

ОСОБЕННОСТИ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ В АРХИТЕКТУРЕ ПЕТЕРБУРГА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII века

Рассматриваются два здания петровского Петербурга — Кунсткамера и Летний дворец Петра I в Летнем саду. Детальное изучение их строительной истории и проектной архитектурной графики показывает многоэтапный характер строительства с участием нескольких архитекторов, каждый из которых внес свой вклад в сложение облика зданий. Таким образом, эти памятники не следует рассматривать в качестве произведений, воплощающих единый и целостный художественный замысел и отмеченных чистотой стиля. Такая ситуация характерна для раннего Петербурга, и ею во многом определяется специфика стилистики важнейших его зданий. Стиль в архитектуре петровского Петербурга не может быть однозначно определен, исходя из прямолинейно примененной методики стилистического анализа. Очевидно, что будет более плодотворно рассматривать архитектуру с точки зрения принятого в XVIII столетии представления о «манерах», отражающих внешний характер архитектуры зданий, о ее сходстве с общеизвестными образцами.

Ключевые слова: Ж.-Н. Делиль, Г. Киавери, Кунсткамера, Летний дворец, И.-Г. Маттарнови, стиль, А. Шлютер.

A. Ukhnalev

STYLISTIC SITUATION IN THE ARCHITECTURE OF ST. PETERSBURG OF THE FIRST QUARTER OF THE 18th CENTURY

Two buildings of St. Petersburg, Kunstkamera and the Summer Palace in the Summer Garden, have been regarded. A detailed study of their history and architectural drawings gives evidence of a multi-stage character of their construction. It is argued that different architects contributed to the shape of the buildings, and it will be a mistake to consider these buildings as embodying a unified and coherent artistic conception and a pure style. This situation is typical of early St. Petersburg and it is this situation that determined to a great extent the stylistics of the buildings of the new Russian capital. The style in architecture of Peter the Great's St. Petersburg can not be defined precisely by means of direct procedure of a stylistic analysis. It will be more fruitful to see the stylistics of this period through the eyes of its contemporaries who used the term "manner". It reflects the architectural exterior design of buildings and their similarity with well-known samples.

Keywords: J.-N. Delisle, G. Chiaveri, Kunstkamera, Summer Palace, I.-G. Mattarnovi, style, A. Schlueter.

Архитектура Петербурга Петровской эпохи складывалась из многообразных источников. Все главные европейские школы были представлены в городе своими значительными мастерами. Казалось бы, Петербург должен был сделаться эклектичным компендиумом европейской архитектуры. Однако город, сохраняя многообразие, не стал невнятным набором цитат. Архитектурный облик Петербурга петровского вре-

мени и в целом «лицо» русского искусства той эпохи имеет индивидуальное выражение. Можно ли утверждать, что пришедшие из Европы различные стилистические тенденции в соединении дали новый особый стиль? Конечно нет. Искусство России оказалось в пределах существующего в Европе стилистического поля, найдя, вернее, получив в нем определенную позицию. Но эта позиция была отмечена своеобразием.

Охарактеризовать место русской архитектуры начала XVIII века в системе европейского зодчества непросто. Бытующее в искусствоведении определение «петровское барокко» упрощает это сложное явление, дает ему одностороннее толкование*. Представляется, что один из перспективных подходов к выяснению стилистической характеристики архитектуры петровского времени состоит в исследовании путей, которыми складывался архитектурный облик памятников. Путь от замысла к воплощению в архитектуре никогда не был простым. Но XVIII век в русском зодчестве в особенности отличался сложностью, многостадийностью этого пути и большой степенью влияния на результат случайных, внехудожественных факторов. Все это сильно сказывалось на архитектуре зданий, города в целом, а значит, и на их стилистических характеристиках. Рассмотрим характерный для Петербурга начала XVIII столетия образ сложения архитектурного облика и стилистики здания на двух ярких примерах.

Здание библиотеки и кунсткамеры Санкт-петербургской академии наук, обычно именуемое просто Кунсткамерой, было заложено в 1718 году по проекту И.-Г. Маттарнови [4]. Чертежи первоначального проекта не найдены, но известна его копия, выполненная в 1740-е гг. и имеющая надпись: «Чертеж Библиотеке и Кунсткамеры Архитектора Маттарновия» [1, л. 7]. На листе изображены фасад, план и разрез здания. Чертеж неоднократно публиковался, но плохое качество репродукций препятствует должной оценке этого проекта. Лишь рассматривая оригинал, можно убедиться в его неординарности.

Необычно и крайне интересно показанное на разрезе решение большого экспозиционного зала высотой в три этажа, занимающего большую часть правого корпуса здания (очевидно, что и левый корпус решен в плане и разрезе аналогично правому). Зал не имеет перекрытия. Его объем прямо выходит в подкровельное пространство.

Уступчатая кровля, накрывающая зал, состоит из крутых скатов вдоль неевского и дворового фасадов. Проем между сходящимися скатами перекрыт своеобразным рундуком с плоской кровлей, огражденной балюстрадой, вертикальные стены которого прорезаны окнами. Таким образом, зал, помимо освещения через окна здания, мог получать верхний свет из окон в кровле. Причем последние были предназначены для освещения проема зала, так как окна в стенах освещали в основном галереи, расположенные по периметру зала в три яруса.

Решение это удивляет необычностью для того времени рациональностью. В нем находит воплощение желание создать целостное универсальное экспозиционное пространство, обеспечивающее хорошие условия для показа не соизмеримых по масштабу объектов — от насекомого до чучела слона. Конечно, в то время уже существовали музеи, выработались принципы экспонирования вещей и были найдены удовлетворяющие им средства. Но эти средства были совершенно иными в первую очередь потому, что нигде в Европе того времени еще не появилась необходимость создания музейного зала такого объема.

Рационально планировалось Маттарнови отопление столь обширного зала. Архитектор предполагал разместить в цокольном этаже пневматические печи, подающие нагретый воздух в зал через проемы в полу. Удачно спланированы блоки служебных помещений, отмеченные на фасаде ризалитами. Рабочие комнаты здесь изолированы друг от друга и имеют выход в коридор. Такое понимание функциональной специфики здания и умение найти для нее удовлетворительное планировочное решение — редкость для того времени. Чаще архитекторы пренебрегали подробной проработкой таких вопросов. Следует отметить, что и в другом своем проекте — Втором Зимнем дворце Маттарнови демонстрирует рациональный подход. Это проявляется в использовании коридора для связи комнат, в расположении

печей, которые в основном топятся из служебных помещений [6, с. 72–81].

Можно сказать, что в отношении планировки и объемного решения проект Кунсткамеры Маттарнови является новаторским. Не удивительно, что он не осуществился в полной мере. В частности, не был сделан верхний свет в зале. Ступенчатая крыша с окнами и бельведером уступила место «стильной» французской кровле с переломом.

Перечисленные выше моменты в сочетании с некоторыми особенностями отделки фасадов здания позволяют говорить об особом «рациональном» направлении в архитектуре того времени — говорить с такими же основаниями, какие дали жизнь термину «рациональная архитектура» применительно ко второй половине XIX века. В самом деле, в Петербурге, в других европейских городах можно найти немало сооружений, обладающих теми же особенностями, что и Кунсткамера Маттарнови, главным образом, конечно, среди хозяйственных, фортификационных построек. Специфика их устройства и функционирования, осознанная архитекторами в ее эстетических возможностях, в значительной степени модулировала звучание «большого» стиля, так или иначе проявлявшего себя во всяком архитектурном сооружении.

Впрочем, новаторство Маттарнови в планировке и решении внутренних пространств Кунсткамеры лишь косвенно повлияло на стилистику. Главными факторами при анализе архитектуры здания с точки зрения стиля остается все же характер его пространственной организации и художественное решение его фасадов. Архитектура Кунсткамеры по проекту Маттарнови имеет барочное звучание. В первую очередь об этом говорит пластическое отношение автора к архитектурной форме, проявленное в башне, контрастное противопоставление выпуклых и вогнутых поверхностей ее ярусов, открытость форм нижнего яруса, «продолжающегося» во внешнее пространство

башенками-павильонами и «разлетом» вогнутого криволинейного фасада, который зрительно не останавливается на торцах «лепестков».

Архитектор относится к фасаду не как к ограничивающей плоскости, а как к границе живой пластической массы, взаимодействующей с внешним пространством посредством многочисленных объемных элементов (ниш, раскреповок, рустов и т. п.). В целом зодчий понимает архитектуру как художественную организацию и отделку части всеобщего пространства, выделенной из него для исполнения некоторой функции, но продолжающей жить с ним общей жизнью.

Боковые ризалиты имеют сложный силуэт, разнообразную ритмическую организацию фасада. Вместе с тем мы не найдем здесь откровенных и однозначных признаков барокко, подобных тем, что есть в башне. Еще менее выразительны прясла стен, соединяющих башню с ризалитами. В их архитектуре почти совершенно отсутствует какой-либо характер, и они не дают материала для стилистического анализа.

Мы сталкиваемся здесь с достойным внимания феноменом. Стилистический анализ нередко встречается с нехваткой или полным отсутствием в произведении «эталонных» стилевых признаков, позволяющих утвердительно определить стиль здания. В полной мере это относится к сооружениям «функциональной» архитектуры — тем, о которых было сказано выше и к которым до некоторой степени может быть отнесена Кунсткамера. Нередко заключение о стиле произведения дается на основании самых общих характеристик. В действительности, конечно, результат анализа стилистики основан на многих факторах, среди которых важную роль играет интуиция ученого, голос которой остается за рамками отчета об исследовании. Но безотносительно правильности или неправильности заключения, в том случае, если оно оправдывается одной лишь ссылкой на какие-то общие эпитеты наподобие «динамизма», «нарядности» и

т. п., следует задуматься о том, нет ли изъяна в методике анализа.

В самом деле, «разнообразие», «живость», «декоративная насыщенность» не являются исключительными и достаточными свойствами стиля барокко для того, чтобы с их помощью обосновывать барочный характер архитектуры здания. Те же эпитеты применимы к классицизму Людовика XVI, к стилю ампир. Все это может быть весомой прибавкой только к чему-то действительно значительному, фундаментальному. Но если здание не являет в своей архитектуре этого значительного, если оно слишком просто, принадлежит к разряду рядовой застройки или является хозяйственным или фортификационным сооружением? Такие здания могут оказаться вне стилового поля своего времени. И все же во многих случаях нет оснований отказываться от попытки определения стилистики. Только анализ здесь принимает опосредованный характер.

Стиль выводится из чего-то немногого, иногда из детали или единственного характерного приема, примененного в здании, но иногда и вовсе не из того, что в здании содержится, вернее, что в нем отсутствует. Анализ исходит тогда от контекста — архитектурного или культурно-исторического, в котором был создан памятник или в котором работал и жил его создатель.

Возвращаясь к Кунсткамере на проекте Маттарнови, к ее «недостаточно барочным» боковым корпусам, мы с легкостью кооптируем их в барокко, выводя общий характер архитектуры здания из его стилистически детерминированной части — башни. В барочном настрое, заданном столь значимой частью здания, каковой является башня, перечисленные выше свойства архитектуры его боковых корпусов (которые в иной ситуации не могут быть трактованы ясно) получают однозначно барочное толкование.

Можно видеть, что в стилистике Кунсткамеры на проекте Маттарнови наблюдается несогласованность. Интересная и острая

по архитектуре, ясная по стилистике башня сочетается с маловыразительными боковыми корпусами. С чем это может быть связано? Вероятно, это обусловлено особенностями творческого характера архитектора, возможностями его таланта.

О Маттарнови известно слишком мало, чтобы составить определенное представление о его манере и стилистических предпочтениях [5, с. 41–55] [9, с. 120–129]. Известны выполненные Маттарнови рисунки садовых ваз, деталей отделки интерьеров. Это качественные проекты, в которых на хорошем уровне воспроизводятся обычные для того времени решения. Успех архитектора в разработке малых форм неудивителен, поскольку он прибыл в Россию именно в качестве мастера-декоратора («гротного» мастера). В этой роли он несколько лет занимался строительством и оформлением грота в Летнем саду, заканчивал после смерти Шлютера отделку фасадов Летнего дворца. Но и как архитектор-проектировщик и строитель Маттарнови потрудился немало. Помимо Кунсткамеры, он был автором проекта Второго Зимнего дворца, дома Шафирова, он начал строить церковь Исаакия Далматского.

Сохранились проектные материалы Маттарнови по Второму Зимнему дворцу (хранятся в Государственном Эрмитаже). Центральный ризалит здания в четыре оси нарядно оформлен фронтоном и пилястрами. Нижний его этаж рустован. Боковые крылья в две оси контрастно отличны от центрального ризалита своим аскетичным оформлением. Как в характере приема, противопоставляющего ясно выраженную архитектуру центра бледным по архитектуре крыльям, так и в самом решении этих крыльев Зимний дворец созвучен Кунсткамере.

Характер организации фасада ризалита и его оформления близок образцам архитектуры «французской манеры». Подобные, но более мастерски разработанные решения можно видеть на проектах Леблона, приехавшего в Петербург через два-три года

после составления Маттарнови проекта Зимнего дворца. Происхождение архитектуры боковых крыльев дворца, как кажется, следует искать в решениях, выработавшихся для утилитарных зданий, претендующих на самостоятельное значение. Схожее оформление имеют, например, фасады на шлютеровском проекте конюшенного двора в Берлине [12, табл. 14].

Однако сходство двух проектов Маттарнови (Зимнего дворца и Кунсткамеры) в чем-то одном парадоксально сочетается с решительным отличием в другом. Во дворце мы видим образец классицизированной «французской манеры», а в Кунсткамере — ее оппозицию, пластичную и открытую в пространство барочную «итальянскую манеру». Впрочем, проявление в творчестве одного мастера и в одно время разных стилистических тенденций может представляться парадоксальным лишь с позиций анализа, исходящего из современного взгляда на вещи. Архитектура того времени жила, не утруждая себя рефлексией, свободно оперируя приемами и элементами разных стилей в зависимости от предпочтений и воли заказчика и прочих внешних обстоятельств.

Можно предположить, что в случае с Зимним дворцом царь Петр, подробно диктовавший архитекторам свою волю, указал Маттарнови определенный образец, которому тот должен был следовать, сочиняя фасад. В случае с Кунсткамерой, вероятно, со стороны царя не было столь же строгой цензуры, как в отношении собственного жилища. Здесь архитектор был более свободен в проявлении собственных стилистических предпочтений. В пользу такого предположения косвенно свидетельствует тот круг образцов, к которому обратился Маттарнови в поисках архитектурной идеи своей башни. Эти образцы происходят из барочного Рима — из построек Борромини и архитекторов, развивавших его оригинальные идеи^{**}. Для Петра, который не был в Риме, не подвергся его воздействию, да,

видимо, по складу своего характера и не был поклонником барочной чувственности в архитектуре, Рим не мог иметь существенного значения при выборе образцов для его замыслов.

Имеющиеся данные говорят о том, что Маттарнови был хорошим декоратором, он имел развитый талант архитектора-планировщика, отлично чувствовал внутреннюю структуру здания. Однако его таланту не доставало полноты и завершенности. В решении фасадов он слаб и противоречив. Даже в лучшем — в смелом замысле башни — заметна эта противоречивость. Отлично задуманный низ соединяется с непомерно тяжелым и неинтересным верхним цилиндрическим объемом.

Стиль произведений Маттарнови не отчетлив. Личные его предпочтения склоняются к барокко, он принимает его стилистику и пользуется ею там, где ему позволена самостоятельность. Но он же легко переходит к «французской манере», когда этого требует заказчик. Такая стилистическая «всеядность» обычна в ту эпоху, более озабоченную архитектурной выразительностью как таковой, нежели оценкой художественных принципов и последовательностью в их применении. Однако мы не увидим такого стилистического разброса у сильных самостоятельных талантов, таких, например, как Леблон. Дело, по-видимому, именно в том, что талант Маттарнови не сравним с талантом Леблона. А вместе с этим нет у архитектора уверенности в самоценности его манеры, в необходимости поддержания ее постоянства.

Однако история Кунсткамеры не останавливается на проекте Маттарнови. После смерти архитектора, последовавшей вскоре после закладки здания, надзор за строительством был поручен Н. Гербелю. Новый архитектор внес в проект изменения. Узнать, каковы они, можно из рисунка Х. Маселиуса 1725 года (Отдел рукописей и редкой книги Библиотеки Российской академии наук). На изображении мы видим здание почти

законченным. Лишь верхний ярус башни оставался незавершенным. В сравнении с проектом заметны существенные изменения в облике здания. Другой стала форма крыши. Теперь это — не оригинальная кровля с ярусом окон верхнего света и балюстрадой, а обыкновенная «французская» кровля с переломом. Ризалиты увенчаны фигурными барочными фронтонами, которых не было в проекте. Нижний ярус башни стал выше. Вместо павильонов, отдельно стоящих на уровне карниза, продолжены на два этажа вверх стены основания башни. Впрочем, к странному продолжению башни (странному, поскольку трудно представить себе, как планировал Гербель завершить башню), изображенному на рисунке, следует относиться с осторожностью. Рисунок далеко не во всем достоверен. На нем показано неверное число окон, а изображение башни не отражает ее план. Поэтому можно усомниться и в правильности того, как изображен на рисунке верх башни.

В 1724 году в стенах почти законченного сооружения появились угрожающие трещины. Это совпало с тяжелой болезнью Гербеля, вскоре закончившейся его кончиной. Строителем Кунсткамеры был назначен итальянский архитектор Г. Киавери, работавший в России с 1718 года. Ненадежные стены башни были разобраны им до основания, и кладка была начата вновь, причем, без изменения первоначального плана.

Неизвестно, были ли у Киавери в то время какие-либо замыслы относительно формы завершения башни. Из проектных материалов архитектора, относящихся к академическим зданиям, известен чертеж отделки фасада «Дворца Академии в Петербурге», как он подписан самим автором [11, с. 251]. Принято связывать этот чертеж с соседним с Кунсткамерой зданием — дворцом царицы Прасковьи Федоровны, переданным Академии наук в 1724 году. Этот дом также был поручен заботам Киавери. Однако вертикальные членения фасада на чертеже больше соответствуют Кунсткамере. С дру-

гой стороны, Кунсткамера, подобно соседнему зданию, могла быть названа «Дворцом Академии». Как бы ни обстояло дело, чертеж ясно показывает и предпочтения архитектора, и его представление об архитектурном облике этой части города, и уровень его мастерства.

Архитектурное кредо Киавери — римское барокко. В России, а после в Дрездене и Варшаве он вынашивает и осуществляет замыслы, решенные в том же стилистическом ключе, что и у его римских коллег по цеху, и с мастерством, ни в чем им не уступающим. Киавери сознает необходимость придать фасадам академических зданий представительный вид, отвечающий градостроительной важности их положения. Тот вид, какой они получили по проекту Маттарнови в осуществлении Гербеля, этому требованию в полной мере не соответствовал.

В конце зимы 1725–1726 гг. в Петербург прибыл французский астроном Ж.-Н. Делиль [7; 10]. Одной из его задач было оборудование обсерватории в башне Кунсткамеры и ведение наблюдений. Делиль сообщал, что нашел башню недостроенной и просил Киавери дать чертежи башни, какой архитектор ее себе представляет [II, л. 3]. Проект Киавери находится в делах Делиля в Санкт-Петербургском филиале Архива РАН [II, л. 14, 15]. Это планы ярусов башни и ее разрез. Проект имеет эскизный характер и составлен непосредственно в связи с просьбой Делиля, так как пытается учитывать особые требования, которые мог предъявить только астроном (например, вертикальная шахта для наблюдения светил в зените).

Судя по плану, Киавери оставляет нижние ярусы без изменений — такими, какие они были в проекте Маттарнови. На уровне карниза здания «лепестки» башни завершаются балюстрадой, на тумбах которой стоят статуи. Верхняя часть башни — цилиндрический павильон с четырьмя оконными проемами, фланкированными «утопленными» в стены колоннами. Завершает

павильон карниз с аттиком, над которым возвышается кровля в виде гиперболоида вращения, почти цилиндра. Над плоской площадкой кровли поднимается оригинальный шпиль, «обвитый» спиральной лесенкой, ведущей к верхнему отверстию наблюдательной шахты.

Характер архитектуры башни — барочный. Легко угадываются ее источники. Спиральный шпиль, безусловно, подсказан Борромини (Сант Иво алла Сапиенца, Рим). Киавери и впоследствии, в проекте придворной дрезденской церкви, обращается к этому мотиву. Однако это — барокко, весьма далекое не только от крайностей этого стиля, но даже и от умеренных, «средних» образцов. В контексте грядущего Петербурга башня Киавери стала бы неплохой поддержкой захаровской башне Адмиралтейства и шпилю церкви Михайловского замка. В плане стилистики они были бы сопоставимы, хотя указанные произведения являются образцами архитектуры классицизма.

Проект Киавери не удовлетворил взыскательного Делиля. Убедившись, что постичь весь комплекс специфических требований архитектор не может, Делиль сам взялся за составление проекта башни. В делах астронома сочиненный им разрез башни следует непосредственно за проектом Киавери (они пронумерованы самим Делилем) [II, л. 16, 16a]. Обозначения, данные им на чертеже, подробно объяснены в описании, сопровождающем проект [II, л. 17–18 об.].

Следует подчеркнуть, что проект Делиля — серьезный документ, значение которого не умаляет дилетантская манера выполнения. Впрочем, рука астронома и картографа тверда, он уверенно владеет пером. Обводя собственный карандашный набросок, он проводит точные линии от руки, без линейки. Удивляет уверенность и легкость, с которой Делиль берется за исправление проекта архитектора-профессионала. Вкус и понимание архитектуры, безусловно, ему присущи. В сравнении с башней на проекте Киавери башня Делиля тяжела. Впрочем,

она не тяжелее, чем у Маттарнови. В значительной степени это впечатление рождает «придавливающий» башню массивный купол.

Однако как ни проработан рассматриваемый нами проект Делиля, он — не окончательный. К листу с разрезом башни приложен маленький квадратный листок бумаги с карандашным изображением изящного фонарика [II, л. 16a]. Он служил надставкой к основному листу, замещая массивный купол башни. Оба листа были сшиты нитками. Именно на малом, а не на большом листе поставлен рукой Делиля порядковый номер чертежа (№ 6), на который ссылается описание, приложенное к проекту. Так что вариант башни с карандашной надставкой Делиль подавал как окончательный.

Карандашным рисунком полностью замещен тяжелый купол башни. Вместо него над «Верхней обсерваторией» имеется плоская терраса, обнесенная балюстрадой, в центре которой возвышается стройный граненый павильон-фонарик с большими окнами, увенчанный куполом, грани которого прорезаны окнами-люкарнами. Купол, в свою очередь, увенчивает совсем маленький фонарик с куполком и флюгером. Купол башенки изображен не так, как стал бы рисовать архитектор, а в ракурсе, как бы при взгляде снизу вверх, как рисуют дилетанты.

Если сравнить этот проект Делиля с изображениями реализованной башни, какой она существовала до пожара 1747 года (см., например, гравюру Г. Качалова в издании 1741 года «Палаты Санктпетербургской имп. Академии наук Библиотеки и Кунсткамеры», гравюру неизвестного автора первой половины XVIII в. [8, с. 54], изображение Кунсткамеры на чертеже 1730-х гг. [I, л. 5]), видно замечательное, если на сказать полное, сходство. Даже в пропорциях сооружение следует проекту, хотя схематический по характеру проект, казалось бы, не предполагал воспроизведения в постройке данных в нем пропорциональных отношений. Небольшие различия проекта и постройки

относятся к моментам, обусловленным технической стороной дела.

Глядя на сходство башни с проектом Делилия, мы не можем не сделать естественный в этом случае вывод: истинным автором этого сооружения был именно он — астроном Делиль. Архитектору Киавери досталась роль технического исполнителя замысла ученого^{***}.

Что же можно сказать о стиле башни, украсившей Петербург благодаря астроному Делилию? Точнее, о ее верхних ярусах. В формальном плане башня не несет на себе явных признаков барочной формы. В разработке масс она цельна, ясна и тектонична. Ее вертикальные членения подчеркивают действие реальных тектонических сил. Нет здесь ни явной открытости форм, ищущей взаимодействия с внешним пространством, ни пластичности, разрушающей четкость ограничивающих поверхностей. Конечно, ей едва ли найдется аналогия в архитектуре Франции, но ее вполне возможно соотносить с амстердамской ратушей или замком Сваненберг — произведениями классицизирующего направления в архитектуре Голландии.

Так что стилистика верхних ярусов башни с позиции формального анализа должна быть признана по меньшей мере двусмысленной. Разумеется, методологически неверно рассматривать отдельно стиль некоторой части сооружения, если она не отличается резко от других. Здесь же мы видим целостное сооружение, в котором отдельные части соединены гармонично, как бы ни различались судьбы их создания. В башне как едином архитектурном произведении стилистически аморфная часть (верхний ярус) обретает барочное звучание в той ауре, которую создает вокруг себя нижняя часть сооружения. В физике схожее по сути явление называется индукцией: внешнее поле наводит поля в проводниках, попавших в зону его действия.

Обратимся к другому видному памятнику Петровской эпохи — Летнему дворцу

Петра I в Санкт-Петербурге [2; 3]. Это здание не вызывает отчетливых аллюзий с западными памятниками. Не содержит оно также и ясных черт, позволяющих без колебания определить его стиль. К какому бы определению мы ни склонились, любое из них потребовало бы доказательств. Изучение строительной истории дворца объясняет причину этой стилистической неопределенности. Картина рождения памятника сложна. Строительная история не направлялась единым и последовательно осуществляемым замыслом, который один мог в тех условиях дать ясное выражение стилистики произведения.

Хроника и обстоятельства строительства здания таковы: дворец был заложен в 1711 году. Его сооружению предшествовал проект неизвестного архитектора, по-видимому, Доменико Трезини (Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, инв. № А 20527). По проекту здание представляло собой несколько упрощенную и огрубленную интерпретацию гаагского Маурицхюйса. Оценка замысла несколько затрудняет слабое исполнение проектного чертежа, но, как кажется, в проекте отсутствует то, что присуще голландскому прототипу и составляет его важнейшую черту — декларативное палладианство как ведущая архитектурная идея здания. Проект демонстрирует скорее внешнее воспроизведение приемов, нежели их программное применение.

Но проект, в котором архитектор пытался соединить два директивных момента, продиктованных заказчиком Петром — план и фасад, — оказался противоречивым настолько, что потребовал серьезных изменений. Они коснулись именно фасада и вызвали его предельное упрощение. В осуществленном виде здание не имело иных украшений кроме простых наличников окон, гладкого фриза и, возможно, рустованных углов.

В 1714 году перестройка чересчур аскетичного здания, не устраивавшего Петра, была поручена Андреасу Шлютеру. Архи-

тектор украсил фасад здания барельефами, помещенными между окон первого и второго этажей, лепным фризом. Казалось бы, добавки незначительные, но этими простыми декоративными средствами фасаду был придан представительный и богатый вид. О мастерстве и опытности архитектора свидетельствует то, что он избежал соблазна ввести в декор ордер — раздробить фасады вертикальными членениями. Прием отделки фасадов оказался в высшей мере адекватен их структуре. Максимальный эффект (в смысле достижения впечатления нарядности и представительности) был достигнут тем минимумом насыщающих фасад средств, которые допускал архитектурный организм здания без замутнения его исходной ясности и простоты.

Шлютеру не довелось полностью выполнить все, что он планировал в проекте, так как он скончался в самый разгар работ. Завершать начатое пришлось И.-Г. Маттарнови. Судя по чертежу фасада дворца М. Земцова 1726 года (Государственный Эрмитаж. Отделение рисунка, инв. № 6496), по ряду соображений представляющему собой воспроизведение проекта Шлютера, а не фиксацию реального здания, Шлютер планировал изысканное декоративное завершение наличников окон верхнего этажа. Но в действительности малое расстояние между верхами окон и фризом исключало осуществление этой отделки. Маттарнови пришлось перерисовать наличники, упростив предложенную Шлютером композицию и вписав ее в предназначенное ей поле стены. Также, по-видимому, именно Маттарнови был автором лепной композиции над входом во дворец.

«Голландский» объем здания нейтрально функционален и не дает пищи для стилистического анализа. Компановка фасадов отличается ритмичностью и регулярностью расположения элементов, невыявленностью направлений, отсутствием динамики. В этом тоже нет чего-либо однозначного для анализа стиля. Разве что детали —

форма наличников, портала, декоративная лепка — говорят о барокко. Вместе с тем нельзя не отметить чувственную нарядность и живость архитектуры, повышенную активность лепки на фасаде, множественность степеней свободы для взгляда, обещающего фасад.

Констатировав эти характеристики, мы принуждены сознаться в том, что вновь зашли в тот методологический тупик, о котором уже было сказано. Слишком общий характер признаков лишает убедительности те выводы, которые уже сформировала интуиция. Причем надо отметить: Летний дворец — не утилитарное здание бесхарактерной архитектуры. Но и в таком ярком и выразительном памятнике стилистическая оценка оказывается затрудненной. Придание весомости доказательной базе требует апелляции к факторам, находящимся вне памятника, в частности, к особенностям манеры Шлютера.

В манере этого архитектора соединяется ориентация на образцы римского барокко круга Бернини с приемами и мотивами современной ему французской архитектуры. Характерный пример — Королевский дворец в Берлине. По объемно-пространственному решению здания и композиции его фасадов это образец распространенного в эпоху барокко в германских землях, да и в других странах Европы дворца-резиденции. В целом замысел и форма его воплощения создают барочный архитектурный образ. Но монументальные порталы здания являются реминисценцией портала восточного фасада Лувра. Фасад главного двора также явно опирается на образцы французской архитектуры.

В такой комбинации нет ничего противоречивого, так как классицизированный характер барокко Бернини допускает его модификацию идеями и находками французского классицизма Людовика XIV. Неудача сделанного Бернини проекта Лувра очевидна только в сравнении с проектом Перро, шагнувшим вперед почти на столетие. Без этого мы не смогли бы так свободно рассу-

ждать о «передовом» французском классицизме и «вчерашнем» барокко. Напротив, во французской архитектуре начала XVIII века, например в проектах Леблона, можно найти немало приемов и форм, характерных для барокко. Но это не отменяет верности общей ее оценки как архитектуры классической. Так что барочная в главном манера Шлютера была компромиссно ориентирована на востребованные тогда обществом модные французские новации и имела успех, несмотря на то, что не обладала остротой «чистого» парижского классицизма.

Компромиссный характер римско-парижского барокко Шлютера вполне отразился в архитектуре Летнего дворца. Но он, несомненно, был бы выражен ярче и определеннее, если бы Шлютер строил здание «с нуля», а не находился в стесняющей всякого архитектора ситуации переделки сделанного до него.

Итак, мы можем отметить две важные особенности архитектурной ситуации в раннем Петербурге, прямо влияющие, если не сказать, определяющие стилистику важнейших его зданий. Прежде всего, большая часть сооружений не является результатом последовательного осуществления целостного замысла одного автора. Здания в ходе строительства переходят от одного архитектора к другому и в разных вариантах соединяют в своей структуре и облике следы их деятельности. Здание может унаследовать основные объемы от первого автора, а отделку фасадов получить от другого. Но в нем также могут совмещаться отдельные части, полностью выполненные разными архитекторами.

С другой стороны, и сами замыслы, данные в проектах, подчас не обладают ясным стилистическим выражением. Это может быть связано и со способностями архитектора, и с влиянием ситуации и с ограничениями, которые она накладывает, например, с диктатом заказчика, с ограниченностью средств. Да и в целом культурная ситуация эпохи разрешает архитекторам выбор и дает

из чего выбрать. Так что забота о «чистоте стиля» оказывается важной только для тех архитекторов, кто действительно верит в то, что исповедуемое им кредо — «единственно правильная архитектура» и от кого общество ждет именно такой, узнаваемой и востребованной им архитектуры.

Стилистическая ситуация петровского Петербурга не может быть однозначно определена, исходя из прямолинейно примененной методики стилистического анализа «по Вельфлину». Научный анализ утрачивает здесь свои главные свойства — точность и системность. Каждый случай оказывается исключением, в каждом случае расшифровка приводит к неоднозначному, расплывчатому результату.

Думается, что более плодотворным было бы рассмотрение этой ситуации с точки зрения бытовавшего в XVIII веке представления о «манерах» — «итальянской» и «французской», из которых первая примерно соотносится с барокко, а вторая — с классицизмом в их современном научном понимании. От стиля как концептуального понятия манера отличается внешним, поверхностным характером свойств и признаков, составляющих ее содержание. Можно сказать: манера — внешняя оболочка стиля. В ней на уровне обыденного зрительного восприятия фиксируется различие между произведениями, рожденными разными образами художественного мышления.

Теряя в точности, такой подход приобретает необходимую в этом случае гибкость. Собственно, и утрата точности оказывается условной. Ведь значительная доля неуспеха «правильного» анализа обуславливается тем, что «измерение» памятников производится чужим для них инструментом. Образно говоря, их взвешивают на весах, тогда как определяющей их характеристикой является длина. Манера в этой ситуации оказывается той линейкой, которой измеряется необходимый размер. Пусть ее деления нанесены «на глазок», но она действует.

Не следует забывать о «двуслойности» проблемы стиля. С одной стороны, стиль являет себя миру в памятниках специфическими внешними формами, определенным образом структурированными. На этом уровне происходит поверхностное узнавание стиля. Если быть точными, здесь еще не идет речь о стиле; этот слой соответствует понятию манеры. Круг представлений, связанных с манерой, то есть с внешним, вариативным, не канонизированным отношением к вопросам формообразования и интерпретации архитектурной формы, — это та сфера, в которой создается произведение и происходит его включение в современную ему художественную культуру. Творцы произведения искусства и свидетели его создания в XVIII веке вовсе не были озабочены проблемой стиля. Актуальной для них была манера, так как представление об итальянской манере, французской манере, «манере древних» было одинаково понятно и архитекторам, и их заказчикам. Это был универсальный язык для формулировки проектного задания, описания особенностей архитектуры здания, для обоснования дифференциации отделки помещений в соответствии с их назначением (считалось, например, что большой зал во дворце должен быть отделан в итальянской манере как более представительной).

Установление понятия стиля и его теоретическая разработка относится ко второй половине XIX — началу XX столетия. Научная рефлексия в отношении явлений искусства создала второй слой проблемы. Оказалось, что в произведении искусства можно видеть не только внешнее сходство с архетипическим образцом, отраженным в понятии манеры, но и продукт действия некоей закономерности художественного видения, мироощущения — неизбежное и объективное следствие этого видения, в

той или иной мере захватывающего все общество.

Исходя из этого двуслойного понимания проблемы стиля, архитектура петровского Петербурга как целостное и вполне определенно очерченное явление европейского искусства требует соответствующего двупланового рассмотрения. С одной стороны, мы убедились в сложном, во многом случайном и непоследовательном характере путей, которыми это явление создавалось. Для творцов архитектуры существовала свобода стилистического выбора, и они ею пользовались. Отдельное произведение могло изначально, от проекта, быть эклектичным, сложносоставным или могло сделаться таким в процессе строительства в силу внешних обстоятельств.

Но отстранившись от особенностей отдельных памятников, издали глядя на архитектуру Петербурга как на явление статистическое, мы вправе искать для нее общей характеристики. Она, безусловно, есть. Общий дух, общий пафос связывает это явление.

Чего же больше в этом глобальном скреплении разнонаправленных «художественных воль»? Ясно, что нельзя измерять стилистические (вернее, стилегенерирующие) тенденции количественно, но можно говорить о преодолении одной силы другою. Что побеждает в Петербурге: запечатленный в камне восторг от совершающегося на глазах чуда рождения великой столицы из праха, воздуха и воды или же то упорное усилие разума, которое жестко и последовательно пытается привести в математический порядок стихию большого и прекрасного взрыва? Несомненно, петровский Петербург захвачен пафосом барокко. И даже классицистический рацион увлекается чудесным барочным порывом и, смирившись, готов служить делу рождения нового города.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Обсуждению этого вопроса специально посвящена работа В. Власова [1].

**Высказанное некогда И. Э. Грабарем суждение о том, что прототипом башни Кунсткамеры является берлинская башня Мюнцтурм, построенная Шлютером, неубедительно. Это делается очевидным из сличения двух сооружений на любом из этапов постройки Кунсткамеры. Различен характер приемов, на которых построена архитектура башен.

***Собственно, этот вывод был сделан А. Липманом в его книге [4, с. 15]. Но он был проигнорирован исследователями, писавшими впоследствии о Кунсткамере.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

- I. Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук (СПФ АРАН). Разряд IX. Оп. 2. Е. х. 8.
- II. СПФ АРАН. Разряд I. Оп. 35. Е. х. 16.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Власов В. Г.* Архитектура «Петровского барокко»: Эпоха. Стиль. Мастера. СПб.: Белое и черное, 1996. 156 с.
2. *Кузнецова О. Н., Борзин Б. Ф.* Летний сад и Летний дворец Петра I. Л.: Лениздат, 1988. 192 с.
3. *Лансере Н. Е.* Летний дворец Петра I. Л.: Изд-во Гос. Русского музея, 1929. 69 с.
5. *Липман А. И.* Петровская Кунсткамера. Архитектурно-исторический очерк. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1945. 50 с.
6. *Малиновский К. В.* Художественные связи Германии и Санкт-Петербурга в XVIII веке. СПб.: Крига, 2007. 494 с.
7. *Михайлов Г. В.* Зимние дворцы Петра I: Архитектура и художественное убранство. События и люди. СПб.: Изд-во филологического факультета СПбГУ, 2002. 223 с.
8. *Невская Н. Л. Ж.-Н.* Делиль и Петербургская академия наук (XVIII в.) // Проблемы исследования Вселенной. 1974. № 3. С. 94–123.
9. *Станюкович Т. В.* Кунсткамера Петербургской академии наук. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. 240 с.
10. *Шилков В. Ф.* Архитекторы-иностранцы при Петре I // Русская архитектура первой половины XVIII века. Исследования и материалы / Под ред. академика И. Э. Грабаря. М., 1954. С. 120–129.
11. *Chabin M.-A.* L'astronome français Joseph-Nicolas Delisle à la cour de Russie dans la première moitié du XVIII siècle // L'influence française en Russie au XVIII siècle. Paris, 2004. P. 503–519.
12. *Hempel E.* Gaetano Chiaveri, der Architekt der katholischen Hofkirche zu Dresden. Dresden: Wolfgang Jess Verlag, 1955. 264 с.
13. *Ladendorf H.* Der Bildhauer und Baumeister Andreas Shlüter. Berlin. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1935. 203 с.

REFERENCES

1. *Vlasov V. G.* Arhitektura «Petrovskogo barokko»: Epoha. Stil'. Mastera. SPb.: Beloe i chernoje, 1996. 156 s.
2. *Kuznecova O. N., Borzin B. F.* Letnij sad i Letnij dvorec Petra I. L.: Lenizdat, 1988. 192 s.
3. *Lansere N. E.* Letnij dvorec Petra I. L.: Izd-vo Gos. Russkogo muzeja, 1929. 69 s.
4. *Lipman A. I.* Petrovskaja Kunstkamera. Arhitekturno-istoricheskij ocherk. M.; L.: Izd-vo AN SSSR, 1945. 50 s.
5. *Malinovskij K. V.* Hudozhestvennyje svjazi Germanii i Sankt-Peterburga v XVIII veke. SPb.: Kriga, 2007. 494 s.
6. *Mihajlov G. V.* Zimnie dvorcy Petra I: Arhitektura i hudozhestvennoe ubranstvo. Sobytija i ljudi. SPb.: Izd-vo filologicheskogo fakul'teta SPbGU, 2002. 223 s.
7. *Nevskaja N. L. Zh.-N.* Delil' i Peterburgskaja akademija nauk (XVIII v.) // Problemy issledovanija Vselennoj. 1974. № 3. S. 94–123.
8. *Stanjukovich T. V.* Kunstkamera Peterburgskoj akademii nauk. M.; L.: Izd-vo AN SSSR, 1953. 240 s.

9. *Shil'kov V. F.* Arhitektury-inostrancy pri Petre I // Russkaja arhitektura pervoj poloviny XVIII veka. Issledovaniya i materialy P/ Pod red. akademika I. E. Grabarja. M., 1954. S. 120–129.

10. *Chabin M.-A.* L'astronome français Joseph-Nicolas Delisle à la cour de Russie dans la première moitié du XVIII siècle // L'influence française en Russie au XVIII siècle. Paris, 2004. P. 503–519.

11. *Hempel E.* Gaetano Chiaveri, der Architekt der katholischen Hofkirche zu Dresden. Dresden: Wolfgang Jess Verlag, 1955. 264 s.

12. *Ladendorf H.* Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter. Berlin. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1935. 203 s.

Н. А. Соболева

О СУЩНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТЕХНИКИ ДИРИЖИРОВАНИЯ

В статье рассматривается сущность художественной техники дирижирования, понимаемой как невербальное поведение дирижера в процессе исполнения музыкального произведения, отражающее его эмоциональное отношение к содержанию исполняемой музыки и демонстрирующее его личностные психологические и физиологические качества.

Ключевые слова: дирижирование, техника дирижирования, невербальное поведение, эмоции, искусство дирижирования.

N. Soboleva

THE ESSENCE OF ART TECHNOLOGY OF CONDUCTING

The essence of the art technology of conducting is described; conducting is interpreted as non-verbal behavior of the conductor in the performance of the musical composition it reflects his/her emotional attitude to the music content and demonstrates his/her personal psychological and physiological qualities.

Keywords: conducting, conducting technology, non-verbal behavior, emotions, the art of conducting.

В теории дирижирования главным средством управления традиционно принято считать движения рук — жестикуляцию (Л. М. Андреева, М. М. Багриновский, Л. А. Безбородова, Ю. П. Борисов, Э. Кан, М. Ф. Колесса, Н. А. Малько, И. А. Мусин, К. А. Ольхов), более того, существует мнение, что «дирижерское руководство исполнением осуществляется исключительно с помощью «мануальной техники» [7, с. 5].

С этой точкой зрения трудно согласиться, тем более что у многих авторов можно найти отдельные высказывания, из содержания которых становится ясно, что управление исполнением в действительности не ограничивается только мануальными средствами.

Так, Л. С. Сидельников считает, что для управления оркестром помимо движений рук необходимы выразительная мимика и связанные с музыкой движения корпуса. С. А. Казачков частями дирижерского аппарата называет руки, лицо, корпус (голову, торс, ноги); А. П. Когадеев — корпус, голову, руки, ноги, мимику, глаза, артикуляционный аппарат (в таком порядке у автора. — *Н. С.*); Л. М. Андреева и Л. А. Безбородова — руки, голову (лицо, глаза), корпус (грудь, плечи), ноги. И. А. Мусин, мнение которого о руководстве исполнением как «исключительно мануальном» мы привели выше, тем не менее пишет, что «мануальная техника — не единственное средство, с помощью кото-