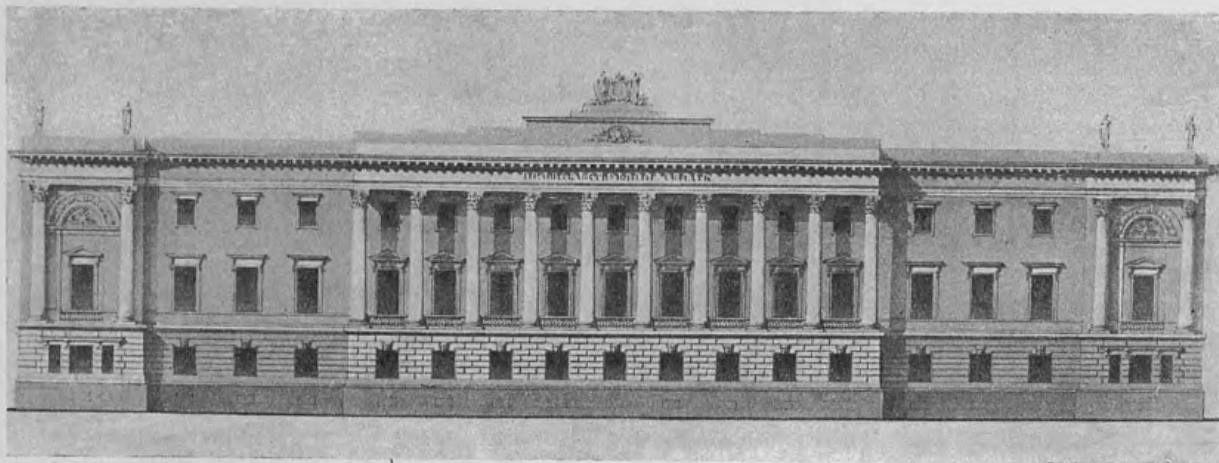
Тот факт, что в приказе имя Росси стоит на первом месте, повидимому, почти предрешал результат конкурса. Штауберт упоминается в приказе на втором месте. Факт провала его проекта болезненно ударил как по его личному, так и по ведомственному самолюбию и сказался на дальнейших взаимоотношениях участников конкурса и на их роли в постройке Сената.

Обиженный неприятностями с проектом, Штауберт отказывается от участия в конкурсе, мотивируя отказ своей занятостью, незнанием условий конкурса и приказанием начальства.

До декабря месяца в комиссию не поступило ни одного проекта. Дважды запрошенный о ходе проектирования Росси, повидимому, до этого времени не приступал к работе.

«Всему виной, — оправдывается он в письме к кн. Долгорукову, — болезнь, постигшая меня, от которой недавно только получил облегчение и занялся сочинением означенных планов, к полному окончанию которых я употребляю все силы и по изготовлении тотчас имеют быть оные от меня представлены к г. управляющему Министерством юстиции. В рассуждении же распоряжения сенатских зданий на том пространстве, какое оно ныне занимает, или иначе, — до совершенного окончания сочиняемого плана мне определительно назначить сего еще невозможно»³.

Вторично запрошенный, он отвечает более обстоятельным письмом от 3 декабря 1828 г. «На представление в. с. от 27 минувшего месяца за № 3121 имею честь донести, что для сочинения планов здания правительствующего Сената в течение лета я совершенно не имею



89. Проект главного фасада Сената

времени, не мог даже избрать на то ни одной свободной минуты, будучи занят производством многих строений, окончание коих по высочайшей воле непременно должно было последовать в нынешнем лете. Строения сии кончены в половине только октября. Тут вскоре несчастный случай кончины... императрицы Марии Федоровны... занял меня устройством траурной залы и катафалка. С 4 ноября с самого окончания сего печального поручения я захворал сильно и до сих пор не мог еще освободиться совсем от болезни. Коль скоро получу малейшую возможность по здоровью моему заняться сочинением планов зданий правительствующего Сената, я употреблю все силы к поспешнейшему окончанию оных, и тотчас буду иметь честь представить в. с.

Что касается до награды, предлагаемой в. с. в случае, если проект мой удостоится в. одобрения, то я беру смелость доложить в. с., что никогда интерес не был побудительной для меня причиной в выполнении каковых-либо поручений, но единственно долг службы е. и. в., который я всегда почитал свято.

С совершенным почтением и искренней преданностью имею честь быть, м. г., в. с. покорный слуга Карл Росси»⁴.

Кроме лиц, официально приглашенных, в конкурсе приняли участие три других архитектора, окольными путями, через придворных передавшие свои проекты лично Николаю I. От него проекты были переправлены в комиссию «для принятия к соображению при рассмотрении планов переустройства этого здания» (т. е. Сената)⁵. Это были: «первый проект сочинения архитектора Глинкого», второй — Михайлова и третий — «сочинения преподающего в Институте путей сообщения гражданскую архитектуру 9-го класса Жакота»⁶.

Приблизительно в половине декабря в комиссию стали поступать проекты архитекторов, официально приглашенных принять участие в конкурсе⁷.

Прежде чем остановиться на обзоре поданных проектов, необходимо вспомнить, что к дому гр. Бестужева, занятому Сенатом, с западной стороны примыкал дом вдовы купца Кусовникова, который занимал площадь, приблизительно равную площади сенатского здания. Обе постройки охватывали западную часть Петровской площади, с противоположной стороны ограниченной Адмиралтейством Захарова.

Учитывая обязательное условие конкурса, «дабы зданию Сената дать характер, соответствующий огромности площади, на которой оно находится», некоторые участники конкурса объединяли в одно целое все пространство, занимаемое и Сенатом и домом Кусовниковой;

таким образом, у конкурентов мы встречаем два варианта проектов: 1) дом Сената и 2) дом Сената вместе с домом Кусовниковой.

Из официальных участников конкурса первым представил проект Стасов. Этот проект был рассчитан только на перестройку здания на том месте, где стоял старый Сенат. К проекту приложена записка, в которой Стасов поясняет, что он «для составления проекта вновь сенатского здания по осмотре... нынешнего его состояния принял мысль сделать на том пространстве, какое оно ныне занимает, потому что на другое предположение не было дано разрешения».

Стасовым были представлены... «фасад: по Петровской площади две с малыми переменами, одна по Английской набережной, одна по Галерной улице; планы: погребного I, II и III этажей с описанием размещений и разрезы по линиям а и в». Сметных предположений к своему проекту Стасов не приложил⁸. Вторым 21 декабря 1828 г. представил свой проект архитектор Шустов. В донесении, приложенном при чертежах, и смете на имя Оппермана он пишет: «...проектированные мною проекты составлены двояко: на том пространстве, какое занимает ныне правительствующий Сенат, и в просоединении к оному дома купца Кусовникова»⁹.

Жако представил проект фасада, несколько напоминающий Лувр, и проект Академии художеств, присланный Блонделем. Он предполагал сломать все старые здания¹⁰. Архитектор Михайлов представил только смету¹¹. Последним прислал проект Росси (*ил.* 89). Исключительная напряженность и быстрота темпов его творчества поражают при сопоставлении дат: в начале декабря 1828 г. он еще не приступал к проектированию, а 14 февраля 1829 г. его проект вместе с другими был рассмотрен председателем Строительной комиссии инж. Опперманом¹².

Росси представил на конкурсе следующие материалы: «фасад в двух видах: 1) для перделки сенатского здания, как выше сказано, на теперешнем месте и 2) с присоединением дома Кусовникова, но как в сем последнем ничего не предполагается для Сената, то преимущественно обращено суждение на первых из сих фасадов с принадлежащими к сему планами и профилею»¹³.

Опперман не понял замысла Росси об оформлении всей западной стороны Петровской площади двумя одинаковыми зданиями, объединенными величавой аркой. Недооценил этот проект и кн. Долгорукий, в своей записке отметивший, «что и без приведения всей западной стороны Петровской площади под один фасад она не потеряет величественного вида, лишь бы была одинаковая высота и в этом же штиле... Когда же оба строения соединить арками, тогда значительно умножатся издержки»¹⁴. Ведомственная расчетливость министра юстиции мешала ему подняться до понимания и оценки проекта Росси в общегородском масштабе.

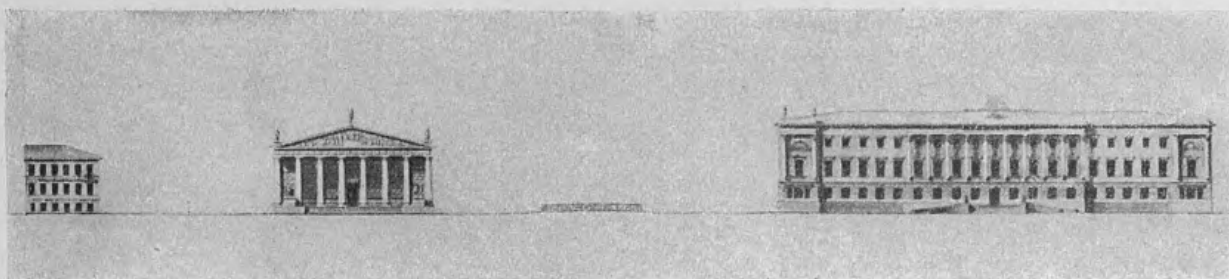
Дом Кусовникова Росси оформил подобно сенатскому зданию¹⁵, соединив обе постройки аркой, переброшенной через Галерную (теперь Красную) улицу.

В отличие от предположений Шгауберта, предлагавшего надстроить третий этаж только по внутренним флигелям, Росси, учитывая длину двух соединенных домов, проектирует третий этаж над всем зданием, доводя высоту его до 8,5 сажени против 7,5 сажени высоты Адмиралтейства. Подняв этим постройку, Росси придает не только ей самой, но и всей площади величавый и значительный вид.

Стоимость перестройки Сената показана в 1,6 млн. рублей, стоимость же всего сооружения вместе с аркой исчисляется в 5 млн. руб.

В результате просмотра всех представленных на конкурс проектов утвержден был проект Росси. Долгоруков сообщает об этом Опперману: «Е. и. в. одобрить соизволил проект г. Росси с некоторыми отметками, о которых сегодня же сообщено г. Росси»¹⁶.

Об этом же говорит и записка Оппермана: «При рассмотрении всеподданнейше подносимых при сем планов и фасадов с профилями, составленных архитектором Россием, Стасовым, Шустовым, Михайловым, Жако и Глинкою, на предположенное переустройство зданий прави-



90. Проект главного фасада Синода

тельственного Сената оказало более удобства в расположении Сената по плану г. России на той местности, на которой стоит нынешнее сенатское здание». Между прочим, здесь же Опперман рекомендует «поднять мостовую Петровской площади и Сената, через что и самое здание поднимется и получит лучший вид, подвалы оного вще предохранятся от больших наводнений»¹⁷.

Вскоре после принятия проекта Росси на постройку здания Сената совместно с домом купчихи Кусовниковой последний получает конкретное назначение.

Еще в 1828 г. секретарь Муравьев объявил синодальному обер-прокурору князю Мещерскому «высочайшую волю», «чтобы прислан был дом, в котором бы мог помещаться святейший Синод и все здесь находящиеся присутственные места... и если подобного дома в духовном ведомстве не имеется, то прискать таковой в покупке»¹⁸.

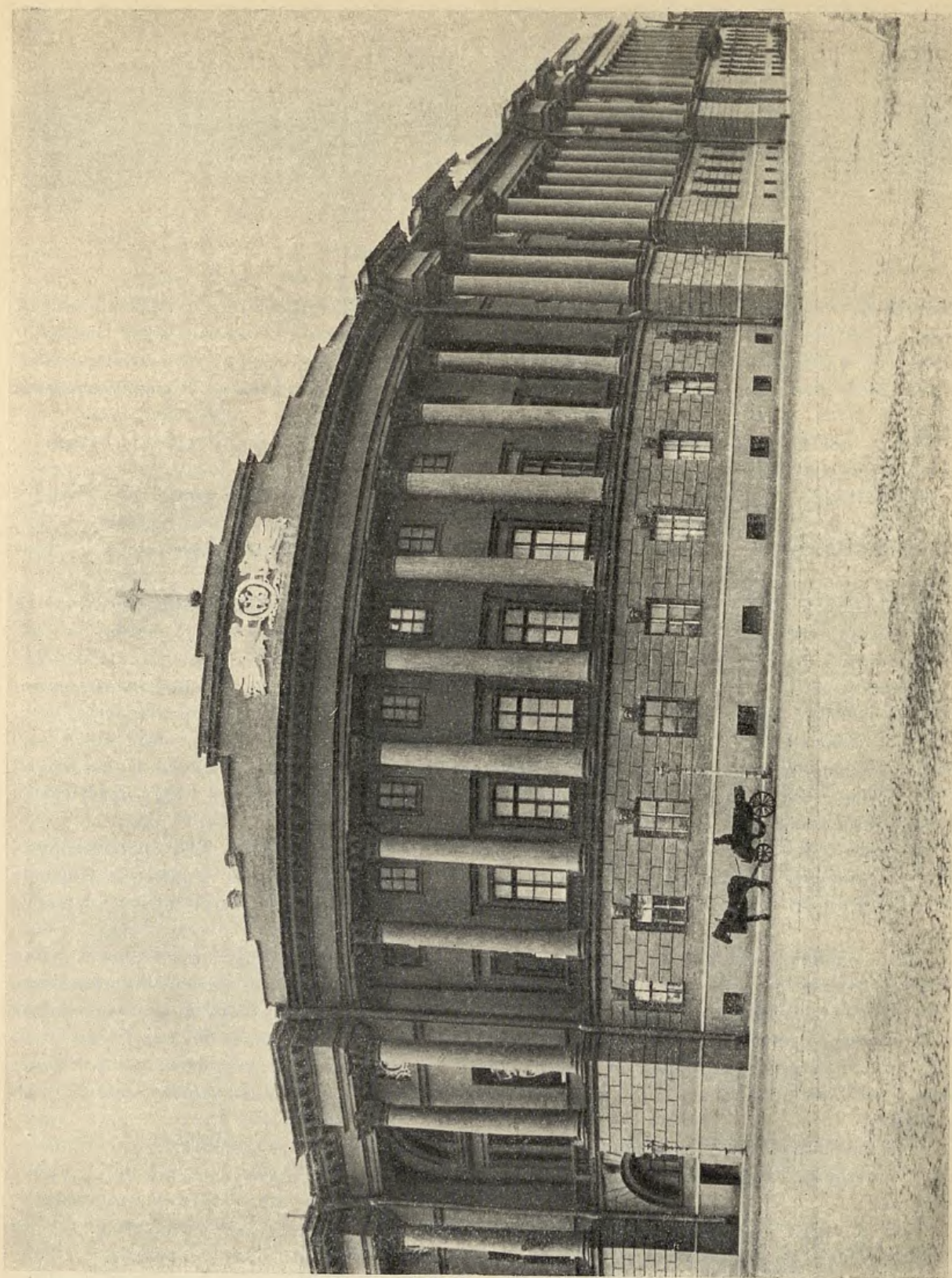
Повидимому, в духовном ведомстве подходящего дома не нашлось, так как вскоре за первым следует второе, более конкретное распоряжение, о котором генерал Опперман объявляет обер-прокурору: «чтобы сделан был проект зданию для помещения св. Синода в связи и в параллель со зданием, строящимся для правит. Сената, на ту половину площади, где находился дом купчихи Кусовниковой». План и смету поручено было составить архитектору Росси, который «сделал вчерне на 4 листах планы для помещения в доме Кусовниковой святейшего Синода с государственным и синодским архивом», находящимся теперь на В. О., «ибо сей корпус обращен будет для помещения главного педагогического института СПб университета с благородным пансионом»¹⁹ (илл. 90).

Николай I, по обыкновению, вмешался в дело и внес свои поправки. Так, он потребовал, чтобы со стороны канала фасад был без колонн, а через арку было устроено сообщение между Сенатом и Синодом; Росси «приказано делать переделку и доделку первоначального плана»²⁰.

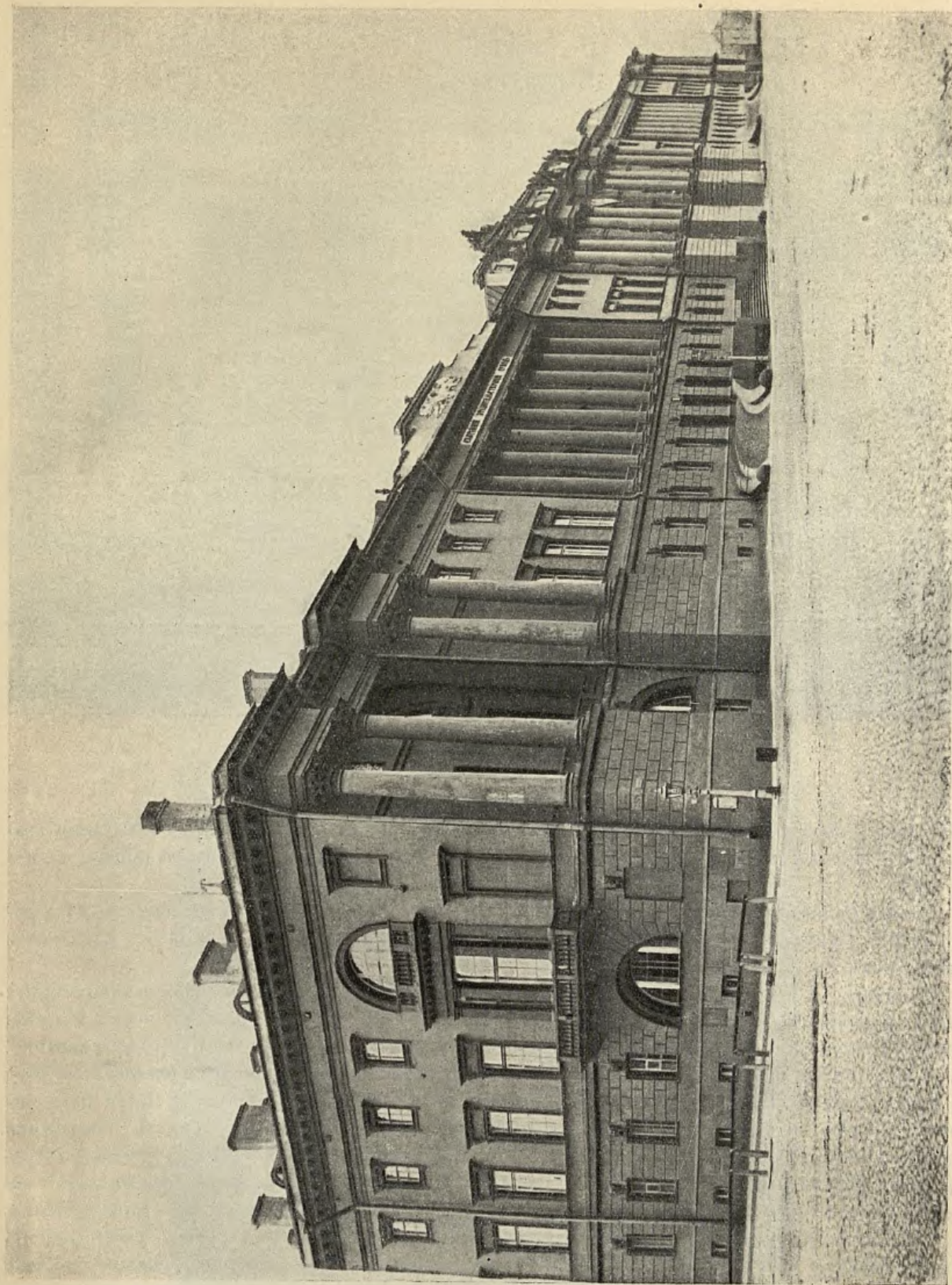
После окончания работ по проектированию встал вопрос о руководстве строительными работами. Вполне естественно, что принятие проекта Росси повлекло за собой назначение его на должность главного архитектора объединенных построек. Но, быть может, обиженный тем, что проектирование здания Сената не сразу ему было предложено, Росси, рискуя всей своей служебной карьерой, берет на себя смелость отклонить это предложение, по принятому шаблону мотивируя отказ занятостью и болезнью. Тогда вновь была видвинута кандидатура Штауберта²¹.

С назначением Штауберта кончается участие Росси в постройке здания Сената и Синода, хотя в некоторых случаях к нему продолжают обращаться как к автору проекта и крупному специалисту.

Так, в связи с злоупотреблениями на московском строительстве был издан приказ о проверке представляемых смет посторонними архитекторами, поэтому составленные Штаубертом сметы были переданы на просмотр Росси, который высказался о них одобрительно:



91. Обработка угла Сената



92. Вид ансамбля



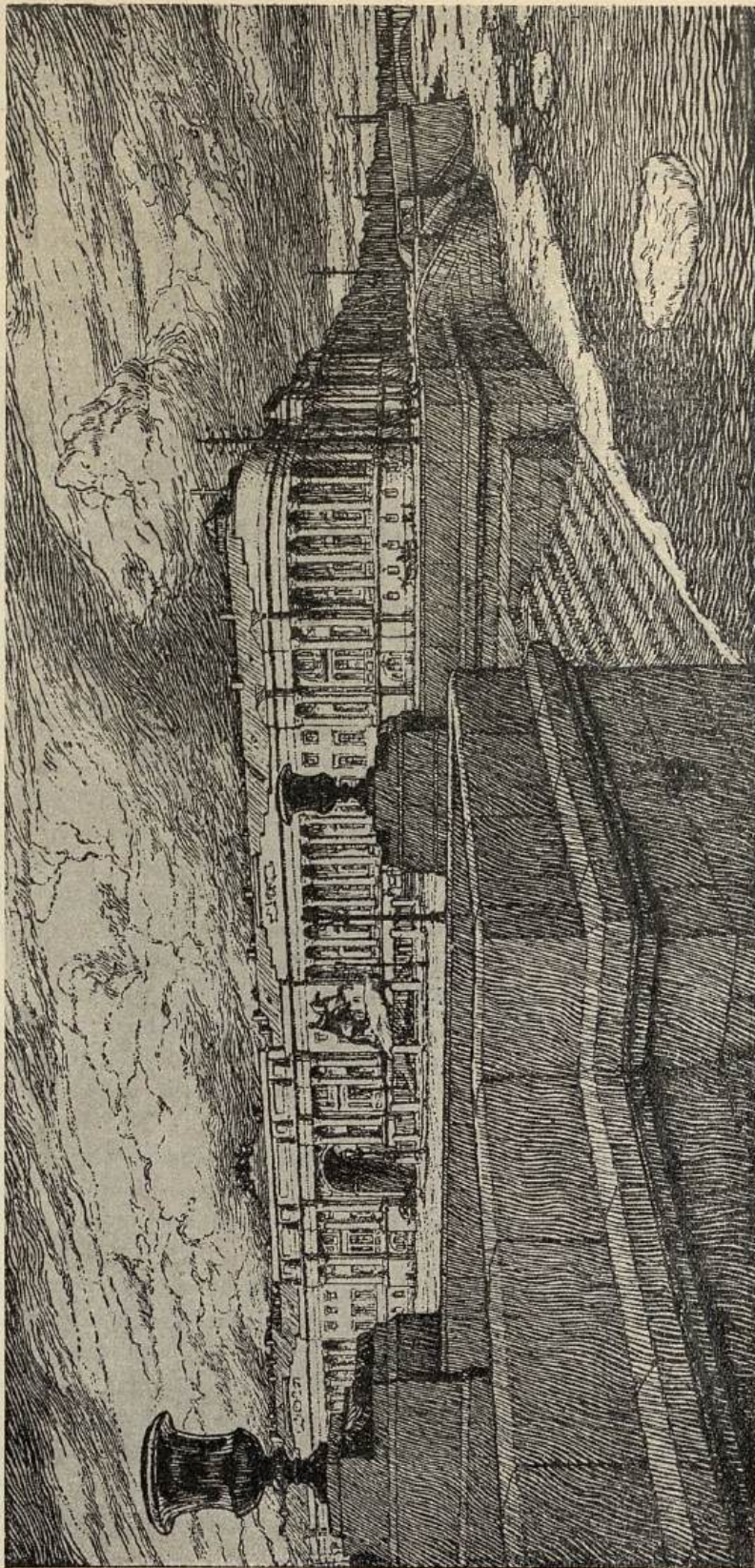
93. Вид арки

«Материал означен сообразно потребностям, цены умеренные, так что при соблюдении возможной экономии могут быть некоторые остатки (за цены не могу ответственствовать за все 4 года)».

Согласно надписи на закладной доске Сената, датой его закладки можно считать 24 августа 1829 г. Синодальное здание заложено было во вторник 26 августа 1830 г., в 12 часов полночи²².

К концу 1832 г. работы вчерне были окончены, а 23 октября официально открыт проезд под аркой на Галерную улицу; «Северная пчела» так извещает об этом событии: «Величественное здание Сената и Синода окончено вчерне: оно представляет прекрасную картину. Из-за арки является Галерная улица, как театральная декорация; в конце ее развевается флаг на новом Адмиралтействе. Петровская площадь очищается от лесов; монумент Петра Великого стоит свободно и открыто...»²³. После этого начались отделка внутреннего помещения и детальная обработка устройства фасадов здания. В основном планировка внутреннего пространства Сената и Синода была спроектирована Росси, но в деталях она оформлялась в то время, когда он уже не принимал непосредственного участия в работах по стройке Сената.

Наиболее нарядным по убранству был зал заседаний, в котором пилястры и карнизы «были обделаны под искусственный мрамор», а стены — под мрамор без полировки²⁴. 23 февраля 1833 г. при посещении Сената Николаем I были одобрены проекты и рисунки живописных



94. Вид ансамбля (рисунок Е. Е. Лансере)

работ, представленные художниками²⁵, роспись в зале Сената производилась академиком Медичи, на парадных лестницах — художником Рихтером; сенатские комнаты и департамент герольдии расписал Соловьев с товарищами. Мебель — ореховая с позолотой — делалась мастером Кауш. В зале заседаний находился трон с малиновым бархатным балдахином; таким же бархатом были покрыты столы и мебель.

Если судить по сохранившемуся до нашего времени материалу, убранство помещения Сената и Синода не производило того впечатления цельности и единства, которым отличались работы, производившиеся под руководством Росси.

Сюжеты росписи — случайные, композиция запутана, арабески на плафонах часто не масштабны, фон сплошь закрашен, краски пестры. Строгий и величавый ампир отделки и росписей Главного штаба и других работ Росси уступил место плохому подражанию ренессансу.

Штауберт отнесся к Росси с должным вниманием, обращаясь к автору за советом в случае внесения изменений в его проект. Так, когда выяснилась необходимость помещения в подвальном этаже низших служащих и устройства там гауптвахты и сенатской книжной лавки, Штауберт обратился к Росси с запросом, не изменят ли окна в гранитном цоколе, вместо проектированных автором отдушин, общего замысла постройки. Росси ответил, что «такую перемену допустить можно без всяких затруднений, и красота фасада здания от сего изменений никаких не потерпит».

Подобно другим произведениям великого мастера, в постройке Сената и Синода Росси проявил исключительное «умение располагать большие массы с несколькими центрами и с соблюдением постоянной симметрии»²⁶.

Стилистически в этом здании Росси отступает от привычных для него способов разработки фасада: сравнительная сдержанность в пользовании украшениями здесь уступает место обилию архитектурного и скульптурного убранства, насыщающего постройку светотенью, придающего ей торжественный и несколько напыщенный характер.

До сих пор более склонявшийся в сторону классических приемов убранства, на этот раз Росси отдает предпочтение приемам, характеризующим творчество мастеров барокко. Особенностью здания Сената и Синода является повторение характерного звена постройки. Оно состоит из несколько растянутой восьмиколонной лоджии, увенчанной аттиком. Боковые части его подчеркнуты двойными двухколонными выступами, подобными выступам Новой Голландии Валлен де ла Мотта, причем каждый второй выступ является переходом к другому фасаду или арке. Проработав это звено здания в Сенате, Росси повторил его в Синоде, согнул в виде полуокружности на переходе фасада с площади на набережную и еще раз использовал на фасаде, выходящем на Неву (илл. 91 и 92).

Арка, как архитектурный центр всего длинного фасада, являющегося обрамлением западной границы площади, подчеркнута четырьмя выступами. Между выступами — трехчастное окно с полуциркульным завершением, а в самом выступе, между колоннами, — герб и статуя в четырехугольной нише (илл. 93).

Аттик и фриз арки, перекрывающей переход от площади на Галерную (теперь Красную) улицу, обильно украшены тематической скульптурой. Выступы, которые также несут на себе скульптурное убранство, создают строго разграниченные интервалы колоссального фасада, расчленения которых, они вместе с тем объединяют части его в единый архитектурный образ.

По сторонам арки, у двух подъездов Сената и Синода, разбивая некоторую сухость и напыщенную торжественность средней части фасада, должны были стоять два великолепных льва. Они были исполнены, но почему-то не использованы для убранства этой постройки. Обстоятельство тем более досадное, что львы прекрасно связывали западную часть площади с памятником в центре ее.

Проектируя здание Сената и Синода, Росси помнил, что оно будет западной гранью площади, северная часть которой открыта на Неву, за нею на Васильевский остров со старыми петровскими зданиями, восточная застроена Адмиралтейством Захарова, южная—мрачной серой громадой Исаакия, а центр украшен памятником Петру I Фальконе (илл. 94).

Связать более или менее случайные сооружения в единый архитектурный комплекс, при этом так связать, чтобы каждое из них сохранило свои индивидуальные черты, — такова была задача Росси.

Обладая исключительной чуткостью и способностью понимания особенностей творчества другого мастера, Росси, как никто, умел подчинить свое художественное «я» общей идее ансамбля.

Западная стена площади, здание Сената и Синода должны были отразить в себе всю беспокойную напряженность соотношения горизонталей и вертикалей окружения.

Эта напряженность сказывается в размахе постройки, широко раскинутой направо и налево, сдерживаемой аркой и скульптурной группой аттика, во многократном повторении основного звена ее, в преобладании вертикальных линий, в полукруглой угловой части фасада, в чередовании выступов и впадин колонн и статуй. Каждая линия постройки, рожденная предыдущей, обуславливает последующую. В их непрерывной текучести — связь с площадью.

Обильно насыщенное скульптурным убранством, вблизи здание кажется громоздким и переукрашенным; но оно стоит на площади и рассчитано на восприятие с расстояния, только так можно оценить его нарядную величавость. Издали Галерная (Красная) улица: обрамленная аркой, производит впечатление глубокой перспективы; она соединяет площадь Декабристов с площадью Труда, создавая таким образом непрерывную цепь площадей от Марсова поля — через Дворцовую и Адмиралтейскую, мимо памятника Петру I — к площади Труда и Новому Адмиралтейству.

Эта стремительность и безграничность движения улиц и площадей, так же как свободное обращение с пространством и архитектурными массами, — характерная черта гения Росси.





ГЛАВА VIII

РАННИЕ И МЕЛКИЕ РАБОТЫ РОССИ

Наряду с постройками, имевшими значение в масштабе общегородского строительства, Росси приходилось работать над проектированием и выполнением ряда мелких заданий.

Характерно, что и в них он проявил то же мастерство планирования, умение связать новое со старым и ту же исключительную добросовестность и тщательность выполнения, которые были характерны для всех его работ, даже раннего периода.

Одной из первых больших самостоятельных работ Росси в Москве была постройка Екатерининской церкви в Кремле. Так как эта постройка была связана с именем любимой сестры Александра I—Екатерины Павловны, то ей придавалось особое значение, и все работы по ее проектированию и сооружению Валуев поручил наиболее искусному архитектору Московской экспедиции, каким считал Росси. По этому поводу он пишет кн. Куракину: «для церкви св. Екатерины в московском Вознесенском монастыре по предписанию моему... архитектором Росси сделаны два рисунка фасадов, которые препровождаю...»¹. Один из проектов был принят, возвращен Валуеву, и 4 июля 1809 г. церковь была заложена. Росси удалось подвести ее под крышу, затем по случаю войны 1812 г. работы были приостановлены, и окончена была церковь уже в отсутствии Росси, в 1815 г., его товарищами по работе—архитекторами Мироновским и Бахаревым, проектировавшими также внутреннее убранство церкви. Снаружи церковь была облицована белым камнем и убрана резьбой и украшениями, характерными для так называемой ложной готики начала XIX века. Несмотря на ряд недочетов, характерных для подражательного стиля, несмотря на несколько преуменьшенный сравнительно с общей массой здания купол, Екатерининская церковь производит впечатление стройного здания, сооруженного первоклассным мастером. Стилистически оно хорошо связано с убранством Спасских ворот и возобновленной под руководством Росси Никольской башней.

Кроме Екатерининской церкви, известен принадлежащий Росси проект большого храма с колокольной, исполненного для Ниловой пустыни на острове озера Селигер. Церковь эта была спроектирована в том же ложногоготическом стиле, восточная часть ее плана составлена из полуциркульных выступов, каждый из которых в свою очередь украшен тремя меньшими выступами. На фронтальной стороне—почти классический по форме портик. Завершена церковь восемью большими и многими малыми шатрами и украшена рядом готических деталей. Внутри она разделена тремя этажами (илл. 95, 96 и 97).

В общем постройка эклектична, причем отдельные стилистические особенности не всегда гармонируют друг с другом: элементы готики чередуются с мотивами древнерусского церковного зодчества, перемежающимися классическими формами. Все это, несмотря на ритмичное соотношение масс, производит несколько неприятное впечатление.

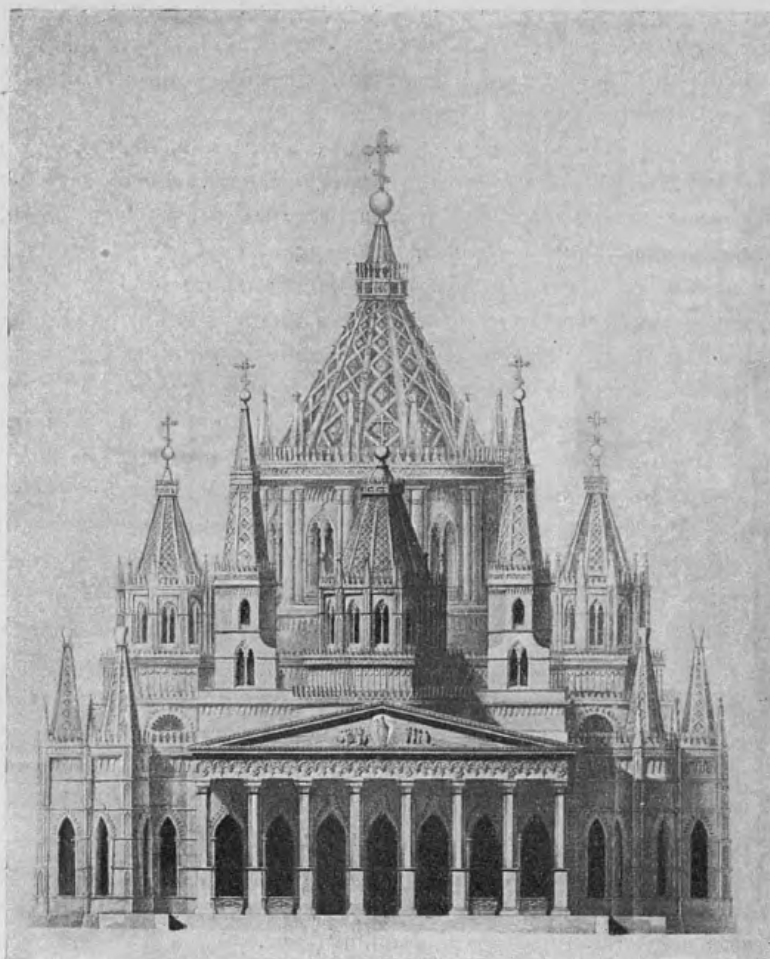
Из несомненных московских построек Росси можно назвать (также, к сожалению, не сохранившийся) деревянный театр на Арбате. Повидимому, он проектировался Росси еще до приезда его в Москву. Во всяком случае, «Музыкальный и театральный вестник» 1856 г., № 35, и «Драматический альбом» Арапова сообщают о нем следующее: «в 1807 г. в связи с учреждением Театральной школы сделано было распоряжение о постройке нового деревянного театра у Арбатских ворот... Этот театр выстроен был по плану архитектора Росси окончательно в 1808 г. и открыт прологом С. Н. Глинки «Боян, русский живописец древних времен, с хорами и балетами». Площадь, на которой стоял театр, на пространстве 1556 кв. сажен была вновь нивелирована и вымощена, потому что в дождливую погоду по ней ни пройти, ни проехать было невозможно от грязи. Арбатский театр был очень красив, весь окружен колоннами, подъезды к нему были со всех сторон. Большое пространство между колонн в виде длинных галлерей, соединявшихся вместе, представляло возможность прогулки. Внутреннее акустическое устройство весьма было хорошо, слышно и видно отовсюду, декорации для него написаны были художником Скотти». Последний спектакль состоялся 30 августа 1812 г. После вступления французов в Москву в театре несколько раз выступала наспех собранная французская труппа, но вскоре он «сделался одною из первых жертв пожара»².

Несомненно влияние Росси на архитектуру целого ряда построек, законченных как в его бытность в Твери, так и позднее. В этом отношении поражает, например, зал Тверского дворянского собрания, построенного в 1841 г. Общие пропорции его, характер и размещение колонн и пилястр полностью повторяют белоколонный зал Михайловского дворца в Петербурге, а кариатиды, поддерживающие второй ярус, почти точно воспроизводят мотив убранства овального зала в Елагином дворце. Есть документальные указания на то, что Росси сам проектировал здание Тверской семинарии. Повидимому, к тем же годам пребывания Росси в Твери относятся его фасад для больницы Марининского канала (с подписью «Архитектор Карл Росси» и надписью на нем рукой принца Гольштейнского «исполнить по сему 26/I 1812 г.»), проект фасада торгового дома в городе Бежецке с такой же надписью, фасад и план вновь спроектированного торгового дома с кабаком и др.

По данным новгородских исследователей, в 1839 или 1840 г. Росси разработал для Юрьевской монастырской колокольни прекрасный проект, согласно которому она должна была быть трехчастной. Каждое следующее вертикальное звено ее, покоясь на предыдущем, усиливало впечатление легкости, устремленности ввысь. Проект не был осуществлен, так как Николай I потребовал, чтобы одно из звеньев было снято, ибо не может колокольня в Новгороде быть выше колокольни Ивана Великого.

Но главной ареной деятельности Росси был, конечно, Петербург, где, кроме анализированных выше зданий и комплексов, архитектор выстроил или проектировал целый ряд зданий второстепенного значения. К таким постройкам можно отнести Павловскую библиотеку, галерею 1812 г. в Зимнем дворце, кофейный домик в Летнем саду (илл. 98), службы Мраморного дворца, обработку набережной близ Зимнего дворца, проект перенесения памятников Суворову и Румянцеву, разработку декоративной стороны похоронных процессий, связанных со смертью Александра I и его матери Марии Федоровны, и др.

В ряду этих работ Павловская библиотека и по своему значению и по времени исполнения занимает одно из первых мест. Трудность проектирования ее заключалась в том, что архитектору пришлось учесть не только окружение будущей библиотеки, но и ее непосредственную связь со стенами уже готового здания, построенного Камероном. Скомпоновать



95. Проект храма на острове озера Селигер (главный фасад)

ческие, на две трети канелированные колонны. По экономическим соображениям предпочтение было отдано более скромному проекту, согласно которому прежние ионические колонны сохранились; арочные пространства окон должны были связать надстройку с колоннадой, образуя как бы естественное ее завершение.

Внутреннее пространство, расположенное по четверти окружности, России осветил высокими полуциркульными окнами, занимавшими пространство между колоннами; вдоль закругленных стен поставил книжные шкафы, таким же, только фальшивым, шкафом замкнул входную дверь и все пространство наполнил соответствующей назначению мебелью: длинным, полукруглым по форме дуги столом, креслами, стульями, лестницей для доставания книг и т. п. Материалом для шкафов и мебели послужила волнистая береза, обитая темнозеленой кожей и декорированная тоже темнозелеными бронзированными порезками.

Замкнутость пространства, его обработка, освещение, единство материала и цвета наполняющих его предметов, включая книги в желтых переплетах с зелеными под бронзу корешками, — все производит впечатление какой-то удивительной простоты и мудрости композиции, говорящих о большом мастерстве России.

Выполнялись работы под руководством архитектора Штауберта и его помощника каменных дел мастера Д. Адамини и были закончены в 1824 г. Несмотря на некоторые незначи-

новую постройку так, чтобы она не подавила старой, чтобы сохранить весь великолепный ансамбль с полукружием галлереи — в этом заключалась задача России. По заданию, библиотека должна была поместиться в одном из полукружий дворца, над так называемой галлереей Гонзаго. Этим определились ее дугообразная форма и связь с колоннадой первого этажа. План библиотеки был утвержден 16 февраля 1822 г.

«Апробовав сделанный архитектором России план и фасад надстройки, предполагаемой в Павловском дворце над расписанной декоратором Гонзагом галлерею, — говорится в приказе, — для помещения там главной моей библиотеки я прошу вас приступить немедленно к произведению работ». Под приказом подпись владелицы Павловска Марии Федоровны³.

Сохранилось два варианта проекта внешнего оформления библиотеки. Один из них, более нарядный, предполагал сложное скульптурное убранство и дори-

тельные подновления, библиотека хорошо сохранилась до настоящего времени.

В Московском академическом музее в настоящее время хранится несколько эскизов, приписываемых Росси. Некоторые специалисты относят их к 1826 г. и считают набросками проекта галереи 1812 г. в Зимнем дворце. Между тем кое-какие детали (картины-гобелены на стенах и др.) скорее дают возможность считать их принадлежащими Тверскому или другому неизвестному дворцу.

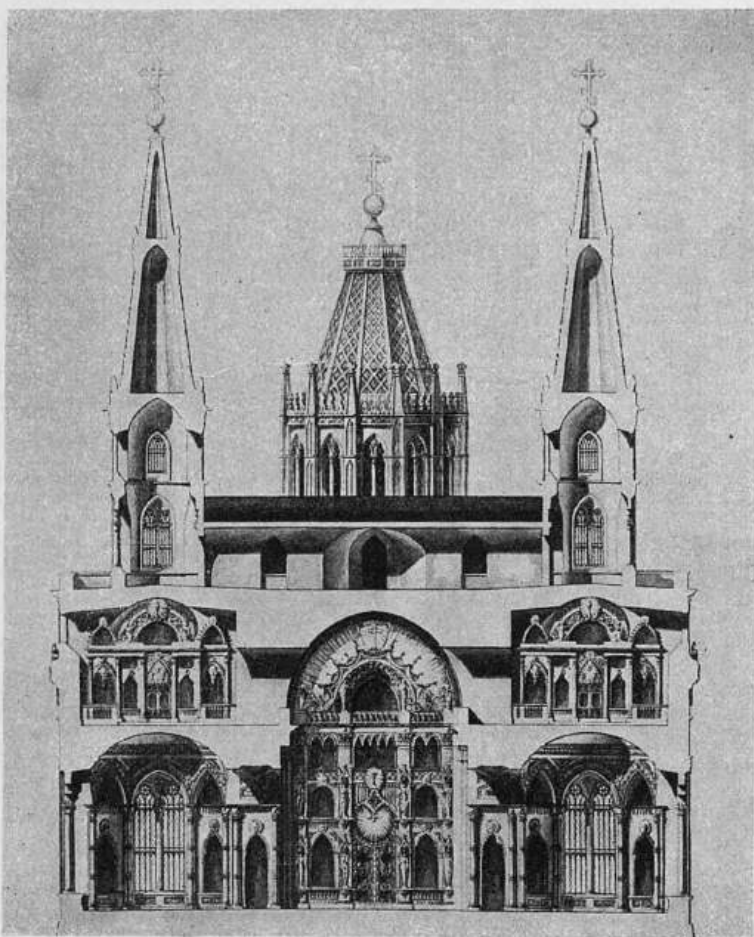
Проект галереи 1812 г. был закончен Росси в 1826 г. и утвержден 12 мая того же года. Проект подписан архитектором Росси. Сверху — пометка об утверждении, заверенная Александром Гагариным, снизу чуть заметны три миниатюрных рисунка, изображающих, повидимому, героев 1812 г. По рисункам, удивительно тонко и изящно выполненным, можно судить о совершенстве графической техники Росси.

Галерея на проекте представлена в разрезе. Два выступа, образованные зелеными искусственного мрамора коринфскими колоннами со скульптурной фигурой античного воина, делят каждую из стен галерей на три части. В центре первой из них — большой конный портрет, обрамленный мелкими изображениями действующих лиц 1812 г., в центре второй — двери, обрамленные двумя пилястрами, по бокам их два больших портрета, окруженные мелкими, третья часть вся покрыта мелкими портретами. Верхняя часть стены украшена арками (по три в каждой части), обычно покрытыми золоченой военной арматурой.

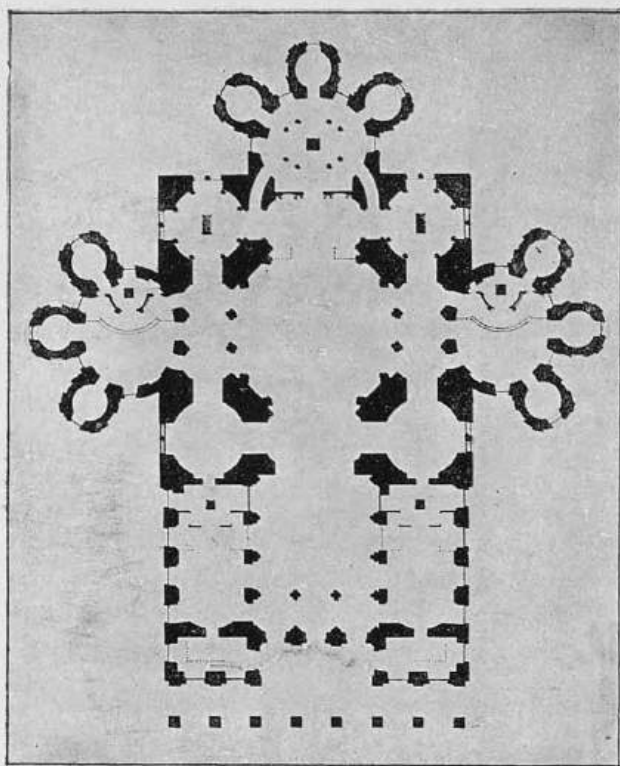
Считаясь с основной темной расцветкой портретов, Росси оживил галерею красным фоном стен, белым мрамором статуй, зелеными колоннами и золоченой арматурой вдоль белой панели внизу. Трудность проектирования заключалась в том, что галерея была расположена на месте длинного коридора, типичного для построек Растрелли; к тому же она находилась между парадными дворцовыми залами, причем главное ее убранство заключалось в 350 портретах (преимущественно Дау), заполнявших собою стены.

Принимая во внимание эти соображения, нельзя не признать, что Росси прекрасно справился с задачей. Во всяком случае, на современников галерея производила сильное впечатление⁴. Впоследствии, после пожара 1837 г., галерея была переделана и сильно изменена Стасовым.

Кроме перестройки галереи, в 1818 г. Росси была поручена переделка комнат в Зимнем дворце, которые занимал король прусский, приезжавший в это время в Россию.



96. Проект храма на острове озера Селигер (разрез)



97. Проект храма на острове озера Селигер (план)

тового сооружения, сохраняя в основном его прежнюю форму, Росси тем не менее внес в постройку значительные изменения.

Средняя, выступающая часть грота, перекрытая сводом, была срезана, свод заменен горизонтальным перекрытием, а место арки занял тройной вход. Четко прочерченные карнизы с медальонами, тирсы с венками, фронтоны над дверями, фриз, маски, розетки и пр., обилие внешней арматуры — весь ассортимент помпезного ампирного убора заменил собою мягкие волнистые линии барочных украшений. Грот превратился в кофейный домик, сохранившийся до настоящего времени.

Работая над более или менее значительными городскими постройками, немало внимания уделял Росси и таким деталям убранства города, как мосты, решетки, спуск к Неве и т. п.

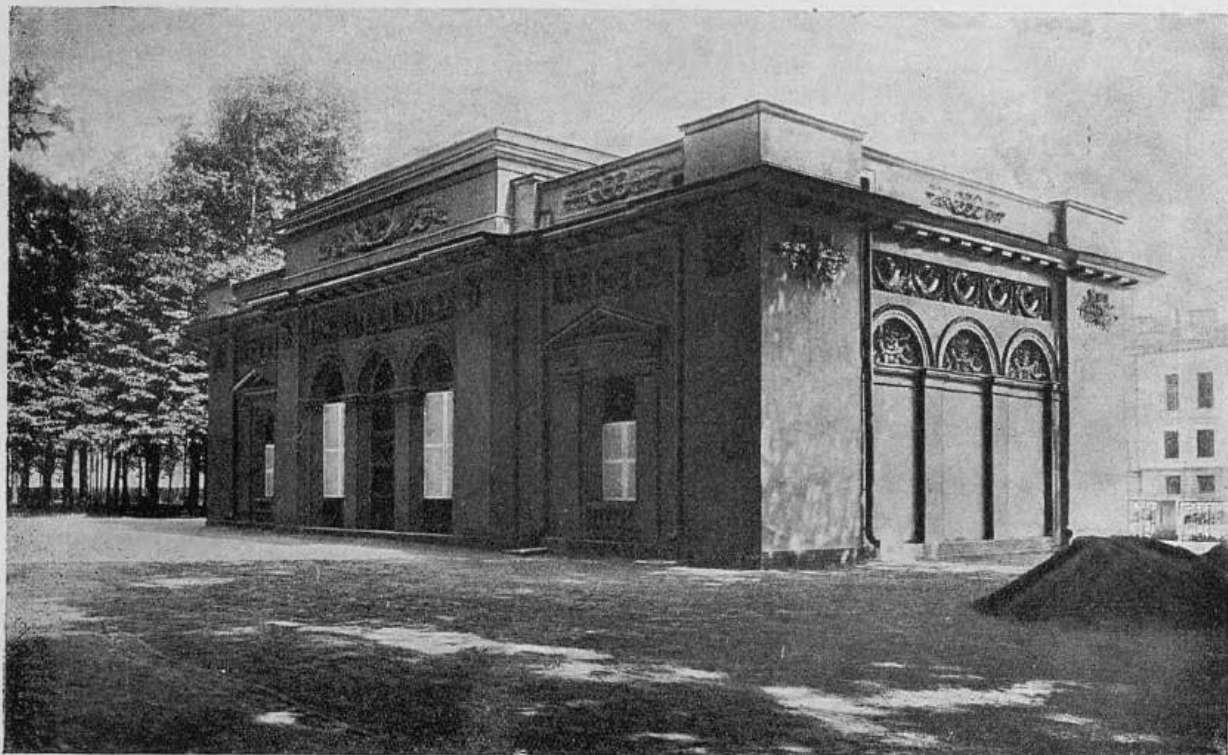
В 1818 г. Росси составил смету на 134 250 руб. 45 коп. на постройку здания «на подобие библиотеки» Мраморного дворца, с каменным забором и чугунной с золочеными орнаментами решеткой.

В 1818 г. Росси было поручено перемещение памятников Румянцеву и Суворову с Марсова поля; эта, казалось бы, мелкая работа, повлекшая за собой значительные расходы (согласно смете архитектора, они выразились в 77 000 руб.), заставила Росси переработать всю композицию: перенесенные памятники были поставлены на стилобат со ступеньками, что их значительно подняло над окружением. Во время часто происходивших здесь смотров и парадов динамика передвигавшихся человеческих масс сливалась с образом памятников, а воинственный облик Суворова, поставленный лицом к Неве, возвышаясь над войсками, как бы объединял их и руководил ими. Как опытный художник, одним мазком Росси придал всей картине недостававшую ей выразительность.

Интересно отметить, что во время своих работ по оформлению той или другой части города Росси неоднократно сталкивался с постройками, сооруженными его воспитателем и учителем Бренна. Последний, выполняя то или другое задание, обыкновенно справлялся с заказом, постройки его выполняли свое назначение и удовлетворяли потребностям данного момента, но, не связанные с окружением, они не могли быть включены в общую композицию застраивавшегося города. К таким постройкам можно отнести театр на Аничковой площади, экзерциргауз Зимнего дворца и манеж Михайловского замка.

На долю Росси выпала задача перестроить все эти сооружения, создав такие, которые включились бы в план новой общей композиции того или иного квартала. Так поступил он, оформляя и Александринский театр и площадь Зимнего дворца, эти же соображения были им приняты во внимание при постройке Михайловского манежа.

В 1826 г. Росси было поручено перестроить грот Леблона в Летнем саду в кофейный домик. Исходя, как обычно, из го-



98. Кофейный домик в Летнем саду

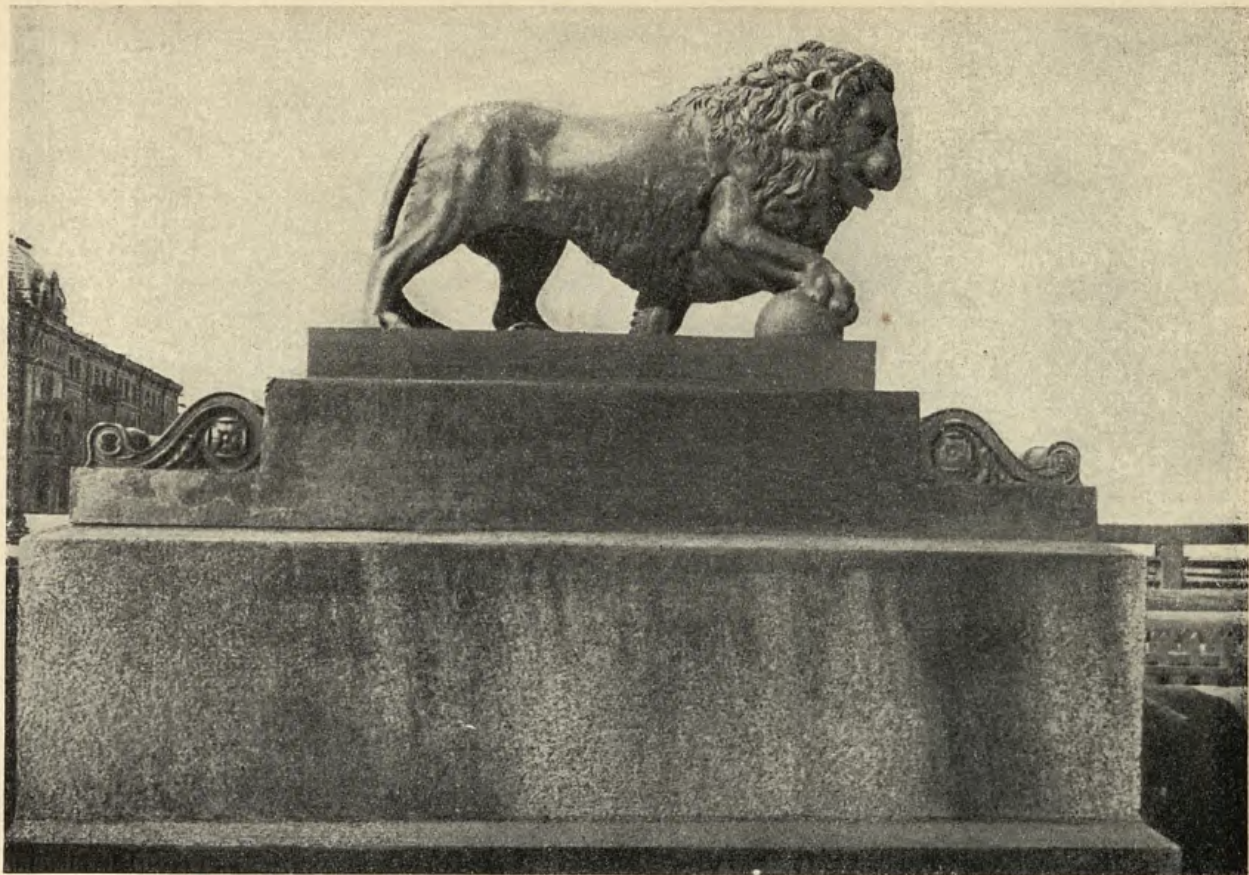
К 1828 г. относится проект оформления двух спусков от Адмиралтейского бульвара к Неве. Согласно этому проекту, бульвар заканчивался двумя поставленными перпендикулярно к его линии фигурами коней, сдерживаемых ведущей фигурой человека. Впоследствии этот мотив полностью был использован Клодом при украшении Аничкова моста (см. фигуры, стоящие со стороны Адмиралтейства). Сам спуск был задуман в виде широкой гранитной лестницы с одним уступом; на уступе, вдоль схода, стояли два льва с поднятой лапой, опирающейся на шар. Все фигуры предполагалось вызолотить (илл. 99 и 100).

На одном из вариантов проекта фигуры бронзированы, а на месте одного из львов имеется наклейка с рисунком в виде вазы. Рисунки подписаны Росси и датированы 1828 г.

Спуск, находящийся в настоящее время с левой стороны от Дворцового моста, почти полностью повторяет проект Росси, причем львы сильно напоминают собой тех, которыми Росси предполагал закончить подъезды к зданию Сената и Синода. Второй спуск вместо львов украшен вазами.

В литературе есть указания на то, что Росси принимал участие в оформлении Лукиниевской таможни и выборе для нее места. Этой постройкой было достигнуто завершение биржевого ансамбля. Правда, не только постройки прекрасно гармонируют одна с другой, но и таможенная башня симметрична башне кунсткамеры Маттарнови. Невольно встает вопрос о роли Росси в оформлении Биржевой стрелки.

Кроме городских было исполнено убранство траурных зал и *castrum doloris* в связи со смертью Александра I, его жены Елизаветы Алексеевны и матери Марии Федоровны. Так, после смерти последней, согласно отношению верховного маршала графа Мусина-Пушкина, 25 октября 1828 г. направленному в Строительную комиссию, «устройство траурной залы и *castrum doloris* по высочайше одобренному рисунку поручено арх. Росси. Вследствие чего



99. Лев у спуска к Неве

печальная комиссия просит оную комиссию откомандировать к г. Росси для наблюдения за работами и материалами гг. кол. сов. Отметкова и тит. сов. Яковлева, арх. Руску и Гальберга, арх. помощников Федосеева и Кистера...» Все живописные работы были поручены художнику Скотти с помощниками. Во Всесоюзной академии художеств хранятся проекты Росси, связанные с этими заданиями.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Имение материалов, составляющих наследие Росси, несмотря на трудность их собирания и систематизации, несмотря на отсутствие сведений о целых эпохах в жизни великого мастера (годы пребывания за границей и др.), все же дает возможность проследить основные факторы, направлявшие его творческую деятельность.

Так, с самого рождения вращаясь в артистических кругах, связи с которыми сохранились на всю жизнь, Росси имел возможность близко наблюдать пышность и декоративность русского придворного театра. К тому же основным сюжетом декораций того времени были не столько изображения природы, сколько архитектурные мотивы. Характерные для театральных декораций эффекты иллюзорных далей, живописных фонов и красочных пятен, почти безграничные возможности воплощения художественной мысли в реальный образ и, наоборот,

претворение реального в фантастическое — все это сказалось и на раннем творчестве Росси (проект набережной и др.) и на позднейших его работах (двойная перспектива арки Главного штаба и др.). Декоративное дарование его развилось под руководством специалиста в этой области Бренна на образцах пейзажных парков Павловска и Гатчины.

Поездка за границу была новым этапом в развитии дарования молодого архитектора. Он отправился туда достаточно вооруженным знаниями для того, чтобы воспользоваться теоретическим и практическим опытом западноевропейских мастеров.

Испробовав свои силы на всех архитектурных жанрах, освоив все употреблявшиеся в его время архитектурные формы (готика, русский стиль, барокко и классика), он остановился на стиле, который впоследствии получил имя русского ампира и который своей известностью в большей степени обязан России. Этот стиль прежде всего связан с неограниченным размахом городских планировок. Широкое пространство площадей и улиц является основным материалом обработки.

Был ли Росси изобретателем этого стиля? Разумеется, нет. Самый добросовестный анализ его произведений вряд ли обнаружил бы в его архитектурных формах, во внешнем и внутреннем убранстве хоть одну черту, которая не была бы использована когда-либо раньше. Наоборот, быть может, основное свойство его в том, что, заимствуя разные черты, он не случайно соединяет их, но умеет так спаять воедино, что в совокупности своей они создают особый самостоятельный и живой стиль архитектора Росси.

Трудно сказать, в каком направлении развивалась бы русская архитектура, если бы Росси мощным своим талантом не придал ей той силы убедительности, которая выдвинула его не только в первые ряды современного ему зодчества, но и самому русскому ампиру придала значение мирового масштаба. Вместе с Росси закончилась пора расцвета русского ампира и началось его разложение.

Недооцененный современниками, непонятый даже своими ближайшими последователями, Росси только в наше время, в эпоху расцвета советского строительства, приобрел значение, которое принадлежит ему по праву.



100. Вид спуска у Зимнего дворца (с гравюры 30-х годов XIX века)





ПРИМЕЧАНИЯ¹

Класс I

1. Архив дирекции императорских театров, часть II, стр. 126 (139).
2. И. Э. Грабарь. «Старые годы», 1908 г., октябрь, стр. 429—448.
3. И. Э. Грабарь. История русского искусства, архитектура, т. III, стр. 437.
4. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 93, л. 2—3.
5. Там же, л. 25.
6. Там же, л. 25 и оп. 68/255, св. 1899, л. 14, л. 1.
7. Там же, оп. 68/255, св. 1899, л. 14, л. 5. «С 1799 г. называть архитекторским помощником с жалованьем 600 р. в год».
8. Там же, д. 14, л. 8.
9. Там же, д. 93, л. 2—3 (оп. 2/51).
10. Там же, л. 50.
11. Там же, л. 19.
12. Диплом из Флорентинской академии свидетельствует не об окончании академии, а о присуждении ему звания профессора 1-го класса.
13. И. Э. Грабарь. История русского искусства, архитектура, т. III, стр. 544.
14. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, фонд Мин. иностр. дел, д. 70, оп. 352/1343, л. 182.
15. Витель. Воспоминания. «Русский архив», 1892 г.
16. ГАФКЭ, оп. 503, разр. 1-й, св. 3013, д. 60, 1816 г.
17. Там же, св. 3015, д. 291—292.
18. Там же, д. 182, № 102, 30/IV 1809 г.
19. Там же, д. 182, л. 125.
20. Там же, д. 182, № 103.
21. Ленинградская Публичная библиотека. Архив Собко, формуляр Росси, составленный им самим.
22. ГАФКЭ, 182, № 448, 28/VI 1810 г.
23. Там же, № 249, л. 179, 19/IX 1809 г.
24. Там же, № 249, л. 339 и 340.
25. Переписка Александра I с его сестрой Екатериной Павловной, стр. 56.
26. Архитекторы Ткачев и Дильдин.
27. Переписка Александра I с его сестрой Екатериной Павловной, стр. 56.
28. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 93, л. 2—3. Формуляр Росси.
29. Там же, л. 51.
30. Витель. Воспоминания. «Русский архив», 1892 г.
31. История КЕВ, стр. 485—486.
32. Там же.
33. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, оп. 507, д. 542, св. 3007, 3/VIII—27/VIII 1818 г. (Письма арх. Модюк к кн. Волконскому, из которых видно, что утвержденный проект перепланировки площади был отвергнут владельцами дворца из-за высоты павильона, закрывавшего вид на Невский проспект).
34. ЛОЦАУ, АНХ, архив кн. П. М. Волконского, оп. 504/1, общ. арх., № 39, карт. 3001.
35. Петров. Материалы к истории ИАХ, 1822 г., стр. 144.
36. Так, в 1828 г. к постройке Александринского театра были прикомандированы Дурнов, Ефимов и Кузьмин, но вскоре были отозваны за нежелание работать.
37. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 93, л. 23, № 6589.
38. Там же, л. 30, № 576.
39. Там же, д. 84, л. 33, 28/X 1832 г.

¹ Сокращения: ЛОЦАУ — Ленинградское отделение Центрального архивного управления. АНХ — Архив пародного хозяйства. КЕВ — кабинет его величества. ГАФКЭ — Главный архив феодально-крепостнической эпохи.

40. Там же, д. 93, № 4438, 5/IX 1833 г.
41. Там же, л. 45—46.
42. Там же, л. 56.
43. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 93, № 805/678, л. 81, 27/VI 1843 г.
44. Там же, л. 33, 7/VIII 1833 г.
45. Там же, л. 33, 5/II 1836 г.
46. Там же, № 805/678, 27/VI 1843 г.
47. *Suboff Valentin*. Karlo di Giovanni Rossi. Ein Beitrag zur Geschichte der Auflösung der Petersburger Ampir. 1913 г.
48. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 93, л. 66, 18/IV 1834 г.
49. Там же, л. 78.
50. Там же, л. 94, 27/V 1849 г.
51. Там же, № 2909.
52. Впоследствии Надеждинское родовспомогательное заведение (ул. Надеждинская).
53. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 93, л. 98.
54. Там же, л. 83.
55. Там же, л. 83.
56. Там же, л. 119, 12/IV 1849 г.
57. Там же, л. 121.
58. «Северная пчела», 9/IV 1849 г.

К главе II

1. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 58, л. 2.
2. Там же, д. 84, л. 54—55.
3. Там же, л. 108.
4. Там же, л. 108.
5. Там же, д. 96, л. 22—23 (площадь Зимнего дворца).
6. Там же, д. 110, л. 82—83 (Михайловский дворец).
7. Там же, д. 9977, л. 108 (Павловский дворец).
8. Там же, д. 110, л. 82—83.
9. Там же, л. 55.
10. Там же, л. 56—57.
11. «СПБ ведомости», 10/IV, 27/IV и 29/IV 1831 г.
12. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 52, св. 3 (Сенат).
13. *Башуцкий*. Панорама Петербурга, т. III, стр. 12.
14. Там же.
15. Там же, стр. 86.
16. Там же.
17. Там же, стр. 175.
18. Там же, стр. 176.
19. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 56, л. 157.
20. Там же, д. 28, л. 159.
21. Там же, д. 84, л. 258, № 636.
22. Там же.
23. Там же, л. 225—228.
24. Там же, л. 244.
25. Там же, л. 451, № 10501.
26. Там же, д. 116, л. 55.
27. Там же, д. 29 (металл. укр. на театре).
28. Н. Тарасов за работы был награжден званием купца 1-й гильдии.

К главе III

1. Празднество во дворце Мельгунова воспеи Дер-жавин (*Петров*. История СПб, 1776 г.).
2. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, оп. 341/501, св. 3252, д. 113.
3. Там же.
4. Там же, оп. 341, р. 1, св. 2205, д. 122.
5. «Елагин дворец» О-ва архитекторов, стр. 18.
6. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, р. 1, д. 122, св. 2205.
7. Там же.
8. *И. Э. Грабарь*. История русского искусства, архитектура, т. III, стр. 548.
9. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, оп. 341/501, р. 1, св. 2205, д. 122, л. 55, 12/VI 1821 г.
10. Там же, 4/IV 1821 г.
11. Там же.
12. Там же, л. 16.
13. Там же, л. 16, № 2.
14. Там же.
15. Там же, д. 116, л. 85.
16. Там же, л. 80.
17. Там же, л. 82.
18. Там же, л. 83.
19. Там же, д. 110, 28/III 1822 г.

К главе IV

1. *Петров*. История СПб, стр. 174.
2. Там же, стр. 205.
3. Там же, стр. 254.
4. Там же, стр. 362.
5. Там же, стр. 380.
6. Там же, стр. 432.
7. Там же, стр. 444.
8. «Отечественные записки», 1825 г., № 6, стр. 144.
9. Там же.
10. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ.
11. *Врангель*. Русский музей, ч. 1-я, стр. XXI.
12. «Отечественные записки», 1825 г., № 6, стр. 144.
13. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 110, л. 263, № 275, 7/XI 1824 г.
14. Там же, д. 110, л. 34.
15. Там же, № 277, 15/XI 1824 г.
16. *Врангель*. Русский музей, ч. 1-я, стр. XXI.
17. «Отечественные записки», 1825 г., № 6, стр. 144—149 (это отверстие переделано арх. Свиньиным в 1895 г.).
18. *Врангель*. Русский музей, ч. 1-я, стр. XXVII и XXVIII.
19. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 110, л. 154—158, 307 и 308, 1825 г.
20. «Отечественные записки», 1825 г., стр. 144—149.
21. *Врангель*. Русский музей, ч. 1-я, стр. XXXVI.
22. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, оп. 341/501, д. 110.
23. Там же.
24. *Врангель*. Русский музей, ч. 1-я, стр. X.
25. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 110, л. 168—170.
26. Там же, л. 111.

27. Там же, д. 102, л. 69, № 284.
28. Там же, л. 87, № 4367, 4/VIII 1823 г.
29. Там же, л. 4.
30. И. Э. Грабарь. История русского искусства, архитектура, т. III.
31. Там же.

К главе V

1. Петров. История СПб, стр. 715.
2. Там же, стр. 830.
3. Там же, стр. 97, прим. 845.
4. Первый из них был куплен купцом Кусовниковым, второй перешел к мужу сестры Ланского — Молчанову, который стал сдавать театр дирекции императорских театров, а помещения под маскарады.
5. Жилинский. Здание Главного штаба, исторический очерк 1811—1892 гг.
6. Впоследствии здесь была гостиница «Европа».
7. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, оп. 341/501, св. 21—99, д. 58, л. 2, 3/X 1820 г.
8. Там же, д. 81.
9. Там же, д. 94, л. 15.
10. Там же, д. 88, № 58, л. 16.
11. Там же, д. 58.
12. Там же, д. 96.
13. Там же.
14. Там же, д. 96, 236 тыс. руб.
15. Жилинский. Здание Главного штаба, исторический очерк.
16. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 93.
17. Там же, д. 58.
18. Там же, д. 97, л. 429, 14/V 1830 г.
19. А. А. de Monferrand. Plan et détails du monument consacré à la mémoire de l'Empereur Alexandre.
20. Проект хранится в Институте транспорта (Международный просп., Ленинград).

К главе VI

1. Арапов. Летопись русского театра.
2. «Северная пчела», № 207, 7/IX 1832 г.
3. «Ежегодник императорских театров» 1905—1906 гг., прим. к ст. Дризена о театре, стр. 2.
4. В своем письме к кн. Волконскому арх. Модюи доказывает, что его проект отвергнут несправедливо (на франц. яз.). ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, оп. 507, д. 542, св. 3007. 1818 г.
5. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, 341/501, д. 8, р. 1-й, св. 3241.
6. Там же, из рапорта арх. Росси, 24/VII 1829 г.
7. Там же, л. 53, 24/VII 1829 г.
8. А. Е. Кларк, англичанин, инженер, управляющий Александровским чугунолитейным заводом, исполнитель крупнейших металлических скульптур в СПб, умер в 1841 г.
9. Базен Пьер-Доминик (1783—1838), инженер-теоретик, прислан в Россию Наполеоном I. В 1824 г. заменил скончавшегося директора Института

путей сообщения А. А. Бетанкура, в 1834 — директора Инженерного департамента К. И. Оп-пермана.

10. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, оп. 342/501, д. 8, р. 1, св. 2192, л. 138.
11. Там же, л. 156.
12. Там же.
13. Там же, л. 174.
14. Там же, л. 221.
15. Там же, л. 285—288.
16. Там же, и Журнал строительной комиссии от 6/XII 1829 г.
17. Там же, л. 29.
18. Там же.
19. Там же, д. 8, л. 61.
20. Там же, д. 8, № 1080.
21. Там же, д. 8, л. 66.
22. Там же.
23. Ежегодник императорских театров 1905—1906 гг., ст. Дризена о театре, стр. 17.
24. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 8, л. 264.
25. ЛОЦАУ, арх. внутр. полит. и быта, оп. 341/501, л. 9.
26. ЛОЦАУ, фонд Прав. Сената, д. 10.
27. В таком виде письмо публикуется впервые. ЛОЦАУ, арх. внутр. полит. и быта, фонд Александринского театра, д. 28, л. 45.
28. Ежегодник императорских театров 1905—1906 гг., № 7, ст. Дризена об Александринском театре.
29. К сожалению, в архивах пока не найден материал о речных работах.
30. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 14, л. 1.
31. Там же.
32. Генерал Селявин — кн. Волконскому. Там же, л. 31, 20/VIII 1832 г.
33. Там же, д. 14, л. 32.
34. Там же, л. 85.
35. Там же, л. 85—87.
36. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 25, л. 77 (из описей театральных помещений).
37. «Северная пчела», № 207, 7/IX 1832 г.
38. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, оп. 341/501, св. 3240, р. 1, л. 25, л. 75—83.
39. Все это характеризует театр рангового типа.
40. Эти ложи вылиты из чугуна, а скульптура исполнена из битой меди.
41. Украшения барьеров исполнены после смерти Росси варшавским скульптором Вейнберг из папье-маше. Первоначально барельефы были расписаны по эскизам Росси «на зеленом грунте с блеском золота»; они сохраняются под картонами с лепкой.
42. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 56, л. 103.
43. Скупка домов стоила 950 тыс. руб.
44. Руска Франц Иванович.
45. В работах по возведению корпусов Мин. нар. просв. принимали участие:

12 артелей каменщиков . . .	240 чел.
5 » плотников . . .	125 »
5 » землекопов . . .	125 »
1 артель каменотесов . . .	20 »

Всего было 510 чел., при 2 казенных и 23 артельных десятниках. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 24.

46. Там же, д. 56, л. 57.
47. Там же, д. 24, л. 227.
48. Упр. военного генерал-губернатора — Селявину, 19/VII 1828 г. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, д. 6.
49. Там же, л. 35, 21/VII 1828 г., № 854.
50. Эту постройку исполнял арх. Мин. вн. дел Шарлемань.
51. Существующий проект России переделки главного фасада этого здания в стиле ампир следует отнести к 1819 г., это один из вариантов Михайловского дворца.
52. Ген. Селявин — вице-президент КЕВ и председатель Строительной комиссии.
53. *Brinckmann. Stadtbaukunst. Leipzig, 1920. Brinckmann. Baumeister und Baukunst in Petersburg. Berlin, 1915* (мировое значение архитектуры комплекса признано иностранными учеными, в частности и Бринкманом).

К главе VII

1. Д. Лобанов-Ростовский — К. П. Опперману. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, сенат. д. 1, 27/VIII 1827 г.
2. Там же, л. 70—81.
3. Там же, д. 4, л. 11, № 272, 27/XI и 3/XII 1828 г.
4. Там же, л. 98, 3358, 3/XII 1828 г.
5. Там же, д. 4, № 271, 12/XII 1828 г.
6. Там же.
7. Там же, л. 19, 16/I 1829 г.

8. Там же, л. 9, 30/I 1829 г.
9. Там же, № 14.
10. Там же, л. 34.
11. Там же.
12. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, сенат. д. 1, л. 32, № 69 17/II 1829 г.
13. *Безродный А.* История постройки сенатских, и синодских зданий. Строители 1899 г., № 7—8.
14. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, сенат. д. 4, л. 32, 18/II 1829 г.
15. Там же, л. 83.
16. В первоначальном варианте проекта убранство Синода проще и нет арки.
17. «Дело о покупке дома купчихи Кусовниковой», Сб. имп. Русского истор. о-ва, № 2, 1829 г., т. С, XII 1829 г.
18. Там же.
19. ЛОЦАУ, АНХ, КЕВ, сенат. д. 4, л. 36.
20. Там же, л. 50, 16/XII 1829 г.
21. Там же.
22. Там же, л. 5, л. 95, № 2354.
23. «Северная пчела», № 241, 242, 1829 г. «Письма из Дерпта».
24. История Прав. Сената за 200 лет, т. V, стр. 25, 26.
25. Там же, стр. 24, 26.
26. ЛОЦАУ, АНХ, фонд Прав. Сената, д. 4, л. 19, 2/VIII 1829 г.

К главе VIII

1. ГАФКЭ, № 42, л. 59, 20/II 1809 г.
2. Музыкальный и театральный вестник, 1808 г. Москва.
3. ЛОЦАУ, АНХ, дела Павловского гор. управления, № 9977, л. 1.
4. «Северная пчела», 25/XII 1825 г.





ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Портрет К. Д. Росси работы Митуара.		
Автограф Росси	2—3	
1. Проект садового сооружения	12	
2. Проект садового павильона (1816 г.)	13	
3. Проект памятника великим людям (центр).	15	
4. Проект военного поселения	17	
5. План Аничковой усадьбы (из плана Ма- хеева 1753 г.)	19	
6. План Аничковой усадьбы (1815 г.)	21	
7. Вид павильона Аничкова дворца	22	
8. Проект павильона Аничкова дворца (пер- вый вариант)	23	
9. Проект павильона Аничкова дворца (вто- рой вариант)	25	
10. Проект Александринского театра и пло- щади за ним	26	
11. Вид библиотеки Павловского дворца	27	
12. Елагин дворец. Вид дворца	42	
13. Елагин дворец. Проект павильона у Гра- нитной пристани	43	
14. Елагин дворец. Павильон у Гранитной пристани	44	
15. Елагин дворец. Гауптвахта	45	
16. Елагин дворец. Кухня	46	
17. Елагин дворец. Вид конюшни	47	
18. Елагин дворец. Проект плана конюшни	48	
19. Елагин дворец. Проект конюшни	—	
20. Елагин дворец. Вид главного фасада	49	
21. Елагин дворец. План	51	
22. Елагин дворец. Проект овального зала	52	
23. Елагин дворец. Вид овального зала	53	
24. Елагин дворец. Проект столового зала (первый вариант)	54	
25. Елагин дворец. Проект столового зала (вто- рой вариант)	55	
26. Михайловский дворец. Вид дворца (с гра- стории 30-х годов XIX века).	58	
27. Михайловский дворец. Проект плана усадьбы	59	
28. Михайловский дворец. Проект решетки (первый вариант)	60	
29. Михайловский дворец. Проект решетки	61	
30. Михайловский дворец. Проект главного фасада	62	
31. Михайловский дворец. Вид главного фасада	63	
32. Михайловский дворец. Вид бокового фли- геля	64	
33. Михайловский дворец. Вид садового фасада	65	
34. Михайловский дворец. Проект садового фасада	66	
35. Михайловский дворец. Вид верхней пло- щадки вестибюля	67	
36. Михайловский дворец. Вид верхней пло- щадки вестибюля. Деталь скульптурного убранства	68	
37. Михайловский дворец. Вид верхней пло- щадки вестибюля. Деталь живописного убранства	69	
38. Михайловский дворец. Дверь белоколон- ного зала	70	
39. Михайловский дворец. Вид белоколонного зала	71	
40. Михайловский дворец. Плафон белоколон- ного зала.	72	
41. Михайловский дворец. Деталь убранства белоколонного зала	73	
42. Михайловский дворец. Проект служб	74	
43. Михайловский дворец. Проект планировки (первый вариант)	75	
44. Проект дома на Садовой улице	76	

45. Проект садового павильона Михайловского дворца (<i>главный фасад</i>)	77	71. Проект поперечного разреза Александрино-ского театра	112
46. Вид садового павильона Михайловского дворца (<i>главный фасад</i>)	78	72. Проект продольного разреза Александрино-ского театра	113
47. Вид садового павильона Михайловского дворца (<i>задний фасад</i>)	79	73. Проект убранства парадета Александрино-ского театра	114
48. Проект домов на Михайловской площади	80	74. Проект убранства Александрино-ского теа-тра	115
49. Вид перспективы Михайловской улицы (<i>с литографии 40-х годов XIX века</i>)	81	75. Проект убранства боковых лож Алексан-дринского театра (<i>деталь</i>)	116
50. Проекты Михайловского манежа	82	76. Проект убранства боковых лож Алексан-дринского театра	117
51. Вид центрального павильона манежа	83	77. Проект убранства боковых лож Алексан-дринского театра (<i>деталь</i>)	118
52. Вид главного фасада манежа (<i>боковая часть</i>)	84	78. Вид боковой ложи	119
53. Площадь Зимнего дворца (<i>из плана Ма-хеева 1753 г.</i>)	87	79. Проект плана (<i>второго этажа</i>) Алексан-дринского театра	120
54. Проект арки Главного штаба (<i>первый ва-риант</i>)	88	80. Вид центральной ложи	121
55. Вид арки Главного штаба	89	81. Проект внутреннего убранства Алексан-дринского театра	122
56. Вид Главного штаба	91	82. Проект переделок боковых лож Алексан-дринского театра в 1849 г.	123
57. Вид из-под арки Главного штаба (<i>с гравюры 30-х годов XIX века</i>)	93	83. Вид улицы Росси	124
58. Проект фасада манежа и театра на пло-щади Зимнего дворца	94	84. Вид на улицу Росси (<i>рисунок Добужин-ского</i>)	125
59. Проект манежа и театра на площади Зимнего дворца. План	95	85. Проект зданий на улице Росси (<i>вариант</i>)	126
60. Дворцовая площадь и Александровская колонна	96	86. Проект Чернышевой площади	127
61. Вид Главного штаба (<i>с гравюры 30-х го-дов XIX века</i>)	97	87. Вид здания на Чернышевой площади	128
62. Проект перепланировки усадьбы Анич-кова дворца (<i>один из последних вариантов</i>)	100	88. Вид здания по улице Росси	129
63. Проект перепланировки усадьбы Аничкова дворца (<i>наиболее совершенный вариант</i>)	101	89. Проект главного фасада Сената	133
64. Вид Публичной библиотеки	103	90. Проект главного фасада Синода	135
65. Вид Александрино-ского театра (<i>с лито-графии 40-х годов XIX века</i>)	104	91. Обработка угла Сената	136
66. Проект главного фасада Александрино-ского (теперь Пушкинского) театра	105	92. Вид ансамбля	137
67. Вид главного фасада Александрино-ского (теперь Пушкинского) театра	106	93. Вид арки	138
68. Вид заднего фасада Александрино-ского (теперь Пушкинского) театра	107	94. Вид ансамбля (<i>рисунок Лансере</i>)	139
69. Схема конструкции перекрытия архитек-тора Росси	108	95. Проект храма на острове озера Селигер (<i>главный фасад</i>)	144
70. Схема конструкции перекрытия инженера Базена	109	96. Проект храма на острове озера Селигер (<i>разрез</i>)	145
		97. Проект храма на острове озера Селигер (<i>план</i>)	146
		98. Кофейный домик в Летнем саду	147
		99. Лев у спуска к Неве	148
		100. Вид спуска у Зимнего дворца (<i>с гравюры 30-х годов XIX века</i>)	149





ОГЛАВЛЕНИЕ

	Введение	5
Глава	I. Биографические данные	9
»	II. Рабочий коллектив К. Росси	32
»	III. Елагин дворец	41
»	IV. Михайловский дворец и Михайловская площадь	57
»	V. Дворцовая площадь	86
»	VI. Александринский театр и его окружение	99
»	VII. Здание Сената и Синода и Петровская площадь	131
»	VIII. Ранние и мелкие работы Росси	142
Заключение		148
Примечания		150
Перечень иллюстраций		154



5771

Редактор М. Б. Аптекарь. Технический редактор Ч. А. Зенцельская. Наблюдающий на производстве Ф. Ф. Нотлафт. Сдано в производство 9/XI 1937 г. Подписано к печати 28/XI 1938. Тираж 5000. Объем 19½ п. л. Уч. авт. л. 18,20. Формат 60х92½. Уп. Главлита № Б-38139. „Искусство“ № 9601. Заказ № 269. Отпечатано в 21-й типографии ОГИЗа треста „Полиграфкинг“ им. Ивана Федорова. Ленинград. Звенигородская, 11.

Цена 15 р.

Переплет 3 р.

