

Карл Фридрих Шинкель

(1781–1841)

Комсомольская правда
Директ-Медиа
Москва 2017



Жизнь и творчество

Поколение европейских архитекторов, выступившее после Французской революции, жило и творило в условиях, когда были подвергнуты сомнению и поколеблены принципы искусства, долго казавшиеся незыблемыми и вечными. В проектах и постройках Шинкеля выражен дух этого движения. Он спроектировал один из первых в мире художественных музеев и здание для учебного заведения, вопреки обыкновению не подражавшее формам дворцовой архитектуры



К. Й. Бегас. Портрет Карла Фридриха Шинкеля. 1826 г.

Каждое произведение искусства должно обладать новизной, даже если делается в известном стиле прошлого; без этой новизны оно не будет настоящему интересно ни автору, ни зрителю.

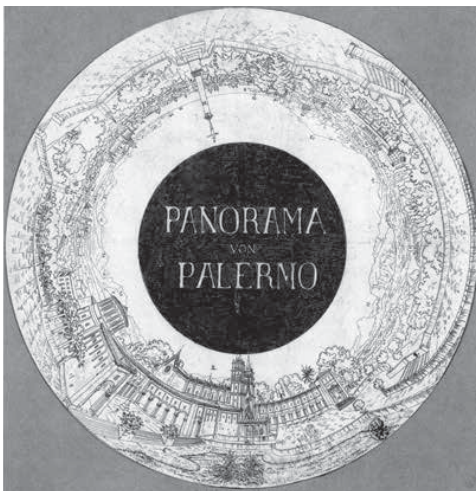
Карл Фридрих Шинкель

В Берлине, чуть в стороне от центральной Унтерден-Линден, на берегу Шпрее, находится небольшая площадь под названием Шинкельплац, указывающим на то внимание, с которым жители германской столицы относятся к памяти своего выдающегося соплеменника, архитектора Карла Фридриха Шинкеля. Нынешний Берлин, несмотря на урон, причиненный его исторической архитектуре XX веком, несет в своем облике печать шинкелевского таланта.

Но Шинкель был не просто плодовитым зодчим — строителем столицы Пруссии (в его времена самостоятельного королевства, в 1871 году влившегося в состав рейха и с тех пор являющегося частью Германского



К. Ф. Шинкель. Средневековый город на реке. 1815 г.



К. Ф. Шинкель. Панорама Палермо. Гравюра с плоскостной проекцией кругового вида. 1808 г.

государства). В истории искусства есть фигуры, подобные маякам; выдвинувшись в ранг значительных мастеров своей эпохи, они и за ее границами продолжают определять направление художественных исканий, служат ориентиром для новых поколений. Шинкель, безусловно, принадлежит к числу таких мастеров, наряду с Гёте и Бетховеном, современником которых являлся. Прославленный далеко за пределами своего отечества, он состоял почетным членом ряда зарубежных академий, включая Королевский институт Британских архитекторов, Римскую академию и Императорскую академию художеств в Петербурге; занимал важные государственные должности. Масштаб его творческой деятельности оценили уже современники, в том числе коронованные правители Пруссии — Фридрих Вильгельм III и его сын, вступивший на престол под именем Фридриха Вильгельма IV, который, будучи еще наследным принцем, всячески покровительствовал архитектору. Но и столетие спустя имя Шинкеля обладало авторитетом среди архитекторов. Это был ренессансный тип личности, сопоставимый с великим Андреа Палладио. Важно также отметить, что расцвет активности Шинкеля совпал с периодом реформ и модернизации, поэтому его вклад имеет фундаментальное значение

для всего последующего развития немецкой культуры и государственности.

В соответствии с противоречивыми художественными тенденциями своей эпохи, Шинкель может быть назван одновременно классицистом и романтиком, протагонистом «греческого возрождения» и неоготики, виртуозом историзирующей орнаментики и поборником рациональности в архитектуре. Зодчие-эkleктики XIX века были его учениками — прямыми или опосредованными. Но с не меньшим пиететом относились к нему впоследствии пионеры модернизма, такие как Адольф Лоос, сравнивший орнамент с преступлением (именно Лоос назвал Шинкеля «последним великим архитектором»). Герман Мутезиус, один из основателей Немецкого Веркбунда — союза художников и промышленников, проложившего пути к становлению дизайна и современной архитектуры, — сетовал в начале XX столетия на то, что со смертью Шинкеля «было утрачено нечто благородное, более высокое, чем все то, что появилось потом».

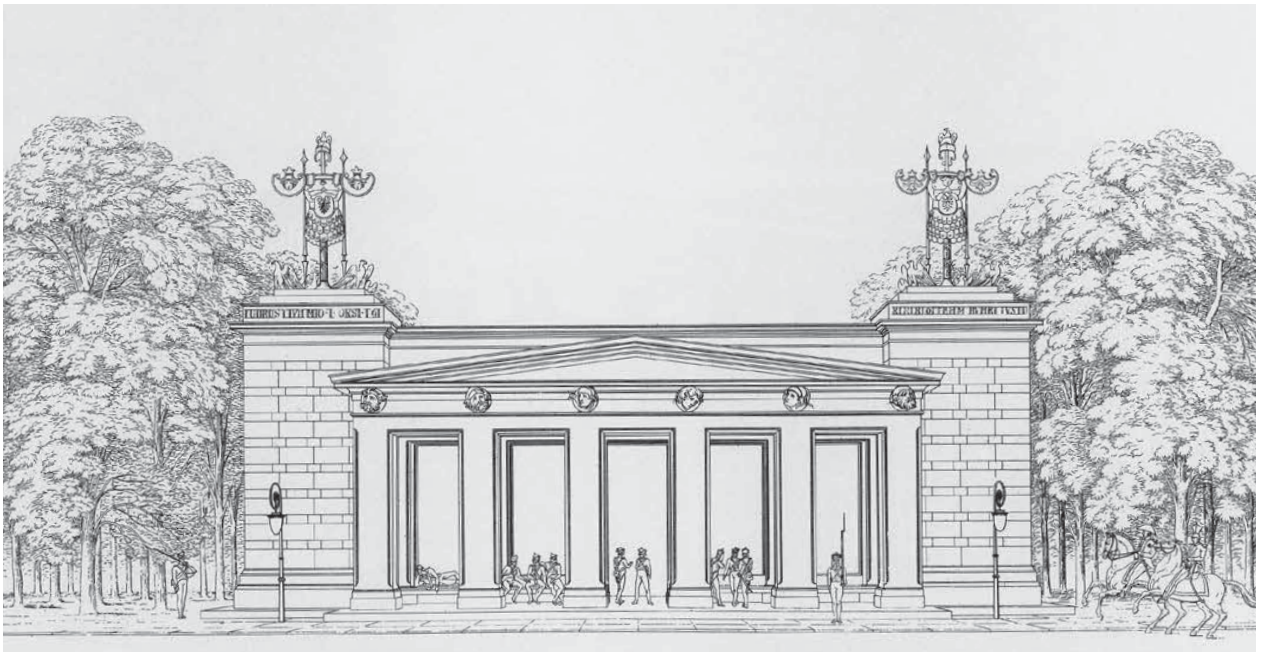
Карл Фридрих был сыном Иоганна Кристофа и Доротеи Куно Шинкель, он родился 13 марта 1781 года и стал вторым по счету из пяти детей. Отец будущего архитектора служил архидиаконом лютеранской церкви в Нойруппине, так что дети получили строгое протестантское воспитание. В 1795 году в городе случился опустошительный пожар, при тушении которого Иоганн Кристоф простудился и вскоре умер. Лишившись главы, семья переехала в Берлин, где Карл Фридрих



«Храм Помоны» — парковый павильон на горе Пфлингстберг. Потсдам, Германия



Ф. Д. Жилли. Проект монумента Фридриха Великого в Берлине. 1797 г.



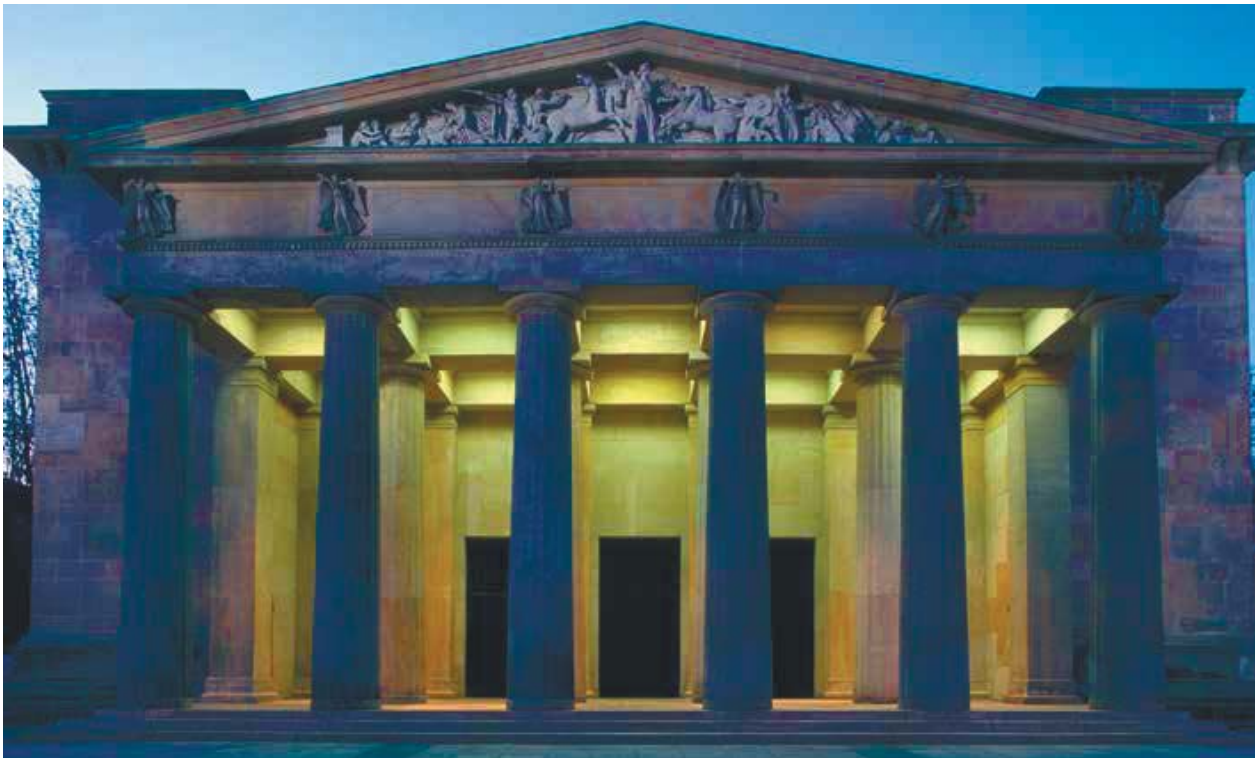
Новая гауптвахта в Берлине. Неосуществленный вариант проекта. Чертеж



Новая гауптвахта. Дорические колонны портика. Берлин, Германия

начал посещать престижную Евангелическую гимназию у Серого монастыря, которая до сих пор славится серьезностью гуманитарной подготовки учеников и своей историей, восходящей к XVI веку.

Однако в 1797 году случилось нечто, коренным образом повлиявшее на дальнейшую судьбу юноши. По словам самого Шинкеля, решение стать архитектором возникло у него в тот момент, когда он увидел проект монумента королю Фридриху II (1712–1786), созданный Фридрихом Давидом Жилли. Этот молодой архитектор, путешествуя по Европе, особенно вдохновился эстетикой французского неоклассицизма, в частности монументальным размахом проектов Этьена-Луи Булле. Как и большая часть замыслов Булле, проект Жилли не осуществился, но его идеологическую значимость невозможно переоценить. Вознесенный на высокий стилобат дорический периптер не только являл собой пример классической гармонии масс, но и служил выразительным символом германского величия (сам Фридрих II еще при жизни был наделен эпитетом «Великий»). С 1799 года Шинкель поселился в доме Жилли, где под руководством своего кумира и его отца, Давида Жилли, постигал азы архитектуры. Обучение в этой частной школе Карл Фридрих совмещал с посещением



Новая гауптвахта. Главный фасад

занятий в Королевской прусской школе архитектуры, созданной по указу Фридриха Вильгельма III на базе строительного отделения Академии художеств.

В августе 1800 года Фридрих Жилли скончался, и Шинкелю пришлось включиться в строительную практику под началом его отца. Он участвовал в строительстве классицистического замка Овинск (на территории современной Польши) и проектировал свою первую постройку — «храм Помоны» на горе Пфингсберг в Потсдаме (1801). Эту деятельность Шинкель совмещал с работой рисовальщика на одной из берлинских фарфоровых фабрик. Немаловажная черта творчества — многообразие форм его художественной практики (прошедшая в Лондоне в 1991 году монографическая выставка Шинкеля так и называлась — «A Universal Man»). Занятие архитектурой Шинкель сочетал с живописью и сценографией, проектировал предметы интерьера и, конечно, постоянно рисовал. Известно признание самого мастера, что из всех искусств его наиболее привлекало ваение (влечение, естественное для классициста). До нас дошло огромное число листов его видовой графики.

В 1803 году Шинкель отправился в заграничное путешествие, поскольку становление профессионального



«Шинкель-павильон» в парке Шарлоттенбурга.
Берлин, Германия



К. Ф. Шинкель. Эскиз декорации к постановке оперы Моцарта «Волшебная флейта». 1815 г.



Дворцовый мост. Общий вид. Берлин, Германия

архитектора в ту эпоху было немислимо без посещения знаковых памятников Античности и Ренессанса; кроме того, в Европе просыпался интерес к зодчеству Средневековья, и Шинкель не мог не разделить его. Миновав Дрезден, Прагу и Вену, он добрался до Триеста, откуда традиционный морской путь вел путешественника в Венецию. Дальнейший маршрут пролегал через Падую, Феррару и Болонью к сокровищам Тосканы. Посетив Флоренцию и Сиену, Шинкель прибыл в Рим, где был представлен Вильгельму фон Гумбольдту, дипломату и выдающемуся интеллектуалу своего времени; впоследствии это знакомство сыграло важную роль в судьбе архитектора. Продвигаясь на юг Италии, будущий архитектор в апреле 1804 года побывал в Неаполе и Помпеях, поднялся на вершину Везувия, но венцом путешествия стало трехмесячное пребывание на Сицилии. Его обратный путь протянулся вдоль западного побережья Апеннинского полуострова, после чего захватил Геную, Милан, Турин, французский Лион и Париж. Наконец, в начале 1805 года он через Страсбург и Франкфурт возвратился в Берлин. В пути Шинкель жадно впитывал увиденное, запечатлевав в рисунках и акварелях ландшафты, костюмы местных жителей, копируя живописные полотна. Пейзажи существенно



Дворцовый мост. Деталь чугунного парапета

перевешивают в его графическом наследии собственно архитектурные зарисовки, обмеры и т. п.

Годы наполеоновских войн в Европе были не самым благоприятным временем для начала карьеры зодчего. В отсутствие крупных заказов в оккупированном французами Берлине Шинкель занимался живописью и созданием особых «перспективно-оптических картин», служивших фоном для действия механических фигур в рамках чрезвычайно популярного у публики зрелищного аттракциона. Случай свел Шинкеля с Эрнстом Вильгельмом Гропиусом, производителем масок и владельцем кукольного театра, который и стал заказчиком подобных работ.

Другим примером развлекательной живописной декорации служили диорамы и панорамы — картины соответственно полукругового и кругового обзора, располагавшиеся в павильоне-ротонде и создававшие у зрителей впечатление присутствия внутри изображения. В 1812 году Шинкель создал диораму «Великий пожар Москвы», навеянную текущими новостями из атакованной Наполеоном России. Но наибольшим успехом в Берлине пользовалась «Панорама Палермо», написанная Шинкелем в 1808 году по эскизам, сделанным в ходе сицилийского путешествия. Это было



Дворцовый мост. Аэросъемка

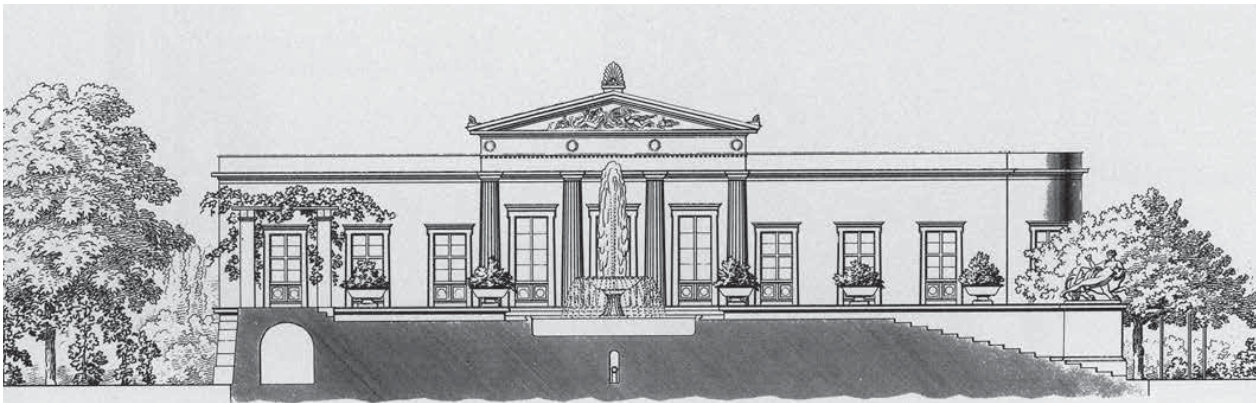


Дворец «Шарлоттенхоф». Портик главного фасада. Потсдам, Германия



Дворец «Шарлоттенхоф». Парковый фасад

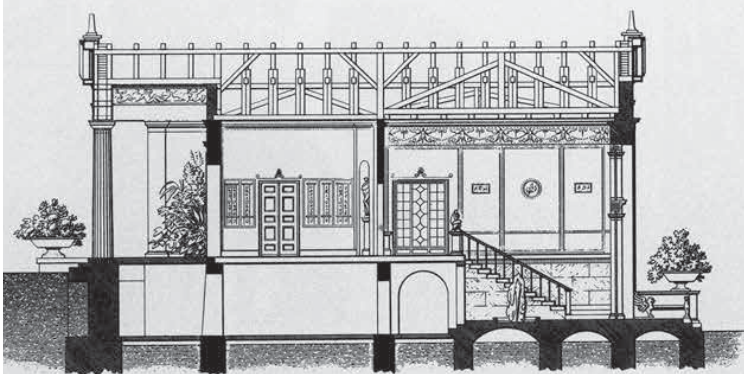
внушительное полотно высотой 4,8 и длиной 28,8 метра. Автор продал его Гропиусу, а до наших дней сохранились эскизы и несколько экземпляров гравюры, где круговой вид спроецирован на плоскость в сильно уменьшенном масштабе. В 1840 году Шинкель намеревался исполнить новую, увеличенную версию «Панорамы Палермо», взяв себе в помощники сына Гропиуса, Карла Вильгельма. Болезнь помешала ему осуществить этот замысел, однако в 1844 году новая «Панорама Палермо», изготовленная по шинкелевскому эскизу художником К. Бирманом, экспонировалась в Берлине, а затем была продана в Россию. Дело в том, что Палермо имело особенное значение в для Николая I: во второй половине 1845 года августейшая семья совершила вояж на Сицилию с целью поправки здоровья императрицы, пошатнувшегося после кончины одной из дочерей. Воспоминания о путешествии императорской фамилии на юг Италии запечатлелись в архитектуре ряда петергофских павильонов (арх. А. И. Штакеншнейдер) и серии картин с видами Палермо, помещенных во дворце Коттедж. Российский монарх принял личное участие в приобретении панорамы Шинкеля — Бирмана, распорядившись о выделении ссуды для этого из средств Дирекции императорских театров.



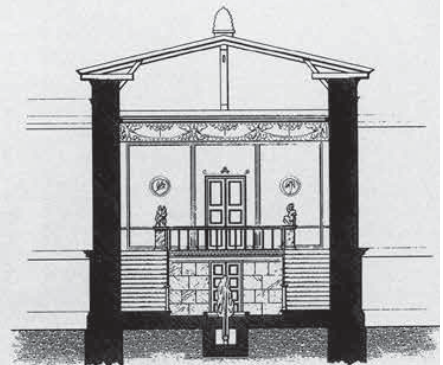
FAÇADE GEGEN DIE TERRASSE.



FAÇADE NACH DEN PFLANZENHÄUSERN.



DURCHSCHNITT DURCH VESTIBUELE UND PORTICUS.



DURCHSCHNITT DURCH DAS VESTIBUELE.

Дворец «Шарлоттенхоф». Фасады и разрезы. Чертеж



Генеральный план парка и дворца «Шарлоттенхоф»



Пергола в парке «Шарлоттенхоф»

При российском дворе, связанном с прусским королевским домом узлами родства и союзничества, таланты Шинкеля вообще ценились очень высоко. Одним из украшений петергофского парка «Александрия» является неоготическая «капелла» (освящена как церковь Св. Александра Невского), построенная в первой половине 1830-х годов по его проекту. Чуть раньше имел место обратный опыт, когда архитектор осуществил строительство церкви в Потсдаме по проекту своего русского коллеги В. П. Стасова.

Но возвратимся к раннему этапу его биографии. В 1809 году Шинкель сочетался браком с дочерью вино торговца Сусанной Бергер, родившей всех четверых его детей — дочерей Марию, Сусанну и Элизабет, а также сына, Карла Рафаэля. Вскоре после этого, в 1810 году, при содействии Вильгельма фон Гумбольдта он получил место ассессора в только что учрежденной Государственной комиссии по строительству. Уже через год Шинкель был избран членом Совета Берлинской академии художеств, а спустя еще четыре — получил чин тайного советника по строительной части. В 1819 году он начал сотрудничать в Техническом отделе прусского Министерства промышленности, торговли и правительственных сооружений, а в 1839-м



Дворец «Шарлоттенхоф». Общий вид со стороны пруда

(совсем незадолго до смерти) стал главным директором правительственных зданий. Будучи наряду с этим профессором и членом совета Берлинской строительной академии, он фактически сконцентрировал в своих руках контроль за всей архитектурно-строительной деятельностью в государстве, от Рейна на западе до Кёнигсберга на востоке. В компетенцию Шинкеля входило рассмотрение и оценка всех без исключения проектов общественных зданий, предлагавшихся к реализации на территории Пруссии.

Свои административные должности Шинкель использовал не только для воплощения творческих амбиций. Под его управлением прусская архитектура заняла подобающее место в «концерте» национальных школ XIX столетия, также было положено начало делу охраны и реставрации памятников архитектурной старины. В частности, под руководством Шинкеля провели исследования и подготовительные работы, необходимые для завершения готического Кёльнского собора (первый камень этого строительства будет заложен прусским королем уже после кончины мастера). В то же время одной из областей профессиональной деятельности архитектора являлась перестройка старых зданий. В частности, им была произведена реконструкция Берлинского собора,



Дворец «Шарлоттенхоф». Полуциркульный эркер



Интерьер Походного зала во дворце «Шарлоттенхоф»



Интерьер столовой во дворце «Шарлоттенхоф»

в результате которой барочный храм времен Фридриха Великого получил сначала интерьеры (1816–1817), а затем и фасады (1820–1821), решенные в актуальном для новой эпохи стиле классицизм. До наших дней эта постройка не сохранилась, на рубеже XIX–XX веков ее сменило грандиозное неobarочное здание, возведенное архитектором Юлиусом Рашдорфом и призванное символизировать мощь германского рейха.

Классицизм Шинкеля ассоциируется с чисто немецким педантизмом, но именно это стремление к точности означало конец классического стиля, как его понимали в XVIII веке. «Я придерживаюсь в архитектуре чисто греческого стиля, простого и благородного», — писал Шинкель во второй половине 1830-х годов. Там, где речь шла о классическом ордере, он являлся непримиримым сторонником археологической достоверности. На его восприятие классики оказал серьезнейшее воздействие труд Джеймса Стюарта и Николаса Реветта «Древности Афин и другие памятники Греции», вышедший в 1762 году и послуживший стимулом для движения «греческого возрождения» в Европе. В новизне шинкелевской трактовки античной архитектурной традиции можно убедиться, сравнив дорический ордер его Новой гауптвахты (1816) с



Дворец «Шарлоттенхоф». Деталь живописной декорации в помпейском стиле



Дворец «Шарлоттенхоф». Интерьер спальни



Дворец «Шарлоттенхоф». Мебель в стиле неогрек

аналогичным, примененным Карлом Готтхардом Ланггансом на фасаде Бранденбургских ворот (1788–1791). Если зодчий XVIII века трактует дорическую колонну в ренессансном ключе, снабдив колонну базой, то Шинкель апеллирует напрямую к древнегреческим образцам: ствол колонны у него опирается непосредственно на стилобат. Дилемме между отвлеченной красотой и исторической правдой он склонен разрешать в пользу последней.

Пожалуй, наиболее изысканные образцы шинкелевского историзма — это камерные постройки в парке «Шарлоттенхоф», резиденции кронпринца Фридриха Вильгельма, вступившего на престол как Фридрих Вильгельм IV в 1840 году. Парк был разбит на участке, примыкавшем к территории королевской резиденции «Сан-Суси» в Потсдаме и выкупленном Фридрихом Вильгельмом III специально для подарка сыну и наследнику в середине 1820-х годов. Примечательно, что в названии парка и дворца отразилось имя бывшей владелицы этого имения, супруги камергера Марии Шарлотты фон Генцков. Талант и усилия нескольких творческих людей (среди которых был и сам кронпринц, рисовавший эскизы) превратили изначально невзрачную местность, не имевшую какого-либо рельефа и частично заболоченную, в приветливый и уютный



Дворец «Шарлоттенхоф». Интерьер вестибюля

уголок. Ландшафтный архитектор Петер Йозеф Ленне создал здесь живописный пейзажный парк, органично связанный с ансамблем «Сан-Суси», а Шинкель вместе со своим учеником Людвигом Персиусом построил классицистический дворец, достопримечательностью которого служит интерьер Походного зала, оформленный подобно палаткам древнеримских военачальников. Позднее, в 1830-х годах, Шинкель усилил антикизирующий образ ландшафта возведением ансамбля «Римских купален» к северо-востоку от Шарлоттенхофа. Купальни (или термы) никогда не использовались по назначению, точно так же, как не имел сакрального смысла расположенный рядом чайный павильон в виде маленького греческого храма. Термы, наделенные обликом помпейских вилл, и храмоподобный павильон принадлежат к разряду парковых затей, призванных быть не убежищем и домом, а декорациями для романтического созерцания и воспоминаний (их «итальянская» тематика была predetermined впечатлениями кронпринца от путешествия на Апеннины).

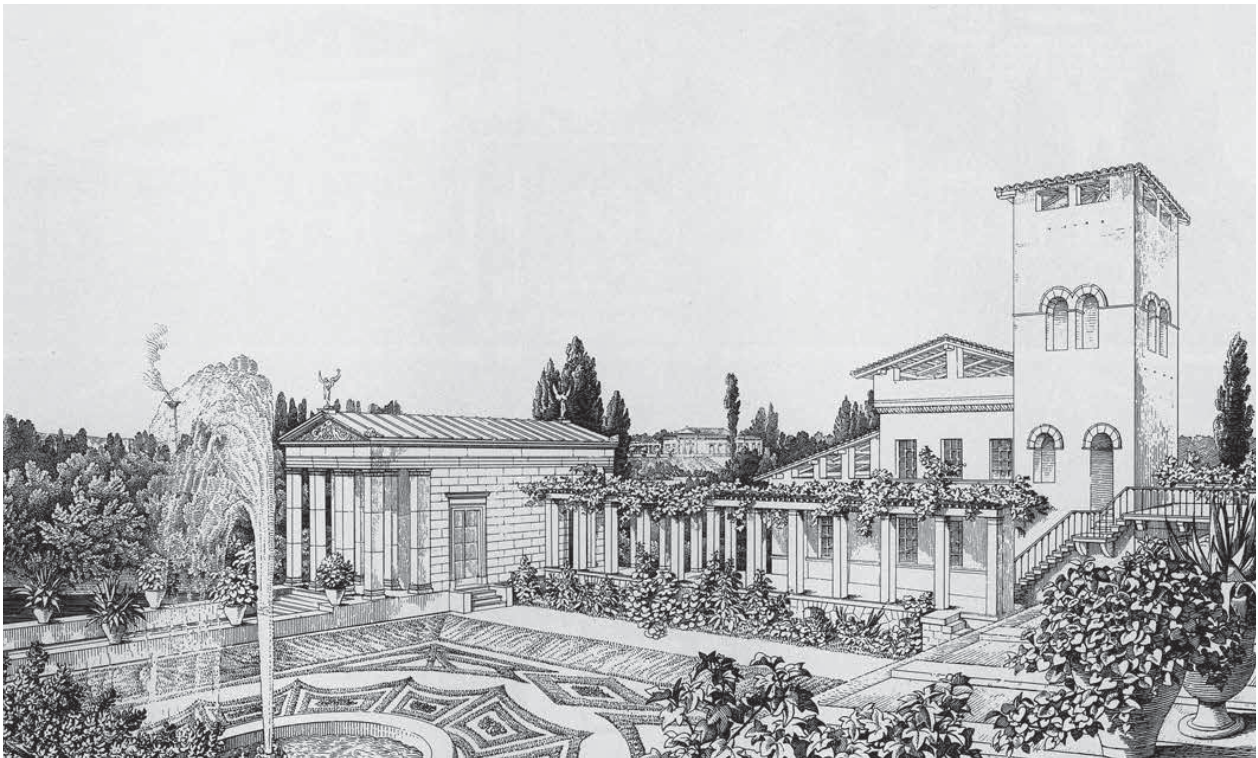
Вместе с тем Шинкель не уставал объяснять, что любой исторический стиль может быть оправдан в современности только посредством его видоизменения согласно текущим условиям. Да и сам выбор классики



Дворец «Шарлоттенхоф». Деталь кушетки в стиле неогрек



Дворец «Шарлоттенхоф». Вид в парк



Ансамбль «Римских купален» в парке «Шарлоттенхоф». Перспективный чертёж

для строительства в XIX веке не являлся для него аксиомой. Шинкель в своих проектах обращался не только к стилю неогрек, но и к прочим историзирующим формам, если находил таковые уместными в контексте конкретного заказа. Этот метод разумного выбора стиля заключал в себе суть эклектики, одним из пионеров которой и выступил Шинкель в европейской архитектуре. Когда в 1821 году от него потребовалось спроектировать здание Фридрихсвердерской церкви в Берлине, он создал три проекта в различных стилях — классицистический, неоготический и в формах Ренессанса. Одобрённый заказчиком вариант в неоготике был осуществлён с фасадами, облицованными клинкерным кирпичом. Тот же приём, совершенно забытый германскими зодчими со времён Средневековья, Шинкель использовал спустя несколько лет в обработке фасадов маяка на острове Рюген, а затем — в возведённом по соседству с Фридрихсвердерской церковью здании Берлинской строительной академии, отдалённо подражающем стилю североитальянского Кватроченто. Именно эта работа Шинкеля, отличающаяся предельно рациональной структурой и крайней скупостью декорации в виде терракотовых рельефов, создала ему славу новатора, надолго опередившего своё время.



Интерьер павильона «Римских купален»

Двойственность эстетических предпочтений Шинкеля, называвшего себя последователем греческих зодчих и одновременно работавшего в неоготике, отразила момент распада универсального стиля в западной архитектуре, на смену которому пришел принцип разумного выбора из целого ряда стиливых вариантов — принцип эклектики

Российский император Николай I был убежденным поклонником неоготики. «Готическая капелла» в парке «Александрия» кажется не столько культовым сооружением, предназначенным для молитвы, сколько камерным садовым павильоном, призванным навевать зрителю романтические ассоциации

Неоготические стилизации были важной составляющей художественной практики романтизма. Идеализированное Средневековье виделось немецким романтикам образцом целостной культуры, а также эпохой, когда национальный вкус еще не был подавлен в искусстве влиянием Италии и Франции



«Готическая капелла» в парке «Александрия». Общий вид. Петергоф, Россия



Шинкель использует в этом небольшом здании весь арсенал готической архитектуры. Но тон, несомненно, задают пинакли, формирующие острый силуэт «капеллы»

Композиция «капеллы» весьма оригинальна для готики: здание представляет собой вытянутый кверху куб с выступающей на восток алтарной апсидой и углами, акцентированными при помощи граненых башен, которые напоминают о замковой архитектуре

Круглое окно-«роза» с ажурными переплетами над порталом стрельчатого очертания — эта композиционная тема воспроизведена на каждом из фасадов за исключением восточного. Такая механистичность повторения одного мотива является важнейшим свидетельством принадлежности «капеллы» к иной эпохе, нежели ее формальные источники. Серийное тиражирование приемов и форм не было свойственно средневековой архитектуре в отличие от зодчества XIX века

Бросается в глаза обилие фигуративной скульптуры на фасадах, которым «капелла» явно подражает большим готическим соборам Средневековья

43 статуи, изображающие ангелов и святых, были выполнены из выколотной меди по моделям русского скульптора В. И. Демут-Малиновского



«Готическая капелла». Статуя апостола Петра в тимпане входного портала



«Готическая капелла». Деталь скульптурного убранства

Несомненно, большое значение для формирования собственной манеры Шинкеля как архитектора имела неблагоприятная экономическая ситуация, сложившаяся в послевоенной Пруссии. Ограниченность материальных ресурсов в соединении с германской практичностью породила ту благородную сдержанность стиля, которая впоследствии импонировала рационалистам и модернистам XX века. С другой стороны, лаконичность построек Шинкеля, характеризующихся геометрической ясностью формы и регулярностью ритмических членений, также связывают с английской промышленной архитектурой, увиденной мастером воочию при посещении Англии в 1826 году. Эта поездка была совершена Шинкелем вместе с инженером Петером Бойтом, его другом, сотрудником и начинателем прусской индустриализации. Предметом их интереса по ту сторону Ла-Манша была не только архитектура, но и передовая техника, оборудование зданий. Шинкель подробно фиксировал завладевшие его вниманием объекты в зарисовках, а также вел дневник.

За два года до путешествия в Англию и Шотландию он был командирован в Италию, также с особой миссией. Ему надлежало изучить архитектуру и устройство знаменитых художественных музеев, собрать необ-

ходимый материал для работы над проектом первого публичного музея в Берлине (ныне Старый музей, 1823–1830). На обратном пути из этой второй итальянской поездки зодчий навесил в Веймаре Гёте, чье влияние на Шинкеля также способно объяснить природу выработанной последней архитектурной эстетики. На позднем этапе творчества Гёте (в большой степени опираясь на идеи Иоганна Иоахима Винкельмана) рассматривал искусство как возможность созидания идеальных образов, влекущих зрителя к совершенству.

Как уже говорилось, классическая ясность стиля неогрек соседствовала в палитре Шинкеля с органической замысловатостью неоготики. «Готическое возрождение» конца XVIII — первой половины XIX столетия, образовавшее некую антитезу «греческому возрождению», было неразрывно связано с интенциями романтизма, хотя и в более ранний период, в искусстве барокко и рококо, существовала склонность к фантастическим стилизациям в готическом вкусе. Романтики подарили неклассическим формам в архитектуре непривычную смысловую глубину, фокусируя внимание не на разуме, а на чувстве. Готические структуры воспринимались как близкие природе, интерьер готической базилики сравнивали с лесом; один англичанин для наглядной иллюстрации этой метафоры даже построил в 1797 году в собственном парке миниатюрный собор из ивовых прутьев.

Шинкель был вполне солидарен с апологетами органичности в архитектуре, отмечая, что последняя «является продолжением природы в ее конструктивной деятельности». Стоит сказать, что одним из учителей Шинкеля являлся Алоиз Хирт, который в своем печатном труде «Архитектура по законам древних» (1809) ввел в описание готики понятие «органического целого». Кроме того, для немецкой культуры в обращении к готике важны были и патриотические коннотации: еще в начале 1770-х годов Гёте (повлиявший и на Хирта, и на Шинкеля) написал очерк «О немецком зодчестве», полный восхищения гением Эрвина фон Штейнбаха — строителя готического Страсбургского собора. Романтическая мысль о свободе естественным образом претворялась в жажду освобождения от франко-итальянского диктата в архитектуре (то есть академического классицизма) и — в качестве желанной цели — создание национальной немецкой архитектуры. На этом пути апелляция непосредственно к зодчеству античной Греции и обращение к традиции национального Средневековья были практически равнозначны. «Античная



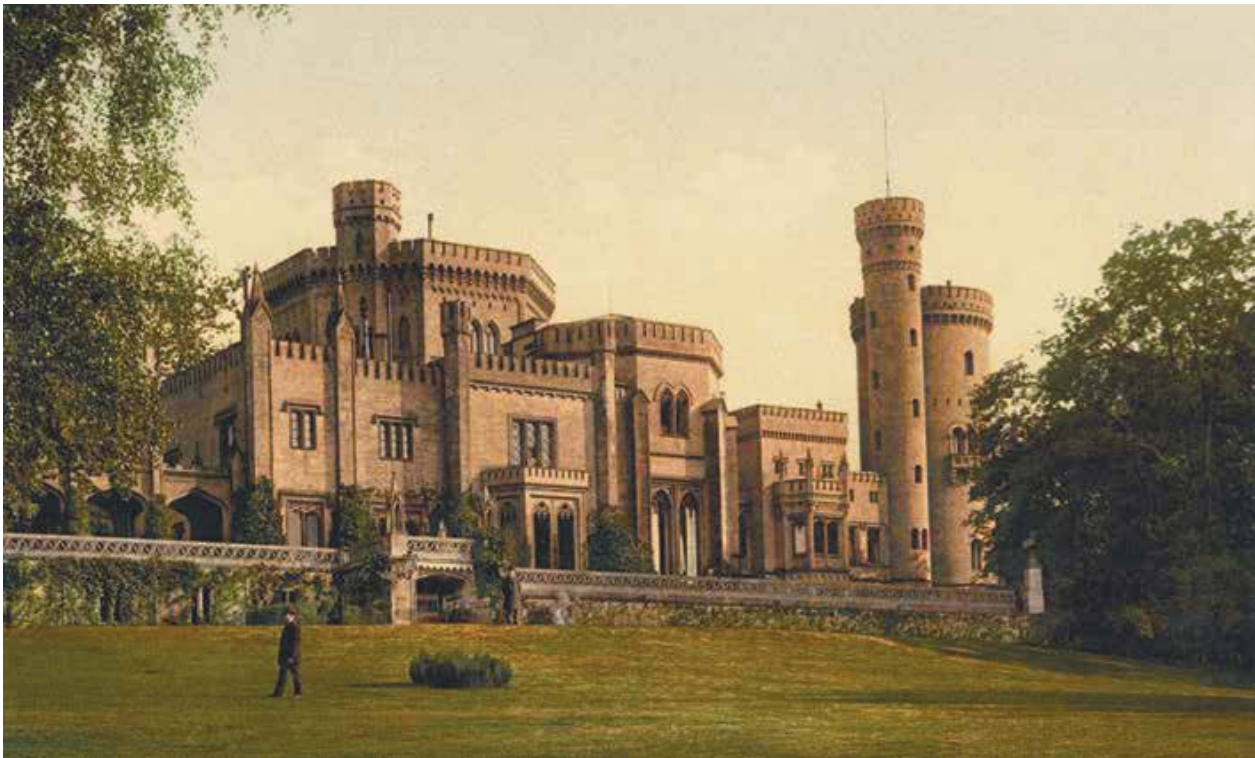
Э. П. Гау. Внутренний вид «Готической капеллы» в Петергофе. Акварель. 1850–1860-е гг.



«Готическая капелла». Деталь скульптурного убранства



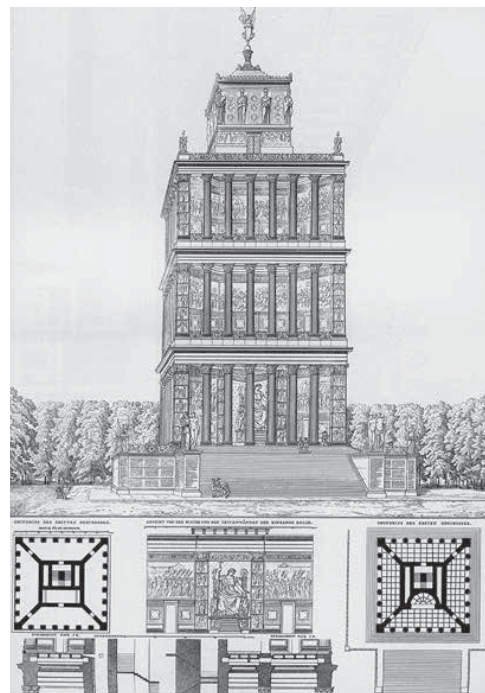
Замок Бабельсберг. Интерьер. Подсдам, Германия



Замок Бабельсберг. Общий вид. Фото. 1900 г.

архитектура обладает своими эффектами, масштабом и материальной значительностью, но готическая поражает нас своей одухотворенностью», — писал Шинкель еще в 1810 году. Однако впоследствии он отказался от этого дуализма, отдав предпочтение классицистическому стремлению возвыситься над природой.

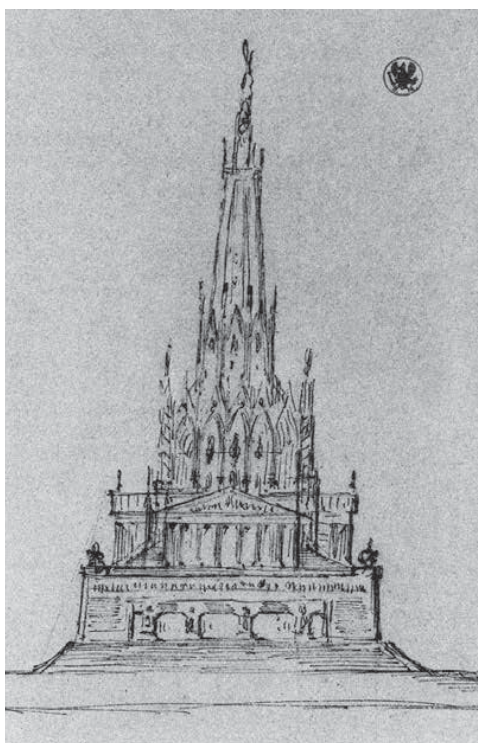
Конечно, творчество Шинкеля вряд ли могло бы служить иллюстрацией максимы позднего Гёте: «Классическое — это здоровое, романтическое — больное». Но было бы неверно думать, что стилевой плюрализм эклектики полностью удовлетворял современников. Синхронно возникавшие проекты в формах греческой, романской, готической или ренессансной архитектуры означали не только безграничное доверие вкусу заказчика, который мог просто указать на понравившийся ему вариант, но и настойчивые поиски ответа на вопрос «В каком стиле нам строить?», подразумевавшийся многими, но сформулированный младшим коллегой Шинкеля Генрихом Хюбшем в заглавии его книги, опубликованной в 1828 году. Сам Шинкель также работал над книгой по теории архитектуры, правда, так и не закончил ее («Учебник архитектуры» Шинкеля был издан только в 1979 году, к 200-летию зодчего). Так что фундаментальные вопросы профессионализма, конечно,



Неосуществленный проект монумента Фридриху Великому. Чертеж



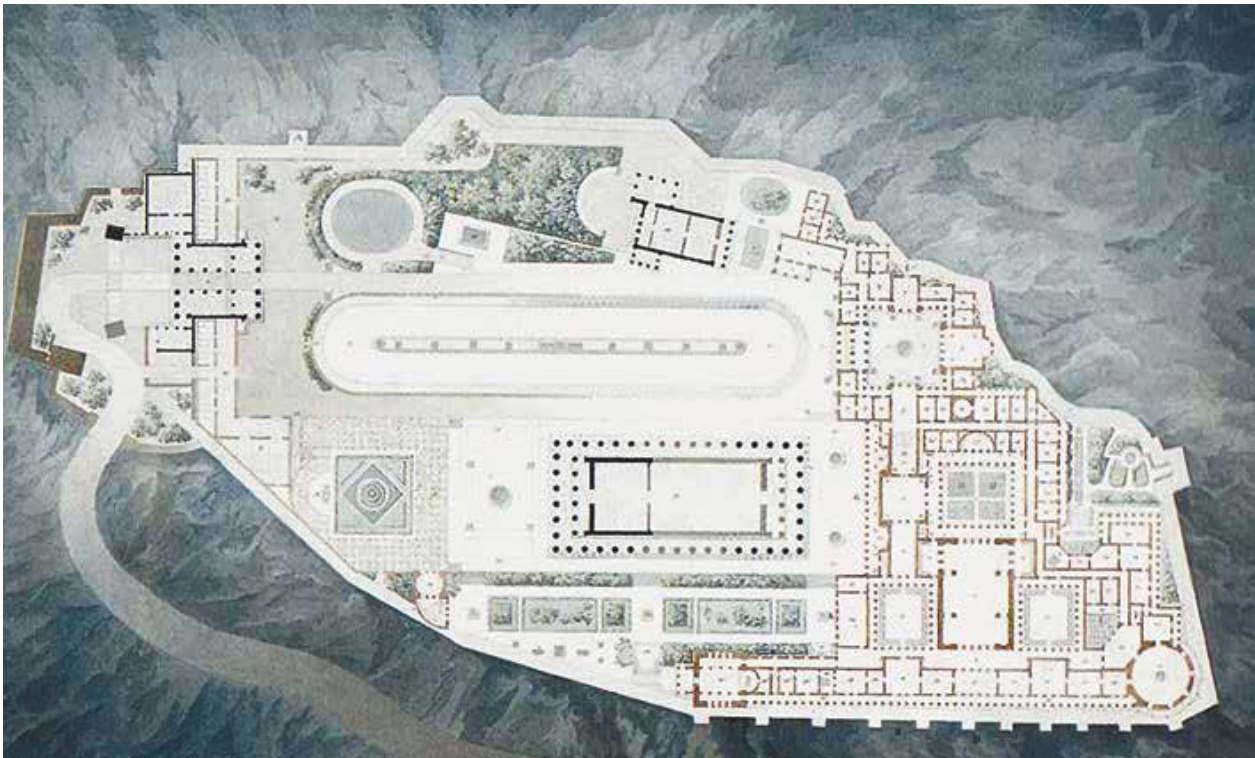
Проект королевского дворца на афинском Акрополе. Фасады. 1834 г.



Эскиз для Национального монумента в честь Освободительной войны. Неосуществленный вариант. 1815 г.

не оставляли его равнодушным. Эпоха поверхностных имитаций Античности миновала, но стиль современности, стиль XIX века, был невообразим вне поля исторических реминисценций. Мечтая о духовном обновлении, романтическая Европа искала подходящие образы не только у древних эллинов и в мрачноватой сложности готики, но и в раннехристианской и романской архитектуре. Тот же Хьюбш провозгласил в качестве наилучшего так называемый стиль круглых арок, найдя римский циркулярный архивольт более предпочтительным, нежели горизонтальный греческий антаблемент. Откликнувшись на этот призыв, в конце 1820 — начале 1830-х годов Шинкель использовал мотив аркады, трактованной в романском или ренессансном ключе, в проектах церквей для предместий быстро разраставшегося Берлина — Назаретской, Св. Иоанна, а также неосуществленной купольной ротонды для берлинского пригорода Ораниенбург. По требованию короля церковные здания для пролетарских окраин должны были быть дешевыми и простыми в постройке, что выразилось в их суровой, почти утилитарной архитектуре.

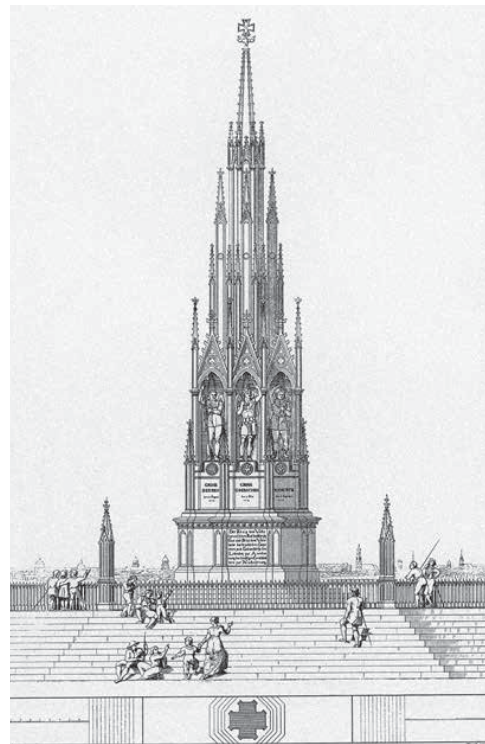
Здесь уместно сказать о том, что помимо реализованных замыслов наследие Шинкеля включает ряд проектов, которые так и остались на бумаге. Самыми



Проект королевского дворца на афинском Акрополе. План комплекса. 1834 г.

важными среди них, пожалуй, являются два — дворца на Акрополе в Афинах (1834) и великокняжеского замка в Ореанде близ Ялты (1838). В обоих случаях речь должна была идти о масштабных архитектурных ансамблях, выдержанных в соответствии с духом древнегреческого зодчества. Комплекс афинского дворца для первого короля Греции Оттона I должен был, по мысли Шинкеля, буквально поглотить исторические здания Акрополя, в результате чего развалины Парфенона, Эрехтейона и Пропилей оказались бы трактованы как декоративные парковые руины. Идея Шинкеля была раскритикована его коллегой Лео фон Кленце, саркастически охарактеризовавшим этот проект как «сон в летнюю ночь» и решительно выступившим против какого-либо строительства в местах, представляющих интерес для археологов.

Проект летней резиденции для царской семьи в Крыму, заказанный Шинкелю императрицей Александрой Федоровной, отчасти развивал архитектурную тему, предложенную им для Афин (дворцовый комплекс, раскинувшийся на горном плато), но в стилевом отношении обладал известной экзотичностью. Сама заказчица указала в качестве образца виллу Шинкеля «Шарлоттенхоф» в парке «Сан-Суси», построенную



Проект Национального монумента в честь Освободительной войны. Осуществлен в 1821 г. Чертеж



Проект великокняжеского замка в Ореанде. План. 1838 г.



Проект великокняжеского замка в Ореанде. Перспектива интерьера с экспозицией древностей

в стиле неогрек. Архитектор подошел к новой задаче творчески и попытался наполнить формы эллинского зодчества ощущением «азиатско-скифского, наполовину варварского» колорита местности. Достичь искомого он намеревался, используя образ грандиозного укрепленного замка, что вызвало недовольство Александры Федоровны. В действительности, зодчий предложил несколько вариантов проекта, варьируя стилиевой язык, однако сохраняя в качестве постоянного условия элемент «восточной» роскоши, предполагавшей щедрую декорацию интерьеров. От романтической живописности в первоначальном варианте композиции он перешел к регулярному, строго симметричному плану, в центре которого на субструкциях должен был возвышаться греческий храм (сам Шинкель иронически замечал, что симметрия в искусстве возникла из лени и тщеславия). Но российский двор быстро потерял интерес к его предложениям. Дворец в Ореанде был выстроен уже после кончины Шинкеля, согласно проекту придворного архитектора А. И. Штакеншнейдера, который, впрочем, опирался на опыт своего прусского коллеги.

Уже снискав известность в качестве архитектора, мастер почти до конца жизни продолжал работать как



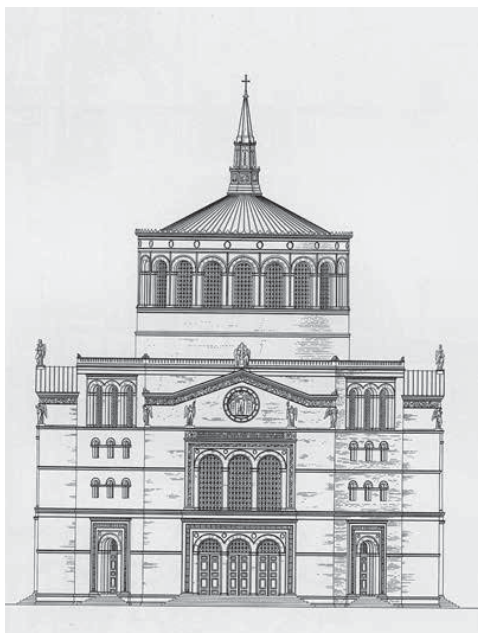
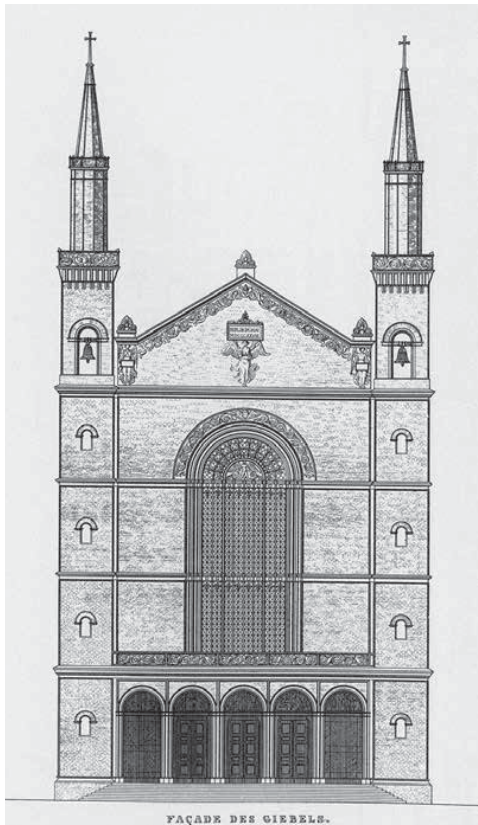
Проект великокняжеского замка в Ореанде. Перспективный вид

художник и декоратор. Первая выставка Шинкеля-живописца состоялась в 1814 году. Его романтические пейзажи, вдохновленные влиянием Каспара Давида Фридриха, относят к разряду высших достижений немецкой живописи XIX века. Наиболее удачные из его опытов в сценографии — эскизы к постановке оперы «Волшебная флейта» Моцарта (1815) — также вошли в мировую сокровищницу искусства. Мастерство театральной декорации весьма близко проектированию жилых и общественных интерьеров, в которой Шинкель также немало преуспел. Он стал одним из первых промышленных дизайнеров, уделяя большое внимание разработке образцовых проектов мебели, обоев, текстиля и посуды. До сего времени производится садовая мебель из чугуна с использованием конструкций, предложенных Шинкелем более двухсот лет назад. Пожалуй, самое известное из его творений как дизайнера — наградной знак ордена «Железный крест», разработанный в 1813 году на основе эскиза, сделанного самим королем Фридрихом Вильгельмом III.

Популярности архитектора способствовало, в числе прочего, и то, что в промежутке между 1819 и 1840 годами он подготовил и выпустил 28 альбомов собственных проектов (в общей сложности 174 листа). Безупречная



Проект великокняжеского замка в Ореанде. Перспектива террасы с портиком кариатид



Варианты проекта приходской церкви для Ораниенбурга (пригород Берлина). 1820-е гг. Чертеж

линейная манера исполнения с подробной детализацией превращает их в самостоятельный памятник графического искусства первой половины XIX века. Кроме того, в 1827 году он написал статью о себе для седьмого издания энциклопедии Брокгауза; это его единственная автобиография.

Энергичная деятельность Шинкеля имела побочный отрицательный результат для его здоровья. Поездки с семьей в Милан и Венецию (1830), в Мариенбад (1831), на остров Рюген (1835) и в другие курортные местности в поисках облегчения, возможно, отсрочили неотвратимую катастрофу. С конца 1830-х годов он пытался снизить активность, впрочем, без особого успеха: высокое служебное положение обязывало его к многочисленным командировкам и непрестанному труду.

После удара, постигшего Шинкеля прямо в поезде по дороге в Потсдам, где велось строительство по его проектам, архитектор лечился в австрийском Бад-Гаштайне, однако это не привело к радикальному улучшению. Полупарализованный архитектор перестал бывать при дворе и не мог полноценно исполнять другие свои обязанности. Осенью 1840 года случилось еще несколько ударов, и через год, 9 октября 1841 года, Шинкель скончался в собственной квартире на втором этаже здания Берлинской строительной академии — одного из лучших своих произведений. Он был похоронен на кладбище Доротеенштадт.

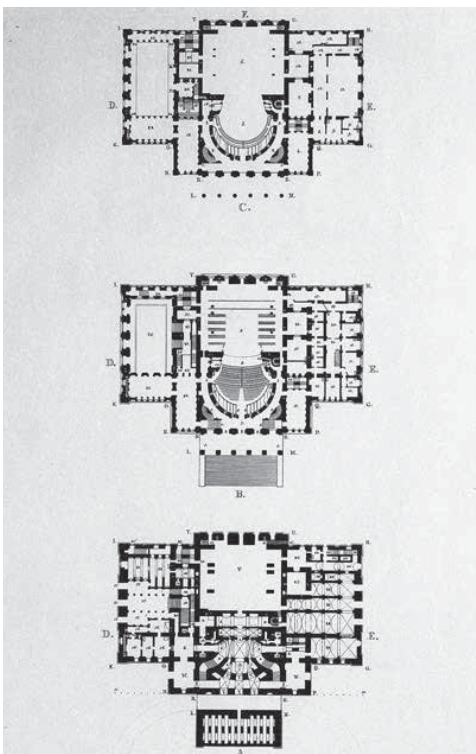
В квартире Шинкеля, по инициативе короля Фридриха Вильгельма IV, был открыт небольшой музей, существовавший до 1873 года и считающийся прообразом позднейших подобных экспозиций, посвященных жизни и творчеству отдельных художников. Через год после смерти Шинкеля вышла в свет первая монография о нем, написанная Францем Куглером. Архитекторы Людвиг Персиус и Фридрих Август Штюлер, напрямую воспринявшие от учителя эстетические установки и стилевые предпочтения, олицетворяют «школу Шинкеля», хотя его влияние, как было сказано выше, простиралось значительно шире круга непосредственных последователей и далеко за границы Пруссии.



Здание Берлинского драматического театра (Концертхаус)

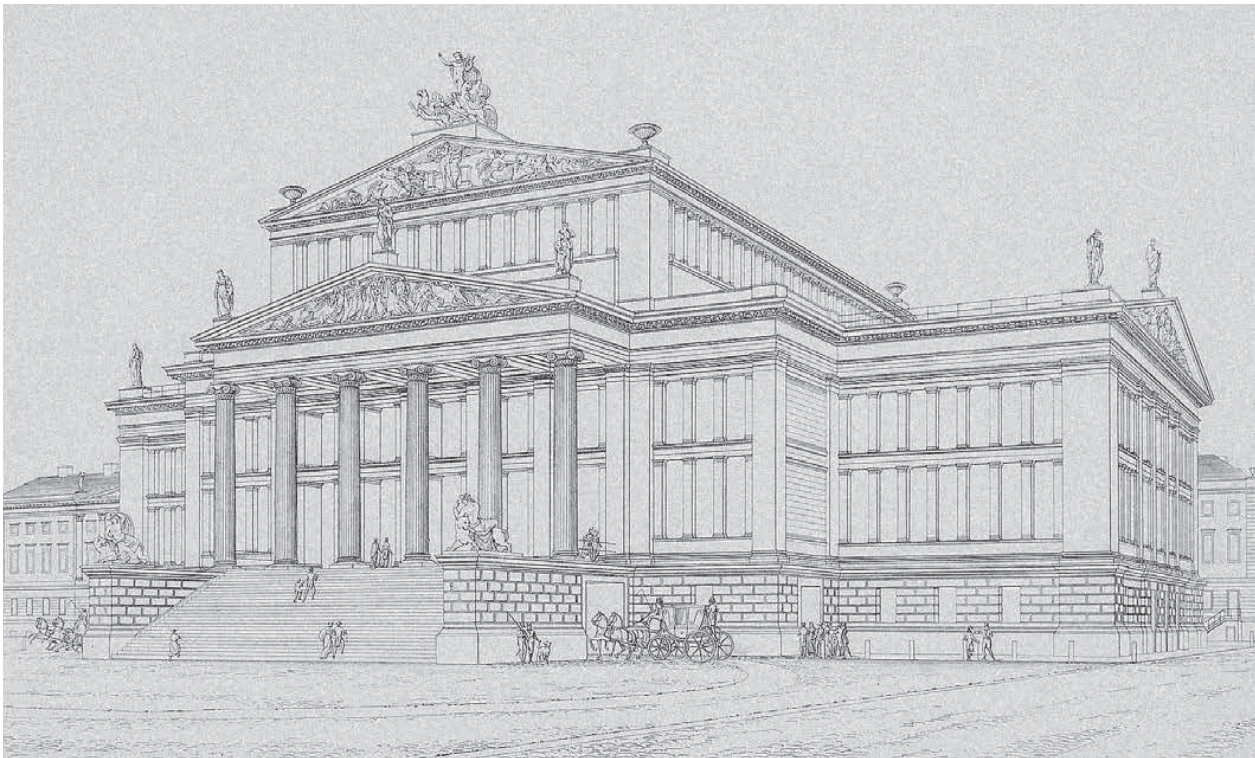


Площадь Жандарменmarkt и здание Концертхауса. Вид с высоты птичьего полета



Позатжные планы

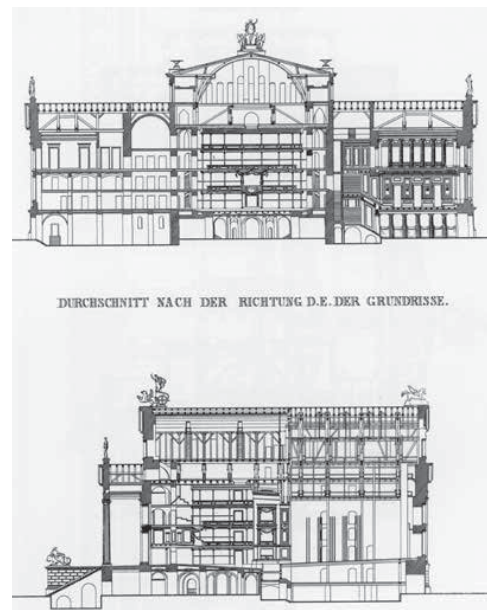
Несмотря на жанровое разнообразие архитектурных работ Шинкеля, среди которых имеются и дворцы, и уютные парковые павильоны, и мемориалы, стоит отметить, что наибольший интерес представляют построенные им берлинские общественные здания. Дело в том, что расцвет творческой деятельности Шинкеля пришелся на период динамичных социальных перемен в Европе. Великая французская революция пошатнула устои традиционного миропорядка, где на вершине иерархии находилась родовая аристократия, являвшаяся одновременно и эксклюзивным потребителем культуры. До второй половины XVIII века литература, живопись, архитектура и театр существовали преимущественно для представителей высших слоев общества. Выход на историческую арену «третьего сословия», буржуазии, тесно связанной с городом и его экономикой, дал толчок для демократизации культуры и искусства, обозначил вектор их развития в сторону массовости. XIX столетие стало веком торжества городского обывателя, что не могло не отразиться и на характере архитектуры: вместо дворцов и соборов зодчие все чаще проектировали сооружения, рассчитанные быть вместилищем публики: торговые галереи, вокзалы, театры, музеи, библиотеки, большие универ-



Перспектива здания театра. Чертеж

сальные магазины. Шинкель, умерший в 1841 году, застал только самое начало этой грандиозной трансформации европейского города. Ему не довелось увидеть Парижа, радикально модернизированного бароном Османном во второй половине века, или венской Рингштрассе, к застройке которой приложат руку некоторые из его учеников. Выразительными акцентами обновленных столиц станут театральные здания, манифестируя особое пристрастие буржуазной Европы к сценическому зрелищу (ведь опера, зародившаяся в Италии XVII века, стала секулярным аналогом литургии). Оперные здания Готфрида Земпера (в Дрездене) и Шарля Гарнье (в Париже) закономерным образом стали знаковыми для эпохи эклектики в архитектуре и буржуазных революций в политике. Но одним из первых публичных театров явился Берлинский драматический театр (ныне Концертный зал — Концертхаус), спроектированный Шинкелем в самом начале столетия.

Его постройка сменила более раннее театральное здание архитектора Карла Готтхарда Ланганса (1801), сильно поврежденное пожаром. Это обстоятельство предопределило некоторые особенности проекта, заказанного Шинкелю самим королем в ноябре 1817 года. Например, следовало включить в состав нового здания



Разрезы здания театра

Источником вдохновения и конкретных формальных мотивов стало настоящее античное сооружение — хорегический монумент Фразилла

По условиям заказа, Шинкель использовал в своем проекте фундамент, части стен и колонны уничтоженного пожаром прежнего театрального здания архитектора К. Г. Лангганса

В проекте театра Шинкель сформулировал свою концепцию классического стиля, основанную не на традициях европейского академизма и Ренессанса, но на поиске собственной логики архитектуры древних греков. Шинкель полагал, что не последнюю роль в ней играла функциональная целесообразность. Поэтому истинное следование за греками должно было означать не копирование их произведений, а сочетание красоты и рациональности



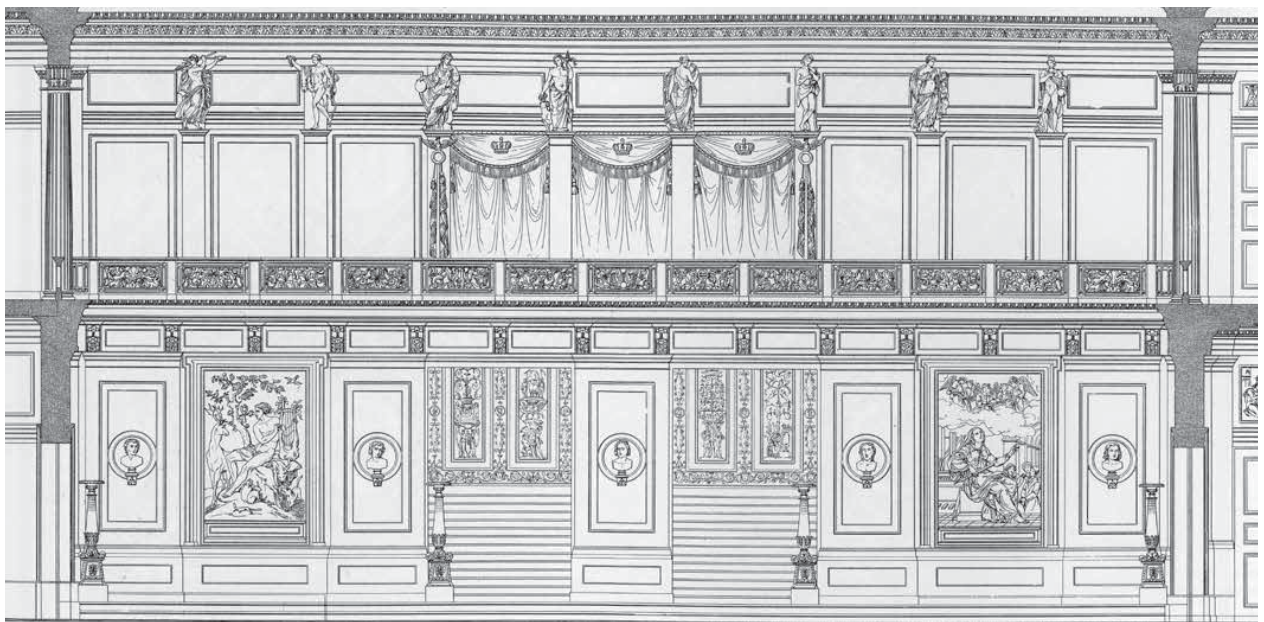
Берлинский драматический театр (ныне Концертхаус). Главный фасад

Шинкель обходится почти без хрестоматийных ордерных мотивов. За исключением шести колонн главного портика, унаследованных от театра Лангганса, несущие вертикали трактованы им как пилястры, не выступающие за пределы крупных, обобщенно моделированных масс

Для лучшей инсоляции внутренних помещений фасады здания прорезаны большим количеством световых проемов — высоких и узких, которые образуют строгий ритм, напоминающий торжественную колоннаду античного перистыля

Программа скульптурного убранства, наполненного мифологическими образами, была разработана самим Шинкелем совместно со скульптором К. Ф. Тиком. Осуществление ее заняло в общей сложности 30 лет





Обработка стены концертного зала. Чертеж



Декорация плафона зрительного зала. Чертеж

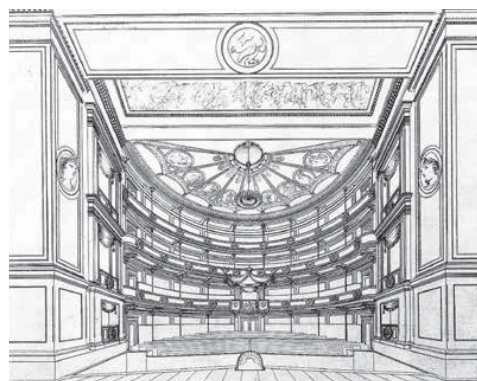
все сохранившиеся конструкции сгоревшего театра: фундамент, части стен и колонны портика главного входа. В то время как зрительный зал у Ланганса был рассчитан на 2000 мест, театр Шинкеля, задуманный в качестве заведения для буржуазной публики, должен был вмещать всего 1600 зрителей — это почти вдвое меньше, чем вмещала Королевская опера (3000 человек). В разнице этих показателей можно увидеть влияние сословных предрассудков, хотя сокращение числа зрительских мест позволило архитектору добиться улучшения акустики и обзора сцены из зала. О нуждах театрального процесса Шинкель знал не понаслышке, ведь его художественная карьера некогда начиналась с проектирования декораций. Кроме того, Шинкель расширил номенклатуру помещений. Наряду со сценой, зрительным залом, мастерскими, репетиционными помещениями и гримерными для актеров новое здание включило в себя концертный и банкетный залы, которые можно было сдавать в аренду, дабы облегчить бремя расходов на содержание театра, ложившееся на королевскую семью (эти пространства, изначально рассчитанные на извлечение коммерческой выгоды, расположились в боковых крыльях здания, тогда как центральный объем отводился под зрительный зал и сцену).

Закладка нового театра состоялась 4 июля 1818 года, а 18 июня 1821-го здание было открыто премьерой оперы Карла Вебера «Волшебный стрелок». Шинкель не только выполнил все условия проектного задания

(в том числе, касавшиеся экономии средств), но и добился сильного эстетического впечатления. Его здание обладало монументальностью, характерной для классицизма, однако стиль оказался, безусловно, новаторским для своего времени. В композиции фасадов и отделке основных залов нет ни одной кривой линии; во всем видно стремление подчеркнуть тектоническую логику и рациональность структуры, сделать видимой работу стоечно-балочной конструкции, восходящей к древнегреческим образцам. При этом Шинкель обходится почти без хрестоматийных ордерных мотивов, исключение — шесть свободно стоящих ионических колонн парадного портика. В остальных случаях несущие вертикали трактованы как пилястры, не выступающие за пределы крупных, обобщенно моделированных масс.

По собственному признанию Шинкеля, формально-стилевым источником для своего проекта он избрал хорегический монумент Фразилла. Этот выбор имел определенный смысловой подтекст, поскольку афинский памятник был сооружен в ознаменование победы одного из хоров на музыкальных состязаниях, устроенных в честь бога Диониса в 320 году до н. э. Такое оправдание современности через аналогию с античными прецедентами полностью лежало в традициях классицизма. Но Шинкель не просто цитировал эллинскую архитектуру — он переосмысливал ее, адаптируя монументальный язык античного памятника к потребностям текущего дня. Немаловажно было обеспечить качественную инсоляцию внутренних помещений, весьма просторных и глубоких. Для этой цели фасады здания прорезаны большим количеством световых проемов — высоких и узких, которые образуют строгий ритм, напоминающий торжественную колоннаду античного перистиля. С другой стороны, это была регулярная сетка окон, вносящая в облик здания элемент механистичности. Современники, не привыкшие к столь щедрому остеклению, восприняли такой прием как довольно «странный», но именно его изобретение впоследствии создало Шинкелю репутацию провозвестника функциональной архитектуры XX века.

Разумеется, в порядке воссоздания истинно греческого стиля Шинкель стремился к использованию аутентичных материалов. Однако ввиду дороговизны песчаника (в районе Берлина не было подходящих каменоломен) натуральный камень применен на фасадах в более чем умеренных масштабах. В основном же здание возведено из кирпича и оштукатурено так, чтобы создать впечатление каменной кладки. Дешевые имита-

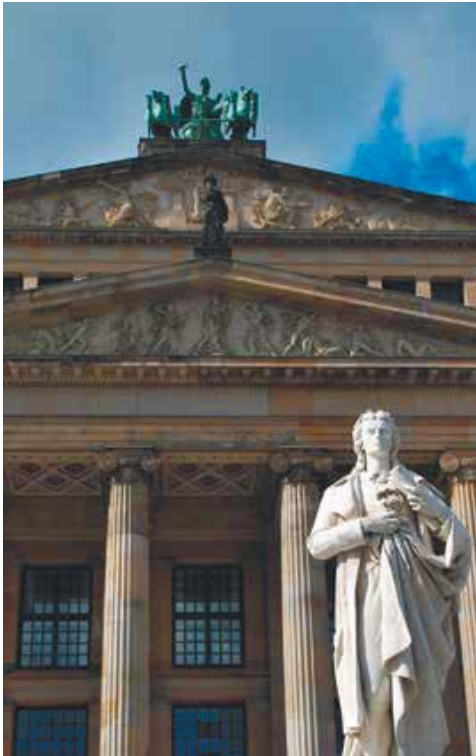


Перспектива зрительного зала. Чертеж



Элементы ордерной обработки и детали скульптурного убранства

«Европейская архитектура является синонимом древнегреческой в ее развитии, — утверждал Шинкель. — Не бутафорское украшательство, а превращение конструктивно необходимого в прекрасное было ключевым принципом для греков — и должно быть таковым для их продолжателей»



ции благородных материалов — не редкость в истории архитектуры. Неприятным обстоятельством оказалась, впрочем, высокая чувствительность такого фасада к погодным воздействиям. Поэтому в 1883–1884 годах фасады театра все-таки облицовали песчаником.

Важную роль в формировании архитектурного образа Берлинского драматического театра играет скульптурный декор. Иконографическая программа убранства была сочинена самим Шинкелем в соавторстве со скульптором Кристианом Фридрихом Тиком. Ее осуществление, ассистентом Тика в которой выступил Иоганн Бальтазар Якоб Ратгебер, заняло в общей сложности 30 лет. В результате возник замечательный пример синтеза зодчества и пластики, пронизанный духом музыкальной стихии. При этом Шинкель и Тик использовали выразительный язык классицизма, оперируя античными образами — Орфея и Эвридики, Ниобы, Диониса и Ариадны и др. Наибольшей экспрессией отличаются бронзовые скульптуры льва и пантеры с музицирующими путти на спинах, фланкирующие парадную лестницу.

По окончании строительства здания театра Шинкель продолжал сотрудничать с данной институцией. В период директорства Карла фон Брюля, до 1828 года, особенно большое внимание уделялось исторической достоверности художественного оформления спектаклей. В этом фон Брюль мог всецело полагаться на Шинкеля, который оформил для него свыше тридцати постановок.

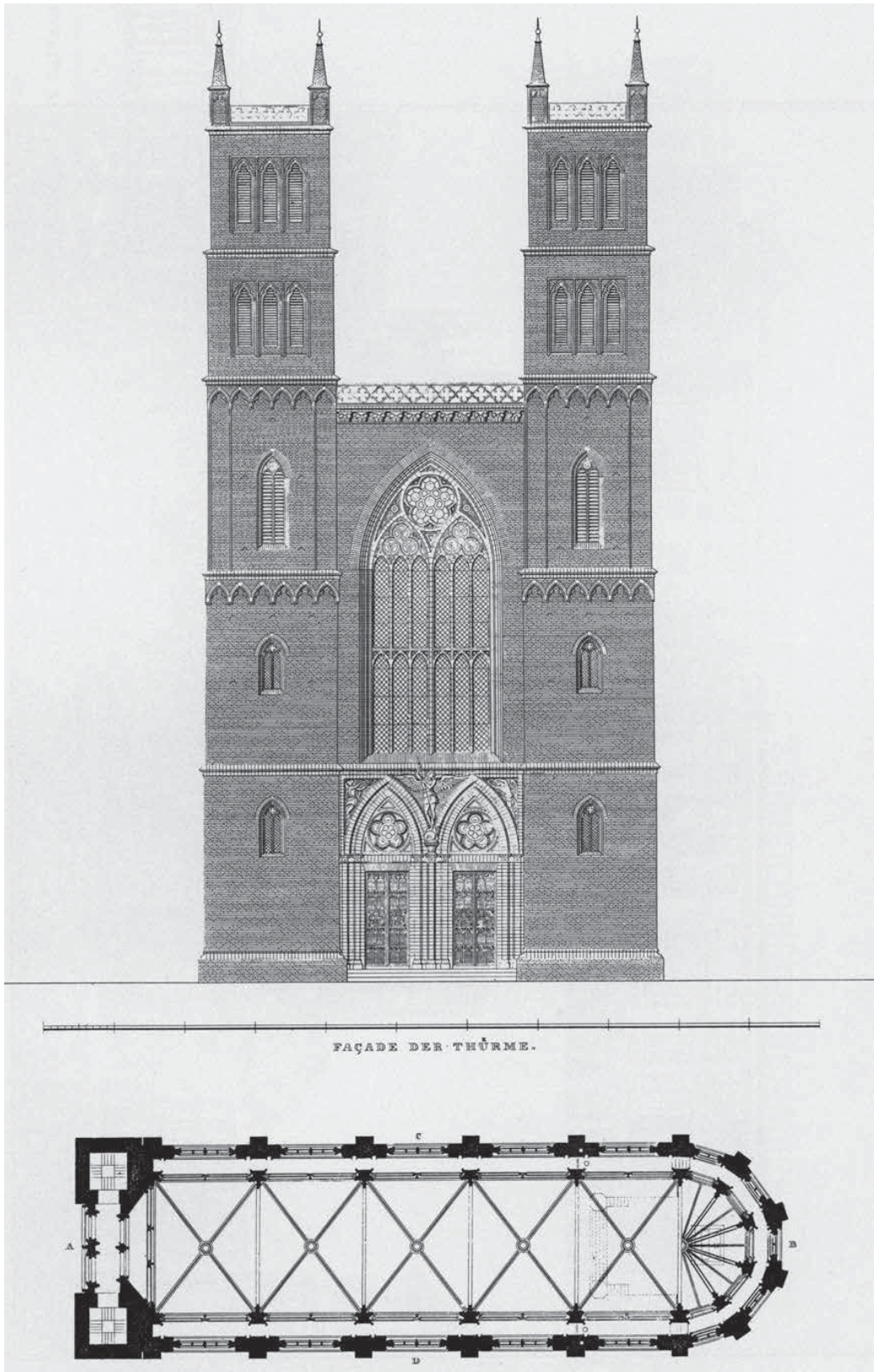
Как и множество берлинских зданий, театр Шинкеля пострадал в ходе боевых действий на заключительном этапе Второй мировой войны. В конце 1970 — середине 1980-х годов была проведена его реконструкция, и с 1992-го оно (уже под именем Концертхауса) используется как домашняя площадка Берлинского симфонического оркестра.



Скульптура в декорации главного фасада здания



Фридриксвердерская церковь в Берлине

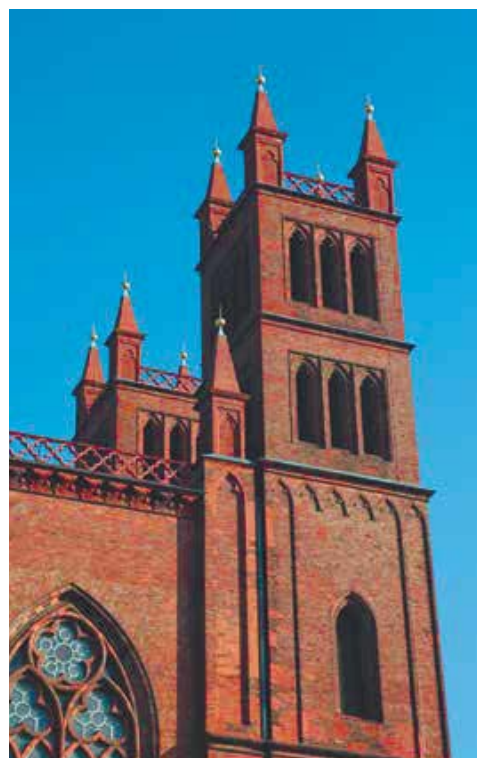


Главный фасад и план. Чертеж

Фридрихсвердерская церковь получила свое название от района, в котором расположена. Фридрихсвердер, лежащий поблизости от Берлинского городского дворца, был наименован в честь великого курфюрста еще в 1660-х годах. Численность населения района динамично росла в XVII веке. Компактно селившиеся здесь члены французской реформатской общины (гугеноты) нуждались, как и лютеране-немцы, в собственном доме для молитвы. В 1699 году в качестве такового для них оказалось выделено здание бывших «длинных конюшен» (протяженностью более 90 м), приспособленное для церковных нужд по проекту Мартина Грюнберга в 1700–1701 годах. Под одной крышей, но в двух разных помещениях расположились церкви франкоязычных кальвинистов (в северной части) и немецких лютеран (в южной). Строительные работы продолжались в течение всего XVIII столетия, в 1801 году завершилось возведение башни над зданием, а в 1806-м в церкви разместились оккупационные французские войска. Это нанесло как материальный, так и моральный ущерб зданию, которое после изгнания наполеоновских солдат было признано ветхим и нуждающимся в серьезной реконструкции. После того как община гугенотов организационно объединилась с Евангелической церковью, стало понятно, что Фридрихсвердеру требуется новое церковное здание, отвечающее современности не только с утилитарной, но и с художественной точки зрения.

Ввиду особенности местоположения будущей постройки к поиску архитектурного решения для нее подошли с особой церемонностью. Со второй половины 1810-х годов Шинкель занимался строительством всех зданий и сооружений на территории, прилегавшей к королевскому дворцу. В разные годы им был реконструирован Берлинский собор (1816–1822), спроектированы Дворцовый мост (1819), Королевский музей (1823) и парк Лютсгартен, здание Берлинской строительной академии (начало 1830-х). Находясь во главе Государственной комиссии по строительству, Шинкель еще в 1817 году разработал проект развития этой части Берлина, который предусматривал две одинаковые по плану, параллельно расположенные церкви для кальвинистов и лютеран. На данном участке позднее он же возвел здание Строительной академии. После слияния общин надобность в двух церквях отпала.

Составленные Шинкелем в 1819 году проекты новой Фридрихсвердерской церкви рассматривал лично король Фридрих Вильгельм III, причем все предложенные варианты были решены в классическом стиле, более или



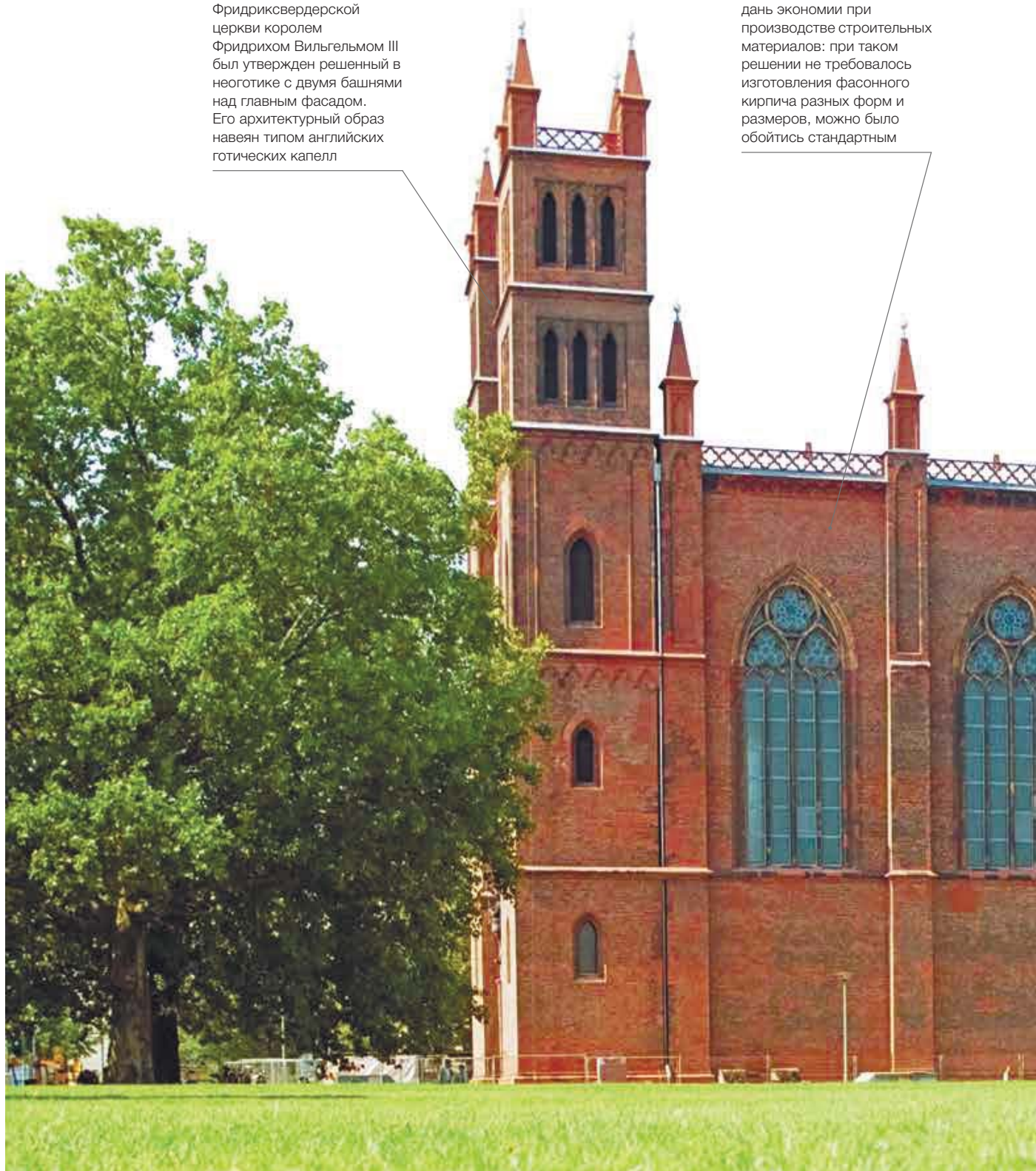
Обработка башни главного фасада



Портал главного входа церкви

Из нескольких вариантов проекта новой Фридрихсвердерской церкви королем Фридрихом Вильгельмом III был утвержден решенный в неоготике с двумя башнями над главным фасадом. Его архитектурный образ навеян типом английских готических капелл

Почти нерасчлененная плоскость фасада — дань экономии при производстве строительных материалов: при таком решении не требовалось изготовления фасонного кирпича разных форм и размеров, можно было обойтись стандартным



Фридрихсвердерская церковь. Общий вид

Клинкерный кирпич в качестве фасадного материала идеально сочетается с терракотовым декором, исполненным фирмой Тобиаса Файльнера. Из терракоты были выполнены стрельчатые архивольты и капители порталов, скульптура и оконные переплеты

Появление Фридрихсвердерской церкви Шинкеля дало импульс для строительства в XIX веке кирпичных неоготических церквей в Бранденбурге и Саксонии

Вместо двускатной крыши с высоким коньком Шинкель спроектировал почти плоскую кровлю, оборудованную ажурным чугунным ограждением и ставшую популярной у берлинцев смотровой площадкой

После поездки в Англию в 1826 году Шинкель переработал проект, добавив пинакли, венчающие лопатки над карнизом





Интерьер с музейной экспозицией



Перспектива интерьера. Чертеж

менее близком к традициям римской архитектуры. Решающим, однако, оказалось мнение кронпринца Фридриха Вильгельма, который, будучи увлеченным романтической идеей возрождения немецкого зодчества, попросил архитектора нарисовать церковь в «средневековом стиле». Была у такого предложения и более прозаическая причина, связанная с особенностями застройки этой части города: церковь предстояло возводить в довольно затесненном пространстве, так что ордерный монументализм казался здесь не вполне уместным.

Из четырех проектов, показанных Шинкелем уже в 1824 году, два снова оказались исполнены в формах классицизма и различались только выбором ордера — дорического в первом случае и коринфского во втором. Зато в двух других вариантах проекта была разработана тема неоготической зальной церкви с одной или двумя симметричными башнями над западным фасадом. Для зальной композиции также предлагались две версии оформления интерьера — в неоготическом и классицистическом стилях. На этих листах, фактически обозначивших момент рождения эклектического подхода к проектированию, Шинкель продемонстрировал виртуозную способность варьировать стилевую окраску здания, не изменяя его планировочной структуры.



Интерьер. Своды нефа

Строительство новой Фридрихсвердерской церкви по утвержденному королем неоготическому проекту с двумя башнями заняло несколько лет — с 1824 по 1830 год, а торжественное освящение состоялось еще год спустя. Такая продолжительность работ позволила Шинкелю внести коррективы в первоначальный замысел, одновременно являясь и следствием этих вмешательств. Мастер изначально стремился уподобить свое творение типу английских готических капелл, которые импонировали ему почти классической ясностью объемной композиции и отсутствием столь характерных для континентальной готики шпилей и прочих элементов, усложняющих силуэт здания. Вместо двускатной крыши с высоким коньком Шинкель спроектировал почти плоскую кровлю, оборудованную ажурным чугунным ограждением и ставшую популярной у берлинцев смотровой площадкой. В облике церкви горизонтальные ритмы превалируют над вертикальными, на фасадах господствует нерасчлененная гладь клинкерной облицовки. Плоскостность фасада стала данью экономии при производстве строительных материалов — при таком решении не требовалось изготовления фасонного кирпича разных форм и размеров, можно было обойтись стандартным. После поездки в Англию в 1826 году

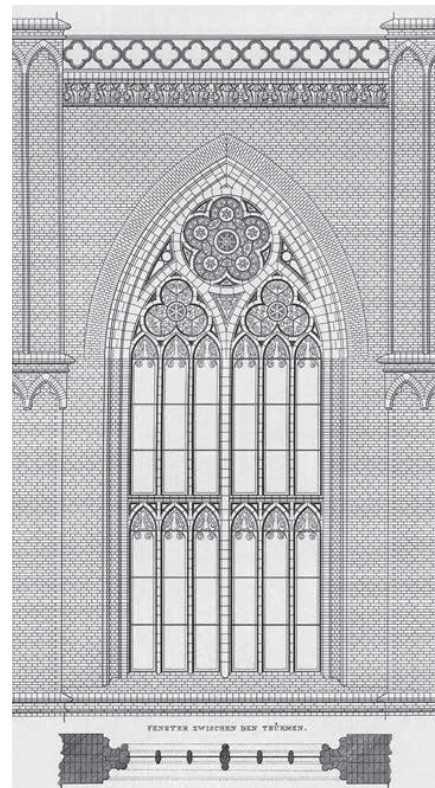
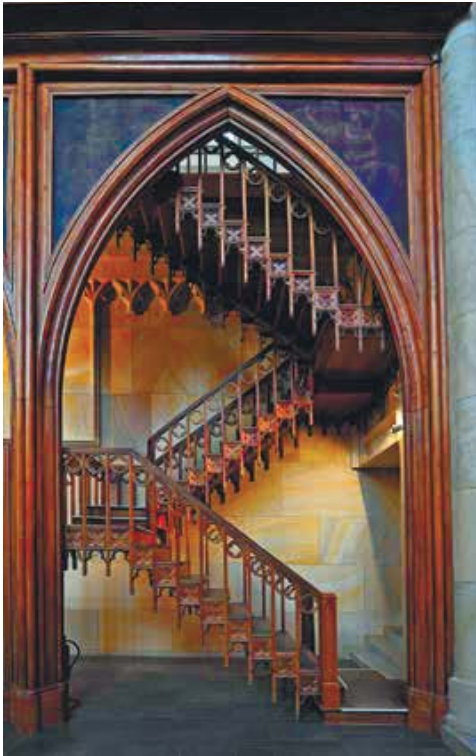


Рисунок оконного переплета. Чертеж



Деревянная несущая аркада галереи и обработка лестницы

Шинкель посчитал свой первоначальный проект не совершенным и ввел в него некоторые новшества. Например, появились небольшие пинакли, завершающие лопатки над карнизом нефа. Это повлекло за собой увеличение бюджета постройки, весьма рискованное в условиях экономических затруднений.

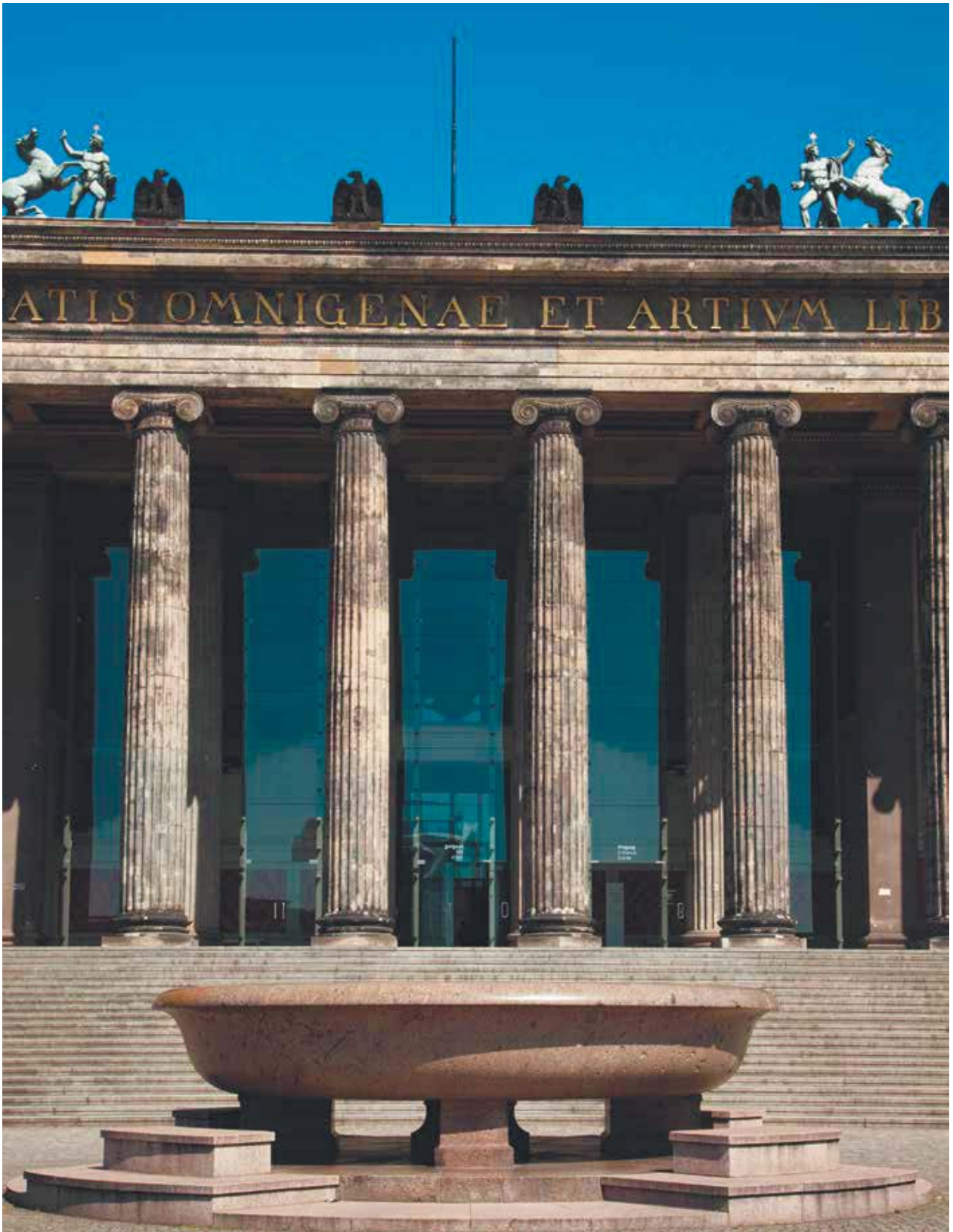
Клинкерный кирпич, выбранный в качестве фасадного материала, идеально сочетается с терракотовым декором, исполненным фирмой Тобиаса Файльнера. Из терракоты были изготовлены стрельчатые архивольты и капители порталов, скульптура и оконные переплеты. Столь масштабное применение фасадной керамики — новость для начала XIX века.

Интерьер Фридрихсвердерской церкви выдержан в духе германских готических образцов XIII столетия. Просторный неф перекрыт высокими нервюрными сводами, рисунок которых скопирован Шинкелем из замковой капеллы в Мариенбурге. В проемы окон вмонтированы полихромные витражи. Но если в экстерьере главенствует идея конструктивной правды и простоты, то внутреннее оформление напоминает, скорее, театральные декорации: галереи опираются не на каменные, а на деревянные конструкции; нервюры сводов, сделанные из легкого мрамора, только имитируют традиционный каркас, являясь элементом декора. Алтарь церкви был украшен живописью Карла Йозефа Бегаса и Иоганна Готфрида Шадова. Над главным порталом находилась терракотовая статуя святого Георгия по модели Карла Фридриха Тика — ваятеля, с которым Шинкель постоянно сотрудничал. В 1828 году было решено изготовить главные двери церкви не из дерева, как предполагалось первоначально, а из чугуна. Полотна дверей, выполненные из этого материала, декорированы рельефными медальонами с изображением крылатых гениев работы этого же скульптора. Откровенно классицизирующий стиль декоративной пластики контрастирует с неоготической доминантой облика здания, однако не вызывает диссонанса.

Глядя на Фридрихсвердерскую церковь, хочется сказать, что Шинкель рационализировал готику, лишив ее какого-либо мистического оттенка. Рисую формы «средневекового стиля» по просьбе кронпринца, он, кажется, не переставал мыслить как классицист и верил в непревзойденность греческой архитектуры. Несмотря на довольно критическое отношение современников к этому произведению, оно заняло важное место в эволюции европейского зодчества и дало импульс строительству кирпичных неоготических церквей в Бранденбурге и Саксонии (впрочем, ни одно из этих творений не достигло художественного уровня Фридрихсвердерской церкви).



Старый музей в Берлине

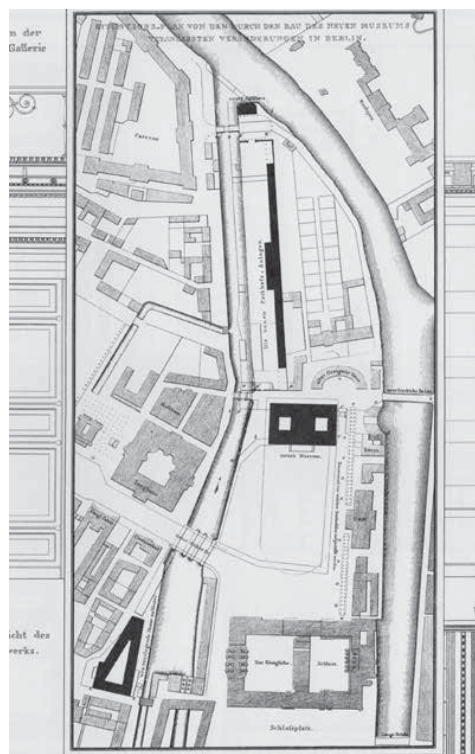


Ионический ордер лоджии главного фасада

В Пруссии начала XIX века мнение о том, что как можно более широкие слои граждан должны иметь возможность приобщения к культурным сокровищам, было достаточно популярно благодаря авторитету Александра фон Гумбольдта, с которым дружил Фридрих Вильгельм III. Источником массового просвещения в рамках гумбольдтовского идеала, разумеется, надлежало выступить королевской власти.

Практическое осуществление этой программы предполагало в том числе устройство публичного музея, где подданным могли быть показаны художественные коллекции королевской семьи. Шинкель, подготовивший первые проекты специального музейного здания еще в 1800 году, был горячим сторонником этого предприятия, однако наполеоновская оккупация Пруссии надолго отсрочила воплощение идеи. Французы занимались вывозом художественных ценностей из оккупированных городов в Париж. Только после 1815 года сокровища, принадлежавшие прусской короне, были возвращены в Берлин. При поддержке государственного канцлера Карла Августа фон Гарденберга и министра культуры Карла фон Альтенштайна Шинкелю с его эскизами удалось победить в состязании с археологом Алоизом Хиртом. Король отдал предпочтение композиции Шинкеля, но не последнюю роль в выборе сыграло предложенное тем удачное местоположение будущего музея, о котором будет сказано ниже.

Как и при проектировании дворца «Шарлоттенхоф» в Потсдаме, в разработке детального проекта здания Королевского музея живейшее участие принял кронпринц Фридрих Вильгельм. Влюбленный в Античность, он сделал карандашный набросок большого зала, украшенного классическим портиком, и направил его Шинкелю. Образ будущего здания обусловлен составом экспозиции, ведь с самого начала было решено, что в Королевском музее будут экспонироваться только «высшие» достижения изящных искусств, то есть произведения греческой и римской античности (артефакты ближневосточного происхождения в эту категорию не попадали и оказались собраны отдельно во дворце Монбизу). Следовательно, стиль Королевского музея должен был соединять в себе греческие и римские черты. Проектную документацию подготовили к 1823 году, но строительство началось лишь в 1825-м и продолжалось три года. Торжественное открытие Королевского музея для публики состоялось только 3 августа 1830 года, в день шестидесятилетия короля Фридриха Вильгельма III.



Генеральный план Люстгартена с выделенным зданием Старого музея. Чертеж

Декларированное Шинкелем стремление следовать греческому идеалу рациональности не значило, однако, что сам он вовсе избегал использования декораторских приемов и имитаций. Например, в Старом музее он, процитировав в центральной ротонде римский Пантеон, тщательно скрыл его купол за аттиками, дабы не нарушать стилового единства здания

В градостроительном плане здание Королевского музея завершило формирование ансамбля берлинского парка Лютсгартен, обрамленного с разных сторон королевским дворцом, Берлинским собором и цейхгаузом. Таким образом, культура и просвещение символически встраивались в разряд государственных приоритетов Пруссии вместе с религией, светской властью и военным могуществом

Архитектурный образ музея навеян характером его экспозиции: колонная лоджия во всю ширину фасада и массивный антаблемент призваны настраивать посетителей на встречу с коллекцией произведений греческой и римской Античности



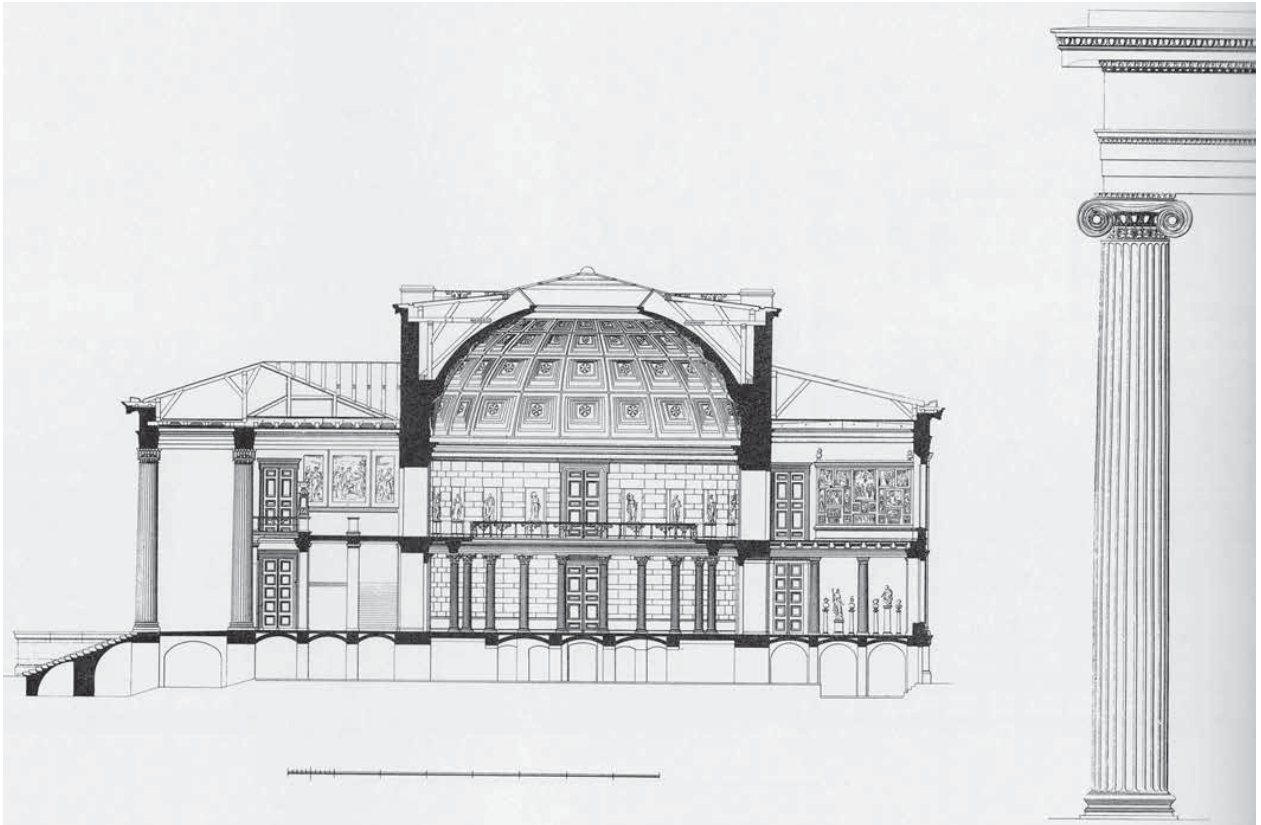
Старый музей в Берлине. Главный фасад

Симметричная композиция здания включает два открытых дворика, вокруг которых группируются залы, а центральное положение отведено купольной ротонде, чей интерьер уподоблен римскому Пантеону. Однако наличие купола скрыто снаружи при помощи монументальных аттиков, так что эллинская тема в архитектуре музея безраздельно господствует

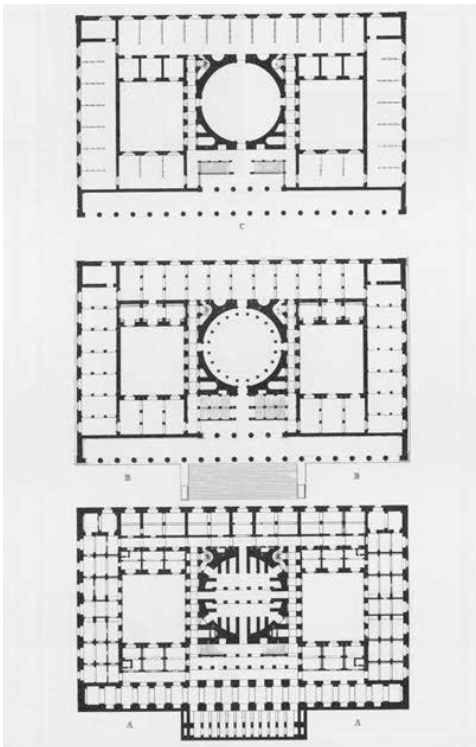
Переход посетителей музея с первого на второй этаж осуществляется по лестницам, встроенным в вестибюль, который, по мысли Шинкеля, раскрывался прямо в лоджию и таким образом находился фактически снаружи здания. Учитывая северный климат Берлина, решение было весьма рискованным. При реконструкции, произведенной в 2005 году, лестничное пространство отделили от улицы стеклянной стеной

Шинкель сам создал подробные эскизы композиций для фресковой декорации лоджии музея, иллюстрирующих этапы становления человеческой цивилизации. Роспись осуществили уже после смерти мастера, в 1850-х годах. Фрески почти полностью погибли в 1945 году и после не были восстановлены



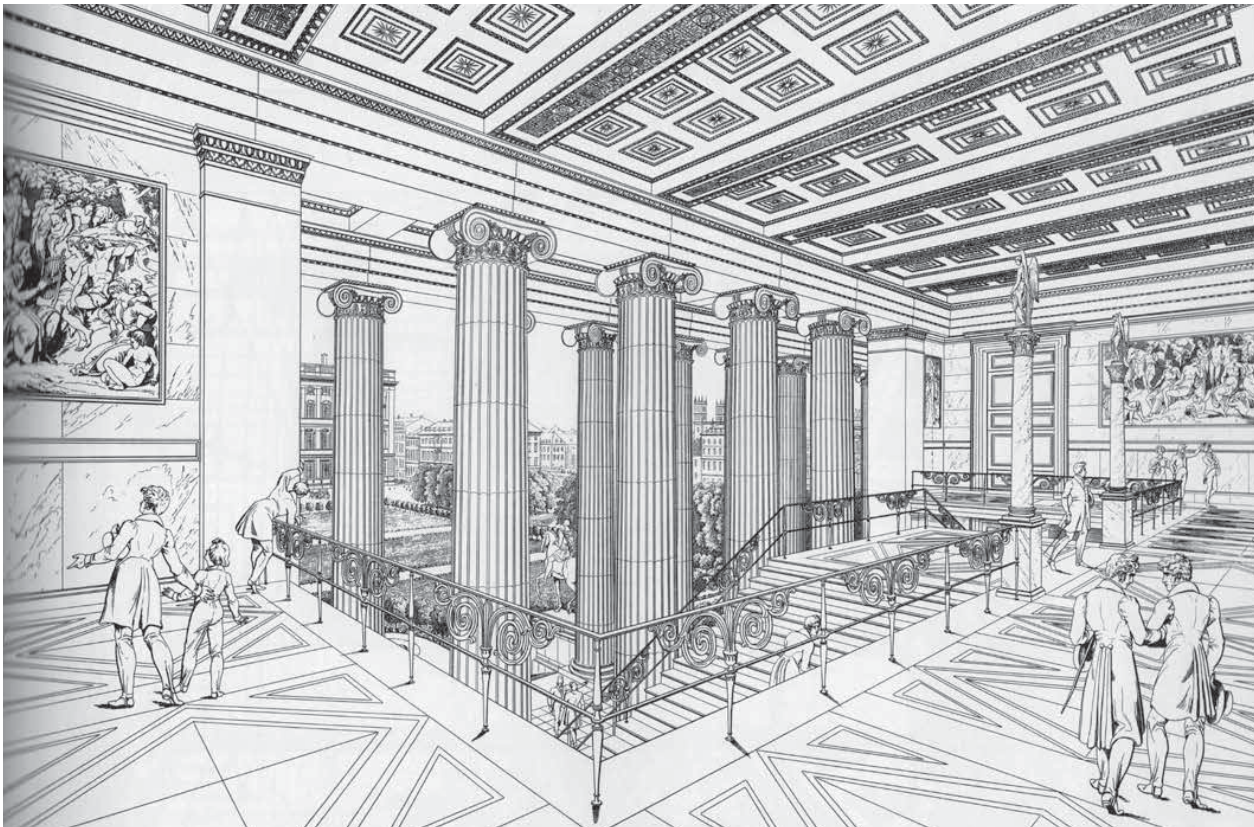


Поперечный разрез здания музея по купольной ротонде. Чертеж



Попэтажные планы

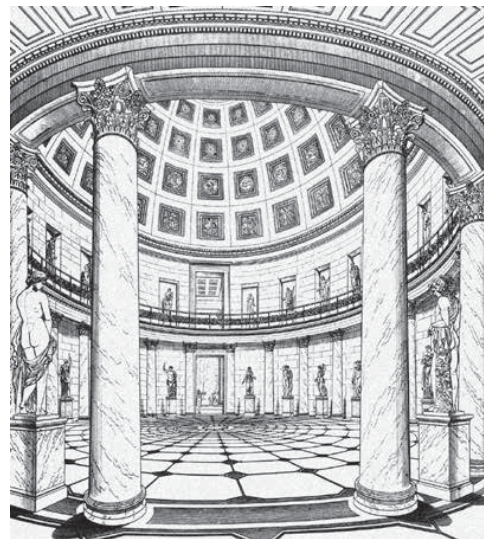
Здание представляет собой приземистый по пропорциям параллелепипед, главный фасад которого трактован как глубокая лоджия с ионической колоннадой. Экспозиционные залы размещены на двух этажах. Композиция плана симметрична: помещения группируются вокруг двух открытых двориков, тогда как центральное положение занимает купольная ротонда, напоминающая интерьер римского Пантеона — одного из сакраментальных образцов для архитекторов-классицистов. Шинкель педантично соблюдает пропорции образца: высота помещения в зените купола равна диаметру — 23 м. Кессонированный купол прорезан круглым проемом-окулусом, перекрытым в отличие от античного оригинала световым фонарем. Несмотря на наличие столь очевидной римской цитаты внутри здания, в его экстерьере безоговорочно господствует эллинская тема: купол ротонды снаружи замаскирован при помощи монументальных аттиков, полностью скрывающих его. Шинкель, уделявший много внимания синтезу архитектуры и других пластических искусств, в своем проекте не только предусмотрел живописную декорацию лоджии Королевского музея, но и



Перспектива лестничного вестибюля. Чертеж

создал подробные эскизы композиций для этих фресок, иллюстрирующие этапы становления человеческой цивилизации. Как и в скульптурном декоре Берлинского драматического театра, здесь новизна чисто романтического посыла сочеталась с традиционностью классицистических форм выражения: исторический нарратив раскрыт Шинкелем при помощи сюжетов античной мифологии. При жизни мастера эти росписи так и остались нереализованными; их осуществили только в 1850-х годах. Во время Второй мировой войны здание музея было сильно повреждено, и фрески на фасаде почти полностью погибли. В ходе послевоенных восстановительных работ их так и не воссоздали.

В градостроительном плане здание Королевского музея завершило формирование ансамбля берлинского парка Люстгартен, который в это же время реконструировался по проекту Шинкеля и ландшафтного архитектора Петера Йозефа Ленне. Парк был визуально обрамлен архитектурными объектами, каждый из которых нес определенную смысловую нагрузку, символизируя те или иные начала благоденствия прусского государства: на юге — Берлинский городской дворец, воплощавший



Перспектива интерьера ротонды. Чертеж



Интерьер ротонды. Вид кессонированного купола



Колоннада ротонды с экспозицией античной скульптуры

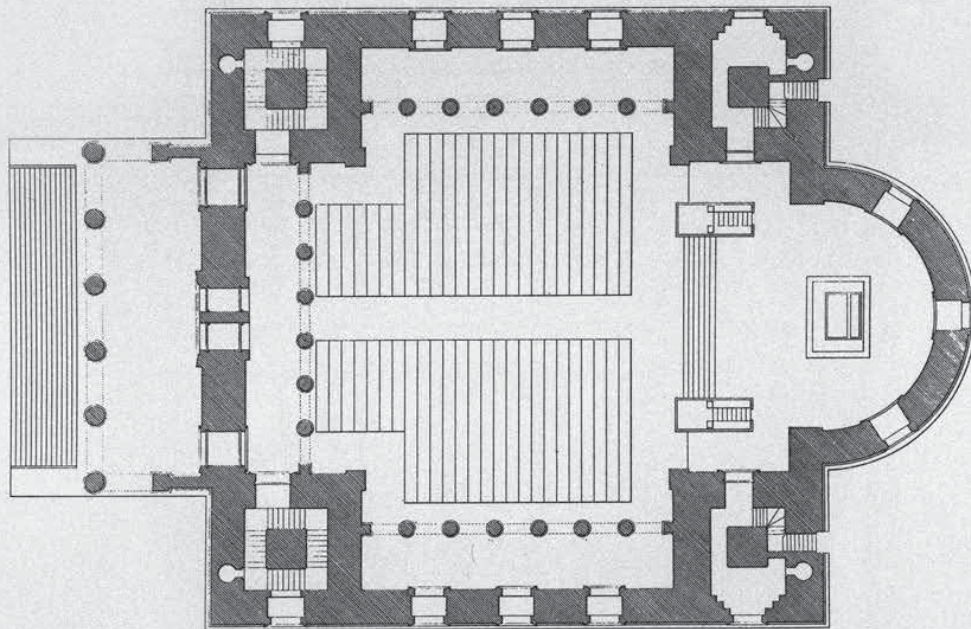
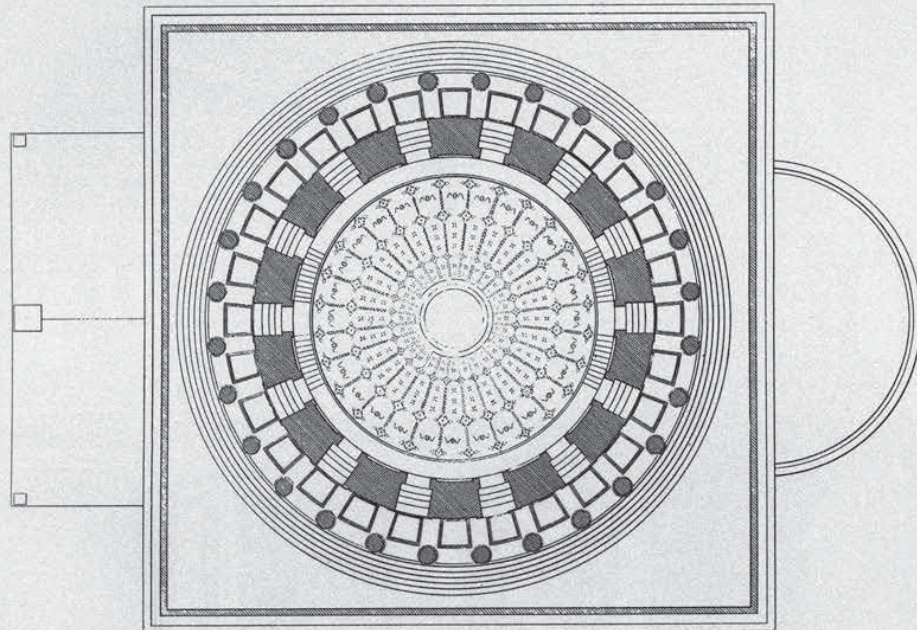
силу земной власти; на западе — цейхгауз, презентовавший военную мощь, а на востоке — Берлинский собор (к этому моменту уже перестроенный Шинкелем), олицетворявший божественное всемогущество. Таким образом, Королевский музей, замыкавший Люстгартен с северной стороны, наглядно встраивал культуру и просвещение в ряд государственных приоритетов.

Здание Шинкеля исторически предопределило траекторию дальнейшего развития северной части острова Шпрее. В 1841 году королевским указом эта территория была объявлена «святилищем искусства и науки», то есть отведена под устройство своеобразного музейного городка. Четыре года спустя Королевский музей переименовали в Старый, чем подразумевалось появление поблизости от него родственных институций. Действительно, уже в 1855 году был открыт Новый музей, выстроенный по проекту Фридриха Августа Штюлера; в 1876-м — Национальная картинная галерея Иоганна Генриха Штрака, а в 1904-м — Музей Кайзера Фридриха (ныне Музей Боде) Эрнста фон Инне по проекту все того же Штюлера, оформивший стрелку острова. Наконец, в 1930 году формирование комплекса подытожила постройка Пергамона (с экспозицией знаменитого Пергамского алтаря II века до н. э.) по проекту архитекторов Альфреда Месселя и Людвиг Хоффмана.



Церковь Св. Николая в Потсдаме

GRUNDRISS DER KUPPEL.



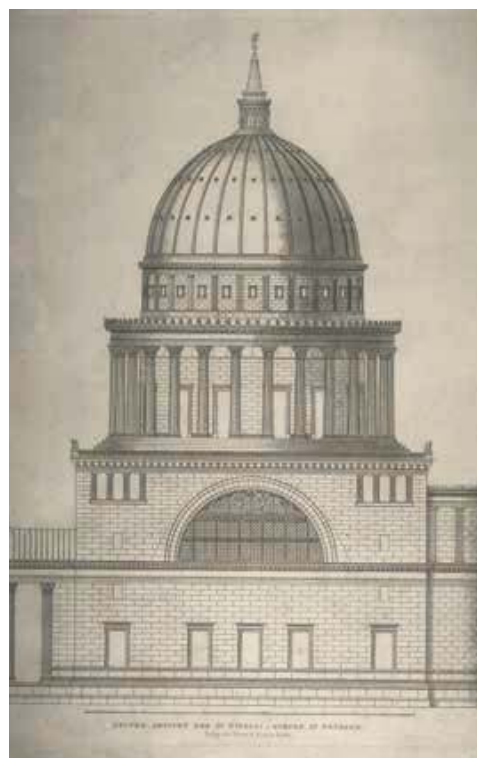
GRUNDRISS DER KIRCHE.

Планы по основанию купола (вверху) и по основному объему

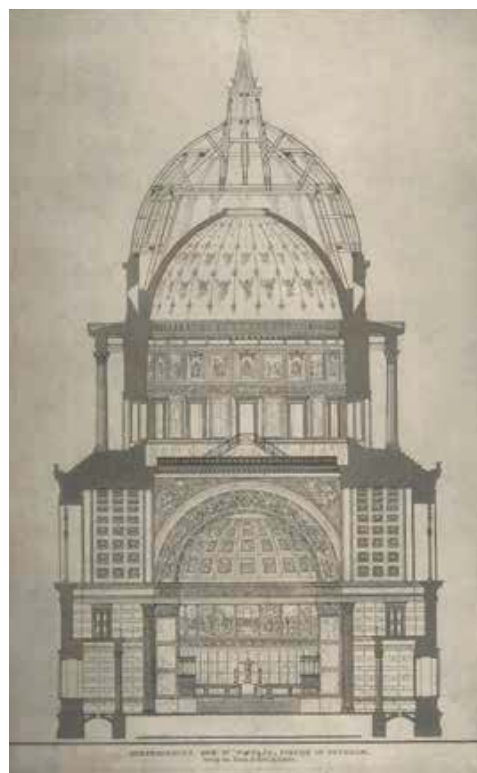
Начиная с 1660 года Потсдам, лежащий к юго-западу от Берлина, являлся загородной резиденцией курфюрста Бранденбурга, а затем — короля Пруссии. Во второй половине XVII века город активно заселялся французскими иммигрантами-гугенотами, бежавшими от религиозных преследований на родине. При Фридрихе Вильгельме I («короле-солдате») Потсдам превратился в своего рода военную столицу, что наложило отпечаток на его планировочную структуру, в которой доминируют прямые линии. Жители были обязаны принять на постой солдат гарнизона и соблюдать предельную скромность в оформлении своих домов. Фридрих II, известный также как Фридрих Великий и самый просвещенный монарх Пруссии, избавил Потсдам от казарменного регулярства, выстроив по соседству дворец «Сан-Суси» в гедонистическом стиле рококо и заодно позволив горожанам украшать фасады собственных жилищ. С 1815 года началась новая страница в истории города, превращавшегося в альтернативную столицу, откуда король Фридрих Вильгельм III хотел управлять государством так же, как из Берлина. Вокруг резиденции «Сан-Суси» появились многочисленные особняки правительственных чиновников, а в 1838 году Потсдам и Берлин соединила первая в Пруссии линия железнодорожного сообщения.

Церковь Святого Николая на старой рыночной площади в центре Потсдама находится на месте предыдущего церковного здания, построенного в первой трети XVIII века и получившего в 1750-х годах, при Фридрихе Великом, фасад в стиле барокко, повторявший в уменьшенном масштабе фасад римской базилики Санта-Мария Маджоре. Оно сгорело от неосторожного обращения с огнем при ремонтных работах в 1795 году, а руины были разобраны на материал для текущих построек. Сразу после пожара король Фридрих Вильгельм II, племянник и преемник Фридриха Великого, правивший с 1786 года, поручил разработку проекта нового здания для церкви Св. Николая архитектору Михаэлю Филиппу Боуману, который попытался использовать сохранившийся барочный фасад. Одновременно свой вариант проекта предложил Фридрих Давид Жилли, поклонник революционной французской архитектуры и учитель Шинкеля. Смерть короля в 1797 году, кончина Жилли (1800) и Боумана (1803), а затем наполеоновская оккупация заставили на долгое время отложить вопрос о строительстве нового храма.

Закладка фундамента состоялась 3 сентября 1820 года по инициативе верховного епископа Евангелической



Боковой фасад. Чертеж

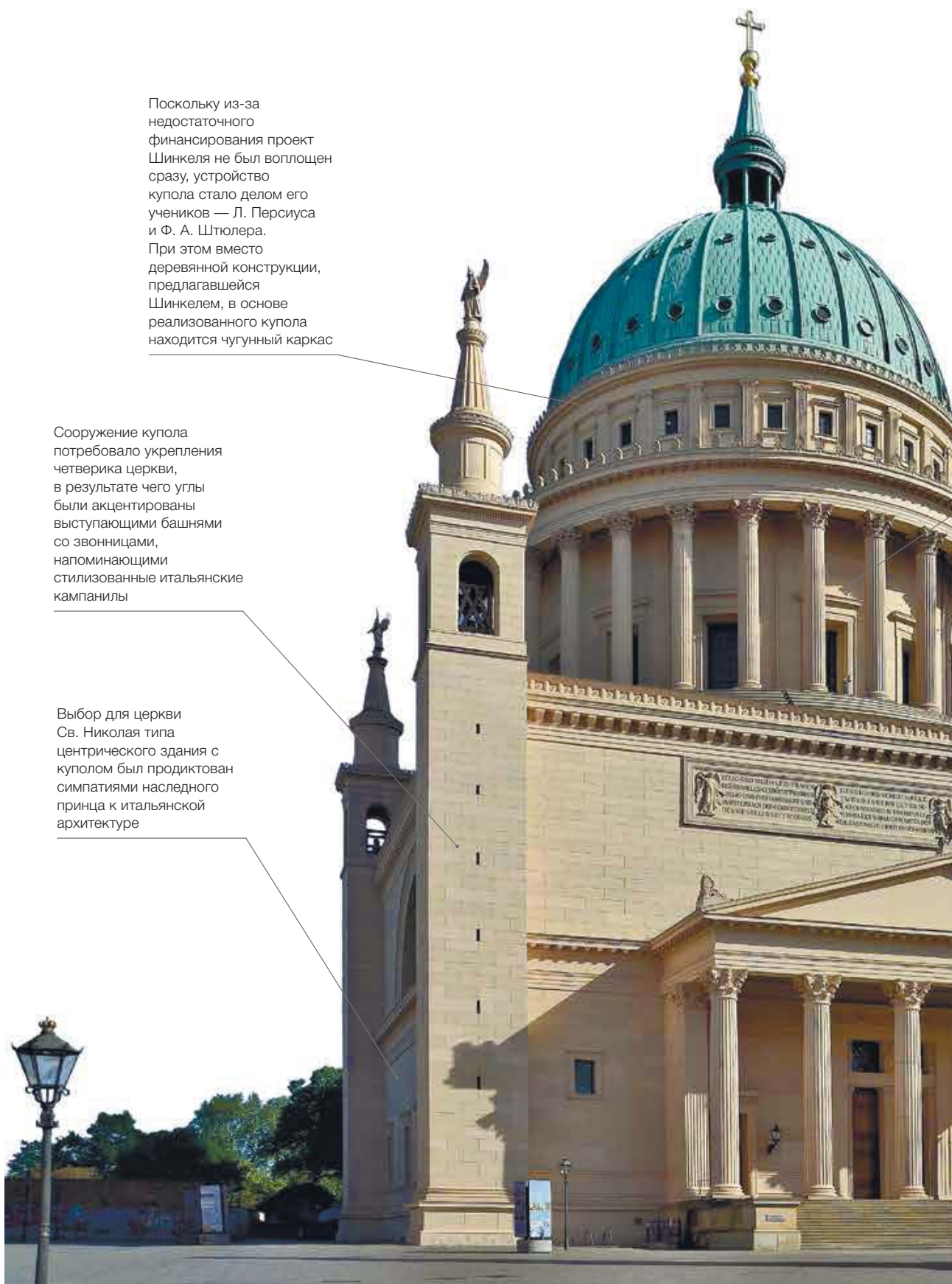


Поперечный разрез с видом на алтарь. Чертеж

Поскольку из-за недостаточного финансирования проект Шинкеля не был воплощен сразу, устройство купола стало делом его учеников — Л. Персиуса и Ф. А. Штюлера. При этом вместо деревянной конструкции, предлагавшейся Шинкелем, в основе реализованного купола находится чугунный каркас

Сооружение купола потребовало укрепления четверика церкви, в результате чего углы были акцентированы выступающими башнями со звонницами, напоминающими стилизованные итальянские кампанылы

Выбор для церкви Св. Николая типа центрального здания с куполом был продиктован симпатиями наследного принца к итальянской архитектуре



Церковь Св. Николая. Общий вид

Купол церкви воспроизводит популярный в архитектуре классицизма тип на барабане с колоннадой, известный по таким постройкам, как собор Св. Павла в Лондоне, Пантеон в Париже или Исаакиевский собор в Петербурге

Изящный коринфский портик контрастирует с нерасчлененной гладью фасада. Перерабатывая проект Жилли, Шинкель отказался от тяжеловесной дорики в пользу более легкого и изысканного ордера

Образ церкви характеризуется большой монументальностью, в нем ощущается влияние французских классицистов конца XVIII века, в первую очередь Э.-Л. Булле. Это неудивительно, ведь Шинкель взял в качестве ориентира нереализованный проект своего учителя Ф. Д. Жилли 1790-х годов, подражавшего французскому зодчему





Вид на церковь с высоты птичьего полета

церкви, одобренной королем Фридрихом Вильгельмом III. В 1826 году проектированием нового здания занялся Шинкель. Ему приходилось тонко лавировать между пожеланиями короля и кронпринца, который, по своему обыкновению, участливо следил за работой архитектора. В данном случае отец и сын придерживались разных мнений о типе будущей постройки: если король настаивал на решении в виде базилики, то наследник предпочитал видеть центрическую структуру с куполом, которая напоминала бы ему о любимой Италии. В соответствии с этими двумя концепциями Шинкелю пришлось выполнить проект в двух вариантах, хотя самому ему была близка идея, заложенная в нереализованном проекте Фридриха Давида Жилли, — купольное здание с планом в виде равноконечного креста, торжественным портиком главного входа и большими полуциркульными окнами на боковых фасадах. Чуждаясь некоторой мегаломании, почерпнутой его учителем у Этьен-Луи Булле, Шинкель облегчил пропорции, изменил ордер портика с дорического на более изящный коринфский и радикально преобразовал форму купола. Образ, созданный Шинкелем в проекте церкви Св. Николая, удостоившемся поддержки наследного принца, характеризуется изысканностью, непривычной для столь крупного здания. Ввиду недостатка финансирования этот проект не был воплощен сразу. Церковь, освященная в 1837 году, представляла собой только нижний объем задуманной Шинкелем композиции. Четверик в виде трехнефной базилики, завершенной невысокой двускатной крышей с фронтонами, неумолимо напоминал своим обликом сельскую кирху.

Монументальный купол церкви, с которым она достигает высоты 77 м, воспроизводит популярный в архитектуре классицизма тип на барабане с колоннадой, известный по таким постройкам, как собор Св. Павла в Лондоне, Пантеон в Париже или Исаакиевский собор в Петербурге. Эта важная часть здания была осуществлена уже после кончины Шинкеля, в 1843–1849 годах, его учениками и сотрудниками Людвигом Персиусом и Фридрихом Августом Штюлером (при этом вместо деревянной конструкции, предлагавшейся Шинкелем, в основе реализованного купола находится чугунный каркас). Были демонтированы фронтоны, завершавшие западный и восточный фасады. Кроме того, для устойчивости здания при возведении столь массивного купола его четверик понадобилось укрепить, трактуя углы иначе, нежели было в проекте Шинкеля, и нагрузив их небольшими башнями-звонницами. Это слегка



Акротериальная скульптура фронтона



Коринфские колонны портика



Интерьер. Вид на алтарь



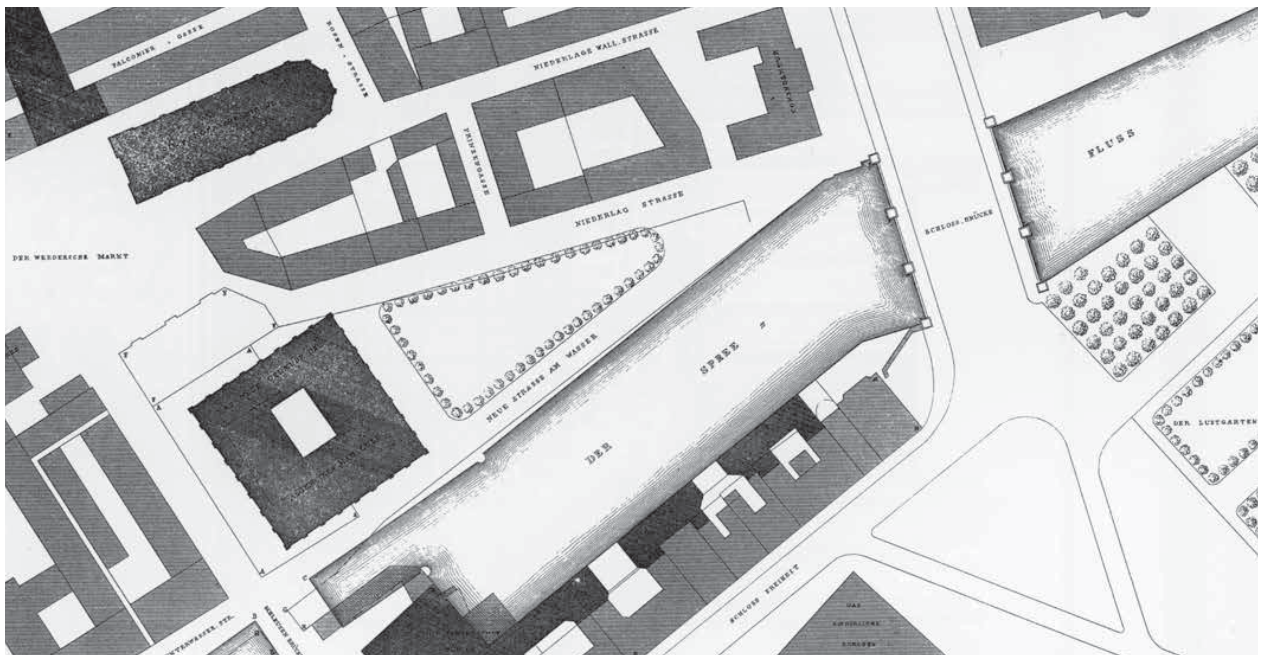
Внутренний вид купола

нивелировало в облике здания тот «греческий» акцент, которого добивался архитектор.

Внутри купола, над окнами барабана, в нишах, были размещены статуи пророков. Роспись алтарной апсиды, исполненная по эскизам Шинкеля, включила в себя ярус с фигурами апостолов, отдельный ярус с изображением четырех евангелистов с их атрибутами, а в конхе — образ Христа на престоле. Внутренняя отделка церкви сильно пострадала от разрушений в апреле 1945 года и восстановлена лишь частично.



Берлинская строительная академия



Генеральный план местности со зданиями Фридриксвердерской церкви и Берлинской строительной академии. Чертеж



Декоративные терракотовые рельефы для фасада академии. Чертеж

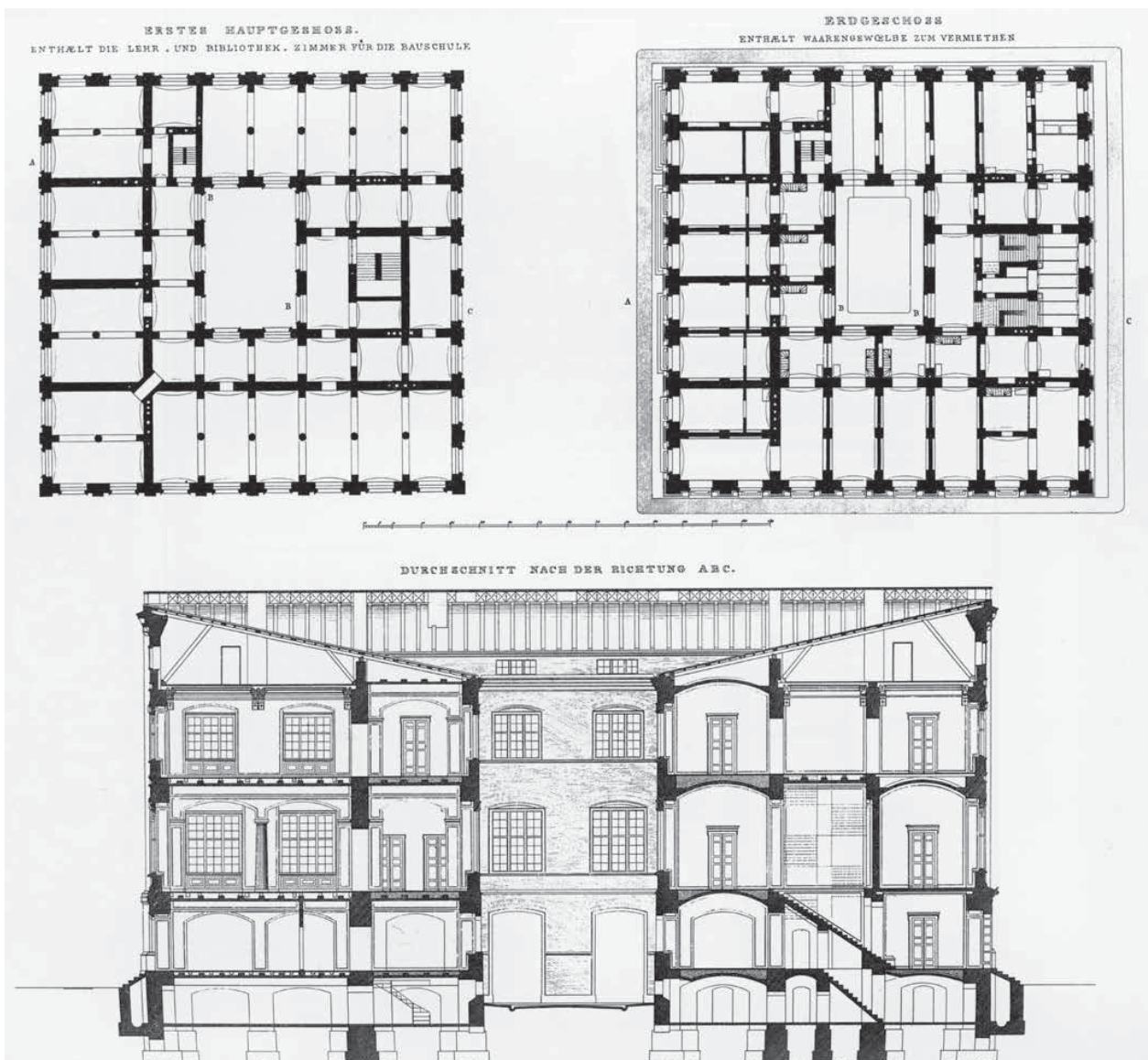
Здание Берлинской строительной академии стало последней завершенной прижизненной постройкой Шинкеля и одновременно наиболее радикальным произведением мастера. В этой работе нашли свое высшее воплощение тенденции рационализма, причем без привычных отсылок к конкретным историческим стилям. Определенно, Шинкелю удалось изобрести оригинальный и новаторский для своего времени архитектурный язык; это была задача, к решению которой он стремился всю жизнь, отмечая в одном из текстов: «Заслуга состоит в том, чтобы понимать чистоту стиля, и еще более высокая заслуга — придумать в целом совершенно особый стиль, преимущество которого в том, что пути всех стилей в нем не противоречат друг другу».

Берлинская строительная академия (бывшая Королевская прусская школа архитектуры) являлась для архитектора альма-матер. В 1801 году школа была подчинена Государственной комиссии по строительству, и Шинкель, уже будучи зрелым мастером и правительственным чиновником, стал профессором и членом совета этого учебного заведения. Появление здания академии — кульминация масштабных строительных мероприятий, проводившихся на западном берегу Шпрее в районе Унтер-ден-Линден. Весной 1831 года король Фридрих Вильгельм III одобрил идею о сносе старого завода неподалеку от Берлинского городского дворца, и в том же году началась работа над проектом будущей

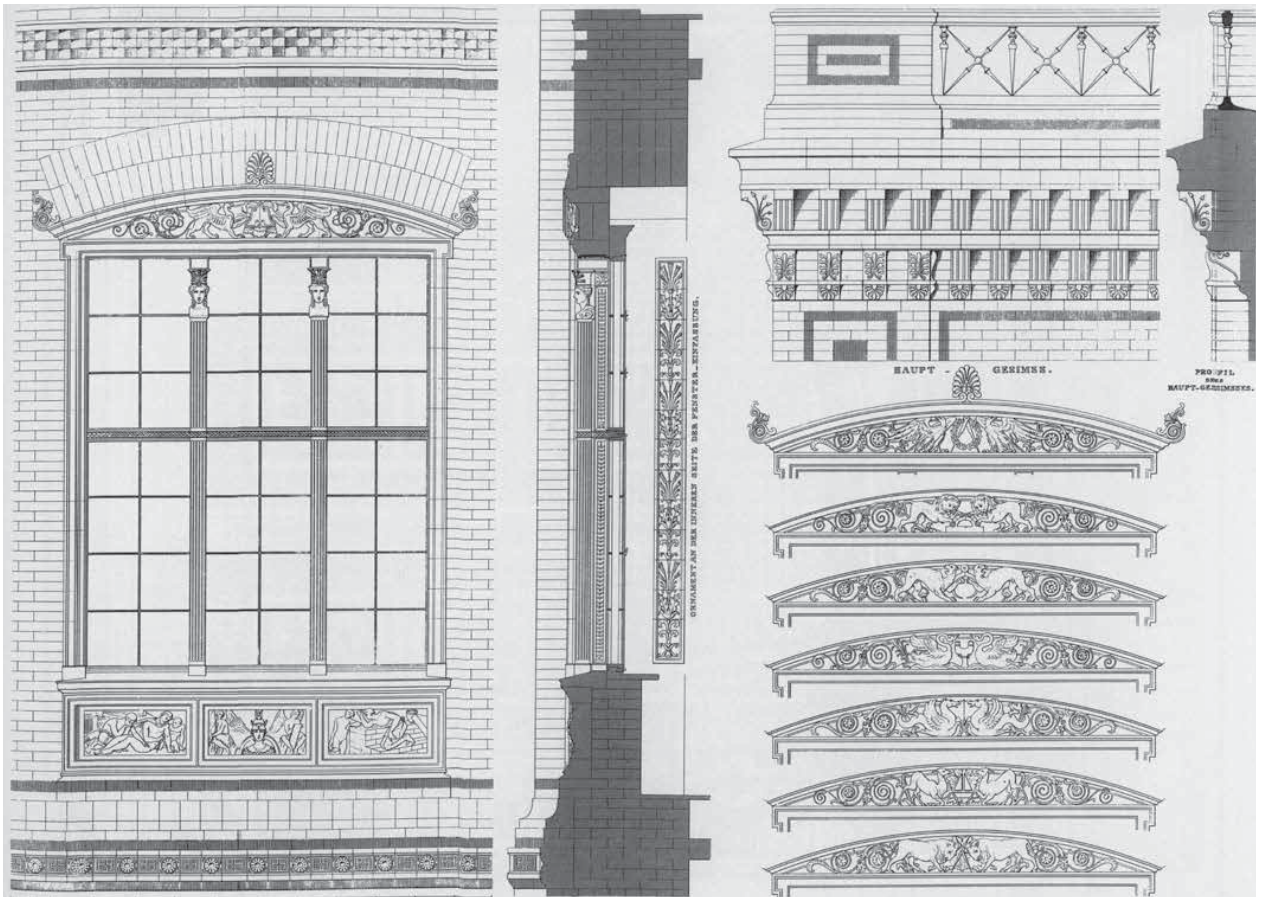
постройки. В новом здании предполагалось разместить как собственно школу, так и офис Государственной комиссии по строительству, возглавляемой Шинкелем.

Градостроительная ситуация, ввиду которой корпус академии, нигде не примыкавший к другим зданиям, можно было обойти по кругу и видеть во множестве ракурсов, приводила к восприятию здания не как суммы архитектурных «картин», а как трехмерного объекта. Четырехэтажный корпус, облицованный красным клинкерным кирпичом, имел план в форме квадрата, каждая из сторон которого равнялась 46 м в длину. При высоте здания 22 м пропорция каждого

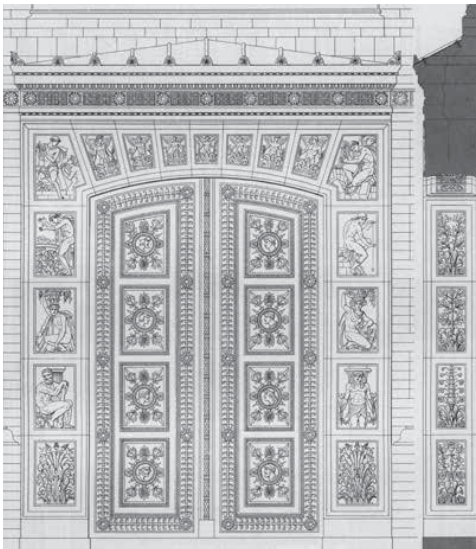
Здание Берлинской Строительной академии стало одним из первых сооружений каркасной конструкции в Европе XIX века



Поэтажные планы и разрез здания академии. Чертеж



Оконный переплет и другие детали декоративной обработки фасадов. Чертеж

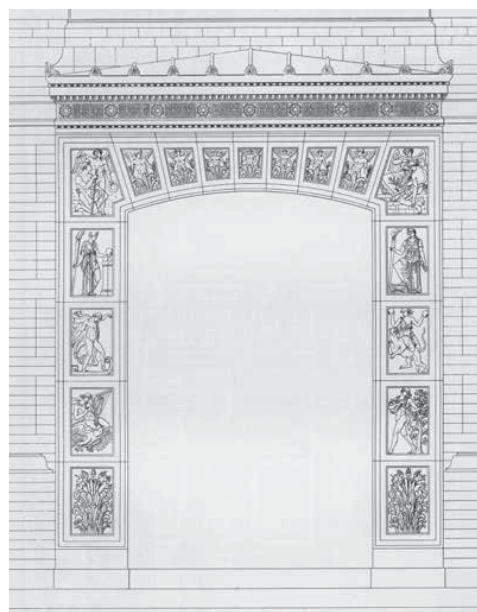


Декоративная обработка портала и дверей. Чертеж

из фасадов составляла 1:2. Композиция, разбитая на восемь осей и четыре яруса (сетка из 64 ячеек), почти неукоснительно повторялась на всех четырех фасадах. Остроумно были решены оконные проемы, пропорции которых изменялись от этажа к этажу (чем выше этаж, тем ниже высота перекрытия), но трехчастная композиция с двумя вертикальными импостами сохранялась. Окна трех нижних ярусов снабжались лучковыми перемычками, соответствовавшими сводчатому перекрытию внутренних помещений. Во втором и третьем этажах оконные переплеты имели прямоугольную форму, и пространство между верхней горизонталью рамы и сводчатой перемычкой заполнялось терракотовыми рельефными вставками. Выбор терракоты для декорирования кирпичных фасадов указывает не только на стремление к однородности задействованных материалов, но и на возраставшую индустриализацию строительства: в отличие от лепнины или резьбы по камню обжиговая керамика, изготовленная с помощью форм, позволяет тиражиро-

вать изделия. Аналогичную технологию Шинкель уже апробировал при отделке Фридрихсвердерской церкви, которая в его творчестве является своего рода «прологом» к рассматриваемой постройке.

Шинкель уделял особое внимание такому понятию, как «характер» сооружения. Под этим он подразумевал единство материально-технических и духовных начал. В идеале стоило добиваться полной гармонии между ними. Архитектурный образ здания Строительной академии основан на идее конструктивной целесообразности: каркас, обеспечивающий его устойчивость, доминировал в облике фасадов, и очень умеренная декорация никоим образом не выступала за пределы отведенных для нее ячеек в общей структуре. Конструктивный остов здания состоял из кирпичных пилонов и сводчатых перекрытий, в плане эта система образовывала регулярную сетку с ячейками площадью 5,5×5,5 м. Следствием такого решения явилась возможность варьировать планировку от этажа к этажу в соответствии с функциональной надобностью — ведь внутри здания фактически не было капитальных стен. Так называемый свободный план станет общим местом в архитектуре конца XIX века, когда каркасная технология утвердится в строительстве общественных зданий. Но для 1830-х годов это было откровением. Исследователи творчества Шинкеля связывают новаторские особенности данного проекта с поездкой архитектора в Англию в 1826 году, где он специально осматривал



Проект декоративной обработки портала. Чертеж



Фасад академии. Чертеж



Угол корпуса Берлинской строительной академии, восстановленный в начале XXI в.

промышленные сооружения. Возможно, Шинкель желал бы спроектировать здание академии с каркасом из чугуна, однако низкий технический уровень прусской промышленности не позволял ему зайти настолько далеко в освоении английского опыта.

Несмотря на бросающуюся в глаза инновационность здания академии, в нем присутствуют не просто историзирующие стилевые аллюзии, но сама философия этой архитектуры еще проникнута ощущением связи с прошлым. Это лучше всего видно из фасадной декорации, иллюстрирующей мифологическое восприятие архитектурно-строительной деятельности, но не только. Свое стремление к рациональности в архитектуре сам Шинкель оправдывал преклонением перед греками, декларируя ее в качестве важной ценности, унаследованной европейцами от античных мастеров. «Антикизирующий» ход мысли Шинкеля очевиден и в данном творении. В центре композиции плана архитектор расположил прямоугольный внутренний двор, вокруг которого и группировались помещения — по принципу италийского домуса с его перистилем. Скаты кровли были устроены таким образом, чтобы осадки стекали исключительно во двор, как в античных домах. Сверху здание было увенчано карнизом с модульонами и низким парапетом с ажурной решеткой. Этот прием спо-



Берлинская строительная академия. Архивное фото



Э. Гартнер. Берлинская Строительная академия. 1868 г.

собствовал «примирению» шинкелевской постройки с консервативным архитектурным окружением.

Темно-красный куб Берлинской строительной академии, тонко инкрустированный терракотовыми рельефами и строчками кирпичного орнамента, быстро завоевал популярность в качестве архитектурной достопримечательности города и стал объектом интереса художников. Его можно видеть на нескольких городских пейзажах кисти Эдуарда Гартнера, включая панораму Берлина, написанную с крыши другого детища Шинкеля — Фридрихсвердерской церкви, расположенной по соседству. Эти полотна со временем приобрели ценность исторического документа, ведь корпус Берлинской строительной академии, к сожалению, до наших дней не сохранился. Здание, уцелевшее в ходе боевых действий Второй мировой войны, было уничтожено решением восточногерманских властей в начале 1960-х годов, чтобы освободить место для постройки офиса Министерства иностранных дел ГДР, который, в свою очередь, снесли в 1996 году. В настоящее время ведутся работы по воссозданию исторической застройки Шинкельплац.



Угол корпуса Берлинской строительной академии, восстановленный в начале XXI в.

Основные этапы творчества

| | | |
|---|-------------------------|--|
| Решение стать архитектором | 1797 | Берлин |
| Поступление в Академию архитектуры | 1799 | Берлин |
| Первая самостоятельная постройка — «Храм Помоны» в Пфингстберге | 1800 | Потсдам |
| Первая итальянская поездка | 1803–1805 | Венеция, Милан, Флоренция, Рим, Неаполь, Палермо |
| Успех «Панорамы Палермо» | 1808 | Берлин |
| Первая выставка живописи | 1814 | Берлин |
| Сценография к постановке оперы «Волшебная флейта» В. А. Моцарта | 1815 | Берлин |
| Новая гауптвахта | 1816–1818 | Берлин |
| Перестройка Берлинского собора | 1816–1817, 1820–1821 | Берлин |
| Берлинский драматический театр | 1818–1821 | Берлин |
| Проект Дворцового моста | 1819 | Берлин |
| Звание профессора архитектуры | 1820 | Берлин |
| Перестройка дворца «Тегель» (дворца Гумбольдта) | 1820–1824 | Берлин |
| Проект Фридрихсвердерской церкви | 1821 | Берлин |
| Вторая итальянская поездка | 1824 | Италия |
| Старый музей | 1824–1830 | Берлин |
| Павильон в парке Шарлоттенбурга (Шинкель-павильон) | 1824–1825 | Берлин |
| Маяк на острове Рюген | 1825–1827 | Аркона |
| Поездка в Англию с П. Бойтом | 1826 | Франция, Англия, Шотландия |
| Дворец «Шарлоттенхоф», церковь Св. Александра Невского при русской деревне Александровка по проекту В. П. Стасова | 1826–1829 | Потсдам |
| Королевская капелла | 1828 | Берлин |
| Проект Готической капеллы в парке «Александрия» (осущ. А. Менеласом и И. Шарлеманем в 1830-х годах) | 1829 | Петергоф, Российская империя |
| Третья итальянская поездка | 1830 | Венеция, Милан |
| Церковь Св. Николая | 1830–1837 | Потсдам |
| Замок Бабельсберг | 1831–1833 | Потсдам |
| Проекты четырех церквей в окрестностях Берлина | 1832 | Берлин |
| Здание Берлинской строительной академии | 1832–1835 | Берлин |
| «Римские купальни» в парке «Шарлоттенхоф» | 1833–1836 | Потсдам |
| Неосуществленный проект королевского дворца на афинском Акрополе | 1834 | Афины |
| Неосуществленный проект великокняжеского дворца в Ореанде под Ялтой | 1838 | Крым, Российская империя |

Содержание

| | |
|--|----|
| Жизнь и творчество | 3 |
| Здание Берлинского драматического театра (Концертхаус) | 31 |
| Фридриксвердерская церковь в Берлине | 39 |
| Старый музей в Берлине | 47 |
| Церковь Св. Николая в Потсдаме | 55 |
| Берлинская строительная академия | 63 |
| Основные этапы творчества | 70 |

Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
АО «Издательский дом
"Комсомольская правда"»

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДИРЕКТ-МЕДИА»
Главный редактор *А. Барагамян*
Руководитель проекта *А. Войнова*
Ответственный редактор *С. Суворова*
Фоторедактор *М. Гордеева*
Верстка *С. Туркиной*
Корректор *Г. Барышева*

Автор текста *И. Печёнкин*
Фото на обложке *Г. Моисеевой*

— Адрес издательства —
117342, Москва, ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
e-mail: editor@directmedia.ru
www.directmedia.ru

Том 66
«Шинкель»



© Издательство «Директ-Медиа», 2017
© АО «Издательский дом "Комсомольская правда"», 2017

ISBN 978-5-4470-0275-6 (Комсомольская правда)
ISBN 978-5-4475-9121-2 (Директ-Медиа)

— Издатель —
АО «Издательский дом "Комсомольская правда"»
125993 г. Москва, ул. Старый Петровско-Разумовский
проезд, 1/23, e-mail: kollekt@kp.ru
www.kp.ru

Отпечатано в типографии PNB Print, Латвия
www.pnbprint.eu

Подписано в печать 05.05.2017
Формат 70×100/8. Печать офсетная
Бумага мелованная. Усл. печ. л. 11,61
Заказ № 114675

2017 год

© При подготовке издания использовались фотоматериалы
И. Печёнкина, а также фотобанка Vostok Photo