

23.11.50) - 45  
П 16



# КАРЛО РОССИ

В. ПАНОВ



## Annotation

В настоящем издании представлен биографический роман о выдающемся российском архитекторе К. И. Росси (1775–1849).

[Адаптировано для AlReader]

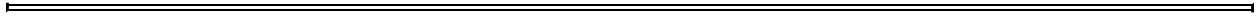


FB2 книгу сделал mefysto

---

- [В. ПАНОВ](#)
  - 
  - [INFO](#)
  - 
  - [ОТ АВТОРА](#)
  - [ВЕЛИКОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО](#)
  - [МОЛОДОСТЬ РОССИ](#)
  - [РАБОТЫ В ПАВЛОВСКЕ. КОМИТЕТ БЕТАНКУРА](#)
  - [МИХАЙЛОВСКИЙ ДВОРЕЦ](#)
  - [ГЛАВНЫЙ ШТАБ](#)
  - [АЛЕКСАНДРИНСКИЙ АНСАМБЛЬ](#)
  - [ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ](#)
  - [ВЕЛИЧАЙШИЙ МАСТЕР](#)
  - [ПРИЛОЖЕНИЯ](#)
    - [СЛОВАРЬ АРХИТЕКТУРНЫХ ТЕРМИНОВ](#)
    - [ПРИМЕЧАНИЯ](#)
  - [БИБЛИОГРАФИЯ](#)
- [notes](#)
  - [1](#)
  - [2](#)
  - [3](#)
  - [4](#)
  - [5](#)
  - [6](#)

- [7](#)
- [8](#)
- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)





5/101/  
выпуск

***В. ПАНОВ***

**КАРЛО РОССИ**

журнально-газетное  
объединение  
Москва  
1937

\*

Журнально-газетное объединение, Москва, 1937

## INFO

*Ответ. редактор ИОСИФ ГЕНКИН  
Научная консультация Н. В. ВЕЙНЕРТА*

*Обложка Г. С. БЕРШАДСКОГО  
Гравюра на дереве А. М. КРИТСКОЙ  
Техредактор А. М. ИГЛИЦКИЙ  
Корректор И. Я. СЛОНИМСКИЙ*

*Издатель Жургазоб'единение  
Уполномоченный Главлита Б—15908  
Тираж 40 000 экз. Зак. тип. 203. Изд. № 107  
Сдано в набор 15. III 1937 г.  
Подписано к печати 17. IV 1937 г.  
Формат бумаги 72×105/32  
5½ печ. листов, 106 624 зн. в бум. л.*

*Типография и цинкография  
Жургазоб'единения, Москва, 1-й Самотечный, 17.*

---

### **Примечание оцифровщика:**

*В тексте сохранена орфография оригинала.*

*Выделение разрядкой, то есть выделение за счет увеличенного расстояния между буквами заменено курсивом.*



## ОТ АВТОРА

Много ли можно рассказать о жизни зодчего Росси?

Скудные и темные семейные предания — еще со второй половины прошлого века, — они по каплям просачивались от дочерей Росси. Только немногие из этих преданий были записаны и вряд ли поддаются контролю.

Формуляр чиновника дореволюционной России сухие, лапидарные, в «казенном штиле» записи о ступенях, крупных и мелких, служебной карьеры — что могут сказать они о личной жизни Росси, о развитии его художественного творчества? Как связаны они со всеми творениями Росси?

Немногие воспоминания? Но они, за исключением «Воспоминаний» Вигеля, касаются больше не личности самого Росси, а того, что он строил.

Наконец, его творения. Они долго были в забвении и пренебрежении. Стиль, который своим зодчеством утверждал Росси, стал казенным, казарменным.

*В мои года хорошим было тоном  
Казарменному тону подражать,  
И четверем или шести колоннам  
Вменялось вдоль шеренгою стоять  
Под неизменным греческим фронтоном...*

Так иронически характеризовал архитектуру начала XIX века поэт Алексей Толстой.

Только наше время ярко освещает все непонятое или забытое, что оставил в наследство Росси.

Проблема строительства городов для новых людей, новых поколений, планировка и застройка сразу целых частей города — городских ансамблей, — жизненный синтез инженерно-строительного и художественно-архитектурного искусств, — являются сейчас [предметом напряженных исканий нашей современной архитектурной мысли.

Только теперь Росси вырастает во всю свою громадную величину как несравненный художник-мастер городских ансамблей, как автор образцового плана перестройки Санкт-Петербурга.



# ВЕЛИКОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО В САМОДЕРЖАВНОЙ СТОЛИЦЕ

— Ты, конечно, раскольник, что пашешь по воскресеньям?

— Нет, барин, я прямым крестом крещусь.

— Разве тебе во всю неделю нет времени работать, что ты и воскресенье не спускаешь, да еще в самый жар?

— В неделе-то, барин, шесть дней, а мы шесть дней в неделю ходим на барщину, да под вечерок возим оставшееся в лесу сено на господский двор, коли погода хороша.

— Как же ты успеваешь добывать хлеб, коли только праздник имеешь?

— Не одни праздники, и ночь наша. Не ленись наш брат, тогда с голоду не умрешь.

— Так ли ты работаешь на господина своего?

— Нет, барин, грешно было бы так же работать: у него на пашне сто рук для одного рта, а у меня две для семи ртов, сам ты счет знаешь. Да хоть растянись на барской работе, и то спасибо не скажут.

— Друг мой, мучить людей законы запрещают.

— Мучить? — правда, но ты, барин, небось, не захочешь в мою кожу?

Действие происходило в конце XVIII века, в России, около Любани. Беседовали крепостной крестьянин и провозвестник буржуазной революции, писатель А. Н. Радищев, во время знаменитого путешествия из Петербурга в Москву.

Что означает этот диалог?

Россия XVIII века была самодержавной дворянской империей. Дворяне-феодалы неограниченно владели землей, в том числе и той, которую государство когда-то давало им во временное пользование как жалованье за военную службу. В их руках была неограниченная власть над основным производительным классом страны — крестьянством. «Крепостные люди, — говорили современники-дворяне, — не имеют ничего кроме души; все остальное — помещичье».

Владельцы земельных богатств и народного труда сняли с себя служебные обязанности перед государством, но захватили в свои руки государственное управление в провинции и центре. В качестве гвардейских полков окружали они императорский трон, часто возводили на престол и низвергали с него самодержцев по своему произволу.

Русская провинция того времени представляла по большей части однообразную картину.

По пригоркам, на возвышенных берегах рек, были раскинуты дворянские усадьбы, выстроенные по господской прихоти на всякие лады. Усадьбу окружали большой двор, сад, огороды. Во дворе были разбросаны флигели и службы. В людской проживали «дворовые» — особая категория обезземеленных крестьян, которые обслуживали всю домашнюю жизнь дворянина-барина, выполняли все его причуды.

Потом шли бани, конюшни, псарни, хлевы и закуты для скота, амбары и гумна. Богатые бары заводили еще свои оранжереи, театры, украшали сады беседками и павильонами. У них было все, что необходимо для беспечальной и пресыщенной жизни.

Вокруг господской усадьбы были разбросаны крытые соломой крестьянские хибарки с убогими дворами, закутою, хлевом. Дворяне обрабатывали свои земли, пользуясь даровым трудом крестьян-крепостных.

Так среди раздолья и приволья, созданного каторжным трудом крепостных рабов, жили полной жизнью дворяне-феодалы разных видов.

Кое-где на Руси раскинулись города. Обычно это были прежние крепости, опоясанные стенами, рвом и валом, реже — оживленные остановки на перекрестках торговых путей.

Границы отодвигались, города теряли военное значение и постепенно превращались в административные пункты. Они становились центрами, куда съезжались дворяне. Если приходилось помещику обосноваться в городе, он и здесь строил, как у себя в деревне, усадьбу с дворами и службами, разводил сад, окружал себя дворовыми, веселился и развлекался на вечерах и балах, дома или в дворянских собраниях.

Дома-усадьбы строили в городах и богатые торговцы, стараясь подражать знатным господам.

На окраинах городов лепились лачужки мелких торговцев и ремесленников, очень напоминавшие крестьянские избы.

Старая столица России — Москва — слыла большой деревней. Узенькие, извилистые, «кривоколенные» переулки, тупики, стоявшие вразброд барские усадьбы и домишки городской бедноты создавали пестрый лабиринт; в нем с трудом разбирались даже коренные москвичи.

Русские самодержцы были первыми дворянами своей империи, самыми богатыми и самыми сильными. При посредстве и за счет крестьянского труда они строили усадьбы-дворцы с бесчисленными службами и обширными парками, устраивали театры, библиотеки, музеи — для собственных забав и увеселения своих придворных.

Петр I в начале XVIII века основал новую столицу на самой окраине государства, на земле, только-что отвоеванной у шведов; он назвал ее — Санкт-Питер-Бурх, т. е. город святого Петра, — именем своего «ангела-хранителя».

Монархи Западной Европы, показывая всему миру свое богатство и власть, создавали в XVII и XVIII веках изумительные дворцы, роскошные парки в резиденциях летних и зимних, широко застраивали столицы. В Версале (Франция), Аранхуэсе (Испания), Шенбрунне (Австрия), Потсдаме (Пруссия) были собраны лучшие мастера той эпохи — зодчие, скульпторы, художники, декораторы. Они получали в свое распоряжение громадные материальные средства, работали в полную меру своих художественных дарований, создавали чудесные произведения искусства. Величие и грандиозность мастерски сочетались в их творениях с причудливостью наружных и внутренних украшений. Там именно создавался художественный стиль, иногда надолго переживавший эпоху.

Русские монархи не хотели отставать от западных соседей. Они призывали иноземных мастеров, использовали работу отечественных талантов-самородков. Не жалея богатств, они развивали большое строительство в новой столице и новых резиденциях — неподалеку от Санкт-Питер-Бурха.

Петр I любил море, любил Голландию — тогда наиболее развитую морскую страну. Он мечтал воссоздать уголок Голландии на окраине своего огромного государства, в новой своей столице.

Было много общего между Санкт-Питер-Бурхом и голландским городским пейзажем. Плоские поля, бледнозеленое небо, яркокрасные черепицы крыш, мутные каналы, отражающие парусные лодки, бочки, брезенты, оранжевые заморские тыквы, наваленные на барки, пестрые флаги...

Торговый центр столицы — Васильевский остров, разбитый прямыми линиями на правильные кварталы, с его хлебными амбарами, пакгаузами и остробашенными церквями, напоминал Петру Роттердам или Амстердам.

В то время в Западной Европе, особенно во Франции, увлекались идеей регулярного, как тогда называли, строительства, по строгим указаниям линейки и циркуля. Версаль — резиденция французских королей — служил для всей остальной Европы идеалом и образцом регулярного строительства.

Петр I во время своего второго заграничного путешествия (1716–1717) побывал в Версале. Регулярное строительство увлекло и его. Он решил применить его в своем любимом Санкт-Питер-Бурхе. В 1717 году

архитектор Гербель составил первый план застройки новой столицы.

Регулярная система застройки города требовала прежде всего четкого оформления улиц: все дома должны быть вытянуты в одну линию, образующую улицу; высота строений должна в точности соответствовать ширине улицы.

Комиссии, которая планировала город, пришлось упорно бороться с частными строителями. Они «хотели строить жилые комнаты, а не дворы, а подлые строения строить стали на лицо, по обычаю старинному». Старая система застройки, напоминая о замкнутом натуральном хозяйстве, лишала дома связи между собой, а всю улицу — единства.

Старинный помещик-феодал ни у кого не спрашивал указаний, как ему строить свою усадьбу, он и слушать не хотел о регулировании постройки домов в городе; ему было все равно — что город, что усадьба. Он упорно отстаивал свою привычку к деревенскому приволью да раздолью, — иначе говоря, к полному беспорядку в планировке и строительстве.

Петру пришлось внедрять городские приемы, что он и делал со свойственной ему энергией и жестокостью.

Барские усадьбы в черте новой столицы и при Петре, оставались еще усадьбами, мужицкие дворишки — теми же дворишками, но старый московский лабиринт исчезал. Усадьбы и домишки вытягивались словно по натянутой струне вдоль «перспектив» (улиц) и «платцов» (площадей).

Разработкой проектов планировки города занимались и после Петра. Анна Иоанновна утвердила предложение городского архитектора М. Г. Земцова — считать центром города Адмиралтейский остров. Центр города стал центром планирования и застройки. На первом месте стояли, конечно, прихоти и удобства самого самодержца и наиболее приближенных вельмож его двора.

В царствование Елизаветы, этот ярчайший период веселого и беспечного жития высшего, дворянского общества, излюбленным предметом подражания стала Франция — двор короля Людовика XV и его фавориток.

Зодчий Елизаветы, «обер-архитектор» граф Растрелли, удивительно удачно выразил в своем архитектурном творчестве всю суть нарядного и легкомысленного, распутного и беспечного дворянского уклада XVIII века, питаемого каторжным трудом крестьян.

Растрелли строил храмы и дворцы для царей и вельмож; последние в пышности и роскоши не отставали от двора. Угрюмая, деловая вначале, столица стала наполняться нарядными, поражающими воображение

зданиями. Вычурные фасады с выступами и впадинами, с колоннами, утратившими свое конструктивное назначение, бесчисленные статуи на парапетах крыш, эффектные порталы (входы в здания) — особенно характерны для произведений Растрелли. Именно а таком стиле выстроил он для Елизаветы Зимний дворец в столице и Большой дворец в ее любимой резиденции — Царском селе<sup>[1]</sup>, дворец для графов Строгановых, виднейших богачей XVIII века, и другие.

А во внутреннем оформлении здания на первом плане — причуда и фантазия, которые заслоняют бытовое, утилитарное назначение жилища. Все здесь — каприз, выдумка, прихоть богатых и праздных людей. Стоит только вступить в такое здание, и ясно всплывают образы женщин с мушками на лицах, в открытых платьях, с блестящими веерами в руках. Они медленно всходят по ступеням пышных лестниц, вступают в залитые светом множества свечей залы, бросают улыбки толпе своих поклонников. Линии стен как будто следят за движениями человеческих тел. Прерывистый шопот разговора придворных кавалеров и дам — в ожидании царицы, — кажется, мог родиться и жить только здесь, в причудливых залах Растрелли.

В 1753 году был издан большой план Санкт-Петербурга. Площадь города была немного меньше теперешней. Центр города был поделен на громадные усадебные участки. Усадьба А. Г. Разумовского, мужа Елизаветы, занимала квартал от Фонтанки до Садовой. Усадьба И. И. Шувалова, фаворита Елизаветы, — квартал между Невским, Садовой и Итальянской улицами.

Усадьбы не были застроены целиком; среди громадных пустырей у черты улицы поднимался дворец, позади шли службы, обширные дворы и небольшие, подстриженные на французский манер сады.

После дворцовых смут и переворотов на долгое время утвердилась на престоле Екатерина II. Ее царствование внесло в строительство Санкт-Петербурга свои особенности.

Растрелли довел вычурность и блеск зданий до крайних пределов. Избалованные вкусы были пресыщены, Необходимо было подчеркнуть всеми средствами пространственных искусств, и прежде всего зодчества, величие империи. Требовалось показать, что после всех неполадок империя пришла, наконец, к подлинному завершению, достойному основателя, что *Catharina Secunda* (Екатерина II) осуществила замыслы, планы, проекты *Petri Primi* (Петра I)<sup>[2]</sup>. Простота и величие — вот стиль, который, казалось, больше всего соответствовал духу екатерининского правления. Памятник,

воздвигнутый Петру I Фалькона, как бы символизирует именно эту мысль Екатерины II. Стиль спокойного величия лучше всего достигается монументальной простотой. Пышность и богатство доступны еще многим, а величественная монументальность — лишь «особым избранникам судьбы», предназначенным созидать «блаженство всех и каждого».



*К. И. Росси*

*С миниатюры*

В начале семидесятых годов XVIII века произошло великое крестьянское восстание во главе с Пугачевым. Во всей восточной России на короткое время была низвергнута власть дворян-крепостников. «Все

служители, — по словам А. Н. Радищева, — вооружались на господ своих». Тревога за собственную судьбу охватила все дворянство. Екатерина II — «казанская помещица» — поставила своим «сугубейшим долгом — целость, благосостояние и безопасность дворянства нераздельного почитать с собственною нашею и империи нашей безопасностью и благосостоянием».

Крестьянская революция была круто подавлена. Укрепилась диктатура крепостников над «рабами», а также крупных вельмож-феодалов над средним дворянством, которое нередко проявляло оппозиционные настроения. Выражением этой дворянской диктатуры сделалась величественная монументальность.

Самым талантливым представителем новых архитектурных идей при Екатерине II явился итальянский архитектор Джакомо Кваренги.

В своих работах (XVIII в.) Кваренги исходит еще из старой идеи усадьбы, но чем дальше он работает, тем чаще переходит к постройкам городского типа, становится городским архитектором. Кваренги был строгий поклонник классицизма.



С половины XVIII века начинается бурный поток открытий в области античной архитектуры — эллинской и римской. Начинается второе «возрождение классической древности». Как и в эпоху Ренессанса, архитекторы устремляются в Рим изучать памятники классической старины. Оттуда они направляются дальше — к Неаполю.

Большое впечатление произвел на современников Пиранези (1720–1778). Его гравюры Рима и Италии в духе классицизма отличались эффектными приемами светотени, крайней смелостью, даже фантастичностью композиции и раскрывали современникам античную архитектуру в новом свете.

С другой стороны, на зодчих сильно влиял Иоахим Винкельман (1717–1768) — немецкий археолог и историк античного искусства. Он глубоко интересовался классическими памятниками и пытался воссоздать взаимную их связь. В 1764 году Винкельман написал «Историю искусства древних». Впервые вместо перечня памятников и биографий отдельных мастеров он дал историю древнего искусства как некое закономерное развитие художественных форм.

Если Пиранези влиял на творческую фантазию зодчих, то Винкельман подводил серьезный научный фундамент под стихийные стремления мастеров архитектуры к классицизму.

Одним из ярких представителей классицизма был французский зодчий Суффло (1709–1780). Он построил церковь св. Женевьевы в Париже. Впоследствии церковь была превращена в Пантеон, усыпальницу великих людей Франции. Суффло первый отвлек внимание всего мира от памятников римской архитектуры, опубликовав в 1764 году обмеры древнегреческих храмов.

Его младшие современники готовы были забыть «сухой Рим» для «живописной и сочной Эллады». Меккой, куда направляются молодые зодчие, стал уже не Рим, а Пестум в южной Италии. Там храмы древней Эллады VI–V веков до нашей эры сохранились лучше, чем в самой Греции, в Дельфах или Олимпии.



Поздних классиков охватывает страсть к новизне, к заманчиво-неожиданному, романтическому. Не так уже важно копировать, приближаться к древним, как в том же классическом духе творить и изобретать самостоятельно.

Другой знаменитый классик времен Екатерины II, Чарльз Камерон, работал не в Санкт-Петербурге, а в императорских резиденциях — Царском селе и Павловске. Камерон обращался к формам древней Помпеи и Рима. Он — мастер интимной архитектуры, поэт небольших уютных уголков. Личные комнаты Екатерины II, сооруженные Камероном, изящны и утонченны, галерея в Царском селе поражала легкостью, воздушностью форм.

Кваренги никогда не изменял монументальному стилю, как Камерон никогда не мог отрешиться от грациозности; и все же оба они были представителями одного стиля — классицизма.

В 1763 году Екатерина учредила «Комиссию о строении Москвы и Петербурга». Был составлен новый план города. Набережные Невы, Фонтанки и Екатерининского канала оделись гранитом. Улицы были приведены в порядок. В 1779 году организовали конкурс для застройки площади Зимнего дворца. Так началось строительство городских ансамблей Петербурга. Полностью это строительство развернулось только в первой четверти XIX века.

Екатерининское время, эпоха классицизма, знало почти одни усадебные ансамбли, архитектурное выражение феодальных отношений. Феодальная усадьба, имея самодовлеющее значение, не была связана с городом и отделялась от него оградами, садами, дворами. Рост города обуславливал развитие нового типа построек. Дома об'единялись в улицы. Возникало стремление превратить улицу, площадь или даже целый квартал в одно законченное художественное целое. Так создавался городской ансамбль.

Под ансамблем нельзя понимать архитектурное соединение зданий только на пространстве, непосредственно видимом. В единый ансамбль могут быть включены целые строительные системы и группы, которые нельзя охватить одним взглядом. Ансамбль может восприниматься по частям, и все же запечатлеваться в памяти как сумма связанных между собою архитектурных об'ектов. Части единого ансамбля должны восприниматься как ансамбль меньшего порядка, связанный с ближайшим как отдельное, но законченное звено пространственного архитектурного целого.

Городские ансамбли появились впервые в древней Эллад. Свое

оформление они получили в Италии, в эпоху расцвета торговых и промышленных городов, возникновения и роста буржуазии при Ренессансе.

Планы итальянских городов-крепостей построены по системе улиц, радиусами расходящихся от площадей. Улицы замыкаются общественными зданиями, а центральное пространство площадей подчеркивается монументами, обелисками, триумфальными воротами.

В XVI и XVII веках, в эпоху позднего *ренессанса* и *барокко*, вырабатывается идеал прямых улиц симметрического профиля, с карнизами одинаковой высоты, с однообразной архитектурой фасадов. Четким геометрическим формам улиц соответствуют такие же четкие формы площадей. Застройка по такому плану приводит к системе прямоугольных, художественно-целостных кварталов.

В XVII и XVIII веках в столицах Западной Европы индивидуальное строительство не прекращалось, но самодержец, устанавливая правила застройки столицы, мог заставлять своих подданных придерживаться однообразного архитектурного оформления уличных фасадов.

Мастера той эпохи умели подчинять каждый отдельный дом архитектуре всей улицы, а улицу сообразовать с типом площади или какого-либо крупного общественного здания.

Руководящая роль в организации городских ансамблей до начала XX века оставалась за Парижем. Знаменитый архитектор XVII века Мансар установил «схему фасадов»: она позволяла легко включать отдельные дома в изящную и целостную архитектуру «уличной стены», а отсюда восходить к более широким пространственным ансамблям.

Начало XIX века в России отмечается бурным ростом торговой буржуазии и развитием мануфактурного, а затем и фабричного производств. Торговый город, особенно столица, начинает приобретать все более ярко выраженный буржуазный характер — нечто весьма отличное от прежней суммы феодальных усадеб.

Перед архитектурой в России возникла новая задача: найти такой стиль строительства, который отвечал бы потребностям этого нового города, помог бы решить проблему городских ансамблей. Наилучшие методы решения давал пришедший из Франции новый архитектурный стиль — *ампир*.

Одним из первых создателей ампира в России был эмигрант из революционной Франции Тома де Томон.

Лучшее произведение его творчества в Санкт-Петербурге — здание

Биржи. Колоннада не замыкает здание в себе, а, наоборот, раскрывает его. Обработка набережной перед Биржей, две мощные ростральные (причальные) колонны еще более подчеркивали ансамбль не дворца, не усадьбы, но всей городской площади.

Казанский собор — детище русского самородка Андрея Никифоровича Воронихина, ученика Парижской академии архитектуры, — делает шаг вперед в освоении городской территории.

Томон планировал Биржу на пустом месте — на стрелке, омываемой водой, — связывая здание с бесконечной перспективой Невы. Воронихин же планировал Казанский собор в тесной связи с главной улицей Санкт-Петербурга, Невским проспектом. Колоннада собора и проектированный в центре площади обелиск связывали здание с пробегающей перед ним улицей, превращая его в один из центров этой улицы.

Здание Горного кадетского корпуса на Васильевском острове выстроил тоже А. Н. Воронихин. В нем он решил очень трудную архитектурную задачу — возможно эффектнее оформить уходящую вдаль перспективу берега многоводной реки.

До конца развил стиль ампира третий зодчий — А. Д. Захаров, ученик французского мастера Шальгрена, в своем удивительном здании Адмиралтейства. В сущности это не одно здание, а целый квартал, в котором мог бы уместиться ряд зданий. Постройка Захарова вертикалью своей башни определяла в перспективе лучевое исхождение от центра здания — Адмиралтейской иглы — трех улиц-радиусов Санкт-Петербурга.

В зданиях ампира нет разрыва между внутренним и внешним пространством, а всегда чрезвычайно ясный переход и соприкосновение одного с другим. Ампира — архитектурное выражение организованной, вымуштрованной жизни. Строгость стены русского ампира соответствует строгости военного мундира, облакавшего привилегированные слои со времен Павла I.

Современники-иностранцы наперебой восхищались выдержанной красотой Санкт-Петербурга.

Реймерс писал в 1803 году: «Санкт-Петербург, нынешняя столетняя столица русских самодержцев, благодаря прелести своих прекрасных эспланад, возвышается среди всех многолетних старших сестер своих, как красивый цветущий ребенок среди стариков».

Христиан Мюллер, побывавший в России в 1810–1812 годах, выпустил в 1813 году в Майнце книгу: «Петербург. Очерк истории нашего времени». В ней он пишет: «Я видел много людей, которые об'ехали всю Европу и Северную Америку. Они уверяли меня, что Петербург по своему

положению на самой прекрасной реке в мире, своей протяженностью и особенным величием своей архитектуры — совершенный уникум в своем роде».

Французский офицер Пюибюск (Puibusque), пришедший в Россию с Наполеоном, остался в ней навсегда и больше Парижа полюбил столицу нового отечества. «Не знаю ничего, что можно было бы сравнить с величием Санкт-Петербурга. Там царит единообразие, величие и изящество архитектуры, которых нет нигде в Европе».

Не забудем, однако, что все эти восторги — реплики сентиментального и романтического веков.

Самым крупным мастером ампира в Санкт-Петербурге, а следовательно в России той эпохи, был Карло Росси, или, как звали его в России, — Карл Иванович Росси.

Намеки, предположения, проекты своих предшественников и современников он довел до предельного художественного совершенства. Именно ему принадлежит гениальное решение труднейшей задачи: планировки северной столицы соответственно новым требованиям и застройки ее законченными городскими ансамблями.

## МОЛОДОСТЬ РОССИ

Своего отца Карло Росси не знал, да и никто его не знал. Известно было только его имя — Джиованни, которое превратилось в хорошо знакомое русскому языку и уху отчество Карла — «Иванович».

Каждый чиновник в дореволюционной России имел «формулярный о службе список», куда тщательно, год за годом, месяц за месяцем вносились заметки о переменах в служебной деятельности, а также в семейной жизни.

Из этого списка мы узнаем точную дату и место рождения Росси: *Неаполь, 18 декабря 1775 года.*

На чем основана эта дата и указание места рождения, мы не знаем: возможно, что записано это со слов его матери.

Кто были предки Росси, почему его родители жили когда-то в Неаполе — все это покрыто глубочайшей неизвестностью. Упорно молчит о них и семейное предание, хранителями которого до последней четверти XIX века были дочери Росси.

Мать Росси, Гертруда, не в пример отцу, была хорошо известна всему знатному Санкт-Петербургу. К сожалению, происхождение ее не стало от этого более ясным.

О семейной обстановке Росси мы узнаем кое-что из знаменитых «Записок» Ф. Ф. Вигеля.

Филипп Филиппович Вигель славился в обеих столицах своим ядовитым, циничным умом. Пушкин писал про Вигеля: «Я люблю его разговор — он занимателен и делен, но всегда кончается толками о мужеложестве».

Вигель в свое время служил в архиве коллегии иностранных дел у крупнейшего археографа и историка Бантыша-Каменского, с посольством Головкина ездил в Китай, был керченским градоначальником, чиновником особых поручений у знаменитого инженера александровских времен Бетанкура, наконец, служил директором департамента иностранных исповеданий, но нигде не уживался из-за своего порока...

Вигель был хорошо знаком со всеми известными людьми своей эпохи. Писатели, артисты, архитекторы, инженеры, даже лица царского дома длинной вереницей проходят в его «Записках»; всем он дает ядовитые, подчас циничные, но всегда меткие характеристики.

Когда появилось «Философическое письмо» П. Я. Чаадаева, Вигель писал митрополиту Серафиму, очень влиятельному при дворе Николая I

лицу: «Если Вашему высокопреосвященству угодно будет прочесть хотя половину сей богомерзкой статьи, то усмотреть изволите, что нет строки, которая не была бы исполнена ужаснейшей клеветы на Россию, нет слова, которое бы не было жесточайшим оскорблением нашей народной чести. Сей изверг, неистощимый хулителю наш, родился в России от православных родителей, имя его, впрочем, мало доселе известное, есть Чаадаев. Среди ужасов французской революции, когда попираемо было величие бога и царей, подобного не было видано».

Донес Вигеля возымел должное действие. Журнал «Телескоп», в котором было напечатано «Письмо» Чаадаева, был немедленно закрыт; его редактор, известный философ-публицист Н. И. Надеждин, поплатился ссылкой в Усть-Сысольск. Сам Чаадаев по приказу Николая I был объявлен сумасшедшим и изолирован.

Вигель же донес на кружок петрашевцев. В 1849 году кружок, как известно, был разгромлен до основания.

Циник и доноситель, Вигель сравнительно хорошо знал семью Росси. Только от Вигеля мы знаем, в какой среде протекало детство будущего зодчего.

«Кто был его отец, не знаю, но всякий знал родительницу его, некогда первую танцовщицу на петербургском театре.

В летописях хореографии прославленное ею имя Росси согласилась она променять не иначе, как на столь же знаменитое имя Ле Пика, которое в царствование Екатерины громко доходило до отдаленнейших от столицы провинций. В Киеве с благоговением произносил его танцевальный мой учитель Пото, и я затвердил его, но мне не удалось восхищаться этой четой; вслед за смертью Екатерины и она куда-то закатилась.

Слава ее, однако же, не вдруг исчезла, и мне в первой молодости неоднократно случалось читать на афише: «балет сочинения балетмейстера Ле Пика...»

При Екатерине II столичное дворянство особенно увлекалось театром. Екатерина сама писала пьесы, интересовалась их исполнением. Каждая новая постановка, драматическая или балетная, была целым событием.

Балет в те времена не всегда имел самостоятельное значение. Иногда он ставился после оперы в качестве механического добавления, иногда комментировал пьесу. Балетные артисты выражали при помощи мимики то, что перед тем исполняли певцы и певицы. Публика часто предпочитала хороший балет слабой опере. Композитор сердился, балетмейстер торжествовал.

Екатерина сама вникала во всевозможные театральные дела. В 1789

году она приказала «всех лишних [артистов] отпустить». Сурово относилась она и к балету. Она приказала число первых «сюжетов» (артистов) в балетной труппе сократить, оставив только хореографа Ле Пика (отчима Росси), танцовщицу Росси (его мать), да еще «одну пару».

Балетное искусство при Екатерине стояло на большой высоте. Давалось много новых постановок. Имена балетмейстеров, танцовщиков и танцовщиц гремели в столицах, слабым эхом доходили до провинции, а иногда докатывались и до Европы.

Танцовщик Карл Ле Пик (Charles Le Pick) и танцовщица Гертруда Росси (Gertrude Rossi) с маленьким сыном Карло приехали в Россию из Италии в 1783 году.

Ле Пик и Гертруда Росси заключили контракт с «Комитетом, управляющим зрелищами и музыкой», вместе танцевали и вскоре поженились.

Отчим Росси, Карл Ле Пик (Карло Росси так и называли в старых бумагах: «пасынком Ле Пика, Ле Пиком») считался в Европе звездой первой величины и как балетмейстер, и как танцовщик. Его выступления всегда имели колоссальный успех.

Ле Пик — сочинитель многих балетов на тему классической мифологии, тогда очень модной. Современникам особенно нравились его балеты: «Амур и Психея» и «Смерть Геркулеса».

Ле Пик получал 6000 рублей в год жалованья, 500 рублей квартирных и 500 рублей проездных. Он пользовался исключительной привилегией требовать из кассы театра ложу третьего яруса, когда угодно. Остальным артистам давали только общую ложу.

Материальное положение балетных артистов при Екатерине II несколько улучшилось. За десятилетнюю службу им стали назначать пенсию, правда, небольшую.

Во всех лучших балетах танцевала Гертруда Ле Пик, занимавшая амплу первой танцовщицы. Она получала в год 4000 рублей жалованья, 500 рублей квартирных, 500 рублей проездных и 70 (вместе с мужем) сажен дров.

Ее современница, известная Настенька Бирилова, получала в год жалованья только 1300 рублей, на квартиру 150 рублей, 20 сажен дров и по десять рублей в месяц «на башмаки и чулки».

Павел I в юности сам пробовал танцевать. Танцовщиков он не любил и однажды приказал заменить их танцовщицами. Но Ле Пик значился первым балетмейстером и при Павле. Его балет «Медея и Язон» всегда проходил с выдающимся успехом.

Ле Пик считался состоятельным человеком. В конце XVIII века у него появляется усадьба в любимой резиденции Павла — Павловске; его именем — «проспект Пика» — называют переулок, где была расположена усадьба.

Балетных танцовщиц, как полагалось, окружали поклонники, иногда из самых знатных кругов. Танцовщицы, в том числе и Гертруда Росси, получали от них дорогие подарки.

Материально юноше Росси жилось хорошо, он никогда не знал, что такое бедность и нужда. Он привык сорить деньгами без счета и поэтому всю жизнь сидел без денег.

Театральная богема, легкомысленная жизнь от успеха к успеху, среди блестящей раззолоченной придворной толпы наложила на молодого Росси свой отпечаток.

Много великосветских дам засматривалось на черноволосого стройного юношу.

Есть сведения, что Карло рос и воспитывался у архитектора Бренны.

В 1780 году жена будущего Павла I, Мария Федоровна, пригласила итальянца Винченца Бренну на службу в Россию в качестве живописца и архитектора. Вначале Бренна был только художником, помогал Камерону расписывать по его указаниям дворец в Павловске, резиденции Павла. Когда Павел вступил на престол, Бренну назначили первым придворным архитектором и приказали ему строить Михайловский замок. Каков был смысл этого назначения? Может быть — убрать в сторону зодчих, которых любила Екатерина и которых поэтому должен был ненавидеть Павел?

Вигель очень резко называет Бренну «самозванцем-архитектором, весьма любимым Павлом, но бывшим в Италии весьма посредственным маляром».

Конечно, за долгое время работы у Камерона Бренна должен был научиться приемам высокого строительного мастерства. Но с трудом верится, чтобы он мог самостоятельно спроектировать и построить грандиозный Михайловский замок. Скорее всего постройка эта была подготовлена гениальным русским зодчим В. И. Баженовым, которого мало ценили современники, а Екатерина II держала в опале. Ему помогал Е. Соколов, строитель здания Публичной библиотеки<sup>[3]</sup>.

Бренна заведывал всеми строительными работами. По капризу крайне нетерпеливого Павла I он носился по России из края в край и разбирал незаконченные постройки, чтобы добыть материал для Михайловского замка.

Замок был закончен постройкой в два года, хотя большая кубатура



здания требовала колоссального напряжения сил. Важнейшая декоративная работа в замке также лежала на Бренне: здесь он был полным хозяином своего дела.

Карло Росси — близкий ученик Бренны. Природные способности Росси к рисованию должны были сильно развиваться под руководством Бренны. Под его же руководством юноша начинает делать карьеру.

В 1795 году, когда Росси было всего девятнадцать лет, он получил назначение в адмиралтейское ведомство «гезелием» (подмастерьем) архитектуры в чине сержанта; первое его жалованье — 150 рублей в год.

Вскоре после смерти Екатерины II, в декабре 1796 года, Росси был назначен в «Кабинет его величества» помощником архитектора Бренны по постройке Михайловского замка с жалованьем уже в 300 рублей.

Кабинет, учрежденный Петром I, имел при нем значение личной канцелярии царя. При Екатерине II в нем сконцентрировались «дела по хозяйственной части всех мест, ко двору принадлежащих». Кабинету подчинялись государственный фарфоровый и стекольный заводы. Он же финансировал все дворцовые постройки.

Двадцати одного года от роду Карло Росси попал на службу к императорскому двору. Балетмейстер, танцовщица и посредственный маляр стояли у начала блестящей жизненной карьеры молодого человека.

«Для Росси, — писал Вигель, — сценической знатности родителей было мало: он пожелал быть артистом еще более благородного разряда. Следуя внутреннему призванию, он сделался архитектором и на сем избранном им пути нажил деньги, получил чины и кресты».

Много неясного в работах самого Бренны в Михайловском замке; так же трудно судить о работах молодого архитектора.

В архитектурном классе Академии художеств был вывешен без всякой даты проект «Памятника великим людям» с подписью: «Projeté et dessiné par Charles Rossi<sup>[4]</sup>». Здесь нет слова «архитектор». Известно, что это звание Росси получил только в 1806 году. В старых бумагах Академии художеств сохранилось любопытное указание: архитектор Иосиф Ляпейн при присуждении премий в 1796 году был награжден за проект «Монумента великим людям России». Тема — та же, что и у Росси. В проекте /Хяпейна есть черты, сходные с проектом Росси. Ляпейн был также учеником Бренны и его помощником при постройке Михайловского замка. Вывод ясен: проект Росси можно датировать 1796 годом. Его появление — результат выполнения художественного задания общего с Ляпейном учителя — Бренны.

Проект Росси больше всего напоминает театральную декорацию. Нет

никакого представления об архитектурном пространстве. В нем видно глубокое различие с тем, что делали впоследствии мастера городского ансамбля, например Захаров в здании Адмиралтейства, фасад которого, являясь частью пространства площади, оформляет его. Проект Росси не организует внешнего пространства. Это не более, как так называемый «задник» театральной сцены, пространственно недоступный действию актера, фон сценических событий.



*Елагинский дворец. 1818–1822 годы*

*(окончательно отделан в 1826 году)*



*К. И. Росси*

*С бюста, хранящегося в Русском музее в Ленинграде*

С подобным плоскостно ограниченным пространством вполне согласуется пышность декорации. Здесь мы видим несколько портиков, множество рельефов, целую вереницу колонн, статуй вверху, Неспокойную цепь филенок, гирлянды и пр.

Чисто декоративный характер проекта — черта, свойственная творчеству Бренны конца XVIII века. Конечно, это не тот проект, который Росси представил в 1806 году для получения звания архитектора, как думают некоторые исследователи. Звание архитектора Росси получил, как увидим, совсем при других обстоятельствах.

Ученический плоскостный этюд совсем не характерен для творчества Росси, великого мастера-организатора внутреннего и внешнего пространства.

Но искусство рисовальщика — неотъемлемое качество Росси: он рисовал, как никто в его время. Недаром Бренна поручал ему вычерчивать планы Михайловского замка. И сейчас можно видеть гравированные планы, исполненные по чертежам Росси.

В ночь с 11 на 12 марта 1801 года в Михайловском замке, который выстроил Бренна и где работал Росси, кучка дворян-заговорщиков убила Павла I.

Звезда Бренны погасла; он стал не нужен. Но Бренна не растерялся. Он успел скопить большой капитал и стал проситься у нового императора Александра I за границу. Одновременно он ходатайствовал отпустить с ним в чужеземные края любимого его ученика, Росси, «на два года для усовершенствования познаний».

В начале 1802 года Бренна и Росси выехали за границу.

Одна из дочерей Росси рассказывала, что Росси был в Италии и посещал во Флоренции Академию изящных искусств. Во всяком случае известно, что в 1828 году, когда слава Росси гремела по всей Европе, Флорентийская академия выбрала его своим «профессором I ранга». Титул — чисто почетный: Росси никогда не преподавал во Флоренции зодчества. Может быть, Академия хотела выразить этим актом почтение к своему бывшему ученику?..

Еще в эпоху Ренессанса Флоренция дала ряд совершенных по художественному оформлению городских ансамблей. Росси имел возможность почувствовать и глубоко изучить красоту знаменитой площади Синьории (Piazza della Signoria) со старым дворцом мастерства XIII века и открытой галлереей, площадь Собора (Piazza del Duomo) с постройками XIII–XIV веков. Эти уроки пригодились потом при создании в русской столице удивительных по стилю городских ансамблей.

Росси уже двадцать семь — двадцать восемь лет. Юношеская восприимчивость еще не угасла, но она облеклась в зрелые формы. Талантливый мастер жадно впитывает в себя художественное наследие

прошлого, стремится приложить его к делу... но до настоящего дела было еще далеко. Пока он увлекается графикой, зарисовывая все, что поражает его внимание за границей.

В июле 1804 года Росси вернулся в Россию. Судя по его письму, он преподнес свои рисунки Александру I как результат путешествия в чужие края.

Некоторый свет на эти годы Росси проливает одна официальная бумага, представленная Александру I начальником Кабинета Дмитрием Александровичем Гурьевым.

«Архитектурный помощник 10 класса Карл Росси, во всеподданнейшем прошении, поданном им его императорскому величеству, просит о награждении его за десятилетнюю службу званием архитектора.

На службу он, Росси, поступил, в 1795 году в Адмиралтейскую коллегию архитектуры гезелием.

В 1796 году причислен к Кабинету и состоял при архитекторе Бренне, где, происходя разными чинами, в 1800 году произведен в 10 класс со званием архитекторского помощника.

В 1802 году благоугодно было Вашему величеству повелеть уволить его в чужие края для усовершенствования познаний, с сохранением получаемого жалования 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 не только знания по архитектурской части, но и искусен в рисовании, а потому и может быть весьма полезным, если употреблен будет для вышеобъявленных мануфактур.

Почему и осмеливаюсь всеподданнейше Вашему императорскому величеству представить, не благоугодно ли будет всемилостивейше повелеть его, Росси, оставить под начальством Кабинета в звании архитектора и с производением жалования вместо получаемых им ныне шестисот рублей по тысяче по двести рублей на год».

Шестого марта 1806 года Александр I одобрил предложение Гурьева. Росси стал архитектором только в порядке движения по служебной лестнице.

Финансист, делец и гурман, Гурьев обладал практической сметкой: он положил молодому художнику двойной оклад жалованья, но зато, используя его труд и знания в заводской и фабричной промышленности, извлекал большие барыши из его рисунков.

В шестидесятых годах Екатерина была увлечена грандиозным планом

застройки всего Кремлевского холма большим дворцом. Дело было поручено молодому русскому зодчему Василию Ивановичу Баженову. Баженов, один из первых стипендиатов Академии художеств, незадолго до этого вернулся из-за границы и был полон самых разнообразных планов. Он быстро составил проект дворца. Екатерине проект понравился. Для постройки была учреждена в 1768 году особая экспедиция. Главным строителем был назначен Баженов, а его заместителем — знаменитый впоследствии московский архитектор М. Ф. Казаков.

В Кремле снесли несколько старинных зданий. По проекту Баженова была сделана прекрасная модель дворца, но дальше этого дело не пошло. Здание требовало затраты колоссальных сумм. Екатерина скоро охладела и к своей затее, и к самому архитектору.

Но Экспедиция так и осталась в Москве и ведала ремонтом дворцовых зданий.

Пятого декабря 1808 года Росси переводят на постоянную службу в Москву с подчинением главному интенданту Кремлевской экспедиции П. С. Валуеву.

«Росси был еще красив и молод, — пишет Ви-гель, — когда его отправили в Москву; к тому же он был артист с иностранным прозвищем. Половины сих преимуществ достаточно, чтобы пользующиеся ими в Москве обретали рай. Кто знает московские общества, тому известно, с какой жадностью воспринимается в них молодость людей разных состояний. Успехи Росси в сих обществах были превыше сил его».

Около рождества помещики начинали стекаться в Москву — отдохнуть от «великих забот» и повеселиться в раздолье да в приволье первопрестольной столицы. Впереди них тянулись длинные обозы с замороженными поросятами, гусями, курами и другой снедью. В Москве их ожидал собственный деревянный дом, неприхотливо убранный, широкий двор и сад — зимой без дорожек, а летом заросший крапивой, но в котором можно было найти дюжину диких яблонь и сотню кустов малины и смородины.

На балах провинциальные дворяне держались землячествами и с завистью смотрели на столичных кавалеров и барышень, на золото мундиров, на платья, сшитые французскими портнихами по последней моде. Здесь устраивались сватовства; счастливыцы успевали венчаться еще до поста, а менее счастливые дожидались «красной горки» (первого воскресенья после пасхи). Жили не тужили до первой недели поста, когда возвращались к себе домой в усадьбу.

Столичное дворянство постоянно развлекалось в разных салонах. Опальные или недовольные правительством вельможи от'езжали в свои подмосковные имения и жили там хлебосольно, как и подобает большим барам. В Москве у них были роскошные особняки, где молодые люди и девицы всегда имели возможность повеселиться, а пожилые, за партией бостона или виста, пересуживали текущие политические новости, критиковали фаворитов и министров.

В таких великосветских домах вращался красивый итальянец-художник. Известная поговорка «Делу — время, потехе — час» у Росси должна была звучать наоборот: «Делу — час, потехе — время».

Какому делу уделял он этот «час»?

Еще 7 марта 1807 года известный театрал и великосветский жулик, Сергей Петрович Жихарев, записывал в своем дневнике: «Пишут из Москвы, что, несмотря на военное, хлопотливое время<sup>[5]</sup>, решено построить театр, к чему приступят тотчас же после пасхи. Место для постройки выбрано у Арбатских ворот. Эта мысль хороша потому, что большая часть дворянских фамилий живет на Арбате или около Арбата».

Новый деревянный театр был построен по проекту Росси в 1808 году у Арбатских ворот, где оканчивается Пречистенский (теперь Гоголевский) бульвар. К сожалению, ни одной гравюры, ни одного рисунка Арбатского театра до нас не дошло.

Современники хвалили красоту театра, со всех сторон окруженного колоннами. Большое пространство между зданием и колоннами в виде соединявшихся вместе длинных галлерей, казалось очень удобным для прогулок. В акустическом и зрительном отношении театр был устроен прекрасно. Слышно и видно было отовсюду — таков единогласный отзыв современников.

Представления в Арбатском театре продолжались до занятия Москвы Наполеоном. Тотчас по вступлении Наполеона в Москву французской труппе удалось дать несколько спектаклей, но вскоре театр сделался одной из первых жертв пламени. После пожара Арбатский театр больше не возобновлялся.

Росси приписывают еще две постройки в Московском Кремле. Предполагают, что он построил Екатерининскую церковь Вознесенского монастыря и верх Никольской башни. Башня была взорвана при отступлении Наполеона из Москвы. Возобновил ее московский мастер Бове, который, по мнению специалистов, в общем повторил архитектуру Росси.

Во время Наполеона Росси уже не было в Москве. Формуляр

лапидарно говорит, что с ГО марта 1811 года он был прикомандирован «к генерал-директору путей сообщения, тверскому генерал-губернатору, принцу Георгу Ольденбургскому», родственнику Александра I.

Принц жил в Твери, и Росси полагалось жить там же. Но от Москвы до Твери (теперь Калинин) всего 157 километров... На прекрасных лошадях, даже в то медленное время, легко можно было добраться до Москвы, можно было жить там целыми неделями. а то и месяцами.

Чиновник принца Ольденбургского просто забавился от нечего делать сочинением проектов для провинциальных построек узко практического значения: винных лавок, питейных заведений, фасада магазина и городе Бежецке, Тверской губернии, фасада и плана другого магазина и питейного заведения. Ко времени жизни в Твери относится первый датированный проект Росси (26 января 1812 года) — больница на Мариинском канале.

Светский образ жизни и видимое внешнее бесплодие только завуалировали сложный процесс внутреннего художественного развития Росси. Незаметно расширялся кругозор, росли замыслы, оттачивалась методология творчества. Словно легендарный богатырь Илья Муромец, Росси сиднем просидел почти до сорокалетнего возраста, чтобы потом блеснуть в Санкт-Петербурге своим высоким мастерством. Только невидимая постороннему глазу упорная работа над отшлифовкой своих художественных дарований, чувство величайшей ответственности мастера перед современниками и потомством могут объяснить огромную разностороннюю, превышающую силы одного человека художественно-строительную деятельность Росси в последующие годы.

Росси поздно закончил свою молодость. Зрелость с избытком окупила потерянное время.



# РАБОТЫ В ПАВЛОВСКЕ. КОМИТЕТ БЕТАНКУРА ЕЛАГИН ДВОРЕЦ

С запада и юго-запада Санкт-Петербург окружали летние и зимние императорские резиденции.

Русские императоры, как и монархи Европы, боялись и избегали шумных волнующих и волнующихся столиц. По временам их увлекала идиллическая жажда сельского «эрмитажа» (уединения). Они строили большие каменные дворцы и легкие игрушечные особняки и виллы для интимных утех. На месте болотистых низменностей разбивались роскошные парки с террасами и гротами; искусственные каналы, ряды фонтанов придавали паркам сказочный вид.

Созидались великолепные усадьбы с собственными церквями, оранжереями и разными службами — «мыльнями», скотными дворами, молочными фермами, конюшнями. Около резиденций вырастали городки, где селились приближенные ко двору люди с семьями и родными.

Прекрасные шоссейные дороги связывали такие резиденции со столицей. Золоченые кареты, пышные экипажи, кавалькады кавалеров и дам, курьеры, скачущие с разными поручениями, заполняли дороги днем и ночью. Дороги обстраивались дворцами-станциями, беседками, фонтанами. Строили даже декоративные деревни.

Настоящие деревни находились тут же неподалеку. Жалкие лачуги утопали в бездорожье пустых равнин с чахлой растительностью.

В 1777 году, в день рождения своего первого внука, впоследствии императора Александра I, Екатерина подарила Павлу участок земли по берегу речки Славянки (недалеко от Царского села) для постройки виллы.

Сначала на возвышенном берегу Славянки были построены два дома: «Паульлуст» (Павлова утеха) — в честь самого Павла, и «Мариенталь» (долина Марии) — в честь его жены Марии Федоровны. «Паульлуст» — скромная помещичья усадьба — скоро перестал удовлетворять своего хозяина. В 1781 году Павел уехал в долгое заграничное путешествие. Перед отъездом он поручил Чарльзу Камерону построить новый дом-дворец, более обширный. Хозяин присылал из-за границы своему архитектору инструкции, закупал там сокровища для украшения дворца.

Камероновский дворец в Павловске не долго сохранял

первоначальный вид. Дождавшись власти и получив возможность неограниченно распоряжаться государственной казной, Павел захотел расширить дворец. Работа была поручена известному нам Винчепту Бренне, учителю Карло Росси. Бренна придал Павловскому дворцу современный вид, пристроив к Камероновскому корпусу два боковых крыла.

Одновременно с постройкой Павловского дворца Камерон приступил к разбивке парка. По мере расширения дворца вырастал и парк.

После смерти Павла I Павловск сделался достоянием Марии Федоровны, владевшей им до своей смерти в 1828 году.

Мария Федоровна знала Росси еще со времен Бренны. В 1814 году умер ее любимый зодчий Л. Н. Воронихин. С этого года Росси привлекают к работе во дворце и парке. Он, вероятно, работал там и при Бренне, когда мальчиком-рисовальщиком бегал по строящемуся дворцу и по парку. Теперь Росси уже крупный мастер, которому поручают ответственные работы.

Его недавняя практика в провинции — оформление фасадов питейных заведений и магазинов — отходит для него в прошлое. Теперь он, наконец, добрался до тонкой, ажурной, чисто художественной работы. Проекты беседок, решеток, лестниц дают яркую картину расцвета своеобразного художественного дарования Росси. Но главное дело его творчества еще впереди.

В 1815 году ему поручают перепланировку деревни Глазово, около Павловска. В Глазове архитектор применяет известные ему формы деревянного зодчества к современной ему деревне. В проекте девять изб деревни, украшенные резьбой, расположены по кругу.

В Павловском парке между «Розовым павильоном» (работы Воронихина) и Константиновским дворцом (перенесен в 1797 году Бренной из Царского села) расположен большой пруд. Посредине пруда — остров. Он носил имя графини Ливен, воспитательницы детей Павла I и Марии Федоровны. До конца XIX века тут стоял деревянный павильон-беседка — памятник Анне Павловне, дочери Павла I. Иногда его называли «храмом любви». Росси, главный мастер ампира, спроектировал эту постройку совсем не в ампирическом духе. Вид арки на восьми колоннах — странное сочетание замыслов в стиле барокко и классических деталей. Строил ее архитектор Пильников. Интересен также чугунный мостик, построенный Росси около «Храма дружбы» Камерона (1780). Это лучшая постройка в Павловском парке в стиле классицизма. Она удивительно гармонирует со

всем ансамблем «Храма дружбы» и речки Славянки.

В проекте Павловского парка проявляется одна из способностей Росси — удивительное чутье природы, умение пользоваться ее средствами для выявления связи ее с архитектурными сооружениями. Здесь Росси проявил себя выдающимся мастером паркового ансамбля.

Самая крупная постройка Росси в Павловском дворце — библиотека. Она относится уже к более позднему периоду его деятельности, к 1822 году.

Росси надстраивает над прежней «Галлереей Гонзаго» (построенной Камероном) помещение для книг. Задача очень трудная. С одной стороны, нужно дать постройку, не нарушающую воздушного стиля галлерей, с другой — над легким зданием возвести сравнительно тяжелую надстройку.

Росси вполне справился со всем этим.

Плоскость стены надстройки «разрушена» широкими окнами, которые в точности соответствуют пролетам нижнего яруса — этим одновременно облегчается тяжесть верха и создается связь с низом.

Вся скульптурная обработка надстройки — плоская. Этим также облегчается тяжесть надстройки и достигается соответствие ее изящной нижней галлерее.

Внутри библиотека — большой, слегка изогнутый по кругу зал с пятью большими полуциркульными окнами на одной стене и книжными шкафами вдоль трех других. Шкафы для книг, три стола посередине зала (один — овальный, два другие — длинные прямоугольные со шкафчиками), витрины под окнами и стулья — все из волнистой березы с резьбой, окрашенной под бронзу. Удивительно умение мастера связать своеобразный план помещения с особенностями интерьера.

Книжное собрание Павловского дворца довольно обширно. Оно заключало в себе чуть ли не все, что было напечатано на Западе и в России по художественной литературе, историческим и другим наукам (путешествия, мемуары) за вторую половину XVIII века и первые тридцать лет XIX века. В основание ее легла дорожная библиотечка Екатерины II, подаренная ею Павлу.

1816 год — дата величайшего перелома в жизни и творчестве Росси. Его переводят на службу в Санкт-Петербург, во вновь организованный «Комитет для строений и гидравлических работ».

Вигель пишет в своих «Записках»: «Счастливо окончив все войны, государь захотел отдаться вновь некоторым из прерванных любимых своих мирных занятий. Петербург захотелось ему сделать красивее всех

посещенных им столиц Европы. Для того придумал он учредить особый архитектурный комитет под председательством Бетанкура. Ни законность прав на владение домами, ни прочность строения казенных и частных зданий не должны были входить в число занятий сего Комитета: он должен был просто рассматривать проекты новых фасадов, утверждать их, отвергать или изменять, также заниматься регулированием улиц и площадей, проектированием каналов, мостов и лучшим устройством отдаленных частей города, одним словом — одною только его наружной красотой».

Председателем Комитета был назначен известный военный инженер александровской эпохи — Августин Августинович Бетанкур.

Вигель был назначен чиновником особых поручений при Бетанкуре и в своих «Записках» дает о нем наиболее полные сведения: «По многим отношениям он был лицо весьма примечательное, особенно же как выражение духа времени, смешение аристократических предрассудков с плебейскими промышленными наклонностями. Заботясь о благе государства своего, Карл III<sup>[6]</sup> устраивал тогда славные покойные дороги, строил мосты, рыл каналы и чистил Гвадалквивир, одним словом создавал в Гишпании все то, чего ей недоставало. Ему нужны были инженеры и архитекторы; для них он заводил школы и, подобно Петру Великому, подданных своих посылал учиться за границу. Отправленный им в Англию Бетанкур<sup>[7]</sup> провел там молодость свою. Возвратясь в отечество, сделался он нечто вроде начальника сухопутных и водяных сообщений; полагать надо не выше того, что у нас директоры департаментов».

Русский посол в Испании Иван Матвеевич Муравцев-Апостол, отец декабристов Сергея и Матвея Ивановичей, подговорил его приехать в Россию. Из контракта видно, что Бетанкур приехал в Петербург осенью 1807 года.

«В жилах старика пылал еще жар раскаленного неба, под которым он родился, — пишет Вигель. — Ума у него было пропасть, и разговор его был занимателен. Аристократическое чувство, правда, никогда не покидало его, даже за станком, за которым всегда трудился он, когда не было у него другого дела».

Бетанкур много писал по вопросам механики и гидравлики. Его инженерно-строительные работы в России — замечательны. Он преобразовал Тульский оружейный завод, во многих его мастерских установил паровые машины, построил в Казани новый пушечный завод, ввел новые машины на Александровской мануфактуре (под Петербургом),

где, в поучение дворянам, было заведено механическое льнопрядение и ткачество (там же вырабатывали игральные карты). По особой арочной системе Бетанкур построил мосты в Туле, Ижоре, Петергофе и Санкт-Петербурге. В Экспедиции заготовления государственных бумаг, где печатались бумажные деньги и заготавлилась гербовая бумага для документов, он поставил новые усовершенствованные по его рисункам машины. Он перенес ежегодную ярмарку из Макарьева в Нижний-Новгород, где построил Гостиный двор. По его инициативе, наконец, был организован в Петербурге первый институт инженеров путей сообщения.

Членами Комитета для строений и гидравлических работ были назначены известные архитекторы эпохи.

Вигель характеризует дух и работы Комитета так. «В императоре Александре был вкус артиста, но в то же время — пристрастие военного начальника к точности размеров и правильности линий. Дабы регулярному Петербургу дать еще более однообразия, утомительного для глаз, учредил он этот Комитет.

Члены добросовестно выполняли его намерения; план всякого новостроящегося домика на Песках или на Петербургской стороне, представленный их рассмотрению, подвергался строгим правилам архитектуры.

Один только Бетанкур вздыхал, видя невозможность в этом деле не сообразоваться с волею царя. Мальчиком любовался он прелестями Альгамбры и фантастическими украшениями мавританских замков в Севилье и всегда оставался поборником кудрявой постройки.

Кроме одного Росси, никто из наших членов не мог тогда назвать публичного памятника, который был созданием его творческой мысли. Другие занимались дотоле одними частными строениями, которые, доставляя им небольшую прибыль, мало умножали их известность».

Восторжествовавшее после крушения империи Наполеона самодержавие поставило целью придать Санкт-Петербургу строгий, единообразный вид, подчиняя этой идее интересы города и всех его жителей. По существу был поставлен вопрос о постройке и оформлении целого города, столицы обширного бюрократического государства.

Увлечение перепланировкой городов стало тогда модным по всей России, особенно там, где пожары истребляли деревянные городские постройки. Наиболее прогрессивная группа феодалов, связанная с буржуазией, содействовала созданию декоративного ампира. Здесь и сыграл свою историческую роль Росси, в котором оформитель-декоратор сочетался с блестящим планировщиком.

Карло Росси начал свою новую работу в Санкт-Петербурге реставрацией Аничкова дворца.

Аничков дворец — ранняя дворцовая постройка (1741–1747). Проектировал и начал ее «городовой архитектор» М. Г. Земцев. Но он умер, едва только успели заложить фундамент.

Елизавета передала эту постройку своему любимцу Растрелли. Растрелли был несколько связан планами своего предшественника; к тому же из-за более поздних переделок здание Аничкова дворца потеряло вид, характерный для стиля Растрелли.



*Михайловский дворец, ныне Русский музей. 1818–1823 годы.*

*С фотографии Бианки 1860-х годов.*

В 1750 году Елизавета подарила дворец своему мужу Алексею Григорьевичу Разумовскому. Здесь Разумовский запросто принимал царицу в уютных апартаментах.



В начале семидесятых годов Екатерина II купила дворец у брата Разумовского, Кирилла Григорьевича, и в 1776 году подарила его главному своему фавориту, впоследствии светлейшему князю Потемкину-Таврическому. Скоро он продал дворец купцу Никите Шемякину. Екатерина перекупила дворец и снова подарила Потемкину. Хозяин так и не жил в нем никогда. Только иногда давал в садовом павильоне великосветские праздники, стоившие баснословных денег.

В 1785 году Потемкин снова продал дворец, на тот раз в казну. Дворец был заброшен и пришел в полный упадок. В 1801 году был сломан дворцовый павильон. Вместо него Бренна выстроил театр. В 1832 году на этом месте был открыт выстроенный Росси Александринский театр.

Аничков дворец был отремонтирован архитектором Е. Соколовым, строителем здания Публичной библиотеки, и подарен сестре Александра I Екатерине Наймите. В 1816 году она продала его за миллион рублей министерству двора и уделов.

Александр I подарил дворец своему младшему брату, впоследствии Николаю I. Было решено реконструировать здание; все работы по перестройке дворца были поручены Карло Росси.



Росси заново оформил дворец внутри и снаружи, добавил решетку и два небольших павильона со стороны Невского проспекта и площади.

Работы по реставрации интерьера дворца ярко описывает Росси в рапорте 4 января 1817 года своему начальству, министру двора и уделов, уже известному нам Гурьеву.

«Честь имею донести Вашему Высокопревосходительству, что потребно подрядить для начатия работ в Николаевском дворце мастеровых людей, а именно:

*плотника* — на сделание перегородок и переделки простых полов;

*штукатура* — для внутренней работы, поправок и перетирок;

*мраморщика* — на починку старого и на накладку вновь фальшивого мрамора;

*печника* — на переделку и починку старых и на сделание вновь печей, каминов и очагов;

*каменщика* — на переделку внутри лестниц;

*столяра* — на починку, чистку и настилку вновь штучных полов и поправок дверей;

*обойщика* — на снятие со стен и окон материи для чищения и мытья;

*резчика и золотильщика* — на снятие с дверей позолоты, для починок и поправок багетов, карнизов и прочего и поправки золоченых мебели;

*лаковщика* — для крашения и лакирования дверей;

*слесаря* — для замков и проч.;

*живописца* — на расписание комнат;

*лепщика* — на поправку лепной работы;

*бронзовщика* — на отделку мраморной вазы и двух мраморных канделябров».

Как дирижер должен знать в совершенстве все музыкальные инструменты своего оркестра, так и зодчий должен охватывать все многообразие художественных и ремесленных работ в своем строительном ансамбле.

Остров Елагин — самый северный в устье Невы. С него открывается чудесный вид на Финский залив. Исстари это было любимое место для прогулок феодальной знати. При Петре I остров назывался Мишиным. Здесь была дача вице-канцлера барона Шафирова. При Екатерине II на



острове отдыхал, гулял и угощал аристократию видный богач А. П. Мельгунов. Мельгуновское празднество 1776 года воспел Державин. Остров так и называли Мельгуновым. Потом остров перешел к гофмаршалу Елагину, одному из дельцов времен Екатерины. Остров стал называться Елагиным.

Елагин был большой барин и известный хлебосол. Знатная публика пользовалась у него самым широким гостеприимством. В праздничные дни в саду играла музыка, выступали клоуны, пускались «потешные огни».

Последним владельцем острова был граф Орлов. В 1817 году Александр I купил остров вместе с постройками и поручил России перестроить дворец для (поен матери, Марии Федоровны).

Здание было построено в стиле строгого классицизма и совершенно не соответствовало ни эпохе, ни творческим наклонностям Росси. В кубическом, покрытом куполом дворце преобладает мотив выступающей круглой башни. Этот мотив любили Кваренги и Камерон.

Александр I поставил перед зодчим нелегкую задачу: приспособить внутренний и внешний облик старинного, немного тяжелого барского дома прошлого (XVIII) столетия к вкусам новой эпохи, сохранив общий вид дворца. Затруднения для Росси были немалые и, возможно, он не во всем удачно справился с задачей.

Южанин по происхождению, он глубоко чувствовал красоту северного пейзажа петербургских островов. В соответствии с пейзажем он придал службам, оранжереям, павильонам, разбросанным в парке, зданиям утилитарного назначения законченную красоту, создав удивительный парковый ансамбль.

Для парковых работ был приглашен знаменитый французский мастер — садовод Жозеф Буш.

На все строительство дворца было ассигновано 1 587 632 рубля. Из них Жозеф Буш затребовал в своей смете для себя целых 19 процентов — почти пятую часть всей суммы.

По докладу Д. А. Гурьева, Александр I велел «ко всему оному приступить, но не вдруг, а по мере имеющихся в Кабинете сумм». К работам было приступлено в 1818 году.

Двадцать второго июня 1822 года А. Я. Булгаков писал своему брату о Елагином дворце: «Я его видел, но тогда интерьер не был еще отделан. Но снаружи он представлял прекрасную декорацию. Мысль убрать все произведениями русских фабрик и заводов также очень хороша. *C'est comme une exposition nationale*<sup>[8]</sup>».

Во время перестройки Елагина дворца Росси был очень занят

работами над двумя ансамблями — Михайловского дворца и площади Зимнего дворца, — но первого своего детища все же не бросал и довел до конца.

Со стороны сада фасад Елагина дворца имеет трехчастное членение: два крайних с фронтонами и средний в виде колоннады. Над колоннадой возвышается аттик. Возможно, что боковые части здания, украшенные четырьмя сдвоенными в стиле барокко колоннами, принадлежат творчеству Росси.

Противоположный фасад, обращенный к реке, так же разделен на три части, со средней в виде полуротонды. Вокруг дворца расположена красивая терраса, служащая для него стилобитом.

Кружевная чугунная, в стиле выдержанного ампира, решетка обрамляет всю террасу. Широкая полукруглая парадная лестница двумя маршами спускается к реке.

Среди газонов раскинулись клумбы, живописно пьются дорожки. По бокам парадной лестницы — четыре громадных вазы из белого мрамора. На вазах — барельефные группы nereид и тритонов. Вазы, чередуясь с плоскими корзинами для цветов, создают естественный переход к саду.

Главные украшения вестибюля — горельефные фигуры женщин с бронзовыми светильниками работы известного скульптора той эпохи, академика Пименова, и интересные по композиции лепные карниз и плафон.

Пройдем через главные комнаты дворца. Белый овальный зал с ионическими полуколоннами, на которых покоится богато украшенный антаблемент. Над ним — кессонированный купол в форме эллипса. В середине купола висит замечательная по общим линиям и тончайшим деталям ампирическая бронзовая люстра работы мастера Шрейбера, сделанная по рисунку самого Карло Росси. Паддуга, украшенная кариатидами и двумя женскими фигурами со светильниками, является естественным переходом к кессонированному куполу. С белизной зала гармонирует и мебель из карельской березы работы мастера Баумана, сделанная также по рисункам Росси.

Малиновая гостиная называется так по цвету штофных обоев и мебели красного дерева с бронзой. Двери работы искусного столяра Гроссе соединяют овальный зал со столовой.

Столовая — длинная комната, выдержанная в белых и желтых тонах искусственного мрамора — стюка, мебели, дверей и бронзы, и залитая светом ряда окон. Зеркала противоположной стены отражают живописный Елагин сад.

Синяя гостиная служит переходом из овального зала в кабинет Марии Федоровны. Богато украшенные двери, живописный плафон, камин с зеркалом, бронзовые канделябры, вазы и большие жардиньеры придают комнате, заставленной зеленью и цветами, тот своеобразный уют, которым славились интимные комнаты крупных феодалов начала XIX века.

Но общий ансамбль комнаты портит мебель и, в особенности, яркосиний штоф, которым обтянуты стены.

Кабинет Марии Федоровны — самая красивая комната Елагина дворца. Расписана она профессором Академии художеств Виги, вызванным в Россию еще при Павле I.

Приведем любопытную «строительную меморию» за март 1822 года. «Условия с профессором Академии художеств Виги, обязавшимся расписать к пятнадцатому числу мая же месяца в угольном, фальшивого мрамора кабинете масляными красками: во-первых — потолок четырьмя сюжетами; во-вторых — фриз купидонами; в-третьих — простенки двенадцатью фигурами — по данным от главного архитектора<sup>[9]</sup> рисунками».

Если изысканность внутреннего убранства говорила о богатстве творческой фантазии Росси как архитектора, то не меньше труда потратил он на создание скомпанованных садовых павильонов дворца. Одним из наиболее обширных по размерам является павильон-гауптвахта, по своему виду несколько напоминающий главный фасад дворца. Сзади он имеет полукруглый выступ, с лестницей, спускающейся к одному из прудов. Со своими фронтонами, с десятью колоннами серого мрамора, с цветочными вазами в форме жертвенников из белого мрамора, весь белый, как сам дворец, этот павильон в саду был чудесным пятном на фоне бледно-холодного северного неба.

По воскресеньям и праздникам дворец и парк оживлялись оркестром кавалергардов в живописных мундирах; сюда же собиралась коротать свой досуг пет грая толпа дворцовых слуг со своими родными.

Кухонный корпус — большое полукруглое здание — поставлен по изгибу дороги, ведущей ко дворцу. Здание это оформляет внешнее пространство. Единственный вход — ворота; ни одного наружного окна. Здание украшено двумя дорическими шестиколонными портиками, расположенными по главной оси, и нишами со статуями и вазами. Павильон-кухня по совершенству своих форм, сочетавшихся с функциональным назначением здания, является одной из наиболее удачных работ Росси.

Современники, знатные баре-гурманы, отмечали, что здесь сочеталось

«искусство хорошо и красиво строить с искусством хорошо и красиво есть!»

Елагин дворец и после перестройки сохранил тип усадебного ансамбля.

Постройка в стиле классицизма сильно стесняла Росси, к тому же для сколько-нибудь решительной переработки здания в его распоряжении не было достаточных средств. Инициативу художника и свое мастерство он смог проявить только в создании усадебных служб и в разбивке парка.

Здание самого дворца не характерно поэтому для стиля и таланта Росси. Наоборот, в службах виден четкий мастер ампира, хотя службы не могли, конечно, претендовать на монументальность.

Интерьеры дворца — работа выдающегося мастера. Все здесь — от росписи плафонов до дверей, мебели, люстр — сделано по рисункам Росси. Способности Росси, как художника-декоратора, его исключительное умение рисовать проявились здесь во всем своем блеске.

Комнатный ансамбль давался не всякому мастеру. Нужно было близкое знакомство с роскошными апартаментами вельмож, глубокое изучение богатства и разнообразия барской обстановки. У Росси были все предпосылки, чтобы стать прославленным мастером интерьеров. Комнатный, усадебный, парковый ансамбли, созданные Росси, полностью демонстрировали это мастерство.

Только с 1819 года, на пятом десятке своей жизни, Карло Росси приступает, наконец, к строительству законченных городских ансамблей.

Здесь уже никто из современников не мог сравниться с ним. Недаром в «Пояснительной записке» к проекту соединения Дворцовой и Галерной набережных в Петербурге Росси писал: «Размеры предлагаемого мною проекта превосходят те, которые римляне считали достаточными для своих памятников. Неужели мы<sup>[10]</sup> побоимся сравниться с ними в великолепии? Цель — не в обилии украшений, а в величии форм, в благородстве пропорций, нерушимости. Этот памятник должен стать вечным».

Четырнадцать лет, с 1818 по 1832 год, Росси работал над осуществлением этих задач.

# МИХАЙЛОВСКИЙ ДВОРЕЦ И ЕГО АНСАМБЛЬ

В начале XVIII века на месте Михайловской улицы<sup>[11]</sup> было болото и для проезда через него пришлось проложить гать. При планировке города все пространство между Екатерининским каналом, Мойкой, Итальянской и впоследствии проложенной Садовой улицами было отведено под «третий императорский сад».

На этом месте была выстроена большая оранжерея, засаженная фруктовыми деревьями. «Санкт-Петербургские ведомости» в 1747 году вызвали желающих поставить для сада 25 тысяч кленовых шпалерных деревьев. Несколько дубов и лип, посаженных тогда, уцелело до нашего времени.

В конце XVIII века площадь сада сократилась. В двадцатых годах XIX века место, где построили Михайловский дворец и устроили площадь, представляло пустырь. Окрестные жители сваливали туда мусор.

Когда возник проект построить дворец для Михаила Павловича, это место оказалось наиболее удобным. Оно было расположено в центре города, а главное, позволяло устроить около дворца сад. Это был последний в столице дворец, запроектированный по типу старинных дворцов-усадб. Однако постройка его в старом духе привела к замечательным последствиям. С дворцом связана планировка и застройка крупного и оригинального городского ансамбля.

Александр I уже давно доверял художественным вкусам Росси. Работы в Павловске, изящные, ажурные, убеждали в том, что талант Росси изощрился, усовершенствовался.

Когда стали думать о постройке дворца для Михаила Павловича, Александр остановил свой выбор на Росси, сделав его главным архитектором.

К нему были прикомандированы четыре помощника: архитекторы Гальберг, Ткачев, Колпачников и Павлов, а позже Унтермарк.

Для внутренней и внешней отделки дворца были приглашены лучшие скульпторы той эпохи — академики Демут-Малиновский и Пименов, живописцы Скотти, Виги, Варнава Медичи, мастера-мраморщики Мадерни и Трискорни и др.

Все они блеснули высоким мастерством. Демут-Малиновский к

августу 1823 года закончил по рисункам Росси два фронтона и 44 барельефа, расположенные между колоннами, вверху окон второго этажа. Пименов выполнил: большой фронтон со стороны главного под'езда, 4 орнамента на аттике, во впадинах по бокам венецианских окон, и 25 орнаментов в полуциркульных впадинах. Все рисунки скульптурных украшений были составлены самим главным архитектором.

Арматура с фигурами на аттике дворца со стороны сада сделана по моделям Демут-Малиновского. Фигуры были высечены из пудожского камня. Пудожский, или пудовский, камень — род известкового туфового камня. Он добывался на мысе Новая Сиверица, вблизи деревни Пудость или Пудожь (в 9 километрах от Гатчины), откуда и произошло его название. Камень легко подвергался обработке. Из него можно было вытесать самый тонкий орнамент. Поэтому он служил излюбленным материалом при художественной обработке фасадов. Но у него был большой недостаток — крупная раковистая пористость. Он легко поддавался атмосферным влияниям и, сильно бурея и крошась, терял первоначальные формы профилей и орнаментов.

Планы дворца и рисунки многих внешних украшений постоянно подвергались обсуждениям; намечались всевозможные перемены, но все же первоначальный проект Росси был выполнен с очень немногими отступлениями.

Росси выполнил не только проекты плана, экстерьер дворца, но и весь интерьер: мебель, камин, люстры, канделябры, лепные украшения, резьбу на дверях и пр., — все это сделано по рисункам и под непосредственным наблюдением самого архитектора.

К работам приступили 17 апреля 1819 года.

Смета на постройку дворца была запроектирована примерно в 6 млн рублей, а в 1822 году было ассигновано еще 950 тысяч рублей. Постройку предполагали закончить в три с половиной года, но ряд непредвиденных задержек значительно отодвинул окончательную отделку здания. Только в 1826 году Михаил Павлович поселился в своем новом дворце.

В 1824 году управляющий Кабинетом Гурьев начал проявлять недовольство чрезмерными расходами на украшение дворца. Он пытался навести экономию. Обращался к Росси с указаниями, что «в украшении сего дворца должно сближаться с тем, в какой степени оное произведено в дворце великого князя Николая Павловича<sup>[12]</sup>, а живопись потребно сделать пристойную, но без такого великолепия, какого нет даже в комнатах государя императора». Росси довольно колко отвечал ему, что император

при личной аудиенции рассматривал представленные им, Росси, рисунки и выразил желание, чтобы внутренняя отделка дворца была «богаче и великолепней той, которая во дворце великого князя Николая Павловича».

Желая блеснуть внутренней отделкой и в то же время боясь выйти из сметы, всю экономию наводили за счет рабочих.

Как жилось рабочим в те времена?

В одном контракте (1803) продолжительность рабочего дня каменщиков определялась так: «На работу выходить обыкновенно при восхождении солнца и пополуночи в одиннадцать часов для обеда и отдохновения с работы бить в колокол, а пополуночи в час бить в колокол на работу и отшабашивать при захождении солнца также по знаку колокола». Весенняя и летняя ночь в Ленинграде длится около трех-четырёх часов; если прибавить сюда обеденный отдых в течение двух часов, то рабочий день длился приблизительно восемнадцать часов; в осеннее время — несколько меньше. При этом поденная оплата равнялась одному рублю, при неизменно снижающейся покупной стоимости денег.

Главная ограда дворца — решетка, выходящая на Мойку, чугунные балконы, парадная лестница и решетка к ней, чугунные львы и маленький мостик в саду были отлиты на казенном Литейном заводе по рисункам Росси. Весь дворец до последней детали вышел из рук искусного и трудолюбивого мастера.

В Журнале изящных искусств» (1825), издаваемом В. И. Григоровичем, читаем любопытное известие: «Михайловский дворец, предназначенный для жительства великого князя Михаила Павловича и его двора, строившийся по проекту известного зодчего, коллежского советника Росси, совершенно окончен в августе месяце нынешнего года. Дворец сей принадлежит к числу огромнейших и великолепнейших новых зданий столицы».

В 1826 году англичанин Гренвилль, крупный ученый своего времени, писал о Михайловском дворце: он «является безусловным триумфом новейшей архитектуры и не только превосходит все виденное в Тюильри и других королевских дворцах континента, но является положительно единственным в своем роде».

Дворец вместе с флигелями выстроен в форме «покоя» (буквы «п»).

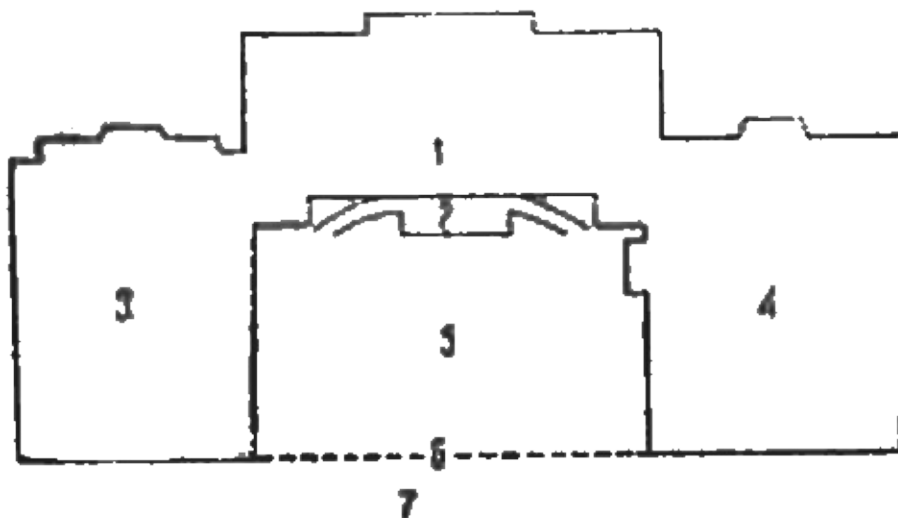
В постройке Михайловского дворца Росси не был связан чужой работой, как это было при перестройке Елагина дворца, и все же, если отвлечься от гипноза торжественности и роскоши и сравнить его с тем, что Росси строил впоследствии, то дворец — менее зрелое его произведение.

Как повелось еще с XVIII века, дворец-усадаба стоит между двором и

садом. Дворец сохраняет боковые выступы в виде павильонов. Они придают зданию обычное расположение в виде «покоя», как было в эпоху «классицизма» XVIII века. Условия местности позволили Росси создать два фасада: один обращенный к площади, другой — к саду.

Посередине фасада, по оси новой Михайловской улицы, — портик из восьми коринфских колонн. Лоджия с двенадцатью колоннами врезается в стену противоположного фасада, который обращен к саду.

Соотношение общих масс здания создается в архитектуре обыкновенно чередованием, игрой выступов и впадин. В преувеличенных объемах Михайловского дворца эти членения теряют свою остроту и кажутся слабыми, вялыми. Вялость эту зодчий пытался скрыть под слишком обильными украшениями.



*Михайловский дворец*

*1. Михайловский дворец. 2. Колоннада. 3. Левый флигель. 4. Правый флигель. 5. Двор. 6. Решетка. 7. Михайловская площадь (площадь Лассаля).*

Арочные окна упираются в колонны и пилястры. Остающиеся промежутки густо заполнены скульптурными украшениями. Здание поставлено на высокий рустованный цокольный этаж. Коринфские капители увеличивают роскошь украшений.



Крылья дворца в виде низких приземистых флигелей задуманы проще. Этим подчеркивается представительная пышность центральной части дворца. Колонны флигелей наиболее скупо украшенного ордера, дорического, — сверху на две трети покрыты каннелюрами.

Если экстерьер и план дворца вызывают известные сомнения, то интерьеры являются наиболее совершенными из всего исполненного во дворце. Обширный вестибюль рядами коринфских колонн второго этажа превращен в подобие двора: недаром сюда введен — едва ли не впервые в архитектурной практике русских зодчих — застекленный потолок. Внутреннее убранство в постройках стиля ампир приобретает черты внешнего.

Дворцовый парк был разбит тогда же по плану архитектора Менеласа. Англичанин Менелае появился в России в самом начале XIX века. Он работал сначала на Украине для графов Разумовского и Завадовского. Позднее он переехал в Москву, в двадцатых годах — в Петербург. Он выстроил дворец Разумовского на Тверской улице в Москве. Впоследствии в нем помещался Английский клуб, теперь — Музей Революции. Менелае выстроил еще для графа Разумовского подмосковную усадьбу Горенки.

Средняя просека дворцового парка, разбитого Менеласом — густые древесные группы — вполне соответствует заднему фасаду дворца. Парк был украшен в духе эпохи — вазами, статуями и бюстами. В парке Росси выстроил каменный павильон с фасадом на Мойку.

У обоих концов павильона — замкнутые пространства, посередине — открытая колоннада, с заднего фасада завершенная полуротондой с колоннами дорического ордера.

Здесь, как и в Павловском парке, Росси показал свое высокое умение организовать парковый ансамбль: павильон гармонирует с древесными группами и узенькой полосой русла реки Мойки.



*Вид Дворцовой площади в начале XIX века*



*Зимний дворец. 1754—62 годы*

Постройкой одного Михайловского дворца планы Росси не ограничивались. Ему принадлежит также проект устройства перед дворцом новой площади и улицы.

Еще будучи учеником Бренны, Росси принимал участие в работах по постройке Михайловского замка. В свое время Бренна постепенно развертывал усадебный ансамбль замка: сначала — манеж и конюшни, потом — оба павильона, площадь коннетабля и наконец — сам замок. Может быть, Росси при составлении проекта нового дворца своеобразно воспользовался планом «развертывания» Бренны. Но Росси претворил этот план в разрезе чисто городского ансамбля.

Он распланировал все пространство, окружавшее дворец, в известной строгой соразмерности с новой постройкой, постепенно связывая ее эффект с дальнейшей застройкой, до Невского проспекта.

Еще в 1821 году Росси составил проект «обывательских домов» для новой площади около дворца — Михайловской. Конечно, по величине и фасаду частные дома должны были известным образом соответствовать

зданию, принятому за центр ансамбля. Но в то же время требовалось подчеркнуть грань, отделяющую высоких особ от простых обывателей. Поэтому фасад частного дома проектируется с более скромными украшениями. У длинного однообразного здания— массивный цокольный этаж, рустованный на одну треп, своей высоты. Гладкие стены лишены скульптур. Плоские пилястры, плотно прижатые к стенам, — единственное украшение здания.

Строгая соразмерность и своеобразная противоположность центра и периферии должны были создать этом проекте Росси цельный ансамбль Михайловской площади.

К августу 1823 года были закончены планы новой улицы, которую решили назвать также Михайловской. Нужно было прорезать длинную линию домов Невского проспекта от Екатерининского канала до Садовой улицы.

В 1824 году здесь проложили новую улицу от Невского проспекта через площадь перед Михайловским дворцом.

Росси, занятый другими проектами и работами, не взял на себя работ по застройке новой площади и улицы. Строительство было передано помощникам, его заменившим.

Впоследствии так бывало не раз. Архитектор Карл Росси (обычная подпись на проектах) разрабатывал проекты и планы, но строили по ним другие архитекторы. Иногда они несколько изменяли предположения Росси, искажали его образы.

Пространство, оставшееся по сторонам Михайловской площади, было роздано отдельными участками частным лицам — землевладельцам-феодалам или представителям крупной торгово-промышленной буржуазии, для застройки по заранее утвержденным планам. Самое близкое к Михайловскому дворцу место с левой стороны площади было назначено для театра.

По проекту Росси и Брюллова здесь было построено здание Михайловского театра. Вид его снаружи скромн. Интерьер же отделан со значительной роскошью. Плафон расписан художником Козроэ Дузи из Венеции, а вся резьба принадлежала знаменитому русскому резчику той эпохи Василию Захарову.

Михайловский театр был открыт 8 ноября 1833 года. «Театр внутренним расположением, удобством, просторностью и сообразностью с целью подобного здания займет первое место. Кажется только в «раю»<sup>[13]</sup> видно не слишком много. Да и возможно ли видеть и слышать за полтину?

За эти деньги довольно одного последнего». Так писала «Северная пчела» в хроникерской заметке об открытии нового театра.

Михайловский ансамбль, целиком созданный Росси, не был соответствующе оценен последующими поколениями. Да и вряд ли был он понят. В подлинном виде не сохранился даже Михайловский дворец — теперь здание Русского музея. В 1903 году, при переделке его под помещение этнографического отдела Музея, правый флигель дворца был повышен на аршин, все его размеры слегка вздуты, пропорции всего мания искажены. Большая же часть интерьеров главного здания уничтожена вовсе. В меньшей степени пострадал фасад Михайловского театра, но внутри он перестраивался несколько раз. Сравнительно мало изменились два дома рядом с театром, когда-то принадлежавшие Голенищеву-Кутузову и Яковлеву.

Варварские переделки исказили строгий ансамбль площади и улицы.

Городские ансамбли теперь делят обыкновенно на *закрытые*, более старинные, и *открытые*, более развитые, более поздние по времени.

Закрытый ансамбль дает цельное впечатление ограниченного пространства, изолированного от окружающих кусков города. Внутри него царит однородность архитектурных сооружений или господствует один главный об'ект, которому аккомпанирует все окружение

Открытые ансамбли подчиняют единству архитектурного построения и обработки не только площади, но и улицы, которые вливаются в них, кварталы, которые их образуют. Они могут расширяться без конца, захватывать смежные куски города.

Закрытый ансамбль предполагает зрителя, который находится внутри ансамбля и может легко его обозреть.

Открытые ансамбли выходят из условия одновременной видимости; они могут восприниматься по частям, но неизменно создают впечатление внутренней, углубленной архитектурной организованности целых городских территорий. Они приближаются к тем требованиям, какие диктует современная нам эпоха.

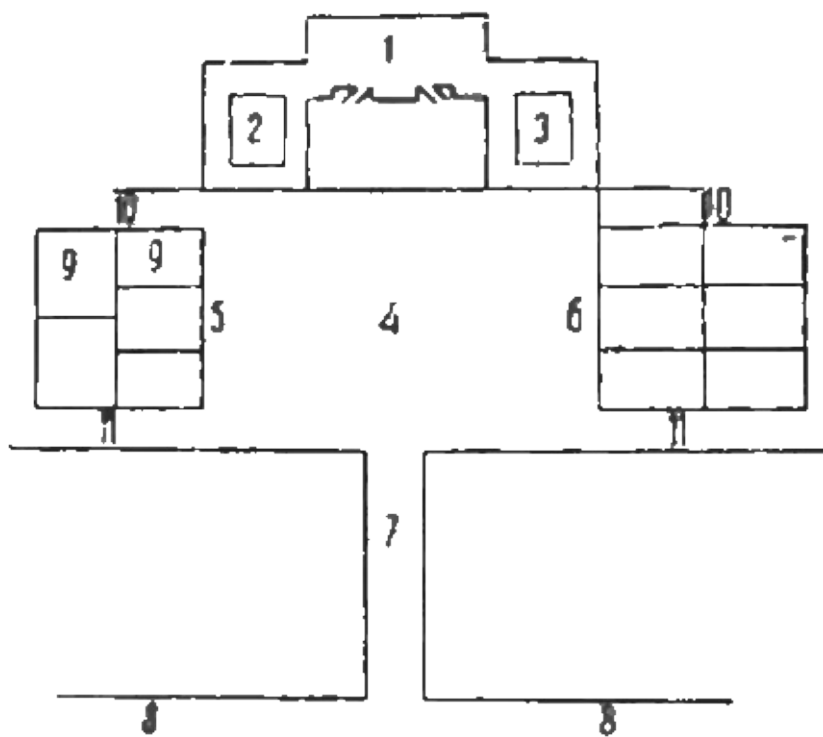
Михайловский ансамбль принадлежит к открытым. Его центр — феодальная усадьба — дворец с парком и парадным двором в духе XVIII века. Но из этого центра исходит организация внешних городских пространств, развертывающаяся от центра через площадь к периферии, к Невскому проспекту. Дворец потребовал организации целой площади, а вместе с ней он создал улицу и слился с главной улицей Петербурга, т. е. расширился без границ.

На старинных литографиях и акварелях можно почувствовать всю динамику Михайловского ансамбля в том виде, как он был задуман и осуществлен самим Росси.

Что можно сказать о жизни Росси в период созидания им Михайловского ансамбля?

Росси не вел дневников, не давал себе постоянных отчетов ни о своих работах, ни о художественных вкусах и переживаниях. Сохранились только сухие деловые бумаги, сметы, об'яснительные записки к сметам, официальные донесения Строительной комиссии о ходе работ.

В этих официальных бумагах архитектор-чиновник совершенно закрывает художника-человека. Но что расскажет нам сам процесс творчества городского ансамбля, в центре которого поставлено строение усадебного типа?



*Михайловский ансамбль*

*1. Михайловский дворец. 2. Левый флигель. 3. Правый флигель. 4. Михайловская площадь. 5 и 6. Жилые дома на Михайловской площади. 7. Михайловская улица (улица Лассаля). В Невский*

*проспект (проспект 25 Октября). 9. Место для Михайловского театра. 10. Инженерная улица.  
11. Итальянская улица (улица Ракова).*

Парковый ансамбль построек Павловска, усадебный ансамбль Елагина дворца, комнатный ансамбль Аничкова и того же Елагина дворца — вот что создавал до сих пор Росси. В Михайловском ансамбле Росси начал с тех же элементов архитектурного мышления. Он удачно организовал усадьбу, комнаты.

Но дальше он сделал очень ответственный шаг.

В пределах комнатного ансамбля — вещь, а паркового ансамбля — беседка приводят к мысли, что отдельные предметы искусства связаны между собой, изолированная же вещь подчиняется целому. Обычно комната организует порядок вещей, парк — порядок павильонов, беседок, скамеек. Значительно реже отдельная центральная вещь организует всю комнату, все остальные предметы, павильон или беседка — определенную часть парка.

Эти мысли Росси применил к городской обстановке — к улице, площади.

Здание так же, как и вещь в пределах комнатного ансамбля, перестает у него жить обособленной, изолированной от окружающих пространств жизнью. Оно включается в более широкие пространственные комплексы, нарисованные четкими, правильными линиями — площади, улицы, кварталы. Отдельное здание может стать центром, который потребует создания вокруг себя площади, сети исходящих от него улиц, сближения с другими такими же городскими кусками.

Всякий художник, особенно крупный, представляет себе самые отвлеченные вещи в виде образов. Свои мысли об организованности, планомерности зданий и их комплексов в специальных городских условиях Росси оформил тем, что создал художественный образ большого, цельного куска города. Отдельное здание сделал он художественным центром-организатором таких элементов города, как площадь и улица. Смелый шаг от узкого, ограниченного круга вещей к неизмеримо большему художественным масштабам может сделать только крупный мастер. Нужно обладать широким кругозором художника, уметь находить сходство между различными предметами, нужны смелость и одновременно величайший художественный такт. Все эти дарования Росси проявил уже в создании своего первого городского ансамбля. Правда, тогда они еще не вполне развернулись и созрели.

Строительство других ансамблей показывает дальнейший расцвет дарования Росси.

О внешней жизни Росси в этот период говорят несколько сухих фактов.

Двенадцатого августа 1821 года его назначают членом Комиссии по постройке Исаакиевского собора. Этот собор, четвертый по счету с основания Санкт-Петербурга, строил свыше сорока лет — с 1817 по 1858 год — француз А. Монферан.

Росси был слишком занят другими работами, чтобы проявить активность в постройке этого собора. Но кругозор художника, его опытность, его авторитет были использованы. Его советы пригодились и здесь...

Первого августа 1822 года Росси была назначена пенсия в три тысячи рублей в год, кроме жалованья и разных мест, кроме многочисленных наград и подарков.

В 1822 году Совет Академии художеств присвоил Росси звание своего почетного члена, как человеку, «известному многими важными зданиями, произведенными по его проектам».

Росси не вращался в кругах Академии, как русские архитекторы Захаров, Воронихин и его сослуживец по Комитету Бетанкура, Михайлов. Он никогда не был официальным профессором архитектуры.

Сильна ли была у него склонность к педагогической деятельности, обладал ли он умением передавать свое мастерство другим, делиться накопленным опытом — сказать трудно.

Характерный случай произошел в 1829 году, когда Росси работал над постройкой Александрийского театра. Академия художеств прикомандировала к нему для практики трех учеников: Дурнова, Ефимова и Кузьмина. Росси все дела вел сам, ни к чему учеников не допускал; очевидно, он не стремился их использовать и ничему не научил.

Как Кваренги и Тома де Томон, Росси работал вне русских академических влияний, был чужд установившимся методам академической архитектуры. Он — самостоятельный мастер в своем искусстве.

Он не шел к Академии художеств, зато Академия сама пришла к нему. Официальные художественные учреждения, застывшие в своих бюрократических рамках, редко умели правильно оценивать художника, не принадлежащего к их кругу.

Нужно думать, что внимание, оказанное Академией художеств Росси,



было вызвано скорее высоким чиновным положением Росси, чем действительным пониманием его художественных стремлений.

# ГЛАВНЫЙ ШТАБ И ПЛОЩАДЬ ЗИМНЕГО ДВОРЦА

Двадцать восьмого ноября 1819 года была начата архитектурная переделка площади Зимнего дворца по планам Росси.

По архитектурному оформлению площадь Зимнего дворца, теперь площадь Урицкого, — одна из лучших в Европе.

Она оформилась не сразу. Ее история тесно связана с историей Санкт-Петербурга, с организацией центра царской столицы.

Первый намеченный центр — Петербургская сторона — был неудачен: он был отдален от фарватера Невы, главной артерии столицы. Второй предположенный центр — Васильевский остров — был оторван от материка.

Петр I остановил, наконец, внимание на Адмиралтейском острове. Вначале остров имел чисто стратегическое значение. В 1705 году было построено Адмиралтейство.

Адмиралтейство — очень сложный комплекс сооружений и зданий. Здесь были расположены верфи для постройки судов, высшие военно-морские учреждения, «округ — дома видных чинов и чиновников морского ведомства. Здесь же стоял Зимний домик Петра I, выстроенный архитектором Трезини.

И Морской городок, тесно связанный с Адмиралтейством, сделался центром новой, «морской» столицы. Тут стали прокладываться улицы Морские, Итальянские, Немецкие, получавшие названия от национальностей иноземцев — судостроителей, капитанов, ремесленников, связанных с мореплаванием.

Дворцовая площадь последующего времени составляла часть Адмиралтейского луга, всецело зависела от Него и самостоятельного значения не имела.

Площадь имела вид треугольника. Со стороны Невы ее ограничивала двойная линия адмиральских палат, которые вливались в Луговую (впоследствии Миллионную) улицу. Луговая линия упиралась в «Невскую перспективу», тогда еще не застроенную. Здесь был один из углов треугольника площади. Западную границу площади представляла «Невская перспектива», бастион и вал Адмиралтейства. Центром был луг, нарочно огороженный для сохранности травы.

В тридцатых годах XVIII века Адмиралтейский остров приобретает большое экономическое значение, становится узлом, который стягивает торговые пути из внутренней России.

В 1735 году купечество перешло сюда торговать с Васильевского острова.

Стратегический, торговый центр — Адмиралтейский остров делается и центром административным, поскольку здесь был построен императорский дворец.

В 1754 году Елизавета дала указ Сенату. «Понеже в Санкт-Петербурге наш зимний дворец не токмо к приему иностранных министров и отправлению при дворе в уреченные дни праздничных обрядов по великости нашего императорского достоинства, но и для умещения нам с потребными служителями и вещьми доволен быть не может, для чего мы вознамерились оный наш зимний дворец с большим пространством в длине, ширине и вышине перестроить».

Дворец строил с 1754 по 1762 год известный нам «обер-архитектор» Растрелли.

Петр III в'ехал в еще не законченный дворец.

Любопытна бытовая картинка, связанная с окончанием постройки. Чтобы очистить обширную площадь от наваленных материалов и мусора, был издан специальный указ: петербуржцы могут взять с площади все, что им нравится. Площадь была очищена в один день.

С этого времени дворец стал центром-организатором прилегающей площади и растекавшихся от нее улиц. Зимний дворец был расположен на месте старого Адмиралтейского поселка и занял всю северную часть площади. У него три фасада. Один обращен к Неве, другой к Адмиралтейству, третий на луг, т. е. на площадь, которая стала называться Дворцовой.

Дворец расчленен на нижний и два верхних об'единенных этажа. Всюду — разорванные вертикальные и горизонтальные линии. Богатое скульптурное убранство создает своеобразный ритм. Игра выступов и впадин дает обилие светотени.

Дворец ярко расцвечен. Основной тон окраски — оливковый; колонки и обрамления окон — белые; выделяется скульптура, покрытая бронзой.

Первым оформителем площади перед Зимним дворцом нужно считать Растрелли. У него зародился план связать площадь с дворцом, оформить ее амфитеатром, завершить монументом.

Растрелли проектировал обнести площадь в виде полного круга оградой из столбов и сдвоенных колонн приблизительно до того места, где

потом выросло здание Главного штаба. В стене предполагалось четверо ворот — со стороны Адмиралтейства, Невского проспекта, Миллионной и Морской улиц. В центре площади должен был стоять памятник Петру I.

Но Растрелли еще не думал о городском ансамбле. Его проект — чисто усадебного типа. Площадь, опоясанная оградой, превращалась в двор для огромной усадьбы с конюшнями, всякими службами, домами для певцов и музыкантов, театром и другими сооружениями придворно-усадебного хозяйства.

Проект Растрелли осуществлен не был.

Невский проспект усиленно застраивался. Ряд домов выходил фасадом на Невский, а дворики — на Дворцовую площадь. Из Зимнего дворца открывались не совсем приятные картины.

В 1779 году Академии художеств было приказано организовать конкурс между архитекторами «на сочинение проекта обстройки Дворцовой площади».

В официальных «Санкт-Петербургских ведомостях» было напечатано об'явление от Академии художеств. «Ее величеству благоугодно оказалось, чтобы площадь, лежащая против Зимнего дворца, между восточным углом Адмиралтейства и Миллионной улицей, застроена была домами. Академия художеств, исполняя сию высочайшую волю, приглашает господ архитекторов и прочих, в обеих столицах и в ближайших к ним местах живущих, сей науки любителей, сообщить ей своего изобретения фасады вышеупомянутых домов, которые сходством были с положением места и особливо, когда оные воздвигнуты будут против палат монаршия. Для лучшего о том просвещения могут они планы к сим строениям<sup>[14]</sup> получить в Санкт-Петербурге в Академии художеств. Таковые сочиненные ими фасады да благоволят доставить прежде мая месяца». За лучший проект была установлена премия в триста червонцев.

Пятого октября 1780 года Академия художеств рассматривала поступившие по об'явлению три фасада и две модели.

«По довольном рассмотрении оных сочинений предпочтительнейшим всея оказалась упомянутая под № 4 модель с портиком дорического ордера и антаблементом коринфского ордера и в рассуждении как пропорций во всех расположениях и правил архитектуры, почему оной модели господин сочинитель достойным признан получению обещанных наградных, а при открытии записки, приобщенной при упомянутой модели, оказалось имя сочинителя: архитектор господин профессор Фельтен».

Фельтен, помощник Растрелли при постройке Зимнего дворца, много

строил в Санкт-Петербурге. Его работы: «второй Эрмитаж», армянская и лютеранская церкви, гранитные набережные Невы, воспетые впоследствии Пушкиным, и знаменитая решотка Летнего сада.

По проекту Фельтена построены три дома, составившие правую часть полуокружности. Крайний дом, обращенный к углу Дворцовой площади, сделался собственностью санкт-петербургского губернатора Брюса, второй и третий дом Екатерина II подарила своему фавориту Ланскому.

Дворец снова был окружен домами лиц, так или иначе связанных с дворцом.

При Екатерине II на площади устраивалось по праздникам народное гулянье. Выставляли обильные угощения, устраивали фонтаны, из которых било вино. В торжественные дни гвардия и другие привилегированные войска, расположенные в Санкт-Петербурге, выходили на площадь с музыкой и барабанным боем.

1819 год — начало последней стадии в архитектурном оформлении Дворцовой площади.

Александр I сперва поручил Росси составить проект, а затем передал ему руководство всеми работами по застройке площади.

Всему окружению дворца решили придать выдержанно административный характер, сгруппировав поблизости от него важнейшие государственные учреждения.

Дворец оказался окруженным с одной стороны Адмиралтейством (центр морских сил государства), с другой — Главным штабом (центр военно-сухопутных сил) и министерствами иностранных дел и финансов, а с третьей — «экзерциргаузом» (буквально — «дом для упражнений»); это устарелое слово обозначало здание, где в холодную или ненастную погоду производилось обучение солдат; впоследствии оно служило штабом императорской гвардии.

Адмиралтейство замыкало Дворцовую площадь с дорогой на Васильевский остров. Оно давало начало второй, Адмиралтейской площади. Площадь тянулась до памятника Петру I Фальконэ и заканчивалась третьим ансамблем — Петровской площадью<sup>[15]</sup>.

Против Адмиралтейства, в доме Лобанова-Ростовского (работы Монферана) поместилось военное министерство. За ним шли об'единенные здания Сената и Синода.

Так были связаны в Один территориальный узел все цепи государственной организации того времени. Дворец-усадыба в эпоху Растрелли при Александре I и Николае I стал центром самодержавия.

Росси был призван осуществить эту идею в архитектурной форме.

Как всегда, для руководства работами была образована Строительная комиссия под председательством Д. А. Гурьева.

На строительство была ассигнована огромная сумма в 8 млн. рублей, впоследствии было добавлено еще 1625 тысяч рублей.

В спешном порядке Комиссии нужно было заготовить большое количество строительных материалов, нанять рабочих «с соблюдением казенной пользы».

Казенная польза» означала, разумеется, прежде всего резкий нажим на заработную плату рабочих. По этой статье расходов Комиссия, как всегда, наводила экономию в первую очередь.

Главные помощники Росси — архитекторы Руска, Ткачев, каменных дел мастер Доменико Адамини. Профессор Института инженер путей сообщения, француз Жако, повидимому, выполнял работы по архитектурным расчетам и конструкциям.

Прежде всего скупили дома, выходящие на Дворцовую площадь. Некоторые были сломаны, другие Росси об'единил в одно большое строение.

Двадцать третьего октября 1824 года Росси подал в Строительную комиссию рапорт, из которого видно, что весь главный фасад Главного штаба в черновом виде закончен и что благодаря «ревностному усердию» помощников удалось выполнить гораздо больше, чем было запроектировано. В этом корпусе должны были разместиться министерство иностранных дел и Главный штаб. Оба крыла были сведены к почти правильной полуокружности, но в то время они еще не были симметричны. Правая часть (если смотреть из Зимнего дворца), которую занял Главный штаб, имела 25 окон и 12 колонн, левая, предназначавшаяся для министерства иностранных дел, — 31 окно и 14 колонн. Кривые линии полуокружности переходили по концам в прямые, параллельные линии фасада Зимнего дворца. Полная симметрия получилась позже, в 1847 году, когда военный инженер Черник достроил меньшую часть.

Росси решил об'единить оба крыла аркой. Специалисты-техники высказывались против арки. По их расчетам арка оказывалась непрочной. Организовали особую комиссию, произвели тщательное обследование прочности арки.

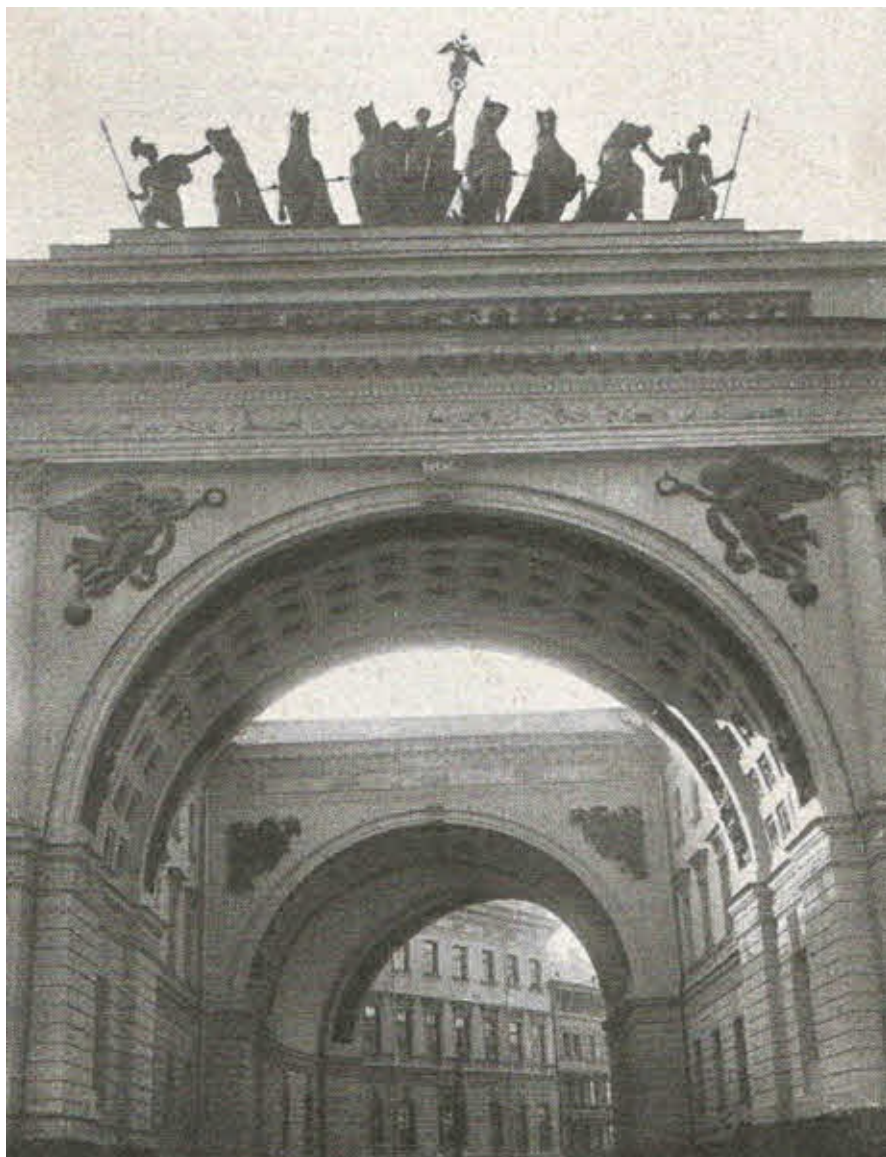
Самолюбию Росси был нанесен жестокий удар, когда его оригинальнейший архитектурный замысел, ключ к большому и законченному куску города, начали подвергать пристрастной критике, проверке. Обида была тем более велика, что сомневались в самом

элементарном для каждого строителя умение — обеспечить устойчивость своей постройки.

От дочерей Росси сохранился любопытный рассказ. Когда постройка арки подходила к концу, Николай I сказал зодчему: «Иностранцы думают, что арка должна упасть». И в день открытия, когда убирали леса и подпорки, Росси с рабочими поднялся на арку.

— Если она упадет, я готов упасть вместе с ней.

Результаты получились самые благоприятные, комиссия единогласно установила полную надежность конструкции арки. Самолюбие Росси было несколько удовлетворено, но урок этот остался ему памятен на всю жизнь.



Росси придавал арке, центру здания, особенное художественное значение. Он тщательно занялся обработкой ее убранства.

Литография Беггрова дает первоначальный проект украшений арки: на ее аттике Росси предполагал поставить только две женские фигуры.

В марте 1827 года Росси представил в Строительную комиссию реестр украшениям арок:

*Реестр чугунным, а также из битого железа украшениям, которые, по подтвержденному плану, должны быть сделаны у трех больших арок*

1. На аттике над большой аркой со стороны площади Зимнего дворца — «Слава»<sup>[16]</sup> в большой колеснице с шестью лошадьми, из коих двух крайних поддерживают два воина из чугуна. Вышина колесницы— 5 аршин 4 вершка, вышина лошадям—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 2 вершка.

Под этими фигурами — две арматуры., да по две арматуры в нишах, да еще ряд арматур и розеток в кессонах по Миллионной улице.

Дальше Росси пишет: «Все оные украшения должно отдать сделать сперва модели лучшим скульпторам и потом их доставить на Чугунный литейный завод, которые после их отливки и самой лучшей чистой отделки должно привезти на место строения, ставить и укреплять».

Строительная комиссия запросила тогдашнюю знаменитость — литейного мастера Берда, из какого материала целесообразнее всего изготовить скульптуру. Берд, дал совет употребить в дело не битое железо, а битую медь.

Другой видный металлург той эпохи, директор Александровского чугунолитейного завода англичанин Кларк предложил вместо отливки большой «Славы» в колеснице из чугуна отлить чугунный каркас и обложить его художественно исполненной битой медью в  $\frac{1}{8}$  дюйма толщиной. Такой способ должен был, по его соображениям, снизить вес всей группы в пять раз: 16 тонн вместо проектированных 80.

Комиссия приняла все предложения специалистов. Модели исполнили лучшие скульпторы, профессора Академии художеств Пименов и Демут-



Малиновский. Группы были изготовлены на заводе, покрыты бронзой и поставлены над аркой, где стоят и сейчас.

Фасад здания Главного штаба — образец величайшего художественного такта зодчего. Фасад растянут по площади на расстоянии примерно полкилометра. Преобладают пассивные горизонтальные линии; в трех местах они перебиты вертикалью колонн коринфского ордера.

Фасад расположен по полуокружности и подчиняется (если смотреть из Зимнего дворца), законам перспективных сокращений. Этим самым в обработку фасада вносятся богатство и разнообразие архитектурной выразительности.

В оформлении фасада здания Росси исходил из ансамбля всей площади.

Мы увидим потом, что мысль организовать ряд зданий в форме полуокружности и этим оформить ансамбль площади не покидала Росси. Полуокружность фигурирует у Росси в ряде проектов самого большого городского ансамбля — Александрийского.

Здание Штаба Росси делит на два яруса. Нижний — рустованный, верхний — в два этажа — в центре (по сторонам арки) перебивается громадной колоннадой (по восьми полуколонн с каждой стороны) коринфского ордера. Центры прямых сторон здания также украшены колоннадами из 12 колонн.

Арка — центральная часть величественного архитектурного образа Росси. Стоящая на аттике в центре арки бронзовая фигура «Славы» связана со всей постройкой движением воинов, разводящих в стороны крайних коней. Эта группа прекрасна по рисунку и совершенству исполнения. Она является одним из лучших образцов живой художественной связи между скульптурой и архитектурой, которой так добивается наша современная архитектурная мысль.

Арка соединяет площадь с городом. Большая Морская улица<sup>[17]</sup> подходит к арке не прямо, а под углом. Росси пришлось повторить арку на повороте улицы; поэтому внешняя и внутренняя части арки сходятся под углом.

В древнем Риме триумфальные арки были изолированы от города; у Росси арка сливается с городом, организуя всю улицу.

Величественная монументальность здания обыкновенно подчеркивается выделением единого центра. Росси подчинил весь массив здания арке. Но грандиозная арка, в свою очередь, опирается на величественные сооружения. Этим она господствует не только над

площадью, но и над городом.

Постройка здания Главного штаба была закончена. Приступили к скупке и перестройке частных домов по направлению к Мойке. Здесь в 1825–1832 годах было выстроено здание, где поместилось министерство финансов.

С другой стороны, занимались окончательным оформлением противоположной линии построек до Невского и Адмиралтейского проспектов. Застройка угла, выходящего на Невский, была закончена в 1847 году военным инженером И. Д. Черником.

Резко диссонировали с общим ансамблем площади выстроенный еще Бренной «экзерциргауз» и ряд частных домов на восточной стороне Зимнего дворца. Было приказано сломать их и объявить конкурс для постройки здания, которое объединило бы «экзерциргауз» и театр, помещавшийся в одном из частных домов.

Конкурс был объявлен в начале 1827 года.

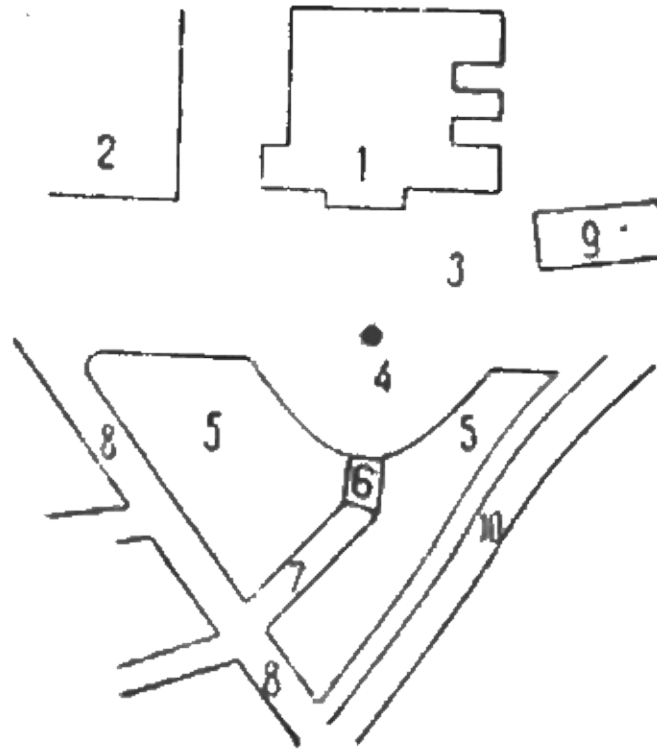
Перед участниками конкурса поставили очень сложную задачу: объединить фасадом два здания различного назначения; связать этой постройкой совершенно различные по архитектурному стилю здания Зимнего дворца (стиль барокко) и Главного штаба (стиль ампир); сочетать трехэтажные постройки с одноэтажным «экзерциргаузом»; соединить театр особым переходом с зданием Зимнего дворца.

В конкурсе приняли участие: К. Росси, В. П. Стасов, А. А. Монферан, К. А. Тон, А. П. Брюллов и знаменитый декоратор Пиетро Гонзаго.

Проект Росси дошел до нас в двух вариантах.

В первом варианте он предусматривает единый фасад для обоих зданий. Этот фасад должен был повторить фасад манежа, выстроенного еще Кваренги на другом конце Адмиралтейской площади. Росси думал создать этим целостное боковое замыкание обеих площадей, Дворцовой и Адмиралтейской.

Во втором варианте его проекта особенно выдается фасад театра с двумя колоннадами. Росси не старался подогнать его ни под нарядный пышный стиль Зимнего дворца, ни под величавый стиль Главного штаба. Все постройки, сохраняя свою форму, украшения и цвет, должны были, не заслоняя соседних строений, объединиться в единый целостный ансамбль.



*Здание Главного штаба и площадь Зимнего дворца*

*1. Зимний дворец. 2. Адмиралтейство. 3. Площадь Зимнего дворца (Урицкого). 4. Александровская колонна. 5. Здание Главного штаба. 6. Арка. 7. Большая Морская ул. (Герцена). 8. Невский проспект (проспект 25 Октября). 9. Экзерциргауз. 10. Мойка.*

Ни один из проектов конкурса не был одобрен. Несколько лет дело не двигалось.

В 1840 году Николай I поручил Брюллову выстроить на месте «экзерциргауза» здание для штаба своей гвардии.

Здание, выстроенное Брюлловым, не рассчитано на восприятие с большого пространства площади.

Горизонтальное членение здания Брюллова и размеры колонн верхнего этажа более или менее соответствуют пропорциям зданий Главного штаба и Зимнего дворца. Но формы убранства слишком мелки, в архитектурных формах нет силы, видна какая-то излишняя деликатность в профилях. Здание теряется на фоне огромной площади в соседстве с работами Росси и Растрелли.

Главная часть Дворцовой площади к югу от Зимнего дворца оформлялась по проектам Росси.

На плане она представляется в виде параллельной дворцу прямой линии с полуокружной впадиной и аркой посередине. С правой стороны фасад здания Главного штаба доходит до Невского проспекта, охватывая часть его угла. С левой стороны площадь переходит в фасад, обращенный к штабу гвардейских войск и на Мойку.

Центр Дворцовой площади решено было оформить постановкой величественного памятника Александру I. Это решение вынес Государственный совет еще в 1814 году, когда русские войска заняли Париж. Осуществил решение Николай I. Он поручил архитектору А. Монферану составить проект монумента. Монферан разработал несколько проектов памятника. Один из проектов представлял высокий обелиск на гранитном пьедестале в 8 метров. Лицевую грань обелиска Монферан предполагал украсить барельефным изображением событий войны 1812 года.

Николай I забраковал проект. Ему хотелось видеть на монументе изображение ангела с лицом Александра I.

Колонна была поставлена в центре Дворцовой площади на перспективе тогдашней Большой Морской улицы. Монумент дает взлет по вертикали, усиленный поднятой рукой ангела и крестом. В проекте Монферана были еще два фонтана по бокам колонны. Установка колонны создала необходимое равновесие всех частей, заключив ансамбль Дворцовой площади.

Единственный диссонанс вносило только здание Брюллова. Но и в таком виде Дворцовая площадь не уступала замечательным ансамблям Западной Европы.

## АЛЕКСАНДРИНСКИЙ АНСАМБЛЬ

Остальные свои работы Росси исполнил уже при Николае I, который оказывал влияние на искусство своего времени.

Николай I руководствовался одним принципом: искусство, как и все проявления жизни, должны служить интересам самодержавия, утверждать, казалось ему, непоколебимое могущество империи, принципы его деспотической политики.

При Николае I размах строительства был не так широк, как в предыдущие эпохи, и на нем лежал отпечаток ограниченных личных вкусов и воли императора.

Николай I, человек узких мыслей, небольшого кругозора, всю жизнь воспринимал как солдатскую службу. Повелительный, непомерно честолюбивый, упрямый, он считал, что искусство подчиняется тем же законам «муштры», по каким сам он руководил военным делом.

Он не считался с творческими замыслами художника, а подчинял их, притом очень круто, своей личной воле заказчика, работодателя, хозяина.

Политические симпатии и антипатии, личные взгляды Николая I нередко решали, часто роковым образом, судьбу замечательных памятников искусства.

Николай терпеть не мог «вольтерьянцев». В Эрмитаже стояла мраморная статуя Вольтера работы известного французского мастера Гудона.

— Истребить эту обезьяну! — последовал краткий приказ.

Граф А. П. Шувалов тайком приказал спрятать ее в подвалах Таврического дворца. Она появилась на свет только в конце века.

После жестоко подавленного польского восстания все портреты, картины, драгоценные предметы искусства, отнятые у польских магнатов, были сожжены по его приказу. Николай I очень любил Эрмитаж, пытался определять школу картин и считал себя знатоком этого дела.

Однажды вместе с известным художником Бруни он рассматривал картины.

— Это фламандец.

— Ваше величество, а мне кажется...

— Нет, уж ты, Бруни, не спорь: фламандец!

Иногда он делал указания живописцам, приказывал переделывать картины по своему вкусу.

Строительство было делом наиболее близким Николаю I. Он считал себя инженером и рисовальщиком, живо интересовался постройками в Санкт-Петербурге, резиденциях (особенно в Петергофе), даже в провинции. Его любимая поговорка была: «Мы инженеры...» На его утверждение поступали проекты всех казенных зданий столицы, а иногда и частных построек. Очень часто, не соглашаясь с архитектором, Николай I приказывал переделать ту или иную часть проекта.

После смерти Александра I Росси попрежнему остался придворным архитектором. Три раза принимал он участие в «печальных комиссиях»: первый раз в 1825 году, когда умер Александр I, второй — в 1826 году, когда умерла жена Александра, Елизавета Алексеевна, и третий — в 1828 году, после смерти матери Александра и Николая, Марии Федоровны.

Росси и здесь блеснул своим мастерством. Траурное убранство в стиле ампира необходимо было согласовать с внутренностью собора в Петропавловской крепости, выстроенного в пышном стиле барокко. Росси очень удачно разрешил эту задачу — декоративным фигурам на катафалках он постарался придать возможно больше движения, уничтожив этим расхождение между обоими стилями.

Картина Чернецова (Русский музей в Ленинграде) изображает катафалк Марии Федоровны, исполненный по рисункам Росси.

Первая архитектурная работа Росси при Николае I, по его личному поручению, — устройство Военной галереи в Зимнем дворце в память войны 1812 года. Характерно, что этот первый заказ продиктовали военные вкусы императора. Военная, или, как ее тогда называли, Генеральная галерея Зимнего дворца должна была сосредоточивать изображения всех героев войны.

Центр галереи — фигура Александра I на коне. Стены галереи расчленены тяжелыми сдвоенными колоннами коринфского ордера. Украшения из оружия, военных трофеев, изображения героев покрывают все стены. Росси вложил в эту работу все свое мастерство.

— Хорошо ты сделал, Карл Иванович, — сказал архитектору скупой на похвалы Николай I.

Пожар Зимнего дворца в 1837 году истребил Генеральную галерею. Возобновлял ее В. П. Стасов<sup>[18]</sup>, сделавший ее длиннее, чем была галерея Росси.

Второе поручение Николаю I Росси относилось к Летнему саду в Петербурге. Летний сад развел еще Петр. Сад был разбит в голландском вкусе и состоял из множества прямых дорожек, пересекающихся под

тупыми и острыми углами. Большие аллеи обсажены высокими липами и кленами, остальные — акациями. В саду было много разных украшений и статуй.

В 1778–1784 годах Фельтен окружил Летний сад удивительной работы решеткой. Круглые гранитные столбы, увенчанные вазами, связаны прозрачной решеткой из высоких кованых прутьев. Наверху в виде фриза проходит легкий орнамент. Ворота, немного сниженные, завершаются легкой арабеской. Красота решетки Летнего сада создала даже легенду о богатом чудаке-англичанине, нарочно приехавшем в Россию только за тем, чтобы взглянуть на работу Фельтена.

При Петре I архитектор Леблон построил в Летнем саду богато украшенный павильон. Внутри него был устроен грот.

Время шло, постройка разрушалась. К двадцатым годам XIX века от замысла Леблona не осталось ничего.

По поручению Николая I Росси в 1826 году перестроил грот в нарядный «Кофейный домик» — одно из лучших украшений Летнего сада. Особенно хороши в домике скульптурные украшения.

Спустя два года Росси, по поручению Николая I, перестроил Михайловский манеж (помещение, в котором учили солдат в холодную и ненастную погоду), старую работу своего учителя Бренны еще при Павле I.

Старый манеж смотрел на улицу коротким фасадом. Зодчему он показался слишком незначительным. Росси скомпановал два флигеля на расстоянии 60–80 метров от главного корпуса. Как главный корпус, так и флигели получили аттики. В создании аттиков Росси вообще проявлял особое мастерство. Аттики — один из любимых мотивов его архитектурного творчества.

Для фасада главного корпуса Михайловского манежа Росси обошелся совсем без колонн — чрезвычайно редкий случай в его творчестве. Зато, введя по две колонны дорического ордера во флигелях, он удачно разрешил всю композицию комплекса.

И все же работы в «печальных комиссиях», постройка Генеральной галереи Зимнего дворца, «Кофейного домика» Летнего сада — только маленькие блески таланта Росси.

Постройкой, достойной архитектурного гения Росси, оказался новый театр.

Правительство Николая I связывало с новым театром очень важные политические задачи.

В 1826 году известный публицист и шпион Фаддей Булгарин подал докладную записку в «Третье отделение собственной его величества

канцелярии», ведавшее политическими делами. Он предлагал завести на страницах своей рептильной газеты «Северная пчела» отдел театральной критики.

«Главное дело состоит в том, — писал Булгарин, — чтобы для всех вообще иметь какую-нибудь общую маловажную цель, например театр, который у нас должен заменить суждение о камерах<sup>[19]</sup> и министрах. В наших столицах, кроме театров, нет никаких публичных увеселений. Этот предмет занимает все состояния<sup>[20]</sup>. Помещаемые в журнале статьи о театре служат пищею для разговоров в чертогах знатных, в казармах и в Гостином дворе».

Предложение Булгарина детализировало давний замысел Николая I: создать свой императорский театр, рекламирующий величие и блеск его самодержавной власти. Архитектор Росси казался ему наиболее подходящим для такой работы.

Росси расширил задание и, построив театр, одновременно создал один из самых удивительных в мировой архитектуре городских ансамблей.

Шестого апреля 1828 года Николай I дал указ министру двора, князю Волконскому:

«Утвердив план архитектора Росси на устройство в Санкт-Петербурге от Невского проспекта между собственным моим дворцом и императорской Публичной библиотекой правильной площади и двух новых от нее улиц с разными вновь предположенными зданиями, повелеваю:

1. Устройство по сему плану площади с улицами и производство зданий, значащихся под литерами А и Б, возложить на учрежденную при Кабинете Строительную комиссию с тем, чтобы по сей части сверх настоящих ее членов присутствовали в ней один член от Санкт-Петербургской театральной дирекции, егермейстер Кутайсов, и другой по назначению Вашему от департамента уделов. 2. Сей Строительной комиссии предписать, чтобы она в счет ассигнованных миллиона шестисот тысяч немедленно скупила все обывательские дома и места, назначенные в прилагаемой при сем местности, и потом со всевозможной поспешностью приступить к строению нового театра и двух против одного каменных корпусов до назначенной в плане линии, так чтобы театр и сии корпуса, по утвержденным мной фасадам, выстроены были под наблюдением архитектора Росси непременно в нынешнем году вчерне под крышу.

В распоряжениях своих по сим строениям Комиссия должна поступать по правилам, утвержденным мной 26 февраля 1827 года. 3. Место, покупаемое у лейб-кучера Байкова с каменными и деревянными строения



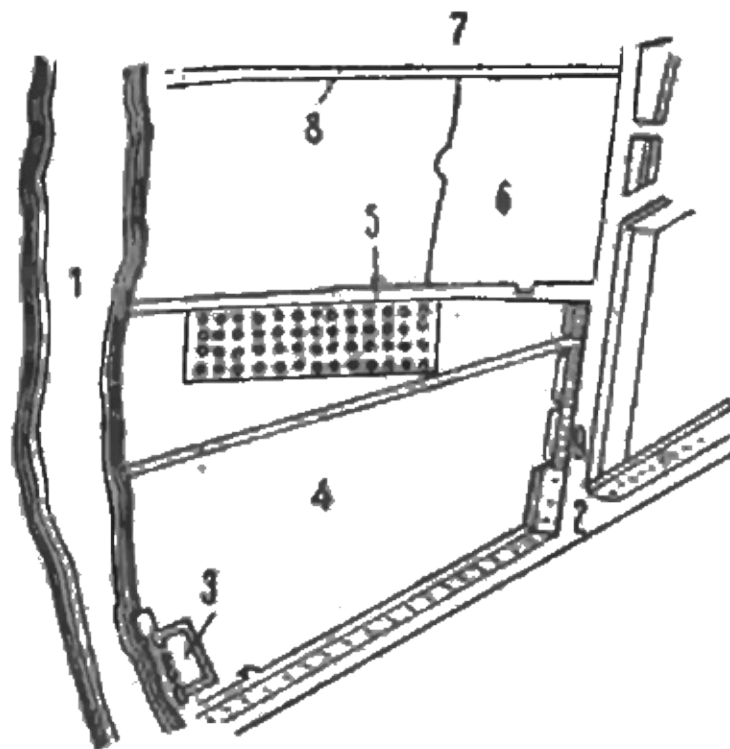
ми, а также и против одного часть дома наследников коллежского советника Янсена, иметь вам в своем ведении и распоряжении, присоединяя к ним и уничтоженный тут переулок с набережной Фонтанки (Аничков переулок).

4. Из театрального места, прилежащего к дому Публичной библиотеки, отделить ей часть, назначенную на плане под литерой X».

Еще в 1755 году пространство между Фонтанкой и Садовой улицами к югу от Невского проспекта было занято тремя громадными усадебными ансамблями: Аничкова дворца и домов графов Воронцова и Чернышова, приближенных Елизаветы Петровны. Усадьбы разделялись Чернышовым переулком. Росси сразу делает установку на создание цельного городского ансамбля, на организацию площадей и улиц.

Первоначальный проект Росси намечает театр поперек площади, боком к Невскому проспекту, а сзади театра организует новую улицу. Под острым углом подходит она к Чернышову мосту через Фонтанку. Сюда же вливается Чернышов переулок. Но логика городских ансамблей требует более свободной циркуляции движения: здесь проезд через мост, встреча двух улиц. Росси делает необходимый вывод — надо организовать площадь. Новая площадь принимает движение от Невского проспекта, Фонтанки и Садовой улиц и направляет его по трем перспективным линиям — по организуемой Театральной площади, Чернышову переулку и в сторону — к Апраксину рынку.

Росси ставит ту же задачу, что и в Михайловском ансамбле, но в значительно усложненном виде. Там нужно было раскрыть перспективу от Невского проспекта на Михайловский дворец. В новом проекте — двойная перспектива: от Невского проспекта на новый театр и от театра на Чернышову площадь.



*Квартал, где была потом Александрийская площадь, улица Росси и Чернышова площадь, по плану 1755 года.*

*1. Фонтанка. 2. Невский проспект (проспект 25 Октября). 3. Аничков дворец. 4. Усадьба Аничкова дворца. 5. Аничков переулок. 6. Усадьба Воронцова. 7. Усадьба Чернышова. 8. Чернышов переулок. 9. Садовая улица.*

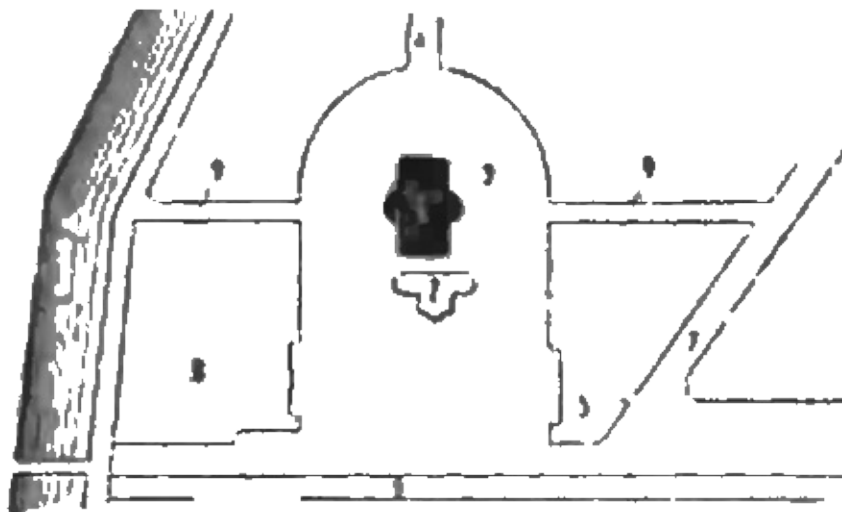
Второй вариант плана нового театра по размерам и пропорциям уже напоминает вариант, утвержденный и выполненный в действительности.

Садик Аничкова дворца уничтожается, площадь перед театром, выходящая на Невский проспект, значительно расширяется, главная ось ее сдвигается влево. Фасад Публичной библиотеки удлиняется соразмерно фасаду Аничкова дворца.

За дворцом и Публичной библиотекой устраивается скверик до запроектированного проезда. Он организуется как широкая перспектива, ориентированная на выступы нового театра.

От нового проезда начинались постройки, которые организовали за театром широкую площадь в форме дуги, наподобие полуокружия Главного

штаба. Оформление задней линии площади и фасадов зданий во многом повторяет композицию Главного штаба. В нижних этажах зданий этой части площади проектировалось устроить торговые помещения.

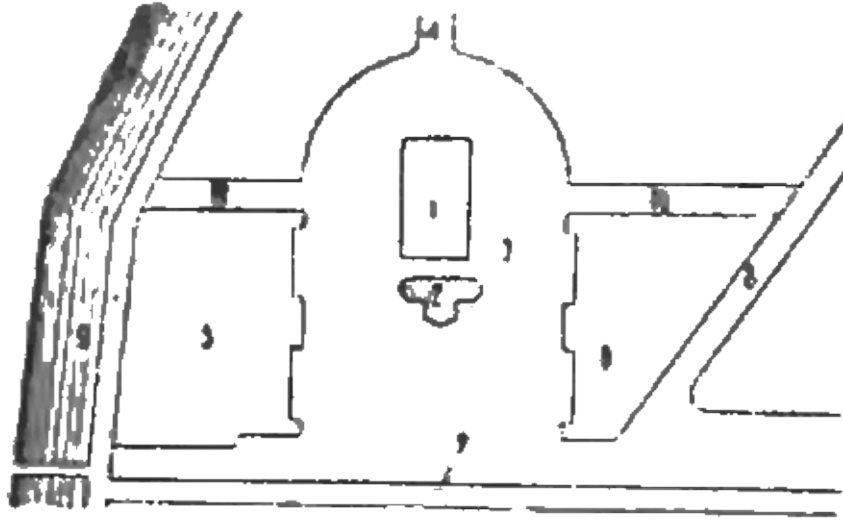


*Второй вариант планировки Александрийского ансамбля.*

*1. Новопроктированный театр. 2. Театр Казасси. 3. Театральная площадь (площадь Островского). 4. Проектируемая театральная улица (улица Росси). 5. Публичная библиотека. 6. Невский проспект (проспект 25 Октября). 7. Садовая улица. 8. Аничков дворец. 9. Проектируемый переулок.*

Третий вариант Дает более грандиозные очертания городского ансамбля, чем оба предшествующих. Проект передней части Театральной площади, от Невского проспекта до Толмазова переулка, носит величественный характер. Садик Аничкова дворца, как и во втором варианте, уничтожается. Здание дворца продолжается до проектируемого проезда и по проезду до Фонтанки. Здание Публичной библиотеки также удлиняется до нового проезда и по проезду до Садовой улицы.

От двух архитектурных точек, от Фонтанки и Садовой, начинаются строения удельного ведомства и военно-учебных заведений. Как и во втором варианте, эти здания переходят позади нового театра в широкую дугу и дальше вливаются в проектируемую Театральную улицу.



*Третий вариант планировки Александрийского ансамбля.*

**1. Проектируемый театр. 2. Театр Казасси. 3. Театральная площадь (площадь Островского). 4. Театральная улица (улица Росси). 5. Аничков дворец. 6. Публичная библиотека. 7. Невский проспект (проспект 25 Октября). 8. Садовая улица. 9. Фонтанка. 10. Проектируемый переулок.**

Во всех вариантах новый театр располагается на линиях осей улицы и проезда. Вертикалями своей колоннады он замыкает горизонтальные линии всех четырех перспектив, ведущих к зданию.

Ни один из этих вариантов грандиозного городского ансамбля вокруг здания нового театра не осуществился.

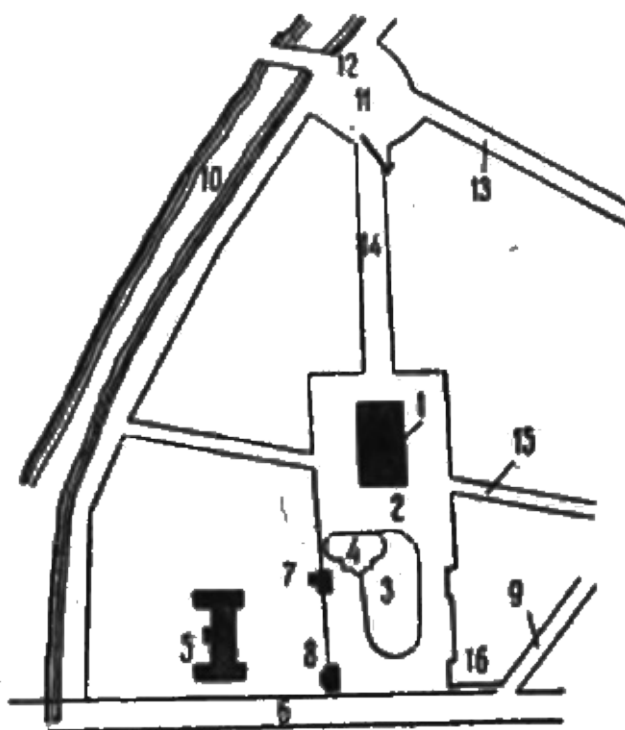
Был реализован четвертый вариант. Он гораздо скромнее первых трех. В нем уже не было оригинальных замыслов Росси — оформить площадь полуокружием, амфитеатром; игра кривых линий была сведена к скупому сочетанию прямых линий и прямых углов. Возможно, что здесь сказались личные вкусы Николая I.

С левой стороны Театральной площади, у Невского проспекта, павильоны и садик Аничкова дворца сохранены. Удлинен фасад Публичной библиотеки со стороны площади. Фасады построек задней стороны площади вместо полуокружности сведены к прямой линии, которая под прямым углом переходит в перспективу Театральной улицы. В сравнении

со вторым и третьим вариантами планировок площадь значительно сужена.

Но здание самого театра, несмотря на ряд препятствий, Росси обработал по своему первоначальному замыслу.

Перед началом грандиозных работ будущий ансамбль представлял собой неправильной формы прямоугольник, образованный с севера Невским проспектом, с востока Аничковым дворцом, с запада Большой Садовой улицей и с юга — ломаной линией частных построек. Одним фасадом дома эти выходили на площадь, другим — на Аничков и Толмазов переулки, которые соединяли Садовую улицу с набережной Фонтанки.



*План того же квартала в 1828 году*

1. Александрйский театр. 2. Александрйская площадь (площадь Островского). 3. Сквер. 4. Деревянный театр Казасси. 5. Аничков дворец. 6. Невский проспект (проспект 25 Октября). 7 и 8. Павильон Аничкова дворца 9 Садовая улица. 10. Фонтанка. 11. Чернышова площадь. 12. Чернышов мост. 13 Чернышов переулок. 14. Театральная улица (улица Росси). 15. Толмазов переулок. 16. Публичная библиотека.

На месте теперешнего сквера, где поставлен памятник Екатерине II, но ближе к Театральной улице, стоял театр, Выстроенный еще Бренной в 1801 году для итальянской труппы Казасси. Скоро итальянская труппа была р спущена. Здание купили в казну и стали называть его «Малым театром». Это было одноэтажное деревянное здание, но современники считали его совершенством. Существовал проект сохранить его даже тогда, когда Росси выстроит новый театр: проектировалось лишь перенести его на место «между павильоном собственного его величества дворца и Публичной библиотекой на Невском проспекте, у самого тротуара». Все же театр в 1832 году сломали.

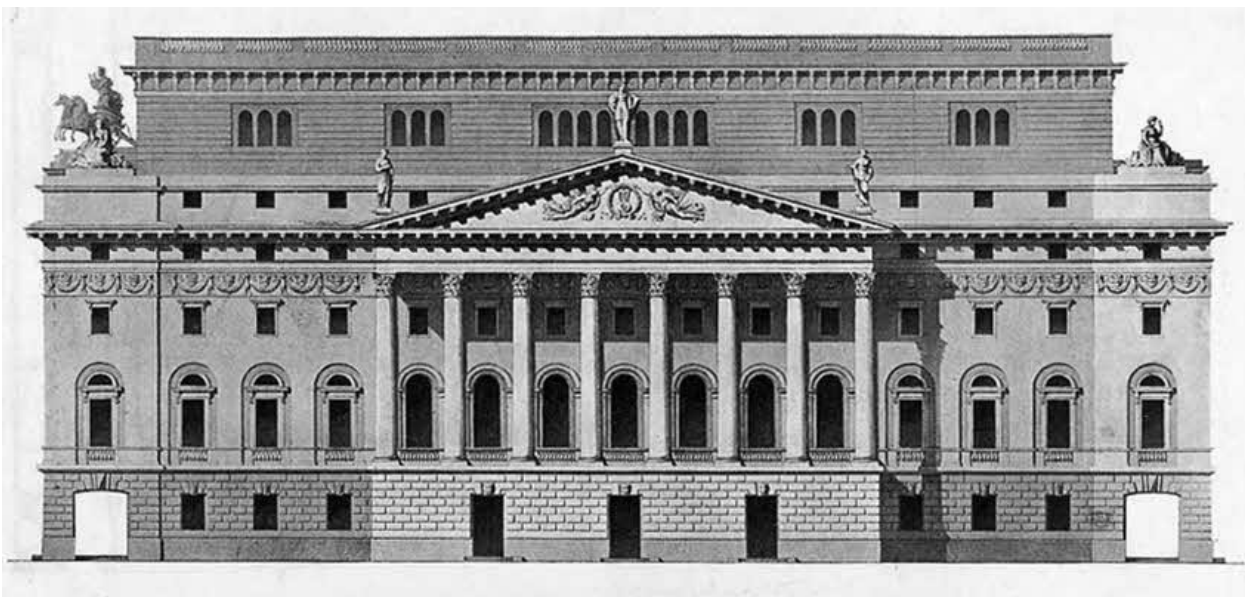
Строительство нового театра сразу приняло быстрые темпы.

Росси дал последний вариант своей планировки 6 марта 1828 года; указ Николая I о начале постройки датирован 6 апреля того же года.

Строительная комиссия начала работать уже 9 апреля. Указ в категорическом тоне требовал, чтобы постройка театра с прилегающими к нему зданиями была закончена в черненном виде в восемь месяцев. Но из них на строительный сезон приходилось только шесть месяцев.



*Проект главного фасада Александринского театра*



*Боковой фасад Александринского театра*

Чиновники хорошо знали, чем грозит неисполнение приказа грозного императора. Сам Росси давно уже втянулся в бешеные темпы проектировки и строительства. Он давно уже чувствовал себя плохо, настойчиво требовал отпуска и все же работал как никто. Современники удивлялись работоспособности маленького щупленького человека.

Комиссию возглавлял сначала сам министр двора, вице-президентом был генерал Селявин (вскоре стал во главе комиссии); в нее входили известные нам «гражданские генералы» Попов и князь Урусов и новые лица — статский советник Ястребцов, граф Кутайсов и «гражданский генерал» Аврин от удельного ведомства.

Дела было много, и Росси затребовал себе архитекторов-помощников. В 1828 году к строительству были прикомандированы постоянные помощники Росси — Гальберг, Руско и Лео Адамини; позднее, в 1830 году, Росси пригласил еще архитектора Глинку.

Уже 21 апреля поставили изгородь и приступили к строительству. Одновременно спешили ликвидировать постройки частных владельцев.

Постройку вели хозяйственным способом. Строительная комиссия сдавала работы, кому считала нужным и выгодным. Михайловский ансамбль, здание Главного штаба, собор Исаакия, строившийся

Монфераном, определили круг опытных мастеров-строителей и воспитали новых. Комиссия могла выбирать. В «предметах же, до художества относящихся, предоставляли работу вовсе без торгов известным артистам».

Работы по кладке стен нового театра были закончены 5 октября 1828 года, т. е. всего через полгода после императорского указа.

Устройство железного перекрытия театра вызвало конфликт с инженерным департаментом. Департамент выступил с критикой проекта Росси. Зодчий отвечал с большой страстностью. Как увидим, это было началом глубокого конфликта, постоянных столкновений Росси с правительственными органами.

В Строительную комиссию поступил замечательный проект — сделать все деревянные части театра несгораемыми. Генерал-майор Базен (корпус инженеров путей сообщения) и профессор Института путей сообщения Гено изобрели особый состав.

Базен, француз по происхождению, был первым директором Института инженеров путей сообщения, организованного Бетанкурром в 1810 году. Еще Наполеон, в пору своей дружбы с Александром I, прислал ему четырех лучших учеников прославившейся Политехнической школы в Париже — Базена, Потье, Фабриа и Дестрема. Они сделались единственными профессорами нового института.

В 1812 году четверо французов об'явили, что они не могут служить правительству, которое ведет войну с их отечеством, и просили отпустить их на родину. Правительство в ответ сослало их в Сибирь. В 1814 году французов вернули из ссылки на прежние должности в Институте инженеров.

На государственном стекольном заводе произвели опыт с новым составом. Он дал хорошие результаты. Материалы, пропитанные составом, обугливались, но не воспламенялись.

Декораторы — знаменитый Гонзаго, Кондратьев и Сабат — должны были высказать окончательное мнение. о их заключение было неблагоприятным для изобретателей. Холст и коленкор, пропитанные составом, «хотя принимают краску, но краска эта не впитывается в нутро, и оттого, как только высохнет шелушится в то же время». С другой стороны, говорили декораторы, самое полотно, пропитанное составом, приобретает особенную хрупкость и ненадежность. К деревянным частям театра состава не применили. Дирекция считала его полезным, но неудачный опыт с декорациями расхолодил начальство.

Летом 1830 года строительство продвинулось настолько, что театр уже отделали снаружи и окрасили.



Спешно приступили к работам по внутреннему оборудованию театра, к изготовлению необходимых сценических механизмов, декораций и мебели.

Александровский чугунолитейный завод взял на себя изготовление металлических частей театра (связи, ложи из чугуна или железа, металлические украшения снаружи и внутри), а также устройство парового отопления и водопровода.

Особенно много хлопот доставило Комиссии устройство машинной части сцены и изготовление декораций.

Николай I хотел, чтобы механическое устройство сцены было последним словом техники. Комиссия решила выписать из Парижа одного из лучших мастеров-машинистов — Грифа или Бюрсе. Приехал Гриф. Представленная им подробная смета имела пять основных подразделений на общую сумму в 575 689 рублей.

По проекту парижского мастера предполагалось устройство разнообразных «эффектов»: машины для имитации пушечного выстрела, эха, ружейной пальбы по-ротно и по-батальонно (в обоих случаях без употребления пороха), движения облаков различной формы и величины и т. д.

Росси сразу начал энергично протестовать. Он не согласился ни со сметной суммой, ни с планом Грифа в целом. Он требовал воспользоваться только наиболее существенными частями плана, устройством центра театра, на сумму в 214 900 рублей.

Гриф не успел осуществить своих планов. Уроженец Франции, он не вынес капризов петербургского климата и умер в самом начале работ, 28 марта 1830 года.

Комиссия вначале решила строить по планам Грифа. Пригласили его сына, тоже машиниста сцены. Оказалось, что большинство проектов было у Грифа в голове, а не на бумаге. В бумагах нашли только три проекта, и то самых незначительных. Для комиссии это было большим ударом. Думали, гадали, кем заменить Грифа, но ничего не придумали.

Наконец в Лейпциге нашли машиниста Андрея Роллера. Условились платить ему по луидору в сутки, сверх того оплатить путевые расходы в оба конца.

Росси получил распоряжение испытать Роллера немедленно по приезде его в Петербург и срочно дать заключение о его способностях. Главный архитектор был раздражен невероятной спешкой, постоянным вмешательством в его работу. Теперь его заставляли экзаменовать иноземного мастера, задевать чужое самолюбие, а он хорошо знал цену

самолюбию. К тому же механика — не его специальность. Он — главный архитектор, главный декоратор, но не механик, и тем более не контролер над механиками.

Росси не сдержался и подал тогдашнему председателю Строительной комиссии Селявину чрезвычайно ядовитый и колкий рапорт.

«На предложение Вашего превосходительства от 11 декабря за № 1855 имею честь ответить, что прибывший из Берлина в здешнюю столицу машинист Роллер был у меня 6-го числа сего месяца и 7-го числа я его отправил с каменного дела мастером к строению нового каменного театра на Невском, чтобы ему показать место сцены и устройство чугунных стропил, где должна быть навешена часть механизма, и дал ему 9-го числа планы и разрезы всей сцены, чтобы он сделал свои распоряжения касательно устройства всего механизма, как он думает.

При этом, мне кажется, надобно дать каждому сочинителю время, чтобы он мог сие хорошенько 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, прошу сие довести до его сиятельства господина министра императорского двора, что из всего этого дела машинистов я вижу, что здешние, известные в разных родах штукмейстеры сильно интригуют и что их поддерживают».

В те времена в обращениях к высшему начальству был выработан особый «штиль» униженного почтения: «припадая к стопам», «изволили отзываться», «с совершенным почтением имею честь быть вашим покорнейшим слугой», и т. п.

«Штиль» этот был обязателен для всякого младшего чиновника в отношениях к старшему, а Росси был для двора только чиновником, притом не особенно высокого ранга.

В спокойные минуты Росси сам следовал всем приемам чиновничества старших младшими, но иногда он срывался с почтительно-униженного тона; в сухой деловой язык врывались намеки по адресу лиц, имена которых нельзя было назвать прямо. Ниже мы узнаем, кто были «штукмейстеры», против которых Росси восставал с такой страстностью.

Селявин переправил рапорт Росси министру двора Волконскому, тот передал его Николаю I.

Вот что ответил Волконский генералу Селявину. «Представленный при донесении Вашего превосходительства от 12 декабря рапорт архитектора господина Росси на вопрос Ваш, сделанный по моему приказанию, я имел

счастье докладывать государю императору и получил высочайшее повеленье, во-первых, об'явить господину Росси, что его величество крайне удивлен, читая сей рапорт его, заключающий в себе грубые и неприличные выражения, и что за сие подлежал бы он аресту, но избавляет от него во уважение болезненного состояния, которому единственно благоугодно его величеству 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». Ниже увидим, как отразилась на Росси эта стычка с высоким начальством.

Роллер составил проект механического устройства сцены со сметой в 270 тысяч рублей. В эту сумму не входило устройство фундамента для машин, приспособления для под'ема и спуска материалов. В общем на устройство механизмов понадобилось около 300 тысяч рублей. Росси не возражал против проекта и сметы Роллера. Скоро пришло и утверждение сверху. Осуществление проекта Роллера было поручено тому же Александровскому чугунолитейному заводу.

Изготовление декораций, занавеса и передних (боковых) частей сцены потребовало больших расходов.

Знаменитый Пиетро Гонзаго был уже очень стар, находился в отставке. Комиссия поручила это ответственное дело лучшему мастеру той эпохи, берлинскому декоратору Карлу Вильгельму Гроппиусу (1793–1870). Гроппиус был известен тем, что вместе с Дагером изобрел диораму.

Для согласования цвета занавеса с общим убранством театра Гроппиусу послали из Петербурга чертежи просцениума театра с определением «колеров» (цветов, цветовых оттенков). Осенью 1832 года Гроппиус сам приезжал в Петербург, чтобы устанавливать в театре декорации.

Мебель для царских лож делал придворный механик Гамбс, для сцены, артистических уборных и зрительного зала — мебельный фабрикант Тур; оба были знаменитостями той эпохи.

В это же время Строительная комиссия заключила контракт на освещение театра. В Петербурге тогда еще не было даже газового освещения. Решили осветить театр масляными лампами. Для одиночных ламп и ламп на сцене было законтрактовано обыкновенное ламповое масло лучшего качества; для люстр — чистое деревянное масло, по двадцать пять копеек за каждый рожок.

Театр был закончен постройкой 24 августа 1832 года. Этим днем датирован рапорт Росси Строительной комиссии, в котором он просил

приступить к сдаче театра дирекции.

Торжественное открытие театра было назначено на 31 августа 1832 года, в присутствии Николая I и всей его семьи.

Прежде всего встал вопрос — как назвать новый театр? Директор его князь Гагарин обратился с запросом к министру двора. «Честь имею испросить приказание Вашего сиятельства, каким образом будет называться новостроящийся театр для отличия от нынешнего «Большого» и цирка, именуемого в афишах «Новым у Семеновского моста», дабы вследствие сего ныне уже с открытием спектаклей можно было в афишах сделать нужные переименования».

На рапорте директора театра Волконский сделал пометку: «Высочайше повелено наименовать новый каменный театр Александринским, равно и площадь перед оным, о чем и об'явить Санкт-Петербургскому военному генерал-губернатору». Название «Александринский» обозначало: «театр Александры Федоровны», жены Николая I.

Впоследствии театр стал называться Александринским. Когда произошла перемена буквы «ы» на «и» в названии театра — неизвестно.

В 1840 году известный литератор того времени Рафаил Михайлович Зотов написал статью: «О нынешнем состоянии Петербургских театров». По тогдашним правилам, прежде чем напечатать статью об «императорских театрах», нужно было представить ее министру двора. Волконский разрешил напечатать статью, за исключением одного только примечания о перемене буквы «ы» на «и» в наименовании Александринского театра, — это «по особым причинам изменено быть не может».

Цены в новом театре были назначены по тому времени высокие: кресла без различия рядов — 5 рублей, места за креслами — 3 рубля, ложи бенуара — 20 рублей, ложи 1 яруса — 20 рублей, ложи 2 яруса — 15 рублей, ложи 3 яруса — 12 рублей.

Росси, как строителю театра, решили предоставить «безденежно» кресло в партере. Росси обиделся. Когда служащий конторы театра принес зодчему билет на кресло, Росси вскипел: «Архитектор Модюи<sup>[21]</sup> имеет в Большом Каменном театре постоянную ложу за возобновление только одного. Я, наконец, человек семейный и считаю для себя неприличным бывать одному в креслах».

Служащий вернулся с билетом в контору. Тогда Николай I распорядился предоставить архитектору ложу во втором ярусе «по смерти его».

Что случилось впоследствии с ложей Росси в Александринском театре, увидим дальше.

Строительные недостатки нового театра обнаружались вскоре после его открытия.

Когда Росси попытался хлопотать о наградах строителям театра, Волконский очень сухо заметил: «Двери все вообще худо отворяются и затворяются. В коридорах и сенях весьма холодно, а все сие производит в публике неудовольствие». Пока работы не будут закончены полностью, министр двора наотрез отказался награждать кого-либо.

Хроникер «Северной пчелы», не без одобрения министерства двора и дирекции театра, писал: «По первому опыту кажется, что в зале слышно было хорошо, не знаю, как слышно из лож разных ярусов. Дамы об этом еще не говорили; они жалуются только, что входы в ложи очень неудобны: должно протесниться в каждую ложу длинным коридором, который не шире иного дамского рукава. Но где в мире совершенство?» — иронически спрашивал писака болгаринской газеты.

Хромало и паровое отопление театра. Александровский чугунолитейный завод целый год должен был заниматься его ремонтом.

В начале 1836 года в вестибюле и под'ездах театра появились подозрительные трещины. С каждым годом они увеличивались. Директор театра Гедеонов просил министра двора произвести обследование здания театра. Создали специальную комиссию из лучших мастеров строительного дела. В нее вошли: строитель театра Росси, А. Монферан, А. Брюллов, К. Тон, Михайлов, Штауберт и Гальберг.

Росси на Заседаниях комиссии не бывал.

По мнению комиссии — с ним соглашалась дирекция театра — «надлежало бы все балконы Александрийского театра переделать в стеклянные галереи, которые, предохраняя театр от сырости, вместе с тем уменьшали бы сквозной ветер, все еще нередко чувствуемый во время спектаклей, невзирая на многие сделанные для сего улучшения». Архитекторы предложили, кроме того, тщательно осмотреть «чугунные стропила и прочие железные укрепления». Железные аркады, на которых лежала крыша театра, были сделаны по проекту самого Росси, при консультации Кларка.

Гедеонов обратился к главноуправляющему путей сообщения Толю с просьбой прислать «инженерного офицера», чтобы ежемесячно осматривать стропила театра. Толь командировал генерала Гартмана. Опасения за прочность металлических связей оказались преувеличенными. Генерал Гартман доносил: «Чугунные и железные стропила найдены в полной исправности. Кроме некоторых промежуточных сжимов, кои

сдвинулись с своих мест на одну четверть и до полдню». Генерал не придал сдвигу сколько-нибудь решающего значения.

Горизонтальные линии зданий на Александринской площади перебиваются вертикалями мощных колонн нового театра.

Колонны, поставленные на низкий цокольный рустованный этаж, поддерживают аттик, где высится выбитая из меди фигура Аполлона, стоящего в квадриге, которую везут две пары лошадей, — работа академика Пименова. По обеим сторонам от него были помещены фигуры, тоже выбитые из меди: Ураты, музы эротической поэзии, и Терпсихоры, музы хорового пения и танцев.

Стены по сторонам театра — плоские. На главном фасаде окна помещены в лоджии, с боков сделаны ниши для статуй: музы комедии Талии и музы трагедии Мельпомены — работа римского скульптора Трискорни. Верхнюю надстройку составляет невысокий, растянутый параллелепипед. По аттику расположены летящие гении с венками и пальмами в руках, между гениями — орел и лира, окруженные лавровыми венками.

Фриз покрыт трагическими масками и гирляндами. Здесь налицо любимые архитектурные формы и мотивы Росси: стройные колонны коринфского ордера, полуциркулярные окна, зажатые между пилястрами, и тематическая скульптура, прекрасно связанная с архитектурным образом.

Беложелтая окраска театра оттеняется зеленью газонов и яркими красками цветников.

Росси просил «у трех под'ездов новопостроенного театра устроить вместо булыжной деревянную мостовую, какая сделана у дома аптекаря Имзена на Невском проспекте». Зодчий стремился к техническим усовершенствованиям, а чиновники-ревнители «казенного интереса» — к самой прозаической экономии, [дело в том, что квадратная сажень деревянной мостовой стоила 20 рублей, а обыкновенной булыжной — только 4 рубля 50 копеек. Отказались даже от торцовой мостовой; площадь и улицы замостили булыжником. По бокам устроили тротуары из путиловской плиты с фундаментом и чугунными столбами. Под улицей проложили подземные трубы для стока вод, как и в других наиболее важных уличных артериях Санкт-Петербурга.

Внутри театр отделан роскошно. Плафон (с изображением Олимпа и Парнаса), был расписан Антоном Виги<sup>[22]</sup>.

Украшение лож, причудливые атрибуты римского владычества — орлы, щиты и каски преторианцев, — арабески на дверях и балконе фойе

делались по рисункам Росси. По его же рисункам расписаны плафоны в фойе, в царских и министерских ложах. Металлические украшения внутри здания были выполнены из зеленой выбивной меди и резного дерева.

Задний фасад упирается в новую улицу, которая тогда называлась Театральной; теперь улица эта носит имя «зодчего Росси».

По правой стороне Театральной улицы были выстроены здания военно-учебных заведений, по левой— департамента уделов. В нижних этажах зданий проектировались торговые помещения.

С зданием для военно-учебных заведений вышел казус. Когда оно было готово, то оказалось, что военному ведомству... здание не нужно. Пришлось разделить его на четыре части и некоторые из них продать частным лицам с обязательством не изменять фасадов. Через четыре года после открытия театра один корпус перешел в распоряжение его дирекции.

Строгость, простота и грандиозность улицы Росси исключительны. Мотив замыкания короткой улицы зданием с колоннадой при единообразном архитектурном оформлении всего пространства можно встретить еще в Париже — фасад церкви Магдалины в перспективе Королевской улицы. Но Королевская улица не имеет того архитектурного единства, каким отличается улица Росси. Во всей Европе того времени не было ничего, даже приблизительно равного по красоте и замыслу Театральной улице. Так думает знаток истории градостроительства Бринкманн. Он высказал даже предположение, что Росси когда-то читал старую работу англичанина-искусствоведа Вудса об эллинском городе Пальмире и, пленившись мастерством эллинской улицы, создал по ее образцу свой ансамбль.



*Театральная улица и задний фасад Александринского театра.*

*1827–1832 годы*





*Публичная библиотека. 1828-32 годы.*

*Фото Бианки 1860-х годов*

Читал ли Росси книгу Вудса — мы не знаем, но оригинальность, неповторимость, соответствие этого ансамбля всегдашним художественным методам Росси говорят о самостоятельности творчества зодчего.

Обычная манера Росси компановать арочные окна, сжатые колоннами, превратилась здесь в систему громадных широких арок, как бы уничтожающих стену. В цокольном этаже зданий арки повторены, но без колонн. Этот этаж снизу обработан рустами. Во всем — строгое и ясное соотношение частей. Богатая игра света и тени напоминает мотивы аркад Смольного монастыря, выстроенных «обер-архитектором» Растрелли в стиле барокко. Колонны в фасаде зданий сдвоены, как делали раньше мастера барокко. При организации колоннады Росси отказался от любимого коринфского ордера и обратился к тосканскому с тяжелым дорическим антаблементом. Здания улицы кажутся плоскими, несмотря на наличие колоннады, вдвинутой в глубь стены, и ризалитов. Громадные окна верхних этажей соединены в общую группу, разделенную простым фризом из

гирлянд и факелов.

Улица Росси казалась величественным коридором для церемониальных военных шествий. Ее облик, как нельзя больше, соответствует всему военно-бюрократическому укладу царствования Николая I.

Эта улица сохранилась в неприкосновенности до наших дней.

Другим концом улица Росси вливается в Чернышову площадь и организует ее. Чернышова площадь оформлялась, однако, не под руководством Росси, а только по его проектам. Как и в Михайловском ансамбле, непосредственное строительство он предоставил своим помощникам — архитекторам Руска, Кавосу, Иванову и Гальбергу.

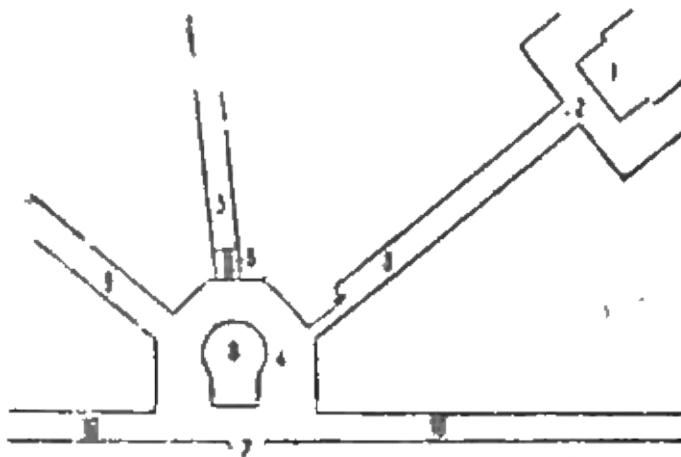
Чернышова площадь имеет вид почти полуокружности. Здания, обрамляющие площадь, создавались постепенно. Первоначально строения доходили только до Чернышова переулка, потом их продолжали до Апраксина переулка, наконец, выстроили здание от Апраксина переулка до Фонтанки.

Вместо проектированной в центре площади церкви был разбит сад.

Обработка фасадов на Чернышовой площади в общем соответствует оформлению Александрийской площади. Росси пользовался здесь теми же приемами, но в других соотношениях. Нижний этаж прорезан аркадой окон, верхний — усилен по краям выступами с двумя колоннами, со сложным окном между ними. Центр зданий подчеркивают выступы со сдвоенными колоннами и полуциркульными окнами.

Главная ось площади, Чернышов переулок, пропущена под тремя арками. Любимый мотив Росси — соединять арками монументальных зданий уличные проезды с площадями. Так было в ансамбле площади Зимнего дворца, так организована и здесь связь между Чернышовой площадью и Чернышовым переулком; по этому же принципу, как увидим, будет организована связь между Галерной улицей и Петровской площадью — через арку, соединяющую здания Сената и Синода.

В целом оформление зданий Чернышовой площади значительно скромнее Театральной улицы. Эффект достигается здесь не столько декоративными приемами, сколько общей формой зданий, пропорцией частей. «Дом министерств» на Чернышовой площади организован почти так же, как «проект обывательских домов» на Михайловской площади, только (в соответствии с общим стилем Александрийского ансамбля) коринфские колонны заменены тосканскими.



*Планировка Чернышевой площади в 1829 году.*

*1. Александринский театр. 2. Александрийская площадь (площадь Островского). 3. Театральная улица (улица Росси). 4. Чернышова площадь. 5. Чернышов переулок. 6. Арочный проезд. 7. Чернышов мост. 8. Предполагаемая церковь — ротонда. 9. Перспектива в сторону Апраксина рынка. 10. Набережная Фонтанки.*

По мере перехода с Чернышевой площади к Александрийской нарядность, торжественность оформления постепенно возрастает, достигая наибольшего напряжения в здании Александрийского театра.

Торжественное открытие 31 августа 1832 года Александрийского театра означало как бы завершение всего Александрийского ансамбля. Но к этому времени закончено было далеко не все из задуманного по организации Чернышевой площади.

Сложная работа по организации ансамбля из двух площадей и улицы, по постройке ряда крупных зданий требовала больших материальных ресурсов, сложного служебного аппарата, затраты значительной энергии. Строительство затянулось до 1835 года, когда Росси был уже не у дел.

В 1828–1835 годах архитектор Щедрин, по планам Росси, пристроил к стоявшему на площади зданию, выстроенному Е. Соколовым, большое здание Публичной библиотеки. Новое здание выходило на Александрийскую площадь и соответствовало всему ее ансамблю.

В своем последнем проекте здания Публичной библиотеки Росси снова показал себя остроумным, хорошо дисциплинированным мастером.

Он сохранил боковой трехэтажный фасад Соколова, выходящий на площадь тремя окнами, и повторил их слева. В середине нового здания он организовал колоннаду ионического ордера, спроектировав первый этаж так, как это сделал Соколов.

По обычной своей манере, над средней частью здания Росси возвышает аттик. Наверху его статуя сидящей Афины Паллады, богини мудрости в Древней Элладe. Колоннада слегка растянута; за ней ритмично расположены окна и статуи знаменитых деятелей древнего мира, Греции и Рима: Гиппократ, Демосфен, Евклид, Гомер, Платон, Эврипид, Тацит, Геродот, Вергилий и Цицерон. Над ними — богато украшенный скульптурный фриз.

Ансамбль площади завершался павильонами Аничкова дворца, которые Росси выстроил в 1817 году.

Во втором и третьем вариантах планировки ансамбля Росси предполагал сломать павильоны, уничтожить садик, удлинить здание дворца и библиотеки. От всего этого пришлось отказаться. Этот ансамбль довести до художественного завершения не удалось.

Полная движения стрела Невского проспекта, этой всеобщей коммуникации Санкт-Петербурга, прервалась на один короткий момент в самой середине, между садом Аничкова дворца и зданием Публичной библиотеки.

Новый театр организовал здесь площадь, слившуюся с перспективой Невского проспекта. С другой стороны театр организовал новую улицу, которая потребовала организации площади, куда она вливалась.

Последовательность застройки «куска города» в этом пункте была доведена до конца. Если бы к завершению строительства было проявлено побольше воли, если бы с такой силой не давил «казенный интерес» (весь Александринский ансамбль был сплошь застроен казенными зданиями), по замыслу Росси, несомненно, образовался бы центр, к которому потянулись бы соседние куски города, создавая новые, более обширные городские ансамбли.

Но замысел великого зодчего только напугал Николая I. Запад и так угрожает России могучей волной революционных идей. Можно ли в этой обстановке поощрять подозрительные затеи своевольного чиновника Росси? Его мысль выходит слишком далеко за пределы задания, предуказанного ему императорской волей...

Изыскиваются мотивы, материальные ресурсы оказываются исчерпанными. Росси — больше не строитель.

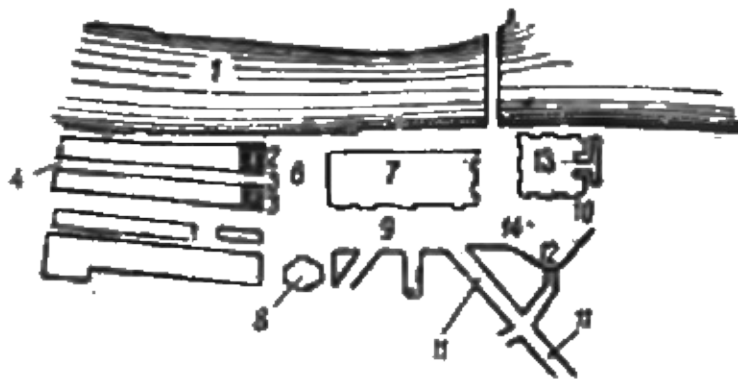
Последние его работы — проектирование зданий Сената и Синода, план оформления громадной Петровской площади и арочного проезда из нее в Галерную улицу — суждено было осуществить другим строителям.

Перестройка старого сенатского здания (Сенат был переведен сюда в 1763 году из так называемого «Здания двенадцати коллегий» на Васильевском острове) была произведена инженерным департаментом по проекту Росси, получившему первое место на специально организованном конкурсе.

Подлинные чертежи Росси по перестройке сенатского здания и постройке синодского (датированы 1829 г.) хранятся в музее Всесоюзной Академии художеств. Оба здания построил архитектор Штауберт и компания генералов-инженеров.

Историки архитектуры ведут между собой жестокий спор.

Выполнители — думают одни — убили всю прелесть замыслов Росси, лишили здания величественности, наложили на них печать жесткости и сухости позднейшего николаевского ампира. Фасад здания Синода, выстроенный под руководством военных инженеров, говорит о временах тягостной военной муштровки и жесточайшей экономии. Рисунок колонн, их профиль, очень сух, диаметр, по сравнению с массой здания, очень мал, капители колонн — тощи. Все это лишает здание монументальности. Другие объясняют своеобразный стиль зданий новым направлением художественных исканий самого Росси: исчерпав все возможности ампира, он стал склоняться к его противоположности — барокко. Эти черты барокко в зданиях Сената и Синода — налицо.



*Ансамбль Петровской площади*

*1. Нева. 2. Здание сената. 3. Здание синода. 4. Галерная улица. 5. Арка. 6. Петровская площадь (площадь Декабристов). 7. Адмиралтейство. 8. Исаакиевский собор. 9. Адмиралтейская площадь. 10. Дворцовая площадь. 11. Невский проспект (проспект 25 Октября). 12. Арка Главного штаба. 13. Зимний дворец. 14. Александровская колонна.*

Гораздо важнее отметить основное. Здания должны были организовать Петровскую площадь и Галерную улицу. Арка на стыке площади и вливающейся в нее улицы — характерна для мышления Росси, именно как творца городских ансамблей. В этом отношении военные инженеры не могли исказить замыслов Росси, хотя в целом этот кусок города уступает другим работам Росси — Александрийскому ансамблю или Дворцовой площади.

## ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ

В течение пятнадцати лет — с 1818 года — Росси, не покладая рук, работал одновременно над очень сложными постройками, над созданием больших городских ансамблей Санкт-Петербурга. К концу 1832 года его напряженная деятельность оборвалась сразу.

Около шестнадцати лет он почти ничего не делает. В пятьдесят семь лет он кажется стариком.

Бывает часто, что люди преклонного возраста, оторванные от любимой привычной работы, скоро умирают. Так умер Воронихин, когда оборвалась постройка Казанского собора, так умер Монферан, спустя месяц после окончания сорокалетней работы над Исаакием.

Уйдя от напряженной деятельности, Росси не умер. Даже на семьдесят четвертом году жизни, когда о нем случайно вспомнили и пригласили в созданный им Александринский театр увеличить боковые императорские ложи, он представляет великолепные рисунки, работает с прежней силой.

Внезапно оторванный от любимого дела, Росси был еще полон творческих сил и новых исканий. И только тяжестью николаевского режима, грубо подавлявшего малейшее проявление оригинального художественного творчества, можно объяснить бездеятельный закат этой блестящей жизни.

Росси не принадлежал к дворянско-феодальной среде; он вышел из театральной богемы. Поэтому правящая верхушка смотрела на него как на человека не своего круга, она дорожила им только как искусным зодчим, как несравненным рисовальщиком, которого можно использовать для всяческих прихотей двора.

По своему положению он оставался только чиновником, которому приходилось подчиняться всем правилам субординации и беспрекословно выполнять все приказания высшего начальства.

Сам Росси великолепно сознавал силу своего художественного дарования и смотрел на свое призвание иначе. Он смело мог применить к себе слова Пушкина:

*Дорогою свободной  
Иди, куда влечет тебя свободный ум,  
Усовершенствуя плоды любимых дум,  
Не требуя наград за подвиг благородный.*

*Оне в самом тебе. Ты сам свой высший суд;  
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.*

Но невежественное начальство, совершенно не считаясь с творческими замыслами художника, требовало «не рассуждать», а точно выполнять все распоряжения по «ведомству искусств».

Самая ничтожная попытка Росси выйти из указанных-ему рамок давала сразу же чувствовать гнет самовластия. Вспомним хотя бы случай с механиком Андреем Роллером, призванным строить александрийскую сцену. Тогда высшее начальство приказало Росси проэкзаменовать его, направить его работу; Росси не захотел стеснять свободу художника и получил строгий выговор.

Еще 4 сентября 1829 года, защищая какой-то пункт своего проекта, Росси писал министру двора, князю Волконскому: «Да удостоит его величество поверить словам благородного художника, у которого одно правило: *любовь и честь своего звания*. Доказательства оному существуют в колоссальных произведениях, сооружение коих возлагало на меня правительство».

«Любовь и честь своего звания»!.. Это был прямой вызов всему николаевскому режиму.

Вызов этот повторялся неоднократно. Росси вдруг начал настаивать на командировке за границу охтенского<sup>[23]</sup> крестьянина Ивана Тарасова. Тарасов прославился тем, что сделанная им копия-модель Михайловского дворца была послана в подарок английскому королю Георгу IV (Георг наградил Тарасова «медалью на синей ленте»). Росси захотел улучшить положение своего «помощника четвертого класса», Егора Фишера, человека с большими художественными способностями...

Вряд ли высшее начальство отнеслось снисходительно к просьбам Росси за каких-то «мужиков» и «помощников четвертого класса».

«Любовь и честь своего звания» неизбежно должны были приводить художника к конфликтам с властью.

Так в николаевской России великий зодчий Росси оказался лишним человеком.

В то же время авторитет инженерного департамента, возглавляемого бездарным генералом Опперманом, все возвышался. В его руки переходило все крупное строительство столицы. Бюрократическая машина усиленно работала, засоряя стильный город однообразными постройками казарменного типа. Всякое понятие о создании художественных кусков



города, городских ансамблей инженерный департамент отбрасывал как ненужную и вредную затею.

Пылкий и талантливый итальянец Карло Росси со своими широкими архитектурными замыслами, с «любовью и честью своего звания», с ярко выраженной индивидуальностью стоял у военных инженеров поперек дороги.

Этот своенравный человек не хотел признавать никаких традиций. В руках Росси бывали большие выгодные подряды. Для всякого строителя той эпохи эти подряды открывали широкую возможность личной наживы. «Комиссионные» при сдаче и приемке заказов, прямые взятки — утвержденные обычаем доходы всякого чиновника.

Росси ни разу не воспользовался этой статьей дохода. 3 декабря 1828 года он писал князю Долгорукову, что «превыше всего дорожил честью художника и незапятнанной своей репутацией. Никогда интерес не был побудительной для меня причиной в выполнении каких-либо поручений, но единственно для службы».

Для военных инженеров Николая I щепетильность Росси была не только чужда, но и враждебна. Убрать с глаз своенравного художника — опасного конкурента при получении выгодных заказов — стало одной из первоочередных задач.

Росси наивно думал, что его громадные строительные работы в Петербурге, его общепризнанная европейская слава — еще в 1828 году Флорентийская академия художеств избрала его своим «профессором I ранга» — будут всегда иметь вес в высоких кругах.

Он жестоко ошибся.

Придирчивая критика инженерного департамента выводила Росси из себя уже во время работ над Александринским ансамблем. Министр двора усердно выискивал неполадки при постройке театра, отказался дать награды строителям, помощникам Росси. С каждым днем положение Росси делалось все менее устойчивым. Атмосфера стала невыносимой. Росси был вынужден одним ударом разрубить узел, неумолимо стягивавший его творческую инициативу. Он подал в отставку, может быть втайне надеясь, что без него не обойдутся. Но все «обошлось» прекрасно. Штауберт строил и достроил Сенат и Синод, помощники Росси довели до конца Александринский ансамбль, а здание Главного штаба закончил военный инженер Черник.

С «любовью и честью своего звания» Росси оказался не у дел. Правда, при отставке ему позолотили пиллюлю. Его освобождали от всяких строительных работ, якобы давая ему возможность восстановить

расстроенное здоровье: не хотели терять человека с такими выдающимися способностями.

Вскоре после отставки Росси уехал за границу, но вернулся еще более расстроенным и больным.

Говорят, что в конце жизни он всецело замкнулся в кругу своей семьи. Росси был женат два раза. От первого брака у него остались трое сыновей и две дочери, от второго — двое сыновей и три дочери.

Вторая жена Росси, Софья Андреевна, из фамилии Андерсон, со своими детьми, пасынками и падчерицами жила по состоянию здоровья в Ревеле (у Росси было там два маленьких деревянных домика). Она постоянно болела и вечно требовала присутствия мужа. Росси, еще в разгаре своей деятельности, часто вынужден был бросать дела и уезжать в Ревель. Когда Росси был освобожден от строительных работ, он все же оставался членом различных строительных комиссий. Поэтому приходилось жить в Петербурге и вести двойное хозяйство.

Такая жизнь требовала больших средств, и Росси вечно нуждался, постоянно искал денег. В 1830 году Николай I вздумал в виде особой награды подарить зодчему особняк. Росси предпочел получить вместо дома сто тысяч рублей деньгами. В добывании денег Росси часто вынужден был выступать против чиновных традиций. Такова была история с его ложей в Александрійском театре, которую Росси в свое время вытребовал для себя. Росси захотел взамен ее получить от дирекции театров некоторую сумму денег. Директор отказал в этой странной просьбе: «Вправе ли еще Росси делать без особого дозволения подобного рода передачи ложи, высочайше назначенной для безденежного пользования лично ему самому, и по непомерности при том об'явленного им на такую передачу требования?»...

Росси поступил дерзко и бесцеремонно: он стал продавать свою ложу на каждый спектакль. «Ложа сия — доносил директор театра министру двора — занимается почти при всех представлениях разными лицами из публики, и как впуск в оную... делается по особому на нее выданному господину Росси билету, то открылось, что с сим билетом присылается в театр человек, который и продает сию ложу местами по одиночке разного рода людям».

Это барышничество сочли при дворе совершенно недопустимым. По приказанию директора театра «замеченный человек не только предупрежден, но и задержан с об'явлением, что если продолжит еще впредь подобные действия, то как нарушитель установленных правил будет отправлен за это в полицию».

Предупреждение нисколько не помогло.

Десятого января 1833 года ложу Росси заняли семь человек «разного рода людей, между которыми произошла ссора и драка». В полицейском протоколе, между прочим, сказано, что в ложе Росси были не только дворяне или чиновники, но «также крепостные люди».

Директор снова доложил об инциденте министру двора, особенно подчеркнув ненормальность отношений Росси к театру. «В прежнее время архитектор Модюи действительно имел и Большом театре ложу, тоже во втором ярусе, но, как известно, пользовался ею лично сам, не продавая оной; при том же он состоял совершенно в другом противу господина Росси положении, ибо ему, по высочайшему повелению, назначена была в здании театра и казенная квартира с тем, чтобы все могущие быть по театру сему переправки и переделки производились под его руководством, за что, вероятно, предоставлялась ему также и ложа, о коей, впрочем, точного повеления не имеется. Господин Росси по зданию Александрийского театра, со времени сдачи оного в дирекцию, никакого влияния не имеет, и дирекции не предстоит в нем надобности. За отстройку же театра сего удостоен он другого рода гораздо значительнейшей наградой». Директор намекал здесь на те сто тысяч рублей, которые Росси получил когда-то вместо особняка.

В конце концов министр двора, от имени Николая I, велел «объявить господину архитектору Росси, чтобы впредь не осмеливался продавать своей ложи никому, во избежание случившихся неприятностей. В противном случае ложа будет от него отобрана».

В бумагах Кабинета за тридцатые и сороковые годы сохранились постоянные просьбы Росси о выдаче ему той или иной суммы денег. Частные лица два раза возбуждали процессы против Росси, предъявляя не погашенные в срок закладные листы. Кабинет покрывал эти долги за счет его жалованья. В 1846 году, когда умерла его жена, Росси вынужден был заложить ее бриллианты, чтобы оплатить похороны: Кабинет отказал ему в выдаче пособия.

Так знаменитый русский зодчий, построивший для казны зданий примерно на 60 млн. рублей, наполнивший столицу бессмертными памятниками архитектурного искусства, постоянно сидел без денег и вынужден был выпрашивать подачки.

О работах Росси в 1833–1849 годах сохранились лишь скудные сведения.

В 1836 году его назначили, как мы уже знаем, в состав комиссии

архитекторов по осмотру Александринского театра. В комиссию Росси не явился.

В Публичной библиотеке сохранились четыре проекта фасадов какого-то дворца с обычной подписью «Архитектор Росси». Чертежи датированы 1838 годом.

Некоторые исследователи утверждают, что эти проекты относятся к зданию Мариинского дворца<sup>[24]</sup>. Росси было приказано составить первоначальные проекты дворца, но строить его не дали. Мариинский дворец выстроил любимейший архитектор Николая I, Андрей Иванович Штакеншнейдер. по собственным планам. Никакого, даже самого отдаленного сходства с чертежами Росси в них нет.

Еще несколько дат.

Третьего мая 1845 года Росси осматривал Большой театр, перестроенный Антуаном Модюи, когда-то сослуживцем его по комитету Бетанкура.

В ноябре 1848 года, вместе с архитектором Александром Иеронимовичем Руско, он принимал участие в работах, вероятно реставрационного характера, в Таврическом дворце, выстроенном еще в XVIII веке известным тогда архитектором И. Е. Старовым для князя Потемкина-Таврического.

В семейных преданиях есть сведения о постройке колокольни Юрьевского монастыря в Новгороде. Это — единственная постройка Росси за последние шестнадцать лет. произведенная по поручению М. А. Орловой-Чесменской.

Двадцать четвертого февраля 1849 года министр двора командировал А. И. Руско к архитектору Росси для «безотлучного надзора за успешным производством работ по увеличению четырех лож авансены Александринского театра». Речь шла об увеличении боковых императорских лож и лож бенуара. Росси умер в разгаре этих работ.

В «Адрес-календаре Санкт-Петербургских жителей» 1844 года К. Нистрема, на сороковой странице второго тома напечатано: «Росси, Карл Иванович, коллежский советник, проживает по Фонтанке, III Адмиралтейской части, 4 квартал, близ Калинкина моста, дом Трофимова № 160».

В «Путеводителе по Санкт-Петербургу и его окрестностям» 1843 года можно найти интересную характеристику всех четырех адмиралтейских частей Санкт-Петербурга.



*К. И. Росси*

*С портрета Митюара*

«Первая адмиралтейская часть отличается обширностью площадей и богатством своих зданий, из которых на всем пространстве ее не увидите ни одного деревянного. Первая и вторая адмиралтейские части как бы нарочно предназначены для жительства высшего класса общества,

сановников, богатейших купеческих фамилий и иностранцев. Присутственные места, канцелярии гражданского и военного управления, обширные магазины, лавки и лучшие кондитерские сосредоточиваются в первых двух адмиралтейских частях. Оттого и квартиры здесь гораздо дороже, чем в других частях.

Третья часть отличается большей численностью и может называться главным пунктом промышленной деятельности Петербурга... Жители ее принадлежат к среднему и низшему классам общества, мещанам и крестьянам, производящим розничную торговлю. Внутренние помещения в домах, особенно дворы, мало удобны, тесны и даже отвратительны для глаз своей нечистотой. Люди небогатые, обыкновенно чиновники, которые не имеют средств к содержанию, кроме жалованья, ремесленники, не достигнувшие до известности, временно прибывающие из губернии дворяне избирают местом жительства своего четвертую часть, вероятно потому, что здесь менее шума и развлечений, чем в первых трех частях, и дешевые квартиры».

Итак, Росси жил не в аристократических частях Адмиралтейского острова, а в одной из самых худших— третьей части.

История дома № 160<sup>[25]</sup> очень интересна.

Сенатор П. Д. Трофимов купил дом у А. В. Путятиной, племянницы вице-адмирала Клокачева, когда-то архангельского генерал-губернатора, участника убийства Павла I. Это был каменный трехэтажный дом с очень низким первым этажом, на правом берегу речки Фонтанки в конце ее, у Калинкина моста, в так называемой Коломне. Фасад дома небольшой, всего десять окон. В глубине двора был маленький сад.

Стены этого небольшого дома приютили двух замечательных людей.

В десятых годах XIX века здесь жил Александр Сергеевич Пушкин.

На третьем этаже была квартира отца поэта, Сергея Львовича Пушкина. Квартира — довольно поместительная, из семи комнат; три из них выходили на улицу. Службы, во втором этаже, выходили во двор.

Пушкин «расстался с Коломной» в 1820 году. Быт Коломны повидимому прочно врезался в память великого поэта и ярко отразился в его произведениях.

Герой «Медного всадника», Евгений —

*Живет в Коломне, где-то служит,  
Дичится знатных и не тужит  
Ни о почиющей родне,  
Ни о забытой старине.*

Или «Домик в Коломне»:

*...Жила была вдова,  
Тому лет восемь, бедная старушка,  
С одною дочерью. У Покрова  
Стояла их смиренная лачужка  
За самой будкой. Вижу как теперь  
Светелку, три окна, крыльцо и дверь.*

В сороковых годах дом № 160 в Коломне занял Карло Росси.

Различна жизнь двух людей в стенах скромного дома. Пушкин жил там на заре своей жизни, в ореоле нарождающейся славы; Росси — уже на закате жизни, в забвении. Пушкин мечтал о блестящем будущем; Карло Росси с горечью вспоминал прошлое. «Клокачевский дом» соединил великого творца художественных образов «Петра творенья» и великого зодчего — создателя незабываемых ансамблей Петербурга.

Семейные горести неотступно следовали за Росси, когда он жил в этом доме. 20 марта 1846 года, после долгой болезни, в Ревеле умерла его вторая жена, которую он безумно любил. В том же году, в далеком Ливорно<sup>[26]</sup> умер от чахотки его любимый старший сын Александр. Как стипендиат Академии он был послан в заграничную командировку. Когда-то он помогал отцу, чертил вместе с ним проекты, был на хорошем счету в Академии художеств по архитектурному классу у К. А. Тона. Его архитектурные проекты носят следы влияния Тона. Он умер уже на закате стиля ампир, гениально выраженного в работах его отца.

В 1848 году, незадолго до своей смерти, Росси переменял неаполитанское подданство<sup>[27]</sup> на русское, окончательно превратился из Карло Росси в Карла Ивановича Росси. Вероятно он это сделал в надежде, что после его смерти дочери унаследуют хотя бы часть его пенсии.

Семейные горести 1846 года могли тяжело отразиться на старике, которому шел семьдесят первый год. Но Росси выдержал и этот удар, не впал в дряхлость, сохранил работоспособность до конца дней.

Пятого апреля 1849 года, около полудня, Росси возвращался из Александрійского театра домой. Внезапно он почувствовал себя плохо. В 10 часов вечера были вызваны врачи. Диагноз был совсем ненеожиданный — быстро развивающаяся холера. В 1848 году холера опять начала

свирепствовать в Петербурге, и Росси сделался ее жертвой.

Врачи провели у больного всю ночь, но спасти его не могли. Росси умер утром 6 апреля 1849 года. Похоронили его на Волковом лютеранском кладбище.

Кроме краткой заметки в «Северной пчеле» (от 9 апреля 1849 г., № 76), ни одна газета даже не вспомнила о нем.

Вот еще одна маленькая заметка о Росси, которую нам удалось найти: «Календарь на 1850 год. Апрель. Некролог достопримечательных особ. 6/18 в Санкт-Петербурге умер коллежский советник Карл Иванович Росси, архитектор, известный по постройкам многих публичных зданий в Санкт-Петербурге».

Потом о Росси более пятидесяти лет никто не вспоминал. Даже известный энциклопедический словарь Брокгауза-Ефрона позабыл поместить заметку о нем среди всех других «Росси». «Русский биографический словарь», заполненный разными мелкими именами, в краткой статье А. Новицкого о Росси, вышедшей уже в 1918 году, говорит: «Биография этого выдающегося строителя стольких замечательных петербургских зданий *очень мало известна*».

В начале XX века возник интерес к старому Петербургу; стали вновь замечать его художественный облик, созданный главным образом произведениями Росси и воспетый Пушкиным. Начали собирать семейные предания о Росси, подбирать документы о нем. И. А. Фомин дал первую, очень отрывочную биографию Росси в «Истории русского искусства» И. Э. Грабаря.

Только теперь Карло Росси встает во весь свой рост, только теперь стали ценить самый существенный момент, его творчества — несравненное умение планировать, создавать и оформлять законченные городские ансамбли.



# ВЕЛИЧАЙШИЙ МАСТЕР РУССКОГО АМПИРА

Карло Росси входит в историю русской архитектуры как один из величайших мастеров так называемого русского ампира, как его завершитель.

«На долю Росси выпало показать наивысшие возможности ампира» — определяет значение Росси один из исследователей (В. Згура).

Лучшим мастером ампира в России считает Росси и знаток русского ампира А. И. Некрасов: «Высшим выразителем идеологии правящей феодальной верхушки в архитектуре явился Росси».

Мастерами русского ампира были созданы замечательные здания и ансамбли Петербурга и Москвы.

В чем же существо этого стиля и какие идеи выражал собой ампир?

Он утвердился во Франции в царствование Наполеона I, в первой четверти XIX века (слово «*empire*» значит «власть», «империя»), но был подготовлен еще классицизмом второй половины XVIII века. Разработка ампира происходила в эпоху французской революции 1789 года. Революционная французская буржуазия порокам умирающей аристократии противопоставила гражданскую доблесть древних римских и греческих героев. С этой целью она широко использовала художественные элементы античного (греческого и римского) искусства. Французский ампир характеризовался строгостью форм, отсутствием вычурности, монументальной простотой, богатым использованием в качестве декоративных украшений лепных рельефов в виде военной арматуры, символических знаков военной героики, триумфа, власти. Эта строгость форм и специфические декоративные мотивы полностью соответствовали эпохе войн и военной диктатуре Наполеона, завоевательным стремлениям французской буржуазии. Стиль этот был утвержден во Франции такими архитекторами, как Шальгрэн, Персье, Фонтен.

Перенесенный в Россию, ампир пришел на смену классицизму екатерининской эпохи. В России ампир дал как бы два течения. Первое из них представлено работами Росси, Захарова, Томона, Воронихина, Жиллярди, Бове и др. Другим ответвлением ампира (его провинциальной разновидностью) стал так называемый *помещичий ампир*, в котором античные элементы очень своеобразно сочетались с русской

провинциальной деревянной архитектурой.

Росси — несравненный мастер городских ансамблей и величественных зданий — был, разумеется, виднейшим представителем основного русла ампира. Поэтому очень интересна лаборатория творчества Росси — чертежи задуманных и выполненных им зданий.

В музее Всесоюзной Академии художеств сохранилось творческое наследство Росси — 343 чертежа.

Большая часть его проектов исполнена артистически. Это не рисунки вообще, а рисунки архитектора. Росси никогда не позволяет себе создавать, подобно Камерону и Кваренги, блестящие проекты, расписанные акварелью, или, подобно Кваренги, вводить в ортогональ перспективные сокращения.

Почти всегда он тщательно отмывает свои тщательно прорисованные воробьиным пером слегка подцвеченные ортогоналы, создавая тончайшие нюансы пластического образа (проект овального зала Елагина дворца и др.). Не менее хороши и его рисунки свинцовым карандашом, которым он владел не хуже, чем кистью (внутреннее убранство Александрийского театра и др.).

Наследство Росси создает яркую картину развития художественных дарований и вкусов знаменитого зодчего. Оно ждет специального изучения.

Но если Карло Росси сыграл такую видную роль в создании и становлении русского ампира, если его городские ансамбли в сущности определили основные черты лица русской столицы XIX века, то перед исследователем его творчества не может не встать один неизбежный вопрос.

Почему Росси был так скоро забыт?

Почему во второй половине XIX века о Росси почти не говорят, и только интерес к изучению старого Петербурга, возникший лишь в начале нашего века, повлек к частичному воскрешению фигуры великого зодчего, а полное признание его заслуг произошло только после Великой пролетарской революции?

Ответ на вопрос, почему Росси был забыт так скоро, следует искать в экономических сдвигах, происшедших в России в середине прошлого века.

В сороковых и пятидесятых годах XIX века крепостной, подневольный труд становится все более невыгодным сравнительно с вольнонаемным. Крепостное хозяйство испытывает глубокий кризис.

Дворяне считали более выгодным для себя переводить крестьян с барщины на оброк. Промышленность, особенно мануфактура, быстро развивалась. Оброчники все больше зарабатывали торговлей и различными

промыслами на стороне и больше платили господам. Из среды оброчников вышли многие русские дельцы второй половины XIX века, купцы и фабриканты-промышленники.

Экономическое положение крепостников сильно пошатнулось, начиналось «дворянское оскудение» — земли и крепостные люди попадали в залог. Торговая и промышленная буржуазия превращается в активную силу русской общественности.

В связи с усилением буржуазных влияний в искусстве зарождаются элементы реализма, проникающие и в архитектуру. Одновременно растет интерес к старине, появляется желание овладеть старым и сделать его достоянием современности. Начинают изучать прошлое архитектуры.

В это же время в русской архитектуре появляется целый спектр стилей: помпеевский (Брюллов), ложная готика (Бенуа), ренессанс (Штакеншнейдер), барокко (тот же Штакеншнейдер), ложновизантийский (К. Тон) и т. Д.

Помимо смешения стилей, эклектизма, резко изменилась сама система архитектурного мышления. Произошел разрыв между массой здания и его формой. Любое здание стали теперь обрабатывать под какой угодно стиль. Внутреннее убранство разбивается на мелкие части, распадаясь на ряд индивидуальных, изолированных по своему стилю комнат. Изменилось и понимание внешнего пространства.

Каждое здание также стало обособленным, индивидуальным. Архитектурный ансамбль распался. Потребность в организованном внешнем пространстве исчезла.

Перестали создавать новые ансамбли, а старые разбивали, перестраивали внутри их отдельные здания в самых разнообразных, не гармонирующих между собой стилях. Анархичность застроек значительно искадила облик северной столицы.

В такой социальной обстановке произошла переоценка стиля ампира, а заодно и значения его основателя — Росси.

Ампир с его тщательной разработкой внешнего пространства, с организацией городских ансамблей стал ненавистен новым хозяевам жизни. Новый век объявил этот стиль казарменным, казенным.

Но наша эпоха поставила перед архитекторами вполне ясную задачу — проектировать и строить не изолированные здания, а целостные городские ансамбли в связи с единым планом реконструкции города.

Росси удалось создать отдельные городские куски — Александринский и Михайловский ансамбли, площади Зимнего дворца и Петровской, но они не были связаны между собой. Ансамбли Росси тонули среди

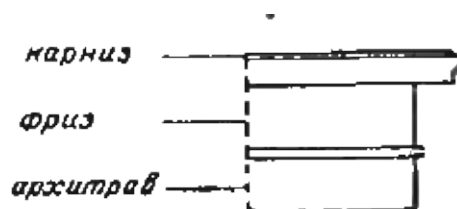
неорганизованных, или организованных по-иному, частей города. Общие результаты его работы отражали собой бесплановость и неорганизованность всей системы зарождавшегося тогда в России капитализма.

Сейчас в нашем социалистическом государстве, строящемся и строящем по плану, нет и не может быть места всему тому, что уродовало и ломало замечательные замыслы Росси. И наши советские архитекторы, создающие лучшую в мире архитектуру, бережно принимают в наследство творения и замыслы великого мастера русского ампира.

# **ПРИЛОЖЕНИЯ**

## СЛОВАРЬ АРХИТЕКТУРНЫХ ТЕРМИНОВ

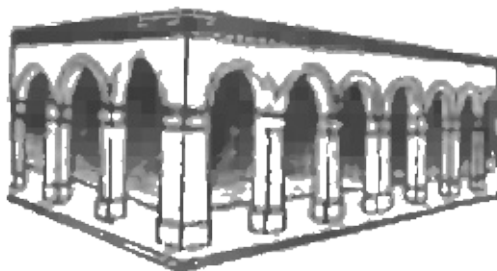
*Ампир.* Стиль империи начала XIX века, характерный подражанием античному, стремлением к прямолинейным, строгим, четким формам.



*Антаблемент.* Продольное перекрытие здания; состоит из трех частей: архитрава (нижняя), фриза (средняя) и карниза (верхняя).

*Арабеск.* Орнамент, представляющий собою сплетение растительных форм с фигурами животных, людей, чудовищ.

*Арка.* Архитектурное сооружение криволинейного очертания, служит для перекрытия пролета (прохода, проезда). Арка складывается из клинообразно сточенных камней, которые удерживаются в висячем положении благодаря взаимному давлению.



*Аркада.* Ряд арок, опирающихся на столбы и колонны.

*Арматура.* Украшение из предметов вооружения.

*Арочное окно.* Окно, перекрытое аркой.

*Архитрав* — см. Антаблемент.

*Аттик.* Стенка, расположенная над верхним карнизом постройки.

*База.* Подставка, служащая основанием колонны или пилястра (см.

рисунки разных ордоров).

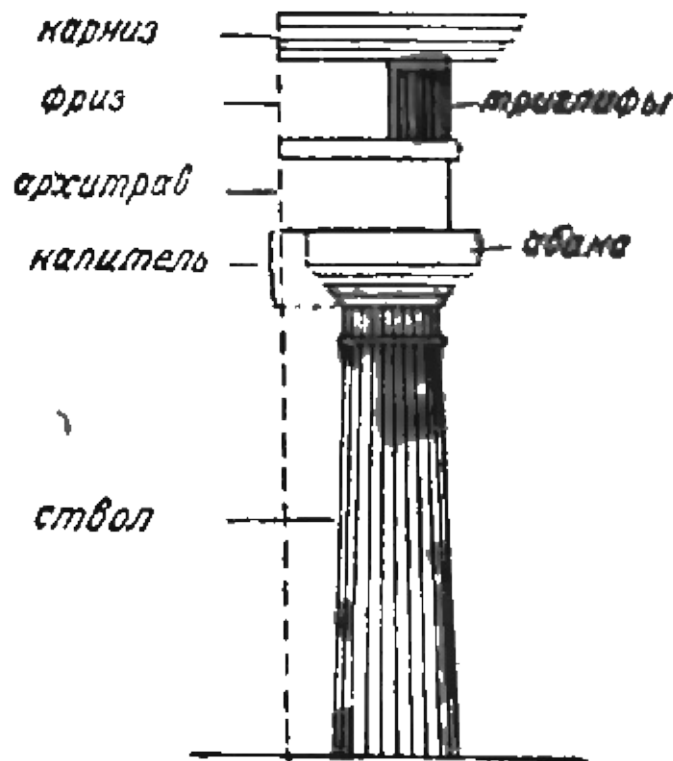
*Барельеф.* Низкий рельеф, скульптурное изображение, выступающее на одну четверть своей толщины из плоскости, на которой оно поставлено.

*Барокко.* Стиль, царивший в XVII и первой половине XVIII века; отличался пышностью орнаментировки, динамичностью фигур и т. д.

*Вестибюль.* Парадные сени.

*Галерея.* Длинное и узкое здание с кровлей, нередко лишенное стен.

*Горельеф.* Высокий рельеф, скульптурное изображение, выступающее больше чем наполовину из плоскости, на которой оно поставлено.



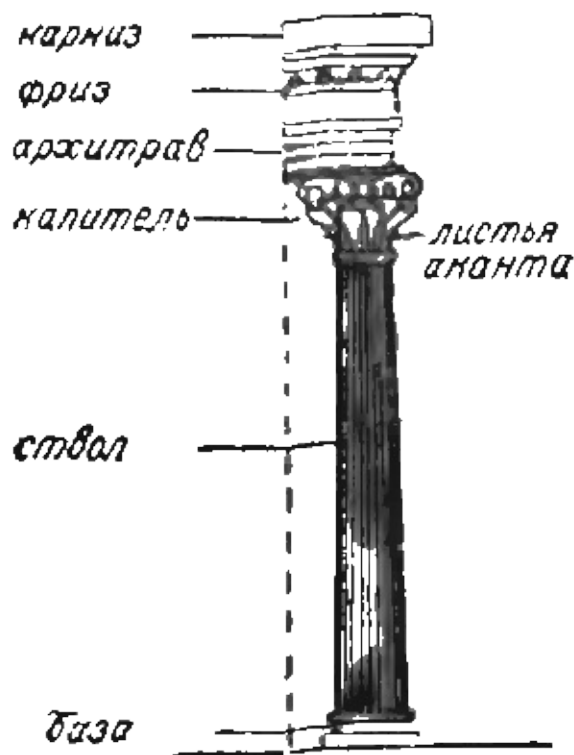
*Дорический ордер*

*Дорический ордер.* Один из трех ордоров (см.), которые применялись в греческой и римской архитектуре. Отличается простотой своих форм. Капитель (см.) колонны состоит из круглой, несколько сплюсненной подушки. Ствол колонны покрыт широкими и не очень глубокими каннелюрами (см.) с острыми краями.

*Задник.* Задняя часть декораций на сцене, обычно написанная на одной

холстине.

*Интерьер. Внутренность здания, комнаты.*



*Ионический ордер.* Один из трех ордеров (см.), которые применялись в греческой и римской архитектуре. Значительно наряднее дорического ордера. Капитель (см.) имеет два завитка по сторонам, так называемые «волюты». Колонна выше и тоньше дорической, каннелюры (см.) ее глубже и с плоскими краями.

*Каннелюры.* Желобчатые продольные выемки на стволе колонны (см. рисунки колонн дорического, ионического и коринфского ордеров).

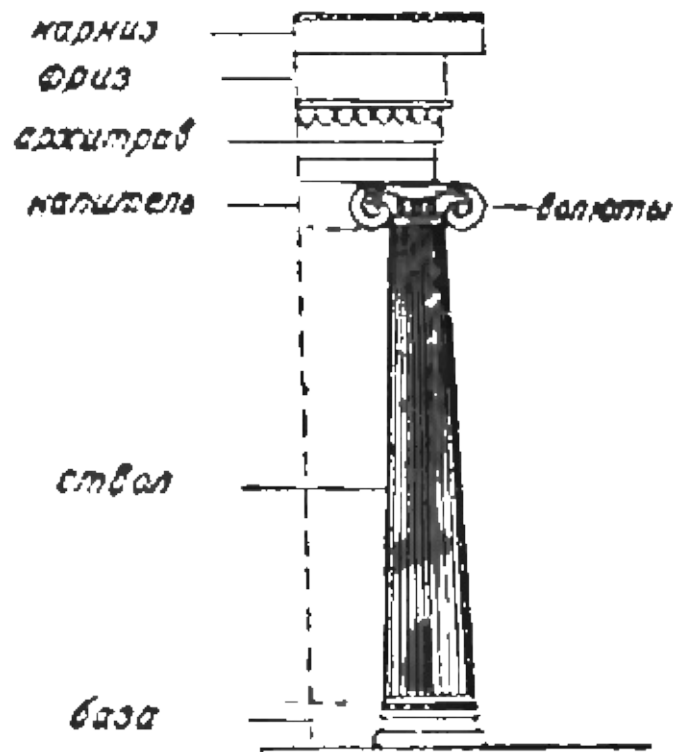
*Капитель.* Верхняя часть колонны или пилястра (см. рисунки колонн разных ордеров).

*Кариатида.* Архитектурная подпора в виде женской фигуры, заменяющая колонну.

*Карниз.* Продольный выступ вверху фасада здания, верхнее из трех делений антаблемента (см.).



*Кессоны.* Квадратные или многоугольные впадины в потолке (плоском или сводчатом).



*Коринфский ордер.* Наиболее пышный из трех ордеров, которые применялись в греческой и римской архитектуре.

*Лоджия.* Наружная галерея, выступающая за пределы стены здания.



Обелиск

*Обелиск.* Четырехгранный, суживающийся кверху столб с заостренной в виде пирамиды верхушкой (см. рис. на 145 стр.).

*Ордер.* Буквально значит — порядок. Известная система художественной обработки колонны и антаблемента (см.). Древние греки выработали три ордера, отличающиеся друг от друга пропорциями и украшениями частей: дорический (см.), ионический (см.) и коринфский (см.). Римляне прибавили к этим трем еще два ордера: сложный — соединение коринфского и ионического ордера — и тосканский (см.). Вся позднейшая европейская архитектура пользовалась ордерами, выработанными античным миром.

*Орнамент.* Украшение, узор.

*Ортогональ.* В архитектуре — система изображения или плана здания, данная в прямых линиях.

*Павильон.* Небольшое отдельное здание в саду или парке.

*Паддуга.* Закругленная часть потолка, представляющая переход от средней, плоской части потолка к стенам.

*Пилястр (а).* Упрощенная, прижатая к стене подпора или столб.

*Плафон.* Потолок, покрытый скульптурными украшениями или живописью.

*Портик.* Галлерея, образованная рядом или несколькими рядами колонн.

*Профиль.* Линия, которая образуется при сечении какой-нибудь

поверхности вертикальной плоскостью. В зависимости от характера выпуклостей, которые получаются в боковой линии при разрезе, отдельные части называются мелко-, сложно-, богато-, сухо-, крупнопрофилированными.

*Реставрация.* Восстановление, обновление картины, скульптуры.

*Ризалит.* Выступ в здании.

*Ростральная колонна.* Колонна, украшенная носами (рострами) кораблей.

*Ротонда.* Круглое здание, перекрытое куполом.

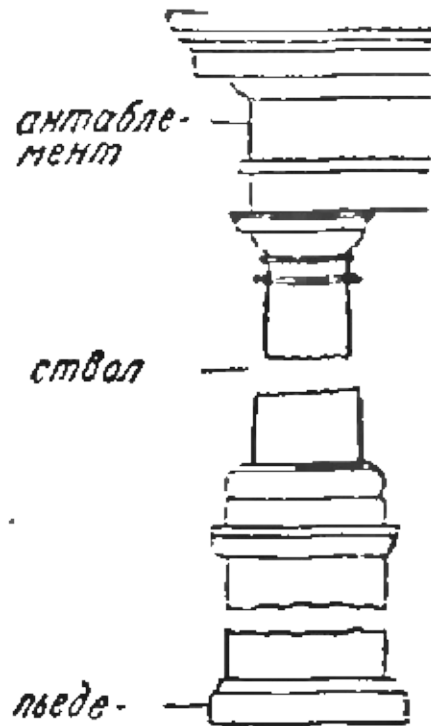
*Рустика.* Рисунок кладки стены из правильно обтесанных камней.

*Русты.* Камни, применяемые в отделке стен в подражание каменной кладке.

*Сдвоенные колонны.* Пара колонн, сближенных между собой.

*Стюк.* Искусственный мрамор, изготавливаемый из гипса.

*Терраса.* Площадка, поднятая над уровнем земли, выход из дома в виде открытого балкона.



*Тосканский ордер*

*Тосканский ордер.* Применялся в римской архитектуре, давал колонну с дорической капителью, ионической базой и гладким стволом.

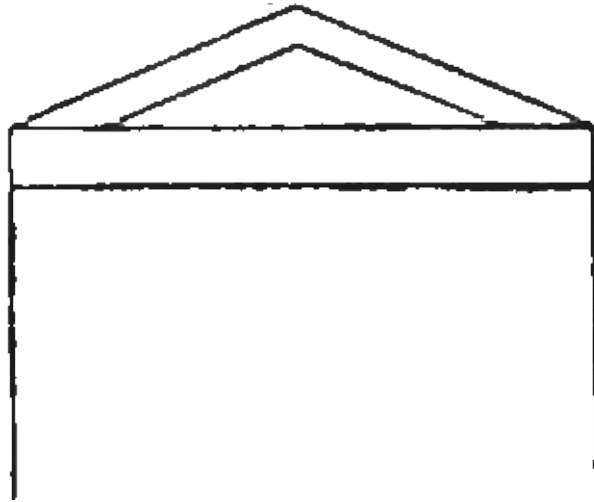
*Туф.* Скважистые земли и камни.

*Фасад.* Одна из сторон здания.

*Флигель.* Обособленная часть здания, отдельное второстепенное здание, подчиненное главному.

*Фреска.* Живопись по свежей, сырой штукатурке.

*Фриз.* Средняя часть антаблемента (см.), большей частью украшенная орнаментом.



*Фронтон.* Треугольная верхняя часть фасада, образуемая скатами крыши: от лежащей ниже плоскости стены отделяется карнизом.

*Цоколь.* Основание здания, обычно более тяжелой кладки, иногда принимающее характер особого этажа.

*Штоф.* Плотная шелковая ткань.

*Экстерьер.* Внешность здания.

*Эспланада.* Площадь.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*Виги Антон Карлович* (1764–1844), Итальянец по крови, родился во Франции, приехал при Павле-I в Россию, где прожил всю остальную жизнь. В 1806 году написал историческую картину «Велизарий». Искусный декоратор, Виги особенно много работал в архитектуре.

*Вяземский Петр Андреевич* (1792–1878). Поэт и критик николаевской эпохи, даровитый барин-дилетант.

*Гонзаго Пиетро*. Знаменитый декоратор. Приехал в Россию по приглашению князя Юсупова. С 1792 года начал работать при императорском дворе. Его декорации отличались удивительной точностью и величию перспективы и приводили в восторг современников художественным замыслом и мастерством исполнения. Планировал некоторую часть Павловского парка после Камерона и Бренны. В Павловском дворце расписал галерею и несколько плафонов.

*Демут-Малиновский Василий Иванович* (1779–1846). Известный скульптор, профессор Академии художеств; четыре года был в командировке от Академии в Италии, где работал у знаменитого скульптора Кановы. Скульптурой Демут-Малиновского украшены все крупные постройки в Санкт-Петербурге при Александре I и Николае I.

*Диорама*. Картина, декорация. Диорама пишется на обеих сторонах просвечивающегося экрана (матовое стекло, тонкая материя и т. д.), освещается двойным светом, отражающим и просвечивающим, чем создается определенный иллюзионистический эффект. Часто диорама дополняется предметами и декорациями, усиливающими зрительное впечатление. Изобретена Дагером.

*Дюси Жан Франсуа* (1738–1816). Драматург, поэт, член Французской академии. Он задался целью ввести «пьяного дикаря» Шекспира на французскую сцену, причем английского языка он совсем не знал. Он переделал «Гамлета». «Короля Лира», «Отелло», «Ромео и Джульетту», принаравливаясь к сентиментальным вкусам своего времени. «Гамлета»

юн совершенно искажил, а «Короля Лира» переделал в мелодраму.

*Земцов Михаил Григорьевич* (1648–1743). Русский архитектор, с 1724 года заведывавший всеми дворцовыми постройками.

*Квадрига*. Колесница на двух небольших колесах, запряженная четырьмя конями. Стоя на ней, победители-триумфаторы а'езжали в древний Рим.

*Ламберт Иван Николаевич*. Эмигрант из революционной Франции. Был секретарем посольства Головкина в Китае, где и познакомился с Вигелем.

*Леблон Жан Батист* (1679–1719). Французский архитектор, приглашенный в Россию Петром I.

*Мекка*. Священный город мусульман в Аравии, центр их паломничества.

*Модюи Антуан Франсуа*. Архитектор; перестроил в 1812–1818 годах после пожара Большой театр, выстроенный Гома де Томоном; служил в 1810–1826 годах в театральном ведомстве.

*Музы*. В древне-греческой мифологии — богини, покровительницы наук и искусств. Их насчитывалось девять: 1. Каллиопа — эпической поэзии. 2. Эвтерпа — лирической поэзии. 3. Эрато — эротической поэзии. 4. Мельпомена — трагедии. 5. Талия — комедии. 6. Клио — истории. 7. Урания — астрономии. 8. Полигимния священных гимнов. 9. Терпсихора — хорового пения и танцев.

*Нереиды*. У древних греков нимфы (низшие морские божества) Средиземного моря.

*Олимп*. Гора, славившаяся в древней Греции как местопребывание «небожителей», богов, во главе с Зевсом.

*Парнас*. Гора, славившаяся в древней Греции как местопребывание бога Аполлона с музами.

*Пименов (старший) Степан Степанович* (1782–1833). Известный скульптор, профессор Академии художеств. Его работы — квадрига на аттике Александринского театра, статуи Платона и Гомера на здании Публичной библиотеки, статуи «Закона» и «Правосудия» на здании Сената и др.

*Преторианцы*. Гвардия римских императоров.

*Ренессанс*. Эпоха возрождения классической древности в Западной Европе, в частности в области архитектуры.

*Рептильная газета*. Газета, издававшаяся на казенные деньги, пресмыкавшаяся перед властью («Северная пчела», позднее — «Новое время»).

*Скотти Петр и Иван*. Видные мастера-декораторы, родом из Италии. Вместе со своими помощниками расписали в первой трети XIX века большинство построек у крупных феодалов в Санкт-Петербурге.

*Тон Константин Андреевич* (1795–1881). Известный архитектор николаевской эпохи, ученик Воронихина, профессор архитектуры в Академии художеств. Построил Большой кремлевский дворец и Храм Спасителя в Москве, был цензором проектов церквей для всей России. Тон обычно строил в ложновизантийском и ложнорусском стилях, стремясь воплотить в архитектурных формах знаменитую формулу: «Православие, самодержавие, народность».

*Тритоны*. Название морских божеств у древних греков.

*Хореография*. Буквально значит «танцеписание», запись танцевальных движений при помощи особых знаков; в более широком значении — наука о балетном искусстве.

*Штакеншнейдер Андрей Иванович* (1802–1865). Любимый архитектор Николая I. Работал чертежником в комитете Бетанкура. Монферан и шеф жандармов Бенкендорф создали ему карьеру, приблизив к императорскому двору. Штакеншнейдер работал в самых разнообразных стилях. Лучшая постройка — Мариинский дворец в Санкт-Петербурге.



*Шустов.* Смарагд Логинович. Архитектор — сначала ведомства придворных конюшен, потом дирекции императорских театров.

*Элинг.* Сооружение, в котором производится сборка судов.

## БИБЛИОГРАФИЯ

*Безродный А.* История постройки сенатского и синодского зданий. «Строитель» 1899, № 7–8.

*Божерянов И. Н.* Невский проспект 1703–1903.

*Вейнерт Н. В.* Улица Росой в Ленинграде (бывш. Театральная). «Архитектура СССР» 1935, № 7.

*Его же.* Росси и Николаевская Россия. «Архитектура СССР» 1935, № 12.

*Его же.* К истории Дворцовой площади в Ленинграда «Архитектура СССР» 1936, № 5.

*Вигель Ф. Ф.* Записки, I–II, изд. «Круг», Л, 1928

*Врангель Н. Н.* Русский музей имп. Александра III. Живопись. Скульптура. СПб. 1904.

*Грабарь И. Э.* История русского искусства, том 111 (биография Росси И. А. Фомина).

*Державин Н.* Эпохи Александрийской сцены. Л. 1933.

*Долотов В. П.* Здание Главного штаба 1820 г. «Русская Старина» 1888, № 10.

*Дризен Н. В.* К 75-летию Александрийского театра. Приложение к XVI выпуску «Ежегодника императорских театров», сезон 1905–1906 гг.

*Елагин дворец.* Издание Санкт-Петербургского общества архитекторов.

*Згура В. В.* Старые русские архитекторы. М. 1923.

*Курбатов В. Я.* Петербург. Художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы. СПб. 1913.

*Некрасов А. И.* Русский ампи́р. М. 1935

*Успенский А. И.* (текст). Павловск. Изд. «Образование», 1912.

*Пушкарев И. Н.* Путеводитель по Санкт-Петербургу и его окрестностям. СПб. 1843.

*Яцевич А. Г.* Пушкинский Петербург. 2е изд. Пушкинское общество. Л. 1935.

Русский биографический словарь. Том «Романова — Рясоевский». Петроград, 1918.

*Brinckmann.* Stadtbaukunst, Leipzig, 1920. Baumeister und Baukunst in Petersburg. Berlin 1915.

*Suboff Valentin.* Karlo di Giovanni Rossi. Ein Beitrag zur Geschichte der

Auflösung der petesburger Empire. 1913

---

---

**notes**

## **Примечания**

**1**

Теперь — г. Пушкин.

Надпись на памятнике Петру I Фалькона: «Petro Primo — Catharina Secunda» (Петру I — Екатерина II).

Теперь — библиотека М. Е. Салтыкова-Щедрина.

4

«Проектирован и начерчен Карло Росси».



Речь идет о войне с Наполеоном в союзе с прусским королем Фридрихом-Вильгельмом III, закончившейся Тильзитским миром.

**6**

Король Испании.

Бетанкур был родом с острова Тенерифа.

Это — как бы национальная выставка.

Росси.

Росси, как видно, отлично понимал, что строительство ведется определенным общественным классом.

Теперь — улица Лассаля,

Т. е. Аничковом дворце.



На «галерке».

Речь идет о генеральном плане с нанесением существующих сооружений.

Теперь — Площадь декабристов.

Мифологическая фигура.

Теперь — улица Герцена.

Сослуживец Росси по комитету Бетанкура.

Т. е. о парламенте.

Т. е сословия.



Сотоварищ Росси по комитету Бетанкура.

Впоследствии изображения были уничтожены и заменены простыми арабесками с именами русских драматических писателей. Плафон по проекту Росси возобновлен к 31 августа 1932 г.

Охта — один из пригородных районов С.-Петербурга.

Теперь — Промышленная академия.

Теперь — № 185 по Фонтанке.

В Тоскано (Италия).

В 1848 году Неаполь был еще столицей особого королевства «Обеих Сицилий».