



О. А. ЧЕКАНОВА, А. Л. РОТАЧ

ОгюстМОНФЕРРАН



**ЛЕНИНГРАД
СТРОЙИЗДАТ
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ**

1990

Ротач А. Л., Чеканова О. А. Огюст Монферран. — Л.: Стройиздат. Ленингр. отд-ние, 1990. — 224 с, ил. — (Мастера архитектуры) — ISBN 5-274-01153-5.

В книге отражены этапы творческой биографии зодчего, смело решавшего градостроительные и сложные технические задачи. Дан подробный анализ работ Монферрана и оценка их с позиций современного искусствознания. Особое внимание уделено возведению Исаакиевского собора, Александровской колонны, строительству особняков в Петербурге, его пригородах, а также работе в Нижнем Новгороде. Показана роль Монферрана в создании блестящих интерьеров Зимнего дворца до и после пожара 1837 г.

Для архитекторов, искусствоведов и художников-реставраторов.

Рецензент — А. Г. Раскин

Р 4902010000-180
047(01)—90 249—90

ISBN 5-274-01153-5

© А. И. Ротач, О. А. Чеканова, 1990

ВВЕДЕНИЕ

Огюст Монферран — выдающийся архитектор первой половины XIX в., автор известных архитектурных сооружений — Исаакиевского собора и Александровской колонны. Они находятся в ряду крупнейших памятников — символов Ленинграда, которые бережно охраняются и реставрируются.

Монферран прожил в России сорок один год, из них сорок лет посвятил строительству Исаакиевского собора. Как справедливо замечают некоторые исследователи, если бы он ничего не построил кроме собора и Александровской колонны, имя его вошло бы в золотой фонд мирового зодчества. Однако Монферран был автором еще целого ряда интереснейших произведений архитектуры как в Петербурге, так и в других городах России. Имя зодчего встречается во многих исследованиях, посвященных истории русской архитектуры, вызывает самый широкий интерес читателей. Творчество Монферрана замыкает последний этап русского классицизма и в то же время открывает путь развитию зодчества нового времени.

Круг литературных источников о Монферране довольно значителен, хотя книг, посвященных исключительно Монферрану, крайне мало. В изданиях, выходящих на протяжении XIX — начала XX в., писали не столько о Монферране, сколько о его главном детище — Исаакиевском соборе, который был кафедральным собором Петербургской епархии. Примечательно, что собор рассматривался как культовое сооружение. В этих работах содержались подробные описания его интерьеров, церковных святынь и храмовой утвари, а также описывалась деятельность самой церкви. Среди изданий этого рода можно назвать книги В. Серафимова и М. Фомина «Описание Исаакиевского собора в Петербурге, составленное по официальным документам» (1868 г.), А. М. Яблонского «Исаакиевский кафедральный собор» (1917 г.) и др., а также ряд общих трудов о деятельности церкви.

С началом строительства Исаакиевского собора связано появление ряда изданий по вопросам добывания гранита и мрамора в Финляндии и каменоломнях северо-запада России. Это книги В. П. Соболевского «Геогностическое обозрение старой Финляндии» (1839 г.), Я. Г. Зембицкого «Об употреблении гранита в С.-Петербурге» (1834 г.). Работ, посвященных архитектуре Исаакиевского собора и творчеству Монферрана, в указанное время почти не издавалось, за исключением статей в журнале «Зодчий» за 1872, 1873, 1876, 1883, 1885 гг., упоминаний в сборнике «Труды всероссийского съезда зодчих» за 1900 г. и ряда других.

Определенную роль в оценке деятельности архитектора сыграли «Записки» Ф. Ф. Вигеля. Изданные в 1864 г., они впервые осветили некоторые стороны деятельности зодчего, но сослужили плохую службу имени Монферрана, создав ему репутацию «чертежника» и хорошего рисовальщика, и не более того.

Эта точка зрения господствовала в литературе вплоть до 1939 г., до появления монографии Н. П. Никитина «Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны». Это серьезное исследование, построенное на изучении большого количества архивных источников, на анализе выявленного автором графического наследия зодчего, позволило по достоинству оценить труд Монферрана, показать слабые и сильные стороны его таланта, проявившиеся в проектировании и строительстве Исаакиевского собора. В книге уделено много внимания процессу строительства названных сооружений, вопросу исследования конструкций и деформаций здания в 1927—1929 гг. и др. Важное значение имеют копии документов, приведенные автором в приложении к данному изданию, часть из них впервые была переведена с французского языка.

Книга Никитина написана в те годы, когда критерием оценки творчества любого архитектора XIX в. служила его приверженность классицизму. С этой точки зрения Монферран предстал как зодчий, нарушивший каноны классицизма и поэтому не являвшийся его достойным представителем. При этом не была отмечена та сторона его творчества, которая характеризовала его как новатора и крупнейшего зодчего середины XIX в. Данная точка зрения продолжала существовать и в последующие десятилетия, вплоть до начала 1960-х гг., когда наступил период научного подхода к оценке всей архитектуры второй половины XIX — начала XX в., связанного с появлением тенденции выйти за узкие рамки общепринятых стилевых категорий при оценке архитектурных произведений. Появилась возможность рассматривать архитектуру этого времени в более широком историческом плане, начали формироваться и иные, чем прежде, методы исследования, позволяющие оценивать весь период классицизма и последовавшего за ним развития стиля эклектики в контексте общей художественной культуры страны, увязывая эти процессы с тем, что было характерно для аналогичных явлений, происходивших на Западе. Теперь, когда приверженность классицизму перестала являться главным критерием оценки деятельности архитекторов XIX в., возможно по-новому взглянуть на творчество Монферрана, его место и значение в русской архитектуре. Первая попытка нового подхода и частичное освещение не исследованных ранее сторон деятельности зодчего были сделаны в монографии «Монферран» (авторы А. И. Ротач и О. А. Чеканова), изданной в 1979 г. в серии «Зодчие нашего города».

Большое значение для изучения творчества архитектора имела открытая впервые в 1986 г. юбилейная выставка, организованная НИМАХ в связи с 200-летием со дня рождения Монферрана. Выставка включала материалы не только НИМАХ, но и других собраний Москвы и Ленинграда. Автор ее, В. К. Шуйский, в процессе подготовки выставки и рабо-

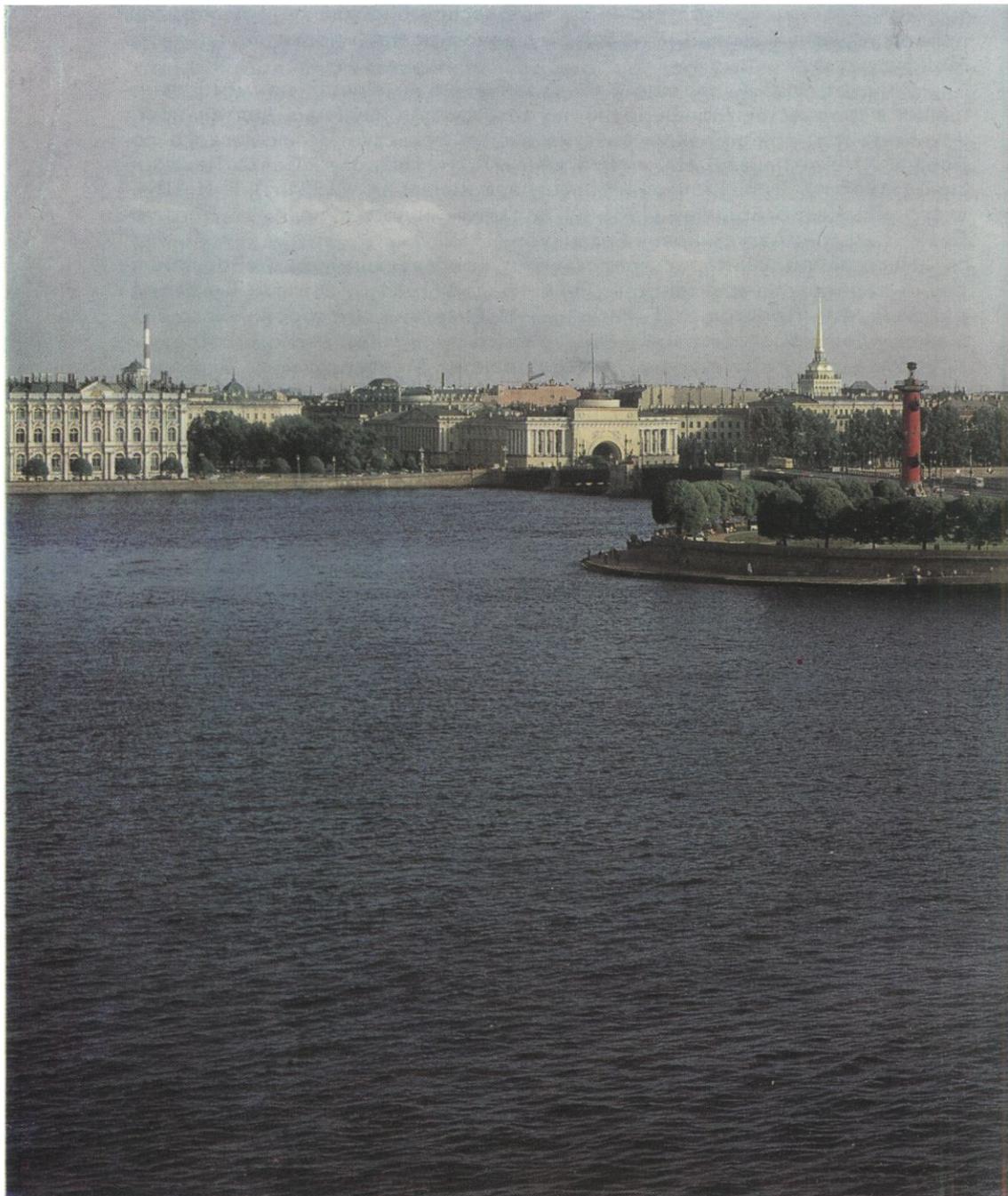
ты над каталогом многое уточнил в творческой биографии Монферрана, провел глубокий анализ и по-новому аннотировал многие листы работ Монферрана.

Следует упомянуть еще ряд изданий, не имеющих прямого отношения к творчеству Монферрана, но важных для изучения деятельности архитекторов, принимавших участие в строительстве Исаакиевского собора в XVIII — начале XIX в. Это книги А. Н. Петрова «Савва Чевакинский» (1983 г.), Д. А. Кючарианц «Антонио Ринальди» (1984 г.), В. К. Шуйского «Винченцо Бренна» (1986 г.), а также монография А. Н. Боголюбова «Августин Августинович Бетанкур» (1969 г.).

Несомненный интерес представляет коллективный труд «Восстановление памятников архитектуры Ленинграда» (1983 г., авторы А. А. Кедринский, М. Г. Колотое, А. Г. Раскин, Б. Н. Ометов), в котором много внимания уделено реставрационным работам в Исаакиевском соборе и других зданиях, возведенных Монферраном. Монографии А. В. Корниловой «Карл Брюллов в Петербурге» (1976 г.) и А. Г. Верещагиной «Ф. А. Бруни» (1985 г.), посвященные крупнейшим художникам — авторам живописного оформления интерьера собора, имеют существенное значение для понимания вопросов синтеза искусств.

Самостоятельное значение имеют собственные труды Монферрана, посвященные Исаакиевскому собору и Александровской колонне. Изданные при жизни архитектора на французском языке, они не издавались в переводе и потому мало известны. Авторы данного издания приводят много высказываний Монферрана, пользуясь переводами, сделанными в 1950-х гг. для служебного пользования при проведении научно-исследовательских и реставрационных работ по этим памятникам архитектуры. Несмотря на то, что начиная с 1860-х гг. о Монферране написано достаточно много, все же в изучении его творчества еще остаются «белые пятна», так как исследователей всегда привлекали только два прославленных сооружения и почти не интересовали другие его работы.

В предлагаемом издании делается попытка обобщить разрозненный материал и представить творчество зодчего в более полном объеме, хотя авторы ясно представляют себе, что названная тема не исчерпывается данной монографией. За пределами ее остались еще многие вопросы, требующие дальнейшего изучения.





I. НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

О. Монферран — один из выдающихся зодчих XIX в., имя которого приобрело мировую известность, — ничего не построил у себя на родине и всю свою творческую жизнь прожил в России. Здесь он реализовал свои архитектурные замыслы, и здесь он умер, пережив на один месяц открытие главного своего детища — Исаакиевского собора в Петербурге.

Биографические сведения о Монферране чрезвычайно скудны. Из завещания, составленного им, известно, что он родился 23 января 1786 г. во Франции в Шайо, предместье Парижа. «Прозвание свое Монферран, которое было дано мне еще в детстве моей матерью и дядьями, произошло от того, что мой род имел первоначальное пребывание в Оверне, где у отца было поместье Монферран. Если же возникнет сомнение насчет действительности сего акта, то принимаю другие свои имена, и в особенности прозвание Рикар, которое носил мой отец», — так начинается завещание, которое Монферран подписал своим полным именем: «Анри Луи Огюст Рикар де Монферран» [29, с. 8].

Новые сведения о происхождении Монферрана выявлены в последнее время. Отец его был учителем верховой езды, потом директором Королевской академии в Лионе. Дед Монферрана Леже Рикар — инженер, строитель мостов. Мать будущего архитектора Мария Франсуаза Луиза Фиотьони, итальянка, была дочерью торговца Никола Жозефа Фиотьони и Марии Франсуазы Эйс, французки. Распространенная в литературе о Монферране версия о его дворянском происхождении, таким образом, ставится под сомнение¹. Можно предположить, что он, как и все посвящавшие себя архитектуре, много путешествовал по Италии и занимался обмерами памятников античности². Из записной книжки Монферрана следует, что его интересовали архитектурные трактаты знаменитых теоретиков Ренессанса Палладио, Виньолы и др. В XVIII и XIX вв. Рим был местом паломничества художников, скульпторов, архитекторов, здесь они завершали свое образование, оттачивая вкус на изучении антиков. Еще со времен Людовика XIV в Риме существовал филиал Французской академии.

Во Франции начала прошлого столетия выделялись Политехническая школа и Королевская специальная школа архитектуры. Оба учебных заведения славились высоким уровнем преподавания, их выпускников отличал подлинный профессионализм. 1 октября 1806 г. Монферран в возрасте 20 лет поступает в Королевскую специальную школу архитектуры. Однако занятия там совпали с началом наполеоновских войн.

Монферран был призван в 9-й конногвардейский полк, направленный в Италию для охраны завоеванных территорий.

В записке к послу Франции в Петербурге Монферран сообщал, что в 1806 г. после участия в бою он получил чин сержанта, был ранен в бедро и голову и, оставив службу в армии в 1807 г., возвратился в Школу архитектуры. В последние годы учения служил в ведомстве генерального инспектора архитектуры города Парижа Ж. Молино. Далее в записке сообщается, что после окончания Школы архитектуры Монферран в 1813 г. вновь надел военный мундир и, сформировав роту, присоединился к армии под Дрезденом. Отличившись в сражении при Арно, Монферран был награжден орденом Почетного легиона и получил чин старшего квартирмейстера.

После отречения Наполеона в апреле 1814 г. Монферран оставляет армию, возвращается в Париж и снова работает у Молино, ведя наблюдение за строительными работами. Военная служба дала Монферрану жизненный опыт, умение находить выход из трудных ситуаций, воспитала чувство ответственности.

Практика у архитектора Молино позволила ему ближе познакомиться с производством работ, методами строительства. Молино впоследствии писал: «...Монферран, архитектор, работал у меня в качестве такового в течение нескольких лет неоднократно, .. во всех случаях я замечал в нем весьма выдающийся талант в чертежном и архитектурном деле, которыми он занимался равно как с усердием, так и с успехом»³. Известно, что перед отъездом в Россию Монферран принимал участие в строительстве церкви Ла Мадлен в Париже.

Для культурной жизни России XVIII — первой половины XIX в. связи с Францией имели важное значение, а для русского зодчества были весьма существенными. В 1716 г., когда началось строительство новой столицы — Петербурга, в Россию приезжает работать французский архитектор Ж. Б. Леблон и художник Н. Пино. Тогда же по указу Петра I были приглашены живописцы Л. Каравак и Ф. Пильман, много работавшие в Петергофе, в частности над украшением Монплезира. Созданный Леблоном проект генерального плана Петербурга, хотя и не был осуществлен, содержал важные для дальнейшего развития Петербурга градостроительные идеи, а разработанные им образцовые проекты городских домов на многие годы определили лицо строившейся столицы. Свойственная Леблону и тому направлению, которое он представлял, тенденция рационализма совпадала с основными идеями русской архитектуры начала XVIII в. и потому благоприятно сказывалась на ее развитии.

В середине XVIII в. состояние общественной мысли в России также способствовало ориентации русского зодчества на передовые идеи французской архитектуры, в которой к тому времени уже утвердился классицизм, представленный такими мастерами, как Ж. Габриель, Ж. Суфло и др.

В России были изданы труды теоретиков, известных французских зодчих М. Ложе и Ф. Блонделя. Книга Блонделя «Теория архитектуры» с особенно большим вниманием и интересом изучалась русскими архи-

текторами. Блонделю даже был заказан проект Академии художеств для Москвы, который, хотя и не был осуществлен, но сыграл свою роль в формировании взглядов русских зодчих второй половины XVIII в. Этому в немалой степени способствовал также приезд в Петербург в 1759 г. другого французского зодчего — Валлен-Деламота, который как своим творчеством, так и преподавательской деятельностью в Академии художеств помогал утверждению в России классицизма.

В период с 1760 по 1789 гг. в парижских мастерских обучалось и совершенствовалось в своем мастерстве более 50 русских архитекторов, скульпторов, художников. В их числе были В. Баженов, И. Старое, Ф. Волков, попавшие в мастерскую одного из ведущих архитекторов Франции Шарля де Вайи⁴. Стиль его творчества оказался созвучен идеям русского классицизма, что и привлекло к нему отечественных зодчих. Позднее обучение русских архитекторов во Франции продолжалось, в частности в мастерской Ж. Шальгрена стажировался А. Захаров.

Интерес французских архитекторов к России был последовательным и постоянным на протяжении всего XVIII в. и первой половины XIX в., некоторые из них намеревались связать свою судьбу с Россией. Архитектор Тома де Томон покинул Францию в 1799 г. и до самой смерти жил и работал в Петербурге. Ведущие зодчие наполеоновской Франции Ш. Персье и П. Фонтен также стремились быть принятыми на русскую службу, но Александр I отдал предпочтение Монферрану.

Что же побудило молодого архитектора О. Монферрана навсегда связать свою судьбу с Россией? Очевидно, главная причина заключалась в той политической и общественной атмосфере, которая воцарилась во Франции после реставрации Бурбонов. Монферран, служивший в армии Наполеона, не мог рассчитывать на вполне успешную карьеру. Ему было уже тридцать лет, процесс формирования художественных идеалов завершился, а он еще ничего не построил по собственным проектам. Но как архитектор он воспитывался на лучших образцах французского зодчества, античности и ренессанса, а также воспринял идеи французского классицизма и опыт современной ему строительной практики. Большое впечатление на Монферрана произвел парижский Пантеон Ж. Суфло — яркий образец классицизма, сформировавшегося под влиянием идей Французской буржуазной революции, а также дворец Малый Трианон, созданный в Версальском парке Ж. Габриелем. Не остался Монферран и вне влияния творческой индивидуальности К. Леду — зодчего-новатора, утописта по своим социальным взглядам. Восхищаясь образцами эпохи Возрождения, Леду создавал грандиозные композиции, по новизне архитектурных идей опережая свое время.

Окончательное формирование взглядов молодого Монферрана и завершение его архитектурного образования проходило в мастерской главных архитекторов Наполеона Бонапарта — Ш. Персье и П. Фонтена. Они сыграли определенную роль в формировании французского классицизма первой трети XIX в., получившего название «ампир». Во Франции к новому направлению примкнули такие архитекторы, как Ж. Гондунэн — автор Вандомской колонны (1806 г.); А. Броньяр, построивший в 1808 г. парижскую Биржу; архитектор Ж. Шальгрэн — автор Триумфаль-

ной арки на площади Звезды и П. Виньон, получивший задание от Наполеона в 1806 г. построить «Храм Славы» в честь полного завоевания Европы, которое должно было произойти в течение четырех-пяти лет. Характер архитектурного стиля ампир определялся использованием мотивов греко-римской, этрусской и даже египетской архитектуры, стремлением к выявлению четких объемов, гладких плоскостей стен, применением малого количества декоративных элементов. Парадная представительность отдельных зданий и архитектурных ансамблей в стиле ампир сочеталась с высокой и торжественной декоративностью, изяществом и тонкостью проработки деталей.

Утонченность деталей и художественный вкус отличали творчество Персье и Фонтена, которые стремились поднять на высокий уровень французское декоративное искусство и художественную промышленность. Этому способствовали как их архитектурное творчество, так и публикация проектов, исполненных в классическом духе. Сильные стороны их мастерства заключались главным образом в выполнении декоративных мотивов и деталей, в которых, в частности, Персье проявил богатую художественную фантазию и тонкий вкус. Оба мастера оказали глубокое влияние на своих современников и на французское искусство первой половины XIX в. Они имели много учеников, которым передавали графические мастерство, умение владеть акварелью, развивали фантазию в разработке орнаментальных мотивов.

Как архитекторы Персье и Фонтен создали немного, крупнейшее их сооружение — арка Карусель в Париже, построенная в 1806 г. Они проявили себя главным образом в области декоративно-прикладного искусства, занимаясь отделкой загородных дворцов, принадлежащих Наполеону [11, т. II, с. 120].

Период правления Наполеона был отмечен требованиями подчеркнутой грандиозности и монументальности. Архитектура должна была прославлять воинские и гражданские подвиги империи. Первое десятилетие XIX в. в Париже характеризовалось проектированием и сооружением колонн, обелисков, триумфальных арок в ознаменование военных побед Наполеона-полководца. Кроме того, широко велась реконструкция бывших королевских дворцов — Лувра, Тюильри, Фонтенбло, Мальмезон и др. Монферран был свидетелем и в известной мере участником происходившего как член творческой мастерской ведущих зодчих Франции.

Наряду с проектированием и строительством триумфальных сооружений в Париже в это время возводятся сооружения, интересные с точки зрения развития технической конструктивной мысли. Так, купол парижского хлебного рынка, возведенный в 1811 г. архитектором Ж. Б. Беланже и инженером Я. Брюне, был выполнен из железа и меди с конструкцией из радиально расположенных ферм диаметром 48 м. Возможно, что это оригинальное новаторское сооружение не мог не заметить молодой зодчий Монферран.

Однако этот блестящий период в развитии французской архитектуры не был продолжительным. После падения Наполеона в разоренной войнами Франции строительство резко сократилось. Перед Монферра-

ном встал вопрос о возможных перспективах дальнейшей работы на родине. Озабоченный этими мыслями, он в 1814 г. воспользовался пребыванием в Париже Александра I и поднес ему папку своих проектов с каллиграфической надписью на французском языке на титульном листе альбома: «Разные архитектурные проекты, представленные и посвященные его величеству императору всероссийскому Александру I Августом Монферраном, членом Французской Академии архитектуры. Париж. Апрель, 1814» [61]. Альбом в красном переплете с золотым тиснением был оформлен точно так же, как и поднесенный Александру I альбом П. Фонтена и Ш. Персье⁵.

Поднесение альбомов с посвящением их царствующим особам было одним из приемов, с помощью которых зодчие стремились привлечь внимание к своему творчеству. Так, Шарль де Вайи в 1773 г. выполнил для Екатерины II альбом, состоявший из одиннадцати чертежей для Павильона наук и искусств, который предполагалось построить в Царско-сельском парке. Архитектор К. Леду посвятил большой альбом «Архитектура» Павлу I, который во время пребывания в Париже в 1781 г. заинтересовался его работами. Альбом Персье и Фонтена не произвел впечатления на Александра I, но вдохновил Монферрана таким же образом обратить на себя внимание царя. В этом была определенная традиция: обращение архитектора к монарху со своими предложениями не рассматривалось как проявление чрезмерной самонадеянности автора, а было естественным поступком человека, который хочет показать свою заинтересованность и получить возможность реализовать предложенные замыслы.

В альбоме Монферрана содержалось восемь проектов зданий различного назначения: Публичная библиотека, обелиск, Триумфальная колонна, памятник генералу Моро, конная статуя Александра I и др. Своим проектам автор предпослал предисловие, назвав его «Предварительное рассуждение», текстом которого предполагалось заинтересовать Александра I и таким образом добиться осуществления своих замыслов. Однако в нем Монферран делал оговорку, что все это только идеи, которые могут быть осуществлены впоследствии. Далее автор обращал внимание Александра I на то, что сметная стоимость строительства представленных построек не будет высокой. Вполне допустимо, что архитектор вольно или невольно занижал эти расходы, боясь отпугнуть предполагаемого заказчика. Под каждым проектом даны краткие указания по производству работ, расходу материалов и ориентировочные сметные стоимости. В художественном отношении эти проекты нельзя считать интересными самостоятельными работами. Монферран подчеркивал это обстоятельство, приводя на каждом листе соответствующий античный оригинал.

В проекте «Фонтан общественного пользования во славу его величества императора Александра» архитектор изобразил Александра I в костюме римского императора, восседающим на троне, у подножия которого устроен фонтан с четырьмя дельфинами и бассейном, окруженным фигурами четырех львов с шарами под правой лапой. В целом проект отвлеченный, но, забегая вперед, можно сказать, что скульптуру

львов с лапой на шаре Монферран поставил у входа в дом Лобанова-Ростовского, который он спроектировал и построил в Петербурге рядом с Исаакиевским собором.

На одном из листов представлен загородный императорский дворец. Ему соответствует текст: «Мы не сравнивали этот проект с подобными же королевскими дворцами в окрестностях Парижа потому, что эти дворцы очень далеки от задуманных нами и только находящиеся в Италии до некоторой степени приближаются к нашему проекту». Действительно, представленное Монферраном здание напоминает загородные дворцы итальянского Возрождения и в то же время в нем есть сходство с работами Персье и Фонтена, чье влияние на формирование творческого лица архитектора было столь велико.

Привлекала Монферрана и идея триумфальной арки, посвященной победе русского оружия в войне с Наполеоном. У этой арки тоже есть свой аналог — арка Карусель в Париже. Монферран превратил эту арку в однопролетную, а между крайними колоннами разместил шесть барельефов, по три с каждой стороны, изображающих эпизоды войны России с Наполеоном. На аттике надпись: «Храброму российскому воинству».

Не желая ограничиваться одними триумфальными сооружениями, Монферран представил проект Публичной библиотеки. В плане это центрическая композиция с читальным залом в центре, перекрытым сферическим куполом. От него лучеобразно расходятся восемь одинаковых помещений для книгохранилищ. На фасаде им соответствуют восемь шестиколонных портиков, пластически выразительных на фоне каменной кладки стены. Все здание окружено невысокой каменной оградой с проездами. Монферран сопроводил свой проект надписью: «Это здание, изолированное со всех сторон, сооружено будет из камня и железа и покрыто медью во избежание пожара, дерево допущено будет лишь в той мере, в какой оно необходимо для размещения книг...». И все же проект в достаточной мере условен и схематичен, несмотря на грандиозность замысла и смело задуманную композицию. Это скорее общая идея библиотеки, чем конкретное проектное предложение.

Проект памятника генералу Моро — французу, перешедшему на сторону русских, — наиболее слабый по замыслу. Предполагалось, что он может быть установлен в России. Аналогом для него послужил памятник генералу Дезе на площади Победы в Париже. Композицию памятника Монферран оставил без изменений.

Проект «Триумфальная колонна, посвященная Всеобщему миру» представлен еще на одном листе. Надпись на пьедестале гласит, что этот монумент, увенчанный женской фигурой с оливковой ветвью мира в руке, посвящен Александром I союзным государствам, участвовавшим в войне с Наполеоном. В данном случае источник прямых аналогий не указан, а художественный образ создан под впечатлением нескольких образцов, в частности несомненно влияние Ростральных колонн в Петербурге, поставленных в 1810 г. перед зданием Биржи. До некоторой степени этот проект послужил основой для будущей колонны на Дворцовой площади.

Проект памятника Александру I в виде конной статуи восходит к общеизвестным античным образцам (в частности, конная статуя Марка Аврелия, памятник Людовику XV в Париже). Фоном для статуи служит архитектурный пейзаж, но не конкретный, а фантастический, с монументальной полуциркульной галереей и расположенными на склоне холма зданиями, напоминающими античные архитектурные памятники.

Последний проект в альбоме Монферрана – громадный обелиск, одиноко стоящий в окружении деревьев на болотистом месте, – посвящен «памяти храбрых, убитых под Лейпцигом». На обелиске высечено девять рельефов, изображающих эпизоды сражений под Лейпцигом. Этот лист в отличие от остальных архитектурных композиций решен скорее как пейзаж, в котором архитектурный монумент хотя и является композиционным центром, но все же имеет такое же значение, как и предметная природная среда. Более того, здесь есть определенное лирическое настроение, что не свойственно в строгом смысле архитектурному проекту. Все проекты в альбоме подписаны, выполнены пером и акварелью, эффектно оформлены и мастерски нарисованы.

Альбом Монферрана не был вполне самостоятельным произведением, однако он свидетельствовал о профессиональном мастерстве зодчего, его несомненном таланте. Монферран заявил о себе как архитектор, способный предлагать интересные идеи и ставить задачи, которые должны решаться современной архитектурой. Создание такого альбома и поднесение его главе крупнейшего государства Европы достигло цели. Автор нашел способ вручить альбом Александру I и получил приглашение приехать в Россию.

II. ПЕРВЫЙ ЭТАП СТРОИТЕЛЬСТВА ИСААКИЕВСКОГО СОБОРА

Монферран приехал в Петербург в 1816 г. В русской архитектуре уже начался завершающий этап развития классицизма. Первая треть XIX в. — время, озаглавленное лучшими достижениями в области градостроительства на основе заложенных еще в XVIII столетии приемов планировки и принципов застройки города и отмеченное именами А. Воронихина, А. Захарова, К. Росси, В. Стасова. Но стремление достичь единого, строгого классического облика столицы, целостности ее застройки особенно сильно проявилось в период, последовавший за окончанием войны 1812 г.

Победоносное завершение войны повысило международный престиж России, предъявило новые требования к облику Петербурга. Он должен был стать городом, в архитектуре которого идея силы русского государства сочеталась бы с идеями патриотизма, народного величия и русской воинской доблести. Патриотический подъем, охвативший все слои общества, благоприятствовал возникновению архитектуры подлинно монументальной и более торжественной, чем до войны.

Желая выразить триумф победы и пафос народного патриотизма, крупнейшие зодчие К. Росси и В. П. Стасов создавали архитектурные сооружения и ансамбли, способствовавшие превращению Петербурга в великолепную столицу. В 1816 г. был образован Комитет по делам строений и гидравлических работ, чтобы «столицу сию возвести по части строительной до той степени красоты и совершенства, которые бы по всем отношениям, соответствуя достоинствам ее, соединяли с тем вместе общую и частную пользу». Работу Комитета возглавил талантливый инженер Августин Бетанкур. В состав Комитета входили архитекторы К. И. Росси, В. П. Стасов, А. Модюи, А. А. Михайлов 2-й, инженер П. П. Базен.

Наряду с большой работой по благоустройству и планировке различных частей города, ранее не входивших в городскую черту, Комитет уделял много внимания составлению «Проекта о каменном и деревянном строении». В этом документе отразились требования и рекомендации, способствовавшие превращению Петербурга в парадный представительный столичный город. Этой же цели был подчинен и ряд крупнейших градостроительных мероприятий.

Основное внимание зодчих сосредоточилось на преобразовании и реконструкции отдельных участков центра Петербурга и на планировке окраин. Предстояло завершить ансамбль центральных площадей: Адмиралтейской, Дворцовой, Сенатской (ныне площадь Декабристов) и

Исаакиевской. Адмиралтейская площадь окончательно сформировалась после перестройки Адмиралтейства А. Д. Захаровым в 1806–1812 гг. Чтобы придать архитектурно законченный вид городскому ансамблю Дворцовой площади, требовалось перестроить здания Главного штаба и Министерства финансов. Приехавшему в Петербург иностранному архитектору предстояло решить чрезвычайно ответственную задачу — оформить Исаакиевскую площадь как важное звено в системе центральных площадей Петербурга, перестроив Исаакиевский собор так, чтобы он занял одно из ведущих мест в архитектуре городского центра.

Время, когда Монферран начал работать в России, было отмечено новшествами в области строительной техники. Конструктивные приемы, унаследованные от XVIII в., не могли удовлетворять потребностей нового времени. Крупнейшие архитекторы XVIII в., работая над проектами, не обращались к строительной механике. Еще французский инженер и ученый XVIII в. Б. Ф. Белидор отмечал, что его современники «не умеют рассчитать необходимую площадь сечения, подпор сводов и стен к приведению в равновесие их сопротивления с давлением». Он утверждал, что математика и строительная механика обязаны быть источником уверенности архитекторов «в прочности применяемых конструкций без излишнего запаса ее»⁶.

В России Казанский собор — одно из замечательных сооружений начала XIX в. — строился в период, когда применявшаяся старая испытанная строительная техника начала обогащаться современными достижениями, связанными с прогрессом инженерного дела. Создатель собора архитектор А. Воронихин изучал технику строительства во Франции, на его глазах сооружался парижский Пантеон. На родине Воронихин стремился использовать появившиеся в Европе строительные новшества, и, в частности, новые сведения о запасах прочности.

Конструируя Казанский собор, Воронихин в известной мере применил принцип запаса прочности, разработанный французским инженером Ронделе при проектировании парижского Пантеона. Проект Казанского собора свидетельствовал об оригинальном конструктивном, инженерном мышлении автора. Точность технической интуиции Воронихина была проверена на модели собора, выполненной в одну треть натуральной величины.

Архитекторы начала XIX в. были в большей степени художниками, чем инженерами, и скорее производителями работ, чем математиками. Но в новых условиях им все более становились нужны точные расчеты толщины сводов, сечения балок, опор и других элементов конструкций. Таблицы математиков Перонэ, Фонтена, Ронделе и других позволяли производить эти расчеты с большой точностью.

Практика все настоятельнее требовала подготовки широкого круга различных специалистов инженерно-строительного искусства. В 1810 г. в Петербурге открылось первое русское высшее техническое учебное заведение — Институт инженеров путей сообщения. Из-за отсутствия отечественных кадров формирование его было поручено представителям передовой для того времени научной школы — французской. В Россию были приглашены видные французские инженеры А. А. Бетанкур,

П. П. Базен и др., в 1820-е гг. среди приглашенных такие первоклассные ученые, как Г. Ламе и Б. Клапейрон. Однако вместо того чтобы постепенно заменять иностранных специалистов русскими инженерами, правительство Александра I и особенно Николая II препятствовало этому процессу, всячески поддерживая иностранцев. Но и в этой политике наблюдались определенные тенденции. Так, после революции 1830 г. во Франции произошла переориентация в выборе специалистов. Французские инженеры Ламе и Клапейрон были отстранены, а на их место приглашены немецкие специалисты, которые в профессиональном отношении стояли несравненно ниже своих предшественников. И все же открытие института и его работа дали весьма ощутимые результаты.

Приезд молодого архитектора Монферрана в Петербург не был замечен ни в архитектурном мире, ни в столичном обществе. Начальник канцелярии Комитета по делам строений и гидравлических работ Ф. Ф. Вигель рассказывал, что в середине лета 1816 г. явился к начальнику Комитета инженеру А. Бетанкуру человек с письмом от его друга, известного парижского часовщика А. Бреге, рекомендовавшего Монферрана как рисовальщика. Ознакомившись с графическими работами зодчего и найдя в них «много вкуса и изящества», Бетанкур решил определить его рисовальщиком на Петербургский фарфоровый завод. Монферран согласился занять предложенное ему место и потребовал себе ежемесячное вознаграждение — три тысячи рублей ассигнациями, но министр финансов Д. А. Гурьев не согласился на это, и дело расстроилось. В дальнейшем, по словам Вигеля, он сам ходатайствовал перед Бетанкуром о предоставлении Монферрану должности начальника чертежной Комитета, но получил отказ, мотивированный тем, что для такой должности Монферран еще слишком молод. Все же Вигель сумел добиться для Монферрана звания старшего чертежника, правда, без жалования, но с оплатой стоимости квартиры и вознаграждением, или пособием, от Комитета, так как материальное положение Монферрана, приехавшего в незнакомую для него страну, было затруднительным.

Бетанкур согласился взять его на работу, связанную с распоряжением Александра I поручить кому-нибудь разработать проект реконструкции Исаакиевского собора и, будучи директором Института инженеров путей сообщения, разрешил Монферрану, во время занятий проектированием, пользоваться библиотекой института.

Как свидетельствует Вигель, Монферран даром времени не терял. Разыскивая в библиотеке увражи, он перерисовывал храмы, изучая крупнейшие культовые здания Европы в связи с предстоящей работой по проектированию Исаакиевского собора. «Таким образом составил он разом двадцать четыре проекта, или, лучше сказать, начертил двадцать четыре прекраснейших миниатюрных рисунка и сделал из них в переплете красивый альбом. Тут все можно было найти: китайский, индийский, готический вкус, византийский стиль и стиль Возрождения и, разумеется, чисто греческую архитектуру древнейших и новейших памятников» [9, с. 90]. Этот альбом был передан Бетанкуром Александру I, и 21 декабря 1816 г., несмотря на протесты Вигеля, Монферран был назначен придворным архитектором. Это назначение вдохновило моло-



Билет № 636 на свободное проживание в Петербурге, выданный Монферрану в январе 1877 г.

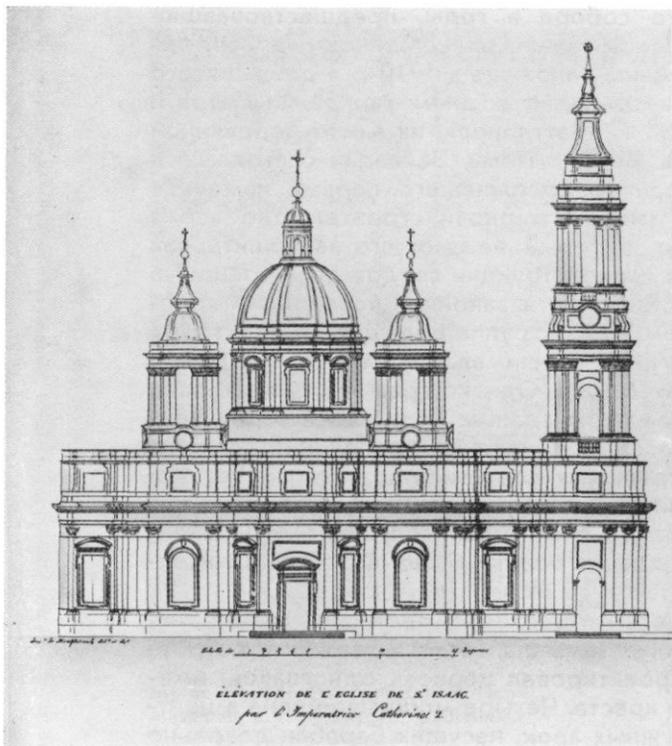
дого архитектора, и весь 1877 г. он трудился над проектом собора, стараясь выполнить требование Александра I сохранить большую часть ринальдиевского здания.

Детально история создания Исаакиевского собора была исследована Н. П. Никитиным, который в своей книге внимательно проанализировал, опираясь на известные ему документы, весь процесс проектирования и возведения здания с учетом многих обстоятельств, усложнявших и замедлявших строительство. Поскольку книга Никитина в качестве приложений содержит тексты многих оригинальных источников, то анализируя их, а также выводы, к которым пришел автор, возможно вновь обратиться к обстоятельствам истории строительства, но сделать это не столь подробно и обстоятельно, поскольку Никитин уже ответил на основные вопросы, связанные с этим выдающимся сооружением XIX в. Однако основные этапы уникальной стройки и проблемы, которые приходилось решать Монферрану и ряду других архитекторов, инженеров и специалистов разного профиля, столь ответственны, а стоявшие перед архитектором задачи столь сложны, что исследователи еще не раз будут возвращаться к их изучению. Огромный интерес к самому зданию потребует еще многих публикаций, тем более что каждая последующая эпоха вносит свое понимание в оценку одних и тех же явлений истории и культуры.

Строительство Исаакиевского собора в годы, предшествовавшие проекту Монферрана, осуществлялось в несколько этапов. Первая, деревянная, Исаакиевская церковь была заложена в 1710 г. в день святого Исаакия Далматского, этот день совпадал с днем рождения Петра I. В 1717 г. по проекту архитектора Г. Маттарнови на месте деревянной заложили каменную церковь на берегу Невы. Закладка состоялась в присутствии Петра I, собственноручно положившего первый камень в основание будущей церкви. Начатое Маттарнови строительство через два года перешло к Н. Гербелю, который не смог его завершить, так как неудачно спроектированные им конструкции сводов дали трещины. Постройку церкви продолжал Г. Киавери, а закончил возведение колокольни М. Земцов. Таким образом, целая группа ведущих архитекторов Петербурга первой четверти XVIII в. принимала участие в постройке этого храма, связанного с именем Петра I. Однако храм просуществовал недолго, пожар 1735 г. сильно повредил здание. Вопрос о его дальнейшей судьбе решился в 1760 г., когда на основании заключения архитектора С. И. Чевакинского, осмотревшего фундаменты, стало ясно, что из-за близости к Неве они размываются водой и поэтому их необходимо разобрать. В дальнейшем не только экспертиза состояния фундаментов, но и проектирование нового здания церкви было поручено архитектору Чевакинскому указом Сената от 15 июня 1761 г. [31, с. 136].

Разрабатывая проект Исаакиевской церкви, Чевакинский исходил из идеи сохранения первоначального замысла, относящегося к петровскому времени. Поэтому он запроектировал церковь одноглавой, имеющей в плане форму латинского креста. Четыре мощных пилона в центре являлись опорами для подпружных арок, несущих барабан довольно объемного купола, увенчанного крупным фонариком и небольшой главкой. Такая же небольшая, луковичной формы, переходящая в шпиль глава завершала многоярусную колокольню, легкий и стройный силуэт которой заставлял вспомнить колокольню Никольского собора. Однако если сравнивать оба эти творения Чевакинского, то можно говорить скорее о едином почерке зодчего, что улавливается с первого взгляда, в то время как в деталях и композиционных приемах больше различий, чем сходства. Если же сравнивать его проект с работами зодчих первой трети XVIII в., в том числе и авторов первоначальной церкви, то нужно отметить, что Чевакинский не пошел по пути создания характерных для того времени трехнефных храмов, а решил внутреннее пространство церкви единым объемом. Отталкиваясь от первоначального замысла, Чевакинский укрупнил архитектурные формы, запроектировал очень выразительную по композиции и силуэту колокольню и предложил перенести здание вновь строящейся церкви дальше от Невы, указав в одном из вариантов то место, где сейчас стоит Исаакиевский собор. В этом состоит исключительно важное значение проекта Чевакинского.

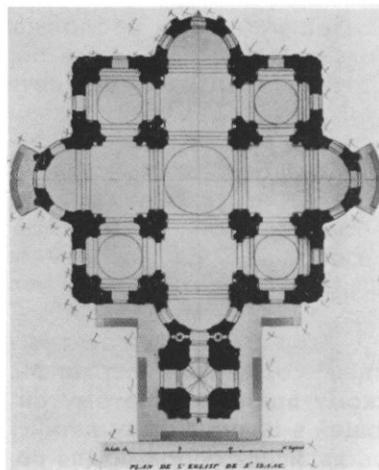
Несмотря на то что идеи, заложенные в архитектурной разработке проекта, не получили дальнейшего развития в творчестве тех авторов, которые работали после зодчего, заслуга Чевакинского — в безупречном градостроительном решении. Чевакинский сыграл большую роль в формировании идей проектирования центральных площадей города. Пере-



Южный фасад Исаакиевского собора. Проект А. Ринальди. Литография по рисунку Монферрана. 1820 г.

План Исаакиевского собора. Проект А. Ринальди. Литография по рисунку Монферрана. 1820 г.

Исаакиевский собор. Проект А. Ринальди. Литография по рисунку Монферрана. 1845 г.



нос собора с набережной Невы определил конфигурацию Исаакиевской и Сенатской площадей, их связь с Дворцовой площадью, а идея создания высотной колокольни оказалась плодотворной. В левобережной части города необходим был высотный элемент, который вступал бы в определенную пространственную связь с колокольней Петропавловского собора на правом берегу Невы. И/л стал впоследствии Исаакиевский собор, построенный Монферраном.

Предложение Чевакинского было закреплено на генеральном плане города, разработанном в Комиссии о каменном строении Петербурга под руководством А. Квасова [31, с. 140]. Забегая вперед, нужно отметить, что несмотря на то, что собор в большей своей части был построен по проекту Ринальди, значение этого проекта по сравнению с проектом Чевакинского не следует переоценивать. Работа над проектом Исаакиевского собора совпала по времени с созданием конкурсного проекта восстановления колокольни Петропавловского собора после пожара 1756 г. Зодчий, приняв участие в конкурсе, не ограничился только проектированием колокольни, а предложил новое решение самого здания собора, в котором предусмотрел существенные изменения как в композиции, так и в деталях: предполагалось совместить оси подкупольного пространства с боковыми входами в собор, а также увеличить барабан



и купол. Чевакинский полностью отказался от сохранения первоначального облика колокольни и создал еще один вариант столь удачно найденного им прежде решения, которое осуществлено в Никольском соборе и было предложено в проекте Исаакиевского, — тот же принцип композиции, но уже из шести ярусов с широкими проемами сквозных арок, акцентированных на углах группами колонн. Венчает колокольню шпиль, заканчивающийся яблоком с крестом. Эта высотная композиция, достигавшая 114 метров, могла стать достойным воплощением идеи создания вертикали пространственной композиции центра города.

Проект Чевакинского предусматривал также возможность постановки колокольни отдельно от основного объема собора путем соединения их коротким, открытым с двух сторон арочным переходом. Одновременно проектируя два значительных собора в Петербурге, Чевакинский проводил идею утверждения определенного типа здания, в котором традиции храмового строительства первой трети XVIII в. сочетались с приемами барокко, уже отмеченного чертами классицизма.

Проект Петропавловского собора Чевакинского, как и других участников конкурса, не был осуществлен, очевидно, потому, что разрушал привычный образ собора и силуэт колокольни. Последовал указ Екатерины II восстановить колокольню в прежнем виде. Оба проекта Чевакинского, хотя и не осуществленные, имели важное значение для развития архитектурной мысли в переходный для русского зодчества период.

Строительство Исаакиевского собора после восьмилетнего перерыва возобновилось в 1768 г., но уже по проекту А. Ринальди, который пошел по принципиально иному пути [27, с. 149]. Сохранив неизменным только выбор места для возведения собора, Ринальди обратился к традиционному русскому пятиглавию и создал центральную композицию с колокольней, органически включенной в структуру здания.

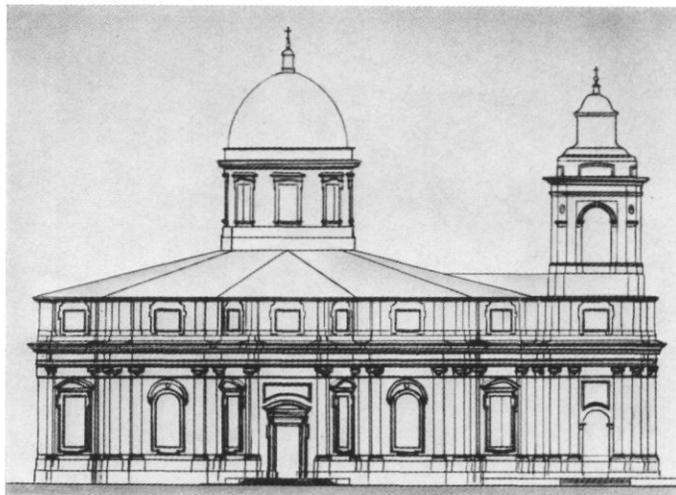
На основе существующей в Музее Академии художеств СССР модели и графического изображения собора в альбоме Монферрана можно судить о характере архитектуры этого здания, его композиции, объемах и декоративном решении. Замысел Ринальди очень важен для истории проектирования и строительства собора, так как именно здание, построенное по проекту Ринальди, пришлось переделывать Монферрану после того, как еще один архитектор принял участие в этой работе. Речь идет о завершении строительства по проекту В. Бренны, который приступил к работам 1 апреля 1798 г. К этому времени собор в соответствии с проектом Ринальди был возведен почти до уровня основания барабанов куполов. Оставалось построить пятикупольную композицию, и собор был бы завершен. Первоначально Бренна и предполагал осуществить полностью замысел Ринальди, однако из-за отсутствия достаточного количества средств, отпущавшихся на строительство, Бренна изменил проект Ринальди, сделав собор одноглавым. Построенная колокольня была понижена на один ярус по сравнению с проектом Ринальди.

Завершенный к 30 мая 1802 г. собор производил странное впечатление, удивлял современников искаженными пропорциями, несоответствием мраморной отделки основной части здания и кирпичного верха. В таком искаженном виде предстал замысел Ринальди. Не случайно в Петербурге была распространена эпиграмма, характеризующая это здание и одновременно исторический период междуцарствия, связанный со смертью Павла I и воцарением Александра I: «низ мраморный, а верх кирпичный».

Конечно, нельзя не согласиться с мнением, что данная работа архитектора Бренны не характерна для его творчества [51, с. 198]. Слишком очевидны поспешность и недолговечность, с которой завершалось строительство собора, чтобы можно было ставить это сооружение в ряд выдающихся творений талантливого зодчего.

Это странное невыразительное сооружение, потерявшееся на большой городской площади и не соответствовавшее занимаемому месту, вступило в XIX в. Однако вскоре начали раздаваться голоса о необходимости полной перестройки здания. Была разработана программа и объявлен конкурс, по условиям которого архитекторам предлагалось придумать «средства к украшению храма, вместо имеющейся главы и колокольни сделать форму купола, которая придавала бы величие и красоту

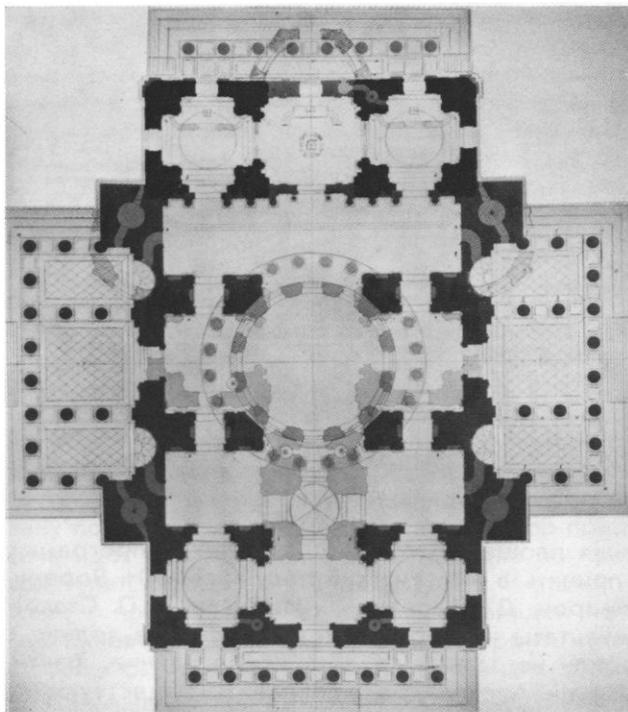
Южный фасад Исаакиевского собора. Архитектор В. Бренна. Литография по рисунку Монферрана. 1820 г.



зданию,— способ украшения площади» [39, с. 20]. В 1809 г. программу конкурса и приглашение принять в нем участие получили А. Н. Воронихин, А. Д. Захаров, Ч. Камерон, Д. Кваренги, Л. И. Руска, В. П. Стасов, Тома де Томон и др. Результаты конкурса показали, что все зодчие в разработке проекта исходили из задачи создать новое здание, фактически не учитывая требований Александра I сохранить существующее здание хотя бы частично. Это привело к тому, что ни один проект не приняли к исполнению. Отечественная война 1812 г. приостановила проектирование, и только в 1816 г. Александр I обратился к Бетанкуру с предложением вновь начать разработку проекта, привлекая в качестве возможных авторов архитекторов — членов Комитета по делам строительных и гидравлических работ. Выбор Бетанкура пал на молодого, бесспорно талантливого, европейски образованного Монферрана.

Причины, по которым проект собора, выполненный Ринальди, не был осуществлен до конца, не вполне ясны⁷. Разрабатывая свой вариант, Монферран должен был использовать ринальдиевский квадрат плана, продиктовавший Монферрану ширину собора и шаг столбов в нем. Архитектор обстроил план Ринальди, прибавив к нему с запада два конструктивных пролета, с севера и юга — два развитых портика. Таким образом план собора превратился в равноконечный крест. В получившейся структуре плана центральная глава встала на два старых пилона и на два вновь запроектированных, причем ввиду внецентренного приложения нагрузки от барабана старые пилоны пришлось развить прикладкой новых масс. Над этим планом Монферран поднял своды, не продумав серьезно вопрос о равновесии масс и их конструктивной согласованности.

Классическая конструктивная схема крестово-купольного храма предполагает, что диаметр центральной главы должен вписываться в несущий квадрат, тогда барабан купола будет опираться на подпружные



О. Монферран. Проект
Исаакиевского собора.
План 1825 г. Лито-
графия

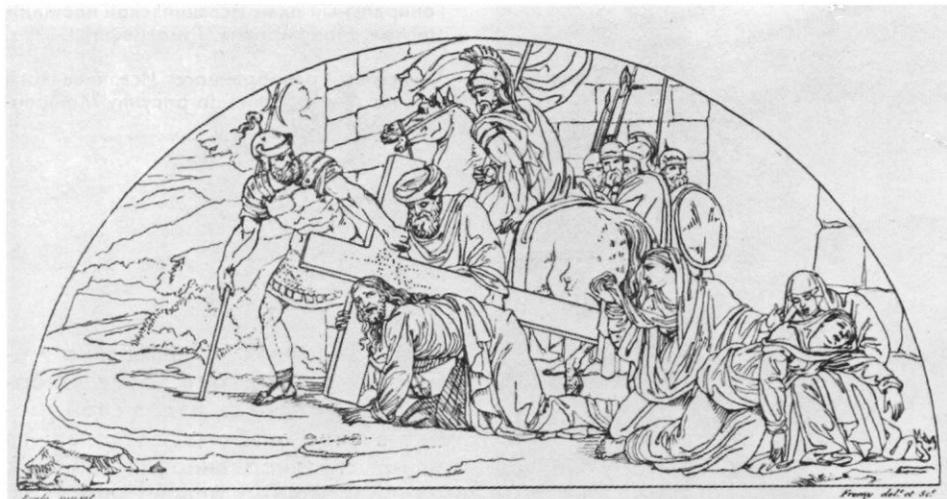
Эскиз росписи сводов
Исаакиевского собора.
Художник П. Брюл-
ло. Литография.
1820 г.

арки и паруса, а четыре боковых главы уравновесят через крестовые своды диагональный распор центральных пилонов. При сохранении старых пилонов и подпружных арок и возведении новых, диаметр которых был больше ринальдиевских, последние пришлось бы разбирать до пят. Следовательно, структура ринальдиевского собора диктовала фасады и разрезы, и было невозможно, сохраняя ее, добиться принципиально нового решения. Логично допустить, что необходимость сохранить часть существующего плана потребовала бы от Монферрана попытки хотя бы в массах воспроизвести задуманное Ринальди.

Однако Монферран с самого начала отказался от такой возможности, не желая связывать себя готовым замыслом. Русские мастера архитектуры также понимали это и потому без особого энтузиазма участвовали в конкурсе.

Увеличение диаметра вновь запроектированных подпружных арок привело к появлению технически неграмотного проекта, хотя не вполне ясны причины его появления. Неопытность автора или известный авантюризм проявились здесь — вопрос спорный. Будучи отличным рисовальщиком, Монферран сумел техническую ошибку замаскировать безупречной графикой, нарисовав план, фасад и поперечный разрез собора. На продольном разрезе спрятать ошибку было бы трудно, так как старые пилоны со своими подпружными арками непременно вступили бы





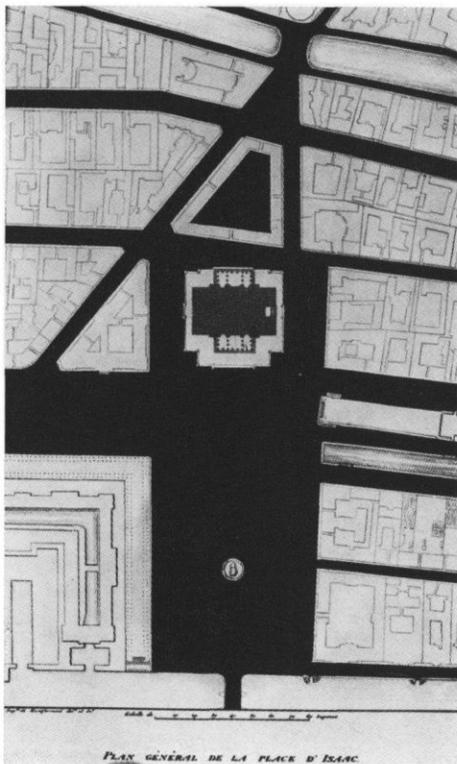
*Et buyulans sibi crucem, exivit in eum, qui dicitur calvarie,
Locum hebraice autem Golythi.*

per S. Joannem, ch. 19, et 17.

в противоречие с новым конструктивным шагом, введенным Монферраном. Кроме того, центральная глава была непомерно велика, диаметр барабана равнялся диагонали подкупольного квадрата и подкупольное кольцо опиралось не на подпружные арки, а на распалубки смежных сводов. Малые главы были поставлены по углам здания и в силу прямоугольного плана они на северном и южном фасадах оказались раздвинуты, а на западном и восточном — сжаты.

Сильно выдвинутые портики вступили в контраст с глухой массой приземистых стен, задавленных массивным аттиком и венчающими главами. По первоначальному проекту Монферрана свет проникал в собор только через окна в центральном барабане, что совершенно недостаточно для его освещения. Наружная отделка стен предполагалась из пиленого таллиннского известняка, колонны и цоколь — из гранита, главы надлежало покрыть золоченой медью. То, что было нарисовано Монферраном, создавало лишь впечатление о проекте, хотя было отмечено новизной и смелостью. Александр I без всяких колебаний утвердил проект. Это произошло 20 февраля 1818 г. в Москве.

Монферран, уверенный в своем проекте и поддержанный расположением императора, не обращал внимания на критические замечания



Генеральный план Исаакиевской площади. Чертеж Монферрана. Литография. 1820 г.

Фрагмент разобранного Исаакиевского собора. Литография по рисунку Монферрана. 1845 г.

русских зодчих и, ничего не меняя, через два года после утверждения, в 1820 г., издал свой проект в виде альбома, состоявшего из 21 гравированной таблицы с изображением плана, фасадов, разреза, а также эскизов оформления интерьеров, живописных композиций, включая перспективу со стороны Сената, а для сравнения планы и разрезы из проектов Ринальди и Бренны⁸.

В опубликованном проекте показан генеральный план Исаакиевской площади, на котором ось собора север — юг совпадала с осью площади, проходящей че-

рез памятник Петру I (Медный всадник) и деревянный плашкоутный мост через Неву (сгорел в 1916 г.). Здание собора поставлено на низкий, в две ступени подиум и окружено балюстрадой со статуями и римскими жертвенниками. Для перехода от собора к площади предполагалось вокруг собора устроить тротуар из сердобольского гранита, а фигуры и светильники отлить из чугуна. Впоследствии была выполнена только подготовка из бутовой плиты, кирпича и обломков старого мрамора, а сооружение балюстрады отложено на неопределенный срок.

Следует сказать еще о двух «узких» местах в опубликованном проекте Монферрана. Так, в западной части вход был запроектирован в виде лоджии с двумя рядами колонн, ведущей через толщу пилонов бывшей колокольни в средний подкупольный неф. Кроме того, перспективное изображение интерьера сознательно искажено автором, ибо на самом деле окна центрального купола не могут просматриваться со стороны входа⁹.

Опубликованный проект заинтересовал многих, особенно пристально он изучался специалистами, вызывая с их стороны критические оценки. Самые серьезные возражения последуют от архитектора Модюи. Но это произойдет спустя два года, а пока Монферран хорошо известен и



получает заказы именитых сановников Петербурга на строительство дворцов и особняков. Выполняя эти работы, он одновременно продолжает заниматься проектированием собора. Началом строительства собора можно считать 1818 г., когда была утверждена смета на сумму 506 300 рублей.

Поскольку предполагалось, что будущий собор будет центром православия, царское правительство придавало строительству огромное значение. Была назначена комиссия по перестройке Исаакиевского собора, в которую входили крупные государственные деятели и специалисты. Не только председатель, но даже члены комиссии назначались из числа лиц не ниже министра, члена Государственного совета или сенатора. Председателем первого состава этой комиссии был член Государственного совета граф Н. Н. Головин, членами — министр духовных дел и народного просвещения князь А. Н. Голицын и генерал-инженер А. Бетанкур. В состав следующих комиссий входили инженеры Л. Карбоньер, Г. Опперман, А. Д. Готман, А. И. Фельдман, президент Академии художеств А. Н. Оленин¹⁰.

4 марта 1818 г. состоялось первое заседание комиссии, на котором было принято решение немедленно приступить к строительству собора. Комиссия утвердила весь канцелярский и технический персонал стройки и должностные оклады. 26 июля 1819 г. состоялась торжественная закладка собора. В западной части в фундамент под входом была опущена бронзовая позолоченная доска с надписью: «Сей первый камень обновления положен в лето от Рождества Христова 1819 в 26 день июля месяца царствования императора Александра Первого в 19 лето, при обновлении храма, начато великой его прародительницей Екатериной Второй во имя святого Исаакия Далматского в 1768 году. При сей перестройке Исаакиевского собора в Комиссии Высочайше установленной председательствовал граф Головин; заседали действительный тайный советник Козадавлев, генерал-лейтенант Бетанкур и тайный советник князь Голицын; перестраивал архитектор Монферран» [61].

Монферран приступил к разработке рабочих чертежей и модели собора потому, что считал проект окончательным¹¹. Но до закладки больше года велись подготовительные работы. Были разработаны строительные генеральные планы площадки собора, первый из них выполнен Монферраном в 1818 г. На нем показаны следующие временные здания и сооружения: мельница для приготовления цемента; паровая машина на 25 лошадиных сил; кузница; сарай для извести; мастерская моделей для бронзовых баз и капителей колонн; мастерская для обработки колонн; склад материалов; помещение для рабочих.

Монферран разумно расположил в западной части площади производство цемента и извести. Известь возили из южных пригородов, и логично допустить, что доставка к месту строительства должна была производиться кратчайшим путем. Учитывая, что господствующие ветры в городе имеют западное направление, Монферран, возможно, не хотел, чтобы эти пыльные производства были расположены с наветренной стороны, вблизи от аристократических кварталов. С восточной стороны строительная площадка была отгорожена длинным сараем, служившим

материальным складом и выполнявшим роль преграды от шума, пыли и запахов, а в южной части площади находились казармы для рабочих. Принимая во внимание, что строительство предполагалось длительным, эти мероприятия были совсем нелишними. Место строительства было огорожено забором с двумя въездами со стороны улиц Малой Морской (ныне ул. Гоголя) и Почтамтской¹². Такое тщательно продуманное размещение мастерских, жилых помещений и складов на строительной площадке было необходимо для бесперебойной работы всех участников этой уникальной стройки.

Используя инженерный опыт и знания Бетанкура, Монферран широко применял его изобретения, в частности специальные приспособления для подъема больших тяжестей, механизмы для забивки свай и укладки гранитных камней ростверка, а также специально спроектированные массивные строительные леса для подъема тяжестей.

Следует отметить, что подъемно-транспортные приспособления и механизмы, примененные при строительстве Исаакиевского собора, не имели аналогов в отечественной практике того времени и в дальнейшем при подъеме тяжестей не использовались. Применение новейшей техники потребовало и более современной организации строительных работ.

В первый год строительства велась разборка полукруглых апсид собора, рытье котлованов под фундаменты для новых частей здания и забивка свай. Строительные работы начались весьма интенсивно, это позволяло предположить, что стройка пойдет довольно быстро. Так считал и сам Монферран. Запрашивая на первый год строительства сумму 506 300 рублей, он отмечал, что наличие указанной суммы даст возможность завершить возведение фундаментов нового здания до высоты гранитной базы. «Сие необходимо для обеспечения равномерного оседания, без чего невозможно возведение нового купола и смежных с ним сводов; кроме того, в течение лета можно будет добыть количество камня, потребного для возведения в следующем году до высоты антаблемента всех фасадов здания с обеими папертями»¹³. Однако по многим причинам строительство собора замедлилось, и лишь через 17 лет удалось возвести здание до уровня антаблемента.

В ходе начавшегося строительства Монферрану приходилось вести дальнейшую разработку проекта и одновременно отвечать на множество практических повседневно возникающих вопросов.

В Комиссии по перестройке Исаакиевского собора роль Монферрана была очерчена довольно ясно. Ему поручался авторский контроль за качеством поставляемых материалов и строительных работ (в наше время это «авторский надзор»). Конструктивные вопросы он должен был решать совместно с А. Бетанкуром, но материальное снабжение огромного строительства и организация работ были не в его ведении. Однако на практике все получалось несколько иначе. Когда приступили к строительству, рабочих чертежей еще не было, да и перечень их был неполным.

Монферран был только архитектор. Инженерными знаниями, необходимыми для постройки сооружения таких размеров, он не обладал.

А. Бетанкур — опытный строитель и непосредственный руководитель Монферрана, много сделавший для оснащения строительства механизмами, — не мог постоянно помогать Монферрану". Участие Бетанкура в других строительных работах России, разнообразных по поставленным задачам, не давало ему возможности сосредоточиться на мелочах, сопровождавших это огромное строительство, вовремя предусмотреть все то, что могло привести к непоправимым последствиям. Поэтому требовалась огромная воля Монферрана, чтобы не растеряться перед решением многих проблем.

Не имевший практического опыта строительства, Монферран десятилетиями учился, перенимая как русский опыт, так и опыт мировой архитектуры по возведению уникальных большегабаритных зданий. Через 30 лет после начала строительства он пишет: «Нам пришлось долго изучать искусство древних, чтобы взять от их прекрасных памятников то, чему можно было с достоинством подражать, в то же время нам приходилось непрерывно быть в курсе современных строительных приемов» [61].

Монферран постоянно добивался независимого положения на стройке. Еще в 1818 г., обращаясь в Комиссию, он требовал определенный штат работников: ему были нужны два помощника, четыре десятника, секретарь, два мастера каменных дел, двадцать пять солдат и особое лицо для приемки материалов, поступавших на строительство по заявкам зодчего, причем приемщик должен был непосредственно подчиняться Монферрану. Архитектор, обращаясь к председателю Комиссии, писал: «Никто не может ни приказывать, ни распоряжаться на строительстве. Распоряжения Комиссии могут адресоваться только мне». Впоследствии именно эти требования Монферрана не всегда выполнялись, что приводило к серьезным осложнениям и конфликтам между ним и руководством Комиссии. Первый конфликт возник в 1819 г., когда Монферран потребовал, чтобы на строительной площадке не находилась квартира приемщика материалов Михайлова, так как на стройке не должно быть людей, не подчиненных непосредственно ему, и добился того, что Михайлова удалили со стройки.

Таким образом, получив большую самостоятельность, Монферран стал единственным хозяином стройки. Но 20 ноября 1819 г. к нему был направленный Головиным для контроля за расходом материалов и денег подполковник П. Борушникович, который обнаружил взыскания и хищения на стройке и написал об этом в своих донесениях. Он во всем обвинял Монферрана, хотя многие злоупотребления относились к деятельности Комиссии, закрывавшей глаза, в частности, на незаконные действия титулярного советника Орлова, который, пользуясь доверием Головина, обманывал его.

Позднее основанием для обвинений послужил широкий образ жизни Монферрана: покупка собственного дома, дорогих античных коллекций, хотя добрая половина петербургских архитекторов того времени имела собственные дома, причем им не приходилось получать таких денег, как 100 тысяч рублей, подаренных Николаем I Монферрану после открытия Александровской колонны. Дом на Мойке был куплен, несо-

менно, за счет этих средств. Никаких фактов участия Монферрана в злоупотреблениях неизвестно. Наоборот, многие документы свидетельствуют, хотя и косвенно, о материальных трудностях архитектора именно в период проверки, производившейся Борушникевичем¹⁵. В выявлении злоупотреблений члены Комиссии не были заинтересованы, что подтверждается письмом Борушникевича Александру I и президенту Академии художеств А. Н. Оленину.

Упреки в злоупотреблениях были бездоказательны, но после обвинений Борушникевича Монферрана отстранили от всех хозяйственных дел. Перестал ли вдруг Головин почему-либо доверять Монферрану или не считал его способным бороться с «окружающими его со всех сторон ворами», неясно. Гораздо серьезнее были для Монферрана обвинения в профессиональной неопытности и авантюризме, высказанные его соотечественником, придворным архитектором, членом-корреспондентом Французской королевской академии архитектуры М. Модюи, который еще в 1818 г. проектировал планировку Исаакиевской площади (Монферран впоследствии с некоторыми изменениями повторил ее). Модюи внимательно изучил проект Монферрана, состояние работ на стройке и представил в Совет Академии художеств докладную записку с чертежами и расчетами, иллюстрировавшими техническую несостоятельность и архитектурную беспомощность зодчего¹⁶. Вопросы, поставленные архитектором Модюи, были принципиальны и требовали тщательного разбора всех обстоятельств дела.

Трудно установить истинные причины столь яростных нападок Модюи на Монферрана. Мы можем лишь предполагать, какими мотивами он руководствовался. Он обвинял Монферрана в отсутствии таланта, считал, что «лукавство и ложный блеск» помогли ему занять то ведущее положение, которое он получил в России как иностранец, что доверия Александра I он добился путем рекомендаций авторитетных французских архитекторов и особенно Бетанкура. Даже хорошие манеры и светский образ жизни, по мнению Модюи, в немалой степени способствовали продвижению Монферрана. Высказывания Модюи о Монферране свидетельствуют о его личной неприязни, что становится особенно очевидным, когда он, обращаясь к послу Франции, призывает его восстановить против архитектора общественное мнение и запросить Персье и Фонтена, учителей Монферрана, о его профессиональной подготовке, а также навести справки о его службе во время наполеоновских войн¹⁷. С теми же обвинениями Модюи обращался к Александру I, в частности, с такими словами: «Я должен отдать справедливость моему противнику. Трудно представить себе человека, более способного, чем он, преуспевать при помощи тех средств, к помощи которых он прибегает. И весьма возможно, что он сделал бы в конце концов блестящую карьеру, если бы провидение не столкнуло меня с ним...»¹⁸.

Академия художеств в споре двух иностранцев проявила зрелость в защите своих интересов. К записке Модюи безразлично отнестись было нельзя и потому заседание академиков от 21 октября 1820 г. вынесло следующее решение: «Члены Императорской Академии художеств, присутствовавшие в сем заседании, рассуждая о существенном

предмете упомянутой записки, признали, что, во-первых, она содержит в себе не столько общие и новые соображения, кои могли бы способствовать к дальнейшим успехам архитектуры, сколько разбор и показание ошибок и погрешностей г-на Монферрана как в произведенных уже им, так и в предполагаемых еще строительных работах Исаакиевского собора... Во-вторых, его записка, не относящаяся вообще к успехам искусства, а касающаяся токмо до одного г-на Монферрана, составляет, так сказать, частный между ними спор, для решения коего недостаточно показаний одной стороны, но надлежало бы рассмотреть также и возражения другой, дабы и те и другие сличить в самом... производстве работ... В-третьих, что как сия перестройка по высочайшей воле поручена в ведение особой учрежденной для того Комиссии, то все, что токмо к лучшему по оной изобретено или усмотрено будет, должно подлежать предпочтительно суждению сей Комиссии, которая по своему усмотрению не преминет дать ход всем таковым, к ощутительной пользе казны клонящимся предложениям, а потому г-н Модюи может с лучшим успехом обратиться к оной Комиссии с своею запискою...»¹⁹.

По распоряжению Александра I для детального рассмотрения замечаний Модюи и ответов Монферрана был образован специальный комитет под председательством президента Академии художеств А. Н. Оленина. В состав Комитета вошли профессоры: Андрей и Александр Михайловы, А. И. Мельников, И. Г. Гомзин; академики: В. И. Беретти, И. П. Бернаскони, К. Х. Вильстер, В. П. Стасов и архитектор К. И. Росси, а также каменных дел мастер Руджи, инженер-генерал П. П. Базен и полковник М. Г. Дестрем.

Президент Академии художеств Оленин, рассмотрев замечания Модюи и ответы на них Монферрана, составил записку, в которой против каждого замечания Модюи поместил ответ Монферрана. Эти материалы были изданы на французском языке под названием: «Возражения архитектора Модюи архитектору Монферрану на проект Исаакиевского собора и ответ Монферрана г-ну Модюи»²⁰.

После того как члены Комитета изучили эти материалы, состоялось очередное заседание Комитета для обсуждения и принятия решения. Обсуждение было детальным. Читались обвинения Модюи и ответы Монферрана, по каждому пункту высказывалось мнение каждого члена Комиссии; мнения обобщались президентом Академии художеств. Протоколы всех заседаний велись достаточно подробные, и рассмотрение любого вопроса было исчерпывающим. Основные профессиональные замечания Модюи, помимо общих и личных обвинений, сводились к нескольким положениям. На заседании Комитета 30 сентября 1821 г. Монферран предложил, разбирая записку Модюи, рассмотреть и изучить отдельно три принципиально важных вопроса: о новом фундаменте, о соединении старых и новых частей здания с новыми и о возможности сооружения купола в соответствии с его проектом на двух старых и двух новых пилонах.

Обвиняя Монферрана в том, что он не исследовал глубину заложения существующих ринальдиевских фундаментов, Модюи ошибался, так как эта работа была выполнена путем устройства глубоких шурфов и

визуального обследования, производившегося в присутствии одного из членов комиссии, что она и подтвердила. Замечание Модюи о том, что Монферран допустил конструктивные излишества, забывая сваи под портики, где нагрузка значительно меньше, чем под стенами и пилонами, было безосновательным. Монферран считал, что необходимо сделать фундамент в виде сплошной плиты на свайном ростверке, так как такая плита служит для выравнивания нагрузок на основание и предотвращения неравномерных осадок старых и новых фундаментов. Эту точку зрения Монферрана разделяли все члены Комиссии. А вот предложение Модюи об устройстве фундаментов под колонны портиков в виде сводчатой конструкции вместо сплошной каменной плиты, предлагаемой Монферраном, Комиссия поддержала, считая их более целесообразными.

Еще одно из замечаний Модюи касалось вопроса о прочности фундаментной кладки. Монферран считал, что его скорее можно обвинить в чрезмерной заботе о прочности фундамента, ввиду того, что он сделан сплошным, чем предполагать обратное. Отвечая оппоненту, Монферран писал: «... Поверх свай на всей площади котлована мы уложили два слоя гранитных камней, отесанных со всех четырех сторон. Толщина каждого слоя была 13 вершков (57 см), а камни были не меньше сажени (2,13 м) длины и двух аршин (1,42 м) ширины каждый. Фундаменты для углов здания и четырех пилонов купола были выведены целиком из гранита, притом из кусков еще более крупных и отесанных еще более тщательно; гранит укладывался на слой цемента, размолотого и пропущенного сквозь сито. По мере того, как гранитные фундаменты подвигались, остальное пространство закладывалось сплошь известняковым камнем, правильными рядами 8 дюймов (40 см) высотой каждый» [61].

Давая современную оценку фундаментов Исаакиевского собора, можно согласиться с Монферраном в части выбора конструкции, которая оказалась единственно возможной для строительной техники того времени. Модюи без доказательств и расчетов, опираясь на собственную интуицию, утверждал, что прочность этой конструкции недостаточна. Спор этот мог быть решен только путем точных расчетов, но их не было, так как еще не существовало науки, позднее получившей название механики грунтов, а был только мировой опыт строительства, да и то не имевший аналогов применительно к данным условиям.

Очень серьезным было обвинение Монферрана в технической неграмотности. Монферран изобразил в опубликованном проекте подкупольный барабан лежащим на цилиндрических сводах боковых нефов. Модюи по этому поводу писал: «... Нет никакой возможности соорудить предполагаемый г-ном Монферраном огромный купол, ибо каменный фонарь, на котором оный будет основан, составленный по большей части из пролетов и окруженный 24-мя высокими каменными же колоннами, приходился бы почти во всех своих частях на провесе, а не на главных столбцах».

Не приняв ссылки Монферрана на конструкцию купола парижского Пантеона, члены Комиссии согласились с доводами Модюи²¹. Комитет рассмотрел еще ряд вопросов, касающихся устройства фундаментов и

наземных конструкций портиков, а также организации работ и снабжения материалами. Были допрошены под присягой свидетели — каменных дел мастера. В конце 1821 г., спустя год с лишним после подачи записки Модюи, Комитет вынес решение, что по существующей модели, плану и разрезу купол возвести невозможно.

В конце января 1822 г. Комитет подал докладную записку министру духовных дел князю Голицыну для Александра I, в которой перечислил главные недостатки проекта Монферрана и заключил, что перестройка Исаакиевского собора по существующим чертежам архитектора Монферрана невозможна и необходима переработка проекта. Выводы, сделанные Комитетом, были для Монферрана неблагоприятными, но он понимал, что фундаменты уже заложены, идет заготовка гранитных колонн и будет трудно отвергнуть проект, на осуществление которого уже истрачено около 5 миллионов рублей.

Понимал это и Александр I, который не предполагал полностью отказаться от проекта Монферрана, а допускал только его исправления. «... Проект архитектора Монферрана надлежит токмо исправить, а не совсем переменять, то и должно наружность церкви оставить сколько можно будет ближе к общему виду, какой она имеет в упомянутом проекте, следственно, надобно сохранить предполагаемые пять глав сего храма и употребить гранитные колонны, приготовляемые для двух портиков, стараясь впрочем найти для тех же глав или куполов наилучшие формы и размещение, а для портиков приличное и надежное устройство. Расположение внутренности здания как для благонадежности среднего купола, так и особенно в отношении к лучшему виду и освещению предоставляется на усмотрение Комитета»²².

Александр I считал также необходимым с целью уточнения проекта Монферрана использовать предположения других архитекторов — членов Комитета, которые должны их подготовить и представить на общее обсуждение. При этом отмечалась возможность рассмотрения и собственных проектов тех же авторов, но при условии, что они должны учитывать уже существующие стены, старые и новые фундаменты. Следовательно, первоначальное условие оставалось в силе. Одновременно с указанием об исправлении проекта Александр I потребовал от Комитета остановить строительство, несмотря на просьбы Монферрана дать ему возможность закончить устройство фундаментов северного портика.

В связи с приостановкой работ Монферран оказался не у дел. Он пишет письмо Александру I, прося у него защиты от недоброжелателей и завистников, и в конце письма приводит историческую справку об архитекторах, строивших подобные сооружения: «Я имею честь приложить к этому письму список архитекторов, которые вели работы, подобные работам в Исаакиевской церкви; я ставлю себя рядом с славными сими мастерами лишь из сходства в отношении унижений и огорчений, которые я не переставал испытывать с тех пор, как взялся за это сооружение»²³. В справке перечислены имена Ф. Брунеллеско, Микеланджело, Д. Сансовино, Л. Бернини, Ф. Борромини, К. Рена, И. Джонса, Ж. Ардуэна-Мансара, К. Перро, Ж. Суфло и даже Ж. Б. Леблona. Однако скло-

нить Александра I отказаться от проекта, который корректировали участники Комитета, не удалось. Получилось нечто вроде конкурса по исправлению русскими архитекторами проекта Монферрана. Сам же Монферран попросил разрешения участвовать в конкурсе на общих основаниях.

Члены Комитета три месяца прорабатывали в эскизах свои предложения и 25 апреля 1822 г. представили их на рассмотрение специального заседания. Из четырнадцати человек — членов Комитета не представили проекты лишь пять архитекторов, в том числе К. Росси, который, очевидно, считал, что частные изменения пользы не принесут. Архитекторы, представившие свои проекты, тоже видели неразрешимость поставленной царем задачи — сохранить часть старого здания с его фундаментами, стенами и пилонами. И только Стасов нашел в себе смелость представить в Комитет свои соображения о проекте Исаакиевского собора, где в осторожной дипломатической форме высказался против поставленного Александром I условия, считая возможным сохранить только общую идею здания, его объем и пятикупольную композицию с портиками²⁴.

Исходя из поставленной задачи, члены Комитета, участвовавшие в конкурсе, подошли к ее решению по-разному. Архитекторы А. А. Михайлов 2-й, К. Х. Вильстер разработали не проекты, исправляющие ошибки Монферрана, а свои собственные предложения, но это не отвечало требованиям царя. Интересные проекты представили кроме Михайлова 2-го А. А. Михайлов 1-й, А. К. Мельников, В. П. Стасов, В. И. Беретти.

В проекте Михайлова 2-го план был симметричен по обеим осям и представлял собой равноконечный крест. Архитектор стремился убрать всю неработающую массу, чтобы максимально облегчить вес: пилоны центрального купола изнутри полые, боковые главы стоят на кольцевой колоннаде в четырех приделах. Нефы собора перекрыты цилиндрическими сводами так, чтобы повсюду был дневной свет. Архитектура в этом проекте продиктована заботой о равновесии сил, равномерном нагружении фундаментов и уменьшении нагрузок в целом. Архитектор, очищая интерьер, постарался приблизить несущие массы к наружным стенам. Фасад получился грузный и немасштабный. Завершающий здание центральный купол имел некрасивые пропорции, а переход от верхней колоннады к куполу был невыразителен. Понимая это, Михайлов 2-й сделал варианты, в которых купол из колоколоподобного был превращен в яйцевидный. Мощная колоннада верхнего яруса теперь несла кольцевую галерею. Сам купол приобрел меридиональные ребра, которые придали ему упругость и движение. План в вариантах еще более усложнен. Стремясь объединить в одно целое пространство угловых приделов и нефов и обеспечить устойчивость сводов, архитектор ввел парные своды и парные колонны, соединенные перемычками.

В проекте А. К. Мельникова собор имел квадратный план с восьмиколонным портиком коринфского ордера. В отличие от проекта Михайлова 2-го, план не загроможден колоннами. Основную нагрузку от верха принимают четыре подкупольных пилон. Они связаны между собой системой арок, несущих нагрузку от верхней части собора. Фасад

напоминает петербургские соборы эпохи зрелого классицизма. Внутреннее пространство достаточно освещено и логично организовано с помощью колонн, сводов, полуциркульных ниш. Конструктивный недостаток — сильная концентрация нагрузок на подкупольные пилоны, ослабленные полукруглыми нишами — предполагает незыблемые фундаменты, а при наличии старых фундаментов прочность предложенной конструкции вызывала сомнение.

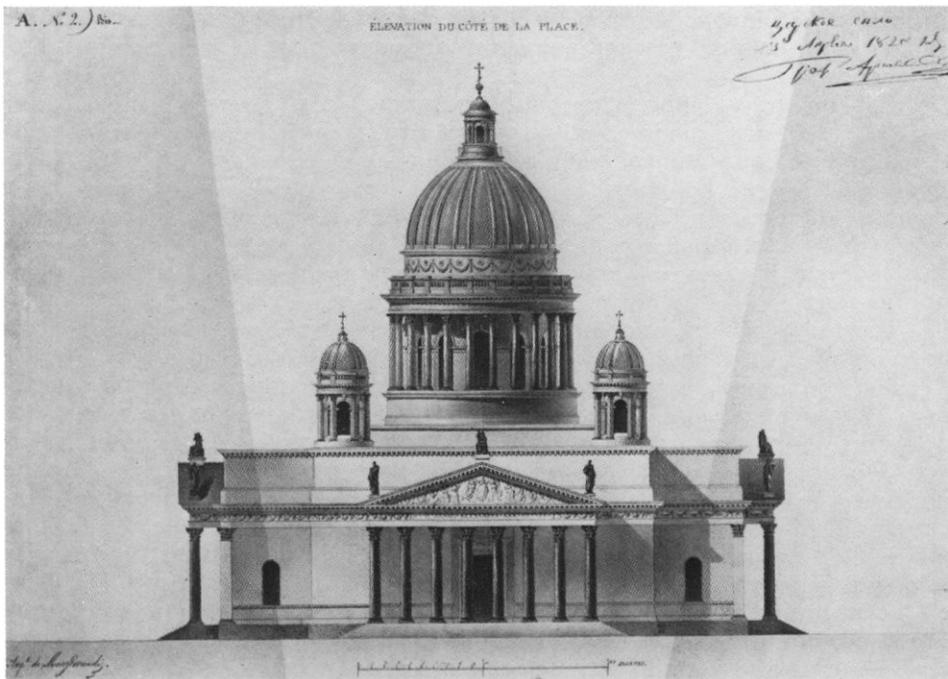
Проект Стасова поражает своей величественностью и легкостью. План квадратный, со стороной 89,5 м, что равно по длине монферрановскому зданию. Чтобы осуществить проект, пришлось бы увеличить фундамент Монферрана с северной и южной сторон, прибавив по одному пролету. План проекта прост и логичен; конструктивную основу представляют четыре пилон, несущих главный купол, диаметр которого 37,5 м. Это был бы третий в мире купол после купола Флорентийского собора (42,2 м), построенного Ф. Брунеллески, и купола собора св. Петра в Риме (42 м). Подкупольное пространство в проекте доминирует, свет через окна в барабане освещает четыре главных нефа. Стасов изящно и логично расчленил массивные пилоны полуциркульными нишами и круглыми внутренними лестницами. Отростки пилонов, необходимые для устойчивости, архитектор предполагал оформить в виде полуциркульных ниш. С восточной стороны Стасов сделал полукруглую алтарную апсиду — дань древней русской традиции, искусно вкомпоновав ее в восточный восьмиколонный портик. Фасад собора простой и строгий. На чертеже доминирует масса центрального купола.

Внутренний купол кессонирован, мощные полукружия подкупольных арок, карниз коринфского ордера, падуги сообщают интерьеру мощность и воздушность одновременно.

В проекте Стасова явственно ощущается русская традиция, соединенная с архитектурными формами французского классицизма конца XVIII в. В случае воплощения это был бы величественный собор со светлым внутренним пространством, где все полно силы и изящества. Надо отметить, что проект русского пятиглавого собора в формах классицизма Стасов разрабатывал впервые. Его большие соборы — Спасо-Преображенский и Измайловский — появились позднее, в 1826—1835 гг.

В проекте Беретти план собора квадратный, образующий вместе с портиком равноконечный крест. Диаметр главного купола 22 м. Автор уделил много внимания основанию собора: сначала невысокий подиум в форме креста, затем высокий цоколь с монументальными лестницами и только потом стены. Этот проект в архитектурном отношении слабее других проектов, но с конструктивной точки зрения он мог бы решить задачу уменьшения осадки фундаментов, так как высокий подиум, увеличивая толщину фундамента, выравнивает нагрузки на грунт. Это обстоятельство не было отмечено ни современниками, ни последующими исследователями творчества Монферрана. По фасаду это пятиглавый собор, облаченный в ампирные одежды. В отличие от проектов сильных соперников, в проекте у Беретти есть какая-то неорганичность и механистичность в соединении форм и решении пространства.

В проекте Базена план в виде равноконечного креста преобладает



О. Монферран. Проект Исаакиевского собора. Фасад, вариант. 1825 г.

над квадратом. Диаметр главного купола 20,2 м. План выглядит крайне нефункционально: центральное пространство, состоящее из пяти одинаковых квадратов, загромождено столбами, не отвечающими характеру распределения нагрузок. Поскольку Базен архитектором не был, то и тектонического осмысления конструктивных элементов у него нет, есть комбинация разных пролетов вокруг центра. На фасаде и в разрезе преобладает вертикальный объем центрального нефа. Конструктивно купол опирается на стены барабана. Мощные гранитные колонны несут только антаблемент, выше которого устроена кольцевая галерея.

В проекте Михайлова 1-го основа внутреннего пространства – равноконечный крест. Пространство вытянуто вверх и растеклось по перпендикулярным нефам, покрытым цилиндрическими сводами. Верхняя колоннада почти без отступа переходит в купол, как в проектах Стасова и Михайлова 2-го.

Несмотря на жесткие условия конкурса, в представленных проектах прослеживалось несколько тенденций: во всех проектах без исключения план был квадратным, а общий абрис собора с портиками приближался к равноконечному кресту; во всех проектах помещение для молящихся имело форму равноконечного креста, а в решении главного

купола преобладало стремление к вертикальности, что соответствовало условиям конкурса, так как верхняя колоннада требовала усиления вертикальности.

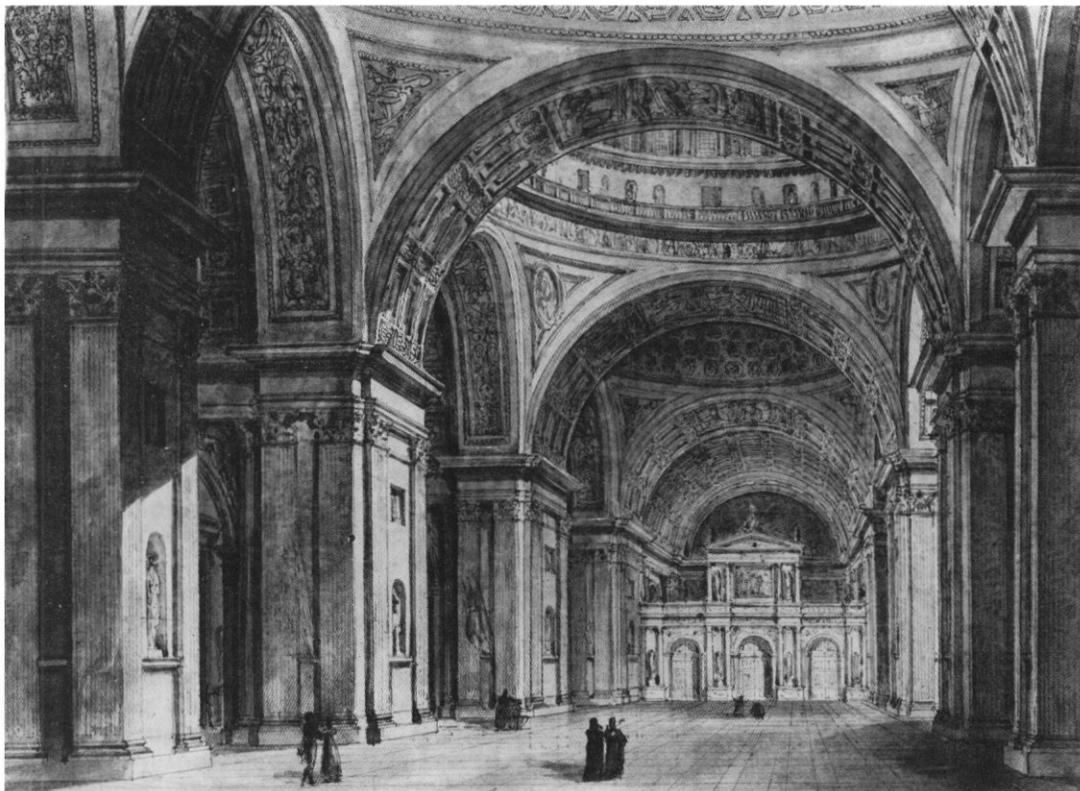
Рассмотрение проектов производилось на заседании Комиссии 14 июня 1824 г. Конкурсные проекты оценивались по закрытой балльной системе, для исключения субъективных оценок авторам предлагалось ответить на конкретные вопросы, в том числе такие: «чей план в основании обещает больше твердости; чей план удобнее расположен; чей план имеет больше правильности; чей фасад сообразен с правилами архитектуры и изящным вкусом; чей разрез представляет больше твердости» и др.

Большее число голосов собрал проект Михайлова 2-го. Это была пока общая оценка проекта.

Монферран на рассмотрение Комитета своего проекта не представил. Хотя все проекты были рассмотрены и выход из создавшегося положения наметился, конкурс не удался, ибо программа была очень жесткой и многие ее положения взаимно исключали друг друга. Это не побоялся высказать только В. П. Стасов. Его мнение стало известно Александру I, который потребовал объяснений от А. Н. Оленина. Хотя Оленин и был согласен со Стасовым, но прямо поддержать его не смог и выразил свое отношение достаточно осторожно: «Я никак с сим мнением согласиться не могу, а напротив того, мыслю государю императору благоугодно было, полагаясь на знание и искусство наших архитекторов, предложить им по сему уважению хотя и не весьма легкую задачу, но по моему мнению, не вовсе невозможную к исполнению. Сия задача существенно состоит в том, что, сохраняя наружный вид, или так называемый характер фасада по проекту г-на Монферрана, исправить в оном сколько можно будет все его недостатки и погрешности. На сей конец дозволяется всю внутренность и самый план храма по лучшему усмотрению вовсе переменить, а для сокращения издержек заготовленные гранитные колонны в дело употребить на портики, разумеется, в том же размере в высоту, как они в проекте архитектора Монферрана показаны и в какой они в натуре подготовлены...

Впрочем, если бы государю императору и благоугодно было развязать ум и руки господ художников и дозволить им безусловно исправить фасад Исаакиевского собора, ни в чем не придерживаясь проекта г-на Монферрана, только кроме того, чтобы в новом проекте было пять глав, заготовленные в портиках уже гранитные колонны, то я, конечно, согласен с г-ном Стасовым, что на сем основании можно произвести гораздо превосходнейший проект против тех, в которых будут придерживаться характеру и наружному расположению фасада г-на Монферрана»²⁵.

Подводя итоги проведенного конкурса, Комитет не принял никакого определенного решения, а постановил представить подготовленные проекты на усмотрение Александра I. Царь, очевидно, понял, что противоречия, заложенные в его программе, неразрешимы, поэтому дальнейших распоряжений не последовало, и в работе Комитета наступил перерыв, длившийся почти три года. Только в феврале 1824 г. появился



Проект внутреннего убранства
Исаакиевского собора. Перспек-
тива, вариант

указ, предполагавший продолжение проектирования, фактически это было началом второго тура конкурса. Содержание программы, предложенной Александром I, почти не изменилось, за исключением небольшой уступки – возможности не придерживаться удлиненного плана собора, как у Монферрана, а заменить его квадратом. Такая форма давала больше свободы, но требовала сноса части уже заложенного фундамента. Последовавшее наконец разрешение убрать восточные пилоны позволяло расширить подкупольное пространство и более правильно конструктивно решить связь барабана с куполом.

При новом условии проектирования и Монферран выразил желание участвовать в конкурсе на «исправление» собственного проекта. Основываясь на разрешении снести старые пилоны, он представил один из своих прежних вариантов, который предусматривал именно разбор старых пилонов. Но затем, когда 11 февраля 1825 г. Александр I, рассмотрев представленные Комитетом проекты Стасова, Беретти, Базена, братьев

Михайловых и Мельникова, отметил проект Михайлова 2-го, Монферран понял, что ему необходимо срочно переработать свой вариант. Он внимательно изучил проект Михайлова 2-го и других членов Комитета, быстро и верно определил положительные и отрицательные стороны их работы и через двадцать пять дней представил новый, более совершенный замысел, в котором учел некоторые идеи Михайлова 2-го и Стасова и предложил собственные удачно найденные решения ряда принципиальных вопросов.

Самый сложный и спорный вопрос прежнего проекта — опора барабана купола на четыре пилоны — был разрешен сносом двух старых пилонов и возведением на их месте новых, что позволило надежно установить барабан на четыре опоры.

Внешний облик собора в этом новом варианте Монферрана изменился в сторону большей компактности и завершенности его композиции. Большой купол занял доминирующее положение, а малые, приближенные к центру, превратились в легкие павильоны, резче подчеркнутые значение большого купола. Прибавление двух восьмиколонных портиков с западной и восточной сторон к двум шестнадцатиколонным — с южной и северной сообщило большую уравновешенность общему объему здания.

Внутреннее пространство собора расширилось за счет того, что западный и восточный пилоны заняли места, точно соответствовавшие барабану купола.

Проект был представлен Александру I на рассмотрение 9 марта 1825 г., а через месяц на проекте Монферрана появилась резолюция: «Царское Село, 8 апреля 1825 г., граф Аракчеев»²⁶. Это было высочайшее одобрение, после чего противники архитектора, стремившиеся отстранить его от работы, потерпели поражение. Борьба, которую вел Монферран за свой проект, а точнее за право оставаться автором крупнейшего в столице сооружения была, по сути, отстаиванием своих творческих принципов, основанных на тенденциях новейшей европейской архитектуры первой половины XIX века, поэтому она объективно содействовала развитию русской архитектурной мысли.

III. СТРОИТЕЛЬСТВО СОБОРА

Большой размах строительства Исаакиевского собора на втором этапе потребовал иной, более четкой системы руководства. Наличие нескольких органов, ведавших грандиозной стройкой, часто осложняло решение многих технических вопросов и затягивало процесс строительства. Комиссия предложила реорганизацию Комитета, который фактически перестал существовать, отдельные его члены вошли в Совет по части художественной и строительной, подчиненной Комиссии. Он состоял из трех профессоров Академии художеств, трех инженеров путей сообщения, «употребляющихся по строительной части» и трех архитекторов или каменных дел мастеров, работающих в других ведомствах. Совет был совещательным органом при Комиссии, на него возлагалась техническая экспертиза представляемых Монферраном и его помощниками рабочих чертежей.

После того, как проект был утвержден, положение Монферрана стало более устойчивым, чем в начале строительства. На всех чертежах он именуется теперь главным архитектором и рядом с подписью ставит свою личную печать. Имея хороших, профессионально подготовленных помощников, Монферран считал излишним вмешательство Оленина в вопросы строительства и сделал еще одну, правда не удавшуюся, попытку обрести полную самостоятельность. Отказавшись показать Оленину незавершенные рабочие чертежи, Монферран получил выговор от Комиссии за проявленное к ней неуважение [29, с. 102].

Прежде чем приступить к описанию строительных работ после 1825 г., вернемся еще раз к детальным, или рабочим, чертежам. Комитет по рассмотрению замечаний, реорганизованный в 1825 г. в Совет по части строительной и художественной, 13 сентября 1826 г. дал свое заключение по рабочим чертежам, представленным Монферраном. В частности, Совет обратил серьезное внимание на узлы сопряжения старой ринальдиевской кладки и новых частей здания: «Приделка малых куполов к оставшимся частям старой церкви (имеется в виду стенка иконостаса. — О. Ч.) не обещает надлежащей прочности, потому что при способе, принятом для ныне строящихся фундаментов, значительная осадка оных неизбежна, отчего произойти может между старыми и новыми частями разрыв, тем более значительный, чем стены, малые купола поддерживающие, построятся из кирпича, начиная от фундамента, и архитектор, приняв сей способ, в своей мемории не излагает никаких мер предосторожности для избежания осадки, от подобных материалов всегда бывающей»²⁷.

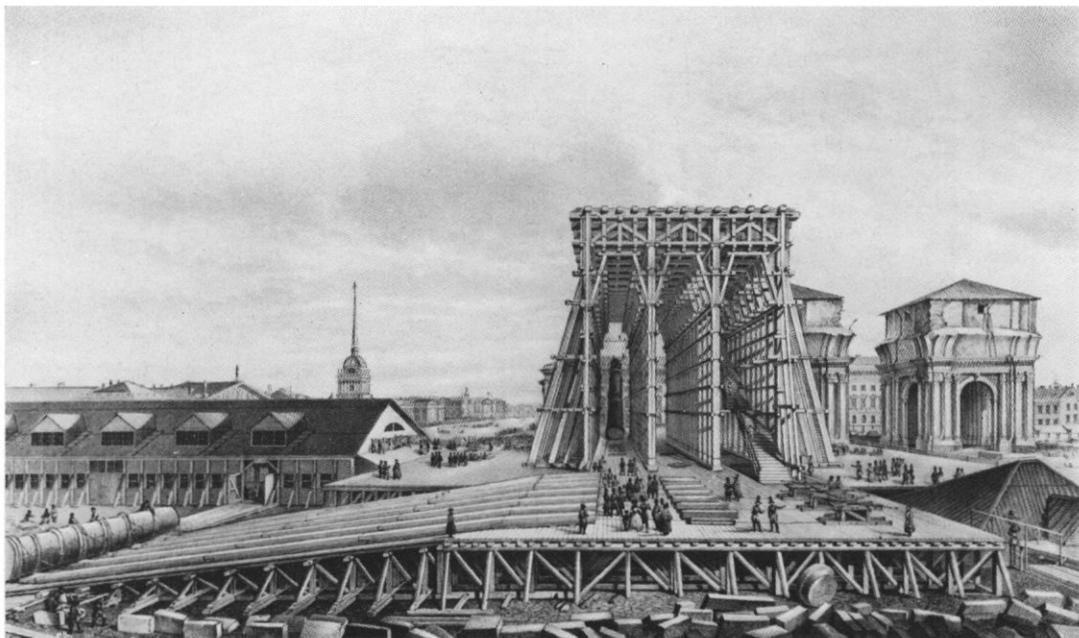
Совет беспокоили также сопряжение четырех колонн портика с мраморной облицовкой стен и конструкция парусных сводов. Видимо, некоторые детали фасадов, в утвержденном проекте, лишь намеченные и показанные в малом масштабе, при разработке в дальнейшем оказались недостаточно продуманными, что и вызвало множество вопросов. Необходимость ответить на них заставила Монферрана обратиться к опыту ведущих ученых — специалистов в области расчетов прочности строительных материалов и конструкций. Привлекая Г. Ламе и Б. Клапейрона, с одной стороны, и прислушиваясь к советам исполнителей на стройке — с другой, Монферран находил конструктивные решения, опережавшие его время на 50—80 лет²⁸.

В стремлении избежать возможных ошибок он изучает теоретическую механику и сопротивление материалов, ищет способы укрепить своды железом, а где-то их облегчить, применяя металл. Кирпично-каменные конструкции Исаакиевского собора буквально «нафаршированы» стальными закладными деталями (которые в те годы не оцинковывались, что может вызвать проблемы при реставрации).

До 1825 г. строительство велось по существу без проектов, по эскизам, порой плохо увязанным друг с другом. Теперь качество чертежей изменилось. Так, на чертеже фундаментов, выпущенном в 1825 г., свайные бойки разных лет выявлены цветом, цветом отмечено и примыкание старых и новых фундаментов.

Весь 1825 г. прошел в разработке рабочих чертежей, а в 1826 г. возобновились работы по дополнительному забиванию свай под западный и восточный портики и под башни малых куполов на северном и южном фасаде, был полностью выполнен стилобат южного и наполовину — северного портика. В 1827 г. были закончены кладка стилобатов портиков и подготовка лесов для установки колонн больших портиков. Каждая колонна представляла собой гранитный монолит весом 100 тонн, высотой 15 метров. Ставить колонну надо было вертикально, иначе края ее неизбежно откололись бы, поэтому технология установки была продумана в деталях и согласована в специальном проекте, утвержденном Комиссией 15 июня 1828 г. По этому проекту на всех четырех портиках сооружались коренные леса коридорного типа с числом коридоров по числу поперечных рядов колонн в портике. Так, с севера и юга леса были трехкоридорные, а с запада и востока было по одному коридору. Основные несущие элементы состояли из четырех брусьев суммарного сечения 0,70X0,70 м. Сверху по стойкам шли фермы с раскосами. Для устойчивости в поперечном направлении были поставлены мощные подкосы. Вся конструкция благодаря жестким узлам, подкосам и связям была пространственной системой, предназначенной для подъема, вывешивания и установки на место последовательно каждой колонны.

Для доставки колонн на уровень стилобата около каждого портика сооружался сплошной деревянный помост с пологой наклонной частью для вкатывания колонн. Монферран обратился к чертежам покойного к тому времени выдающегося инженера А. Бетанкура, по которым были спроектированы и установлены тележки, блоки, кабестаны и другие подъемно-транспортные устройства. В советской литературе о строи-

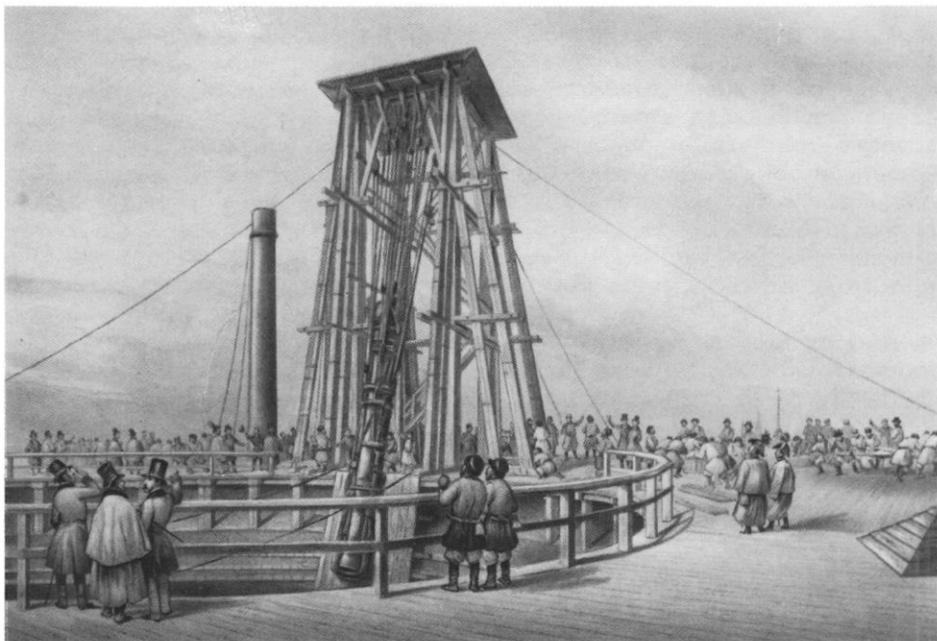


Подъем первой колонны портика
Исаакиевского собора. Литогра-
фия В. Адама по рисунку Мон-
феррана. 1845 г.

тельстве Исаакиевского собора существует мнение о том, что идея установки колонн раньше стен инженерно неверна. Однако установка колонн производилась до возведения стен. И этот строительный процесс был абсолютно правилен — если бы колонны ставили после стен, это усложнило бы работы. Вот почему последовательность монтажа имела первостепенное значение. Принцип установки колонн до кладки стен сохраняет свое значение и в современной строительной практике.

Первая колонна (крайняя справа) была поставлена на северном портике 20 марта 1828 г., под нее в углубление базы в свинцовой коробке заложили платиновую медаль; следующую колонну — тоже крайнюю правую, но во втором ряду — установили 7 апреля 1828 г. Все остальные колонны северного портика были поставлены к 27 июня 1828 г., в 1829 г. — колонны южного и западного портиков и к 11 августа 1830 г. была поставлена последняя, 48-я по счету, колонна.

Описывая подъем и установку колонн, Монферран замечает: «Наши методы установки колонн на портиках Исаакиевского собора много проще методов, которыми пользовался архитектор Фонтана. В принципе, конечно, различие небольшое, но установка наших колонн была значительно труднее, чем установка обелиска Св. Петра, хотя последний и тяжелее.



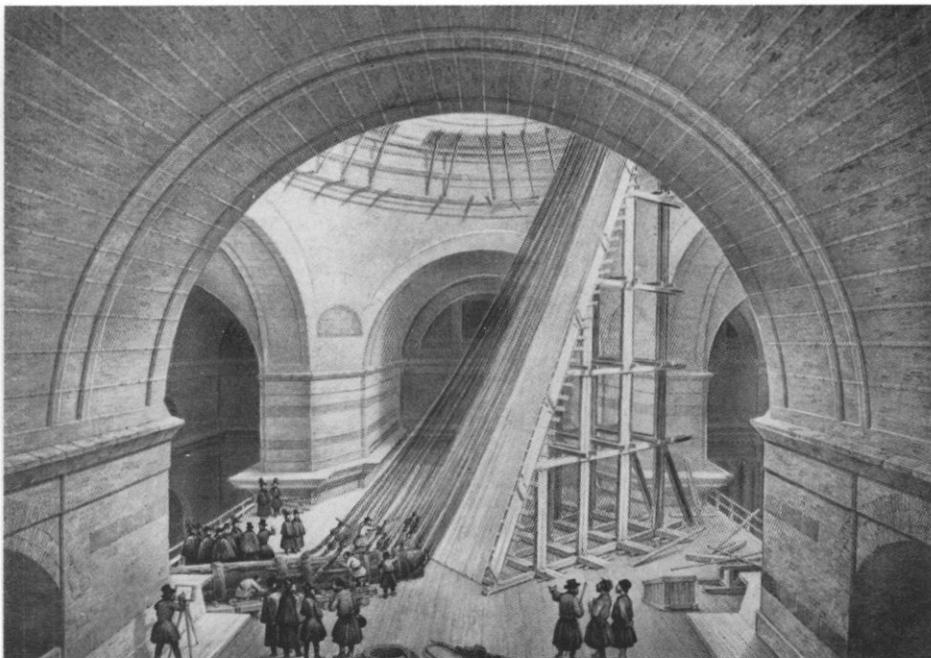
Установка колонн барабана купола. Литография В. Адама по рисунку О. Монферрана. 1845 г.

Каждую поднятую колонну нужно было опускать с такой точностью, чтобы ее ось совпадала с осью базы, а интервалы между колоннами сохранялись совершенно одинаковыми. Эти условия удалось выполнить с удивительной точностью.

Такого рода работы имели очень большое значение в Египте, который до сих пор удивляет мир своими огромными сооружениями. По свидетельству Плиния, когда в Фивах ставился обелиск фараону Рамзесу, ныне стоящий в Риме, для этой работы потребовалось 20 тысяч человек. Все знают, какую важность Сикст Пятый придавал установке Ватиканского обелиска; для этой работы потребовалось сорок кабестанов, сорок лошадей и 800 рабочих, для установки колонн Исаакиевского собора весом каждая 114 тонн было достаточно 16 кабестанов, приводившихся в движение восемью рабочими каждый (т.е. 128 рабочих)» [61].

Установка колонн Исаакиевского собора была для XIX в. чудом строительной техники. Современников удивляли неизвестные ранее способы подъема колонн, поражали быстрота и слаженность в работе. Время установки каждой колонны не превышало 40—45 минут.

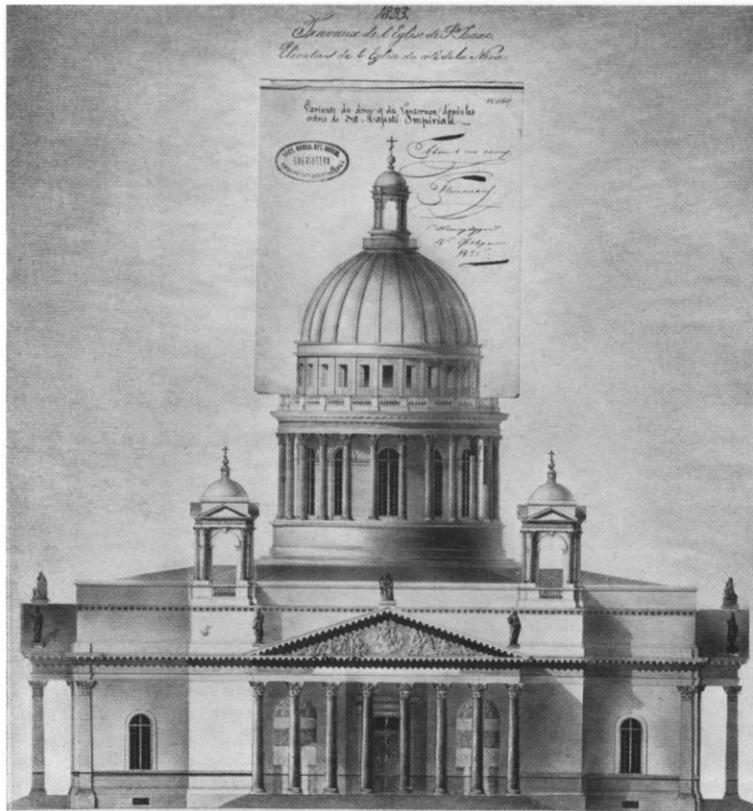
К осени 1830 г. все четыре колонных портика стояли на местах, укрытые временной кровлей. С восточной стороны возвышалась алтарная часть старого ринальдиевского собора. «После монолитной гранитной



Подъем колонн на барабан купола. Литография В. Адама по рисунку О. Монферрана. 1845 г.

колонны, посвященной памяти императора Александра I, и после колонны Помпея в Александрии сорок восемь колонн Исаакиевского собора являются самыми большими: они имеют 36 футов высоты. Следующие по высоте — это колонны портика храма древнего римского Пантеона, ныне церковь Ротонда: они имеют в высоту только 46 футов 9 дюймов и 6 линий. На следующее место по высоте можно поставить колонны барабана купола Исаакиевского собора, имеющие 42 фута, колонны терм Диоклетиана и колонну терм Каракаллы в Риме, затем перевезенную во Флоренцию, где она стоит возле моста Троицы — все эти колонны имеют по 36 футов высоты. Тридцать две колонны на колокольнях Исаакиевского собора имеют по 30 футов высоты, они выше колонн церквей Свята Мария-ин-Трастевере, св. Хризогона, св. Сабины, св. Петра «в цепях», св. Варфоломея и Ара-Цели, украшающих Вечный город, не считая многих других колонн, высота которых значительно меньше. Нужно отметить, что сейчас не существует какого-нибудь другого здания, которое имело бы 104 монолитные гранитные колонны, подобные колоннам Исаакиевского собора, и что те колонны, которые мы сейчас перечисляли, уступают нашим и по количеству, и по размерам» [61].

Упоминание всемирно известных сооружений свидетельствует о большой работе, которая предшествовала возведению колонн Исааки-



О. Монферран. Проект Исаакиевского собора. Фасад, вариант. 1835 г.

О. Монферран. Выгрузка колонны для Исаакиевского собора на Адмиралтейской набережной. Акварель. 1830-е гг. Публикуется впервые.

На стр. 50—51:

Портик Исаакиевского собора

Выгрузка и перекачивание колонны на Адмиралтейской набережной. Тонированная литография А. Кювилье и В. Адама по рисунку О. Монферрана. 1845 г.

евского собора, об изучении Монферраном всех возможных аналогов этого рода в архитектуре Италии³⁰.

Кладка стен и пилонов Исаакиевского собора состоит из кирпича с прослойками камня. Она осуществлялась одновременно по всему периметру здания. Подведя кладку стен до уровня архитравов, Монферран изменил своему прежнему намерению перекрыть портик сводами из мрамора. Он сделал их металлическими, наиболее легкими, прочными и менее подверженными осадке, но архитравы создал по первоначальному проекту из монолитных гранитных блоков. Расчеты для этого произвел инженер Г. Ламе.

В 1835 г. архитектор внес существенные изменения в проект: заменил круглые в плане колокольни на квадратные с двумя монолитными колоннами по углам, а также восстановил ниши с дверьми в портиках. Для облегчения веса кладки над архитравами Монферран спроектировал кирпичные пологие своды-перемычки, и чтобы перемычки не давали распора, их пяты были заключены в чугунные «башмаки», закрепленные в стенах.

Изменения, внесенные Монферраном в проект, зафиксированы в третьем, уточненном, варианте проекта, утвержденном 14 февраля 1835 г. На чертеже, изображающем фасад, стоит подпись: «Быть посему. Николай. С.-Петербург». На этих чертежах Монферран окончательно установил размеры здания — они почти не отличаются от первоначальных. Общая высота сооружения, включая крест, становится 101,88 метра (прежде 71,85 метра). Наружный диаметр основания башенного круглого портика остался прежний — 33,72 и внутренний диаметр барабана — 21,83 метра.

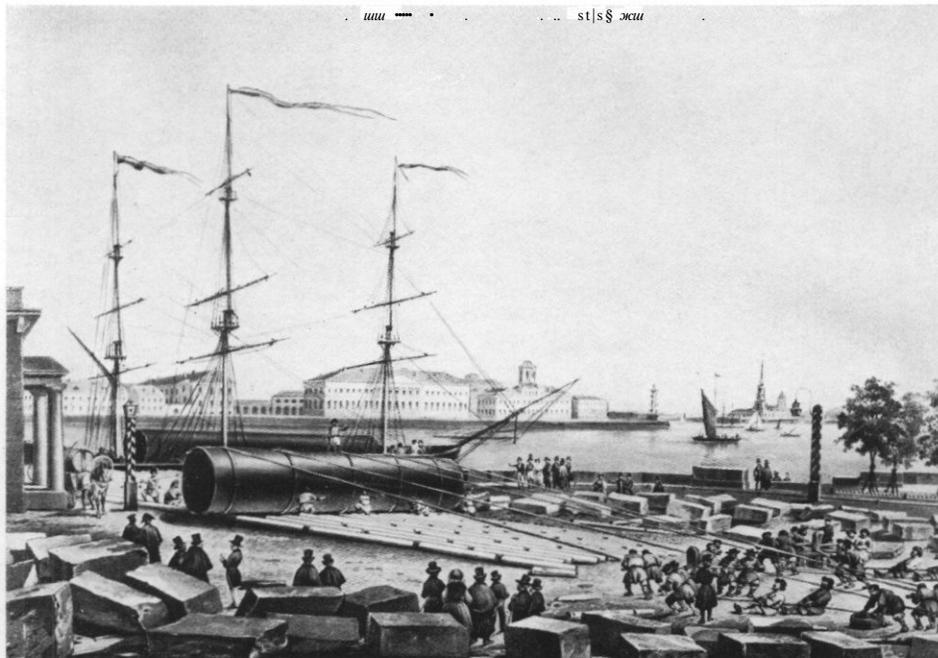


Длина здания внутри не изменилась — 85,82 метра, а снаружи она увеличилась на ширину двух новых портиков и составила 102,24 метра. Высота больших портиков осталась без изменения — 17,04, как и круглого портика — 18,22 метра.

В течение 1836—1838 гг. были полностью закончены антаблементы вокруг всего здания и (большая часть аттика. Внутри здания сооружены пилоны, несущие нагрузку весом в тридцать тысяч тонн, и возведены подкупольные арки с парусами.

Дальнейшие работы были связаны с установкой 24 колонн барабана купола. Выполнить это оказалось довольно сложно, так как для того, чтобы поднять колонны на большую высоту, необходимо было создать специальную конструкцию, поддерживавшую основание колоннады. Монферран разработал для этого случая систему наклонных арок — аркбутанов, которые, опираясь одним концом в основание колоннады, а другим на стены и пристенные пилоны, создавали необходимую прочность и устойчивость.





После сооружения этих конструкций приступили к установке 24 монолитных колонн из гранита, каждая массой 64 тонны. Затрата времени на все операции по установке каждой отдельной колонны составляла два часа.

Первая колонна была поставлена 5 ноября 1837 г., в течение двух месяцев подняты и все остальные. Началась разборка лесов и специальных приспособлений.

Прежде чем начать возведение купола Исаакиевского собора, Монферран изучил купола знаменитых соборов — Флорентийского (архит. Брунеллески), св. Петра в Риме (архит. Микеланджело), Пантеона в Париже (архит. Ж. Суфло и Ронделе), св. Павла в Лондоне (архит. К. Рен), Казанского собора в Петербурге (архит. А. Воронихин), а также другие купола и своды древних и современных зданий.

В основе конструктивного решения купола Исаакиевского собора лежит трехоболочная система. Нижний сферический купол является внутренним; второй, имеющий коническую форму, выдерживает значительную нагрузку светового фонаря. И первый и второй выполнены из чугунных сборно-разборных элементов. На коническую оболочку опирается, кроме фонаря, металлическая конструкция третьего, наружного, купола, покрытие которого состоит из листов золоченой меди. История техники до начала 1838 г. не знала столь широкого применения целиком сборных чугунных и железных элементов. Только в 1850—1851 гг. архи-



Установка колонн малых куполов собора. Литография Ф. Бена по рисунку О. Монферрана. 1845 г.

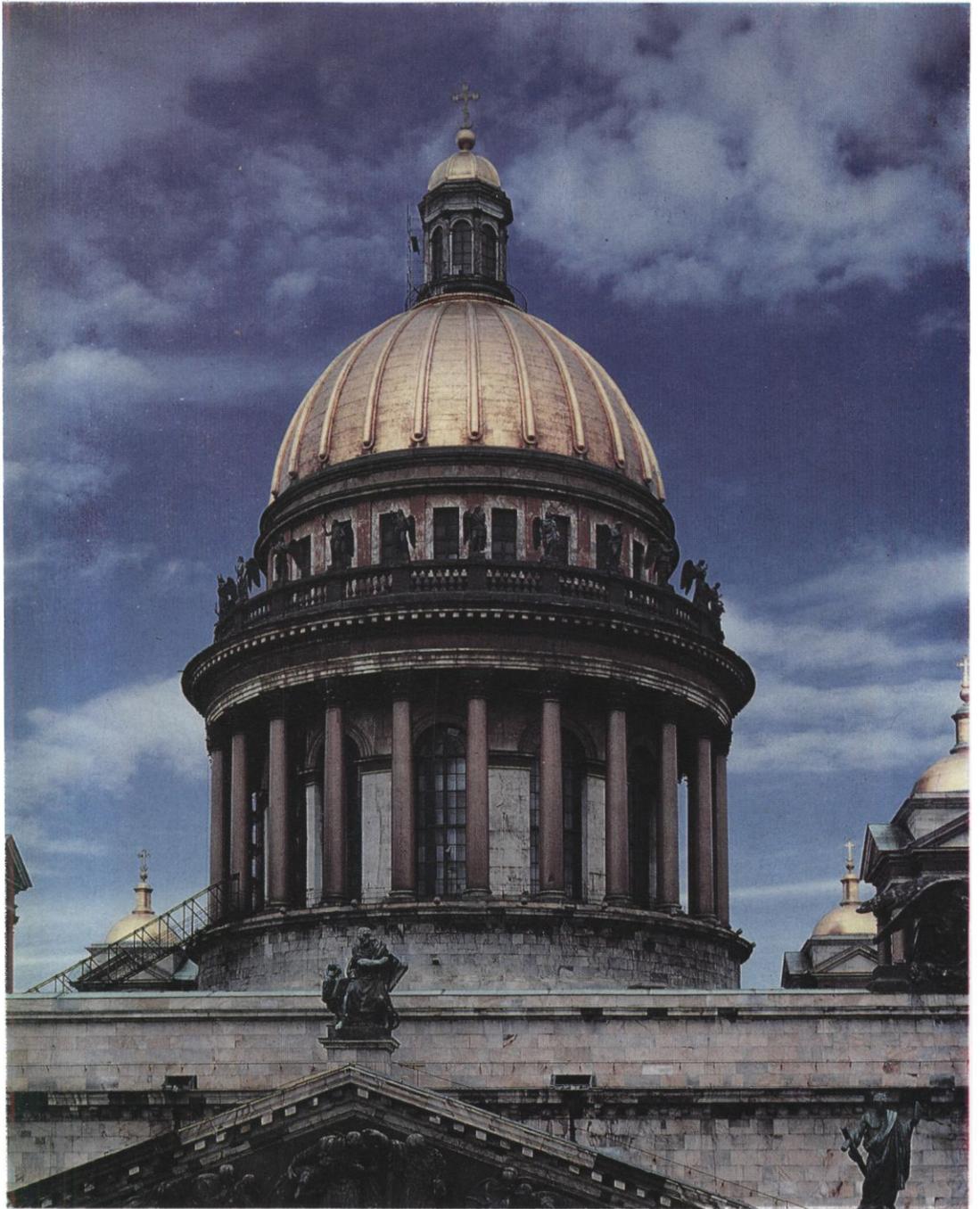
Барабан с куполом

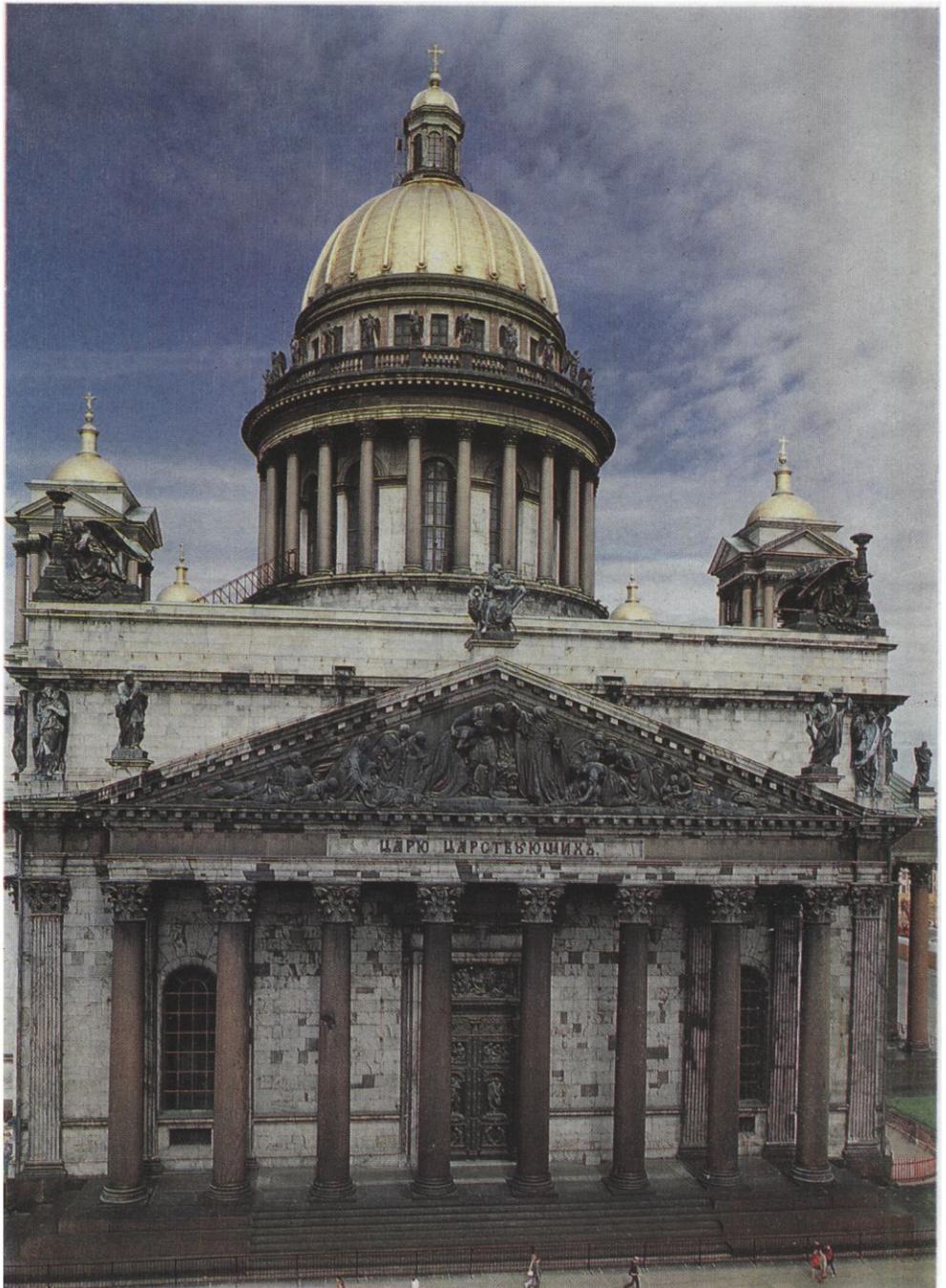
тектор Дж. Пэкстон применил сборные металлические конструкции в лондонском Хрустальном дворце, построенном для первой Всемирной выставки 1851 г.

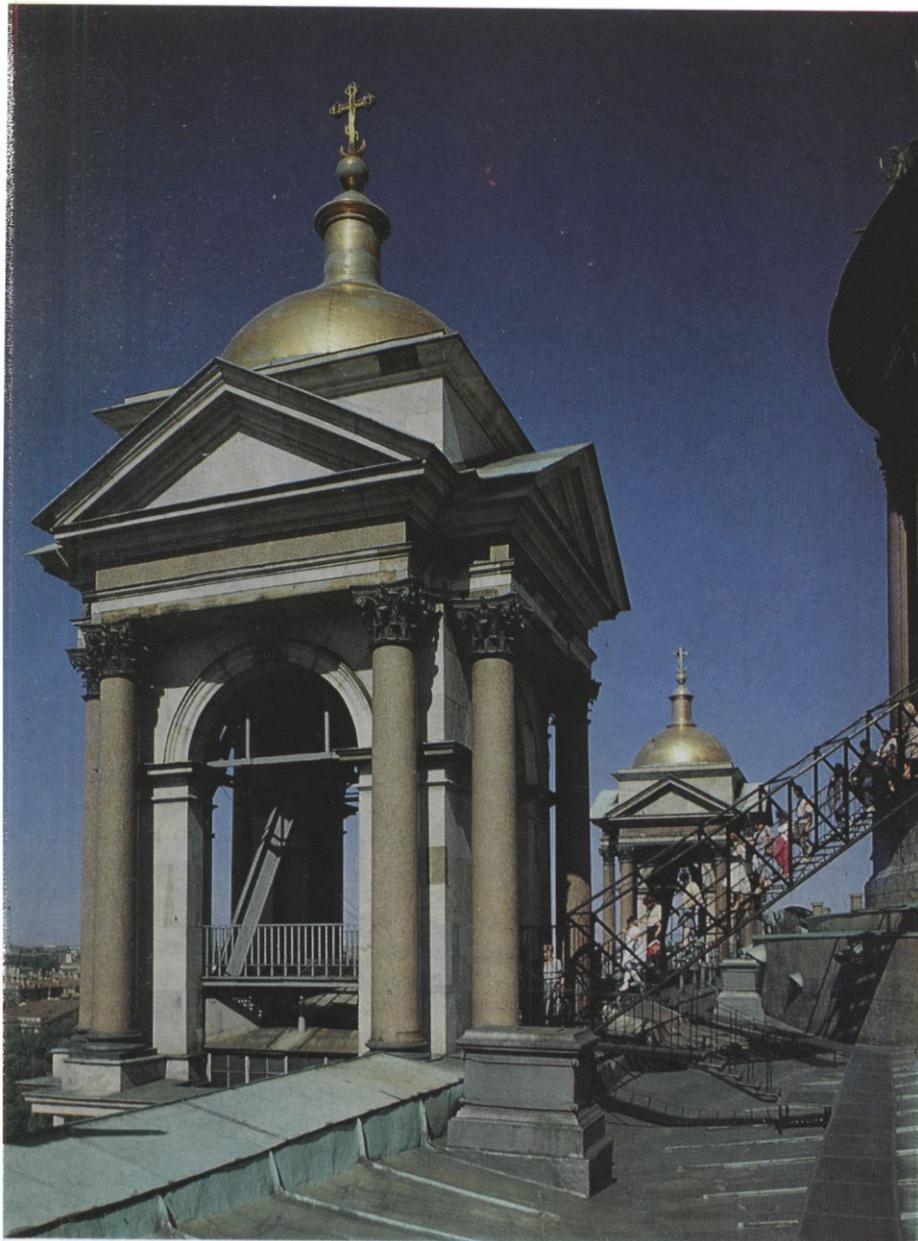
Монферран использовал идею устройства купола лондонского собора св. Павла³¹. Архитектор К. Рен заменил средний сферический купол, несущий тяжелый фонарь, завершающий здание, коническим — для уменьшения распора давления на стены. Монферран, анализируя статическую работу конструкции этого купола, и меры, принятые Реном для погашения распора, писал: «Что касается нас, мы решили построить купол св. Исаакия таким же прочным, как лондонский, но сделать его более легким. Мы добились этого, применив комбинацию чугуна, кованого железа и пустотелых керамических цилиндров — гончаров» [61].

Таким образом, опираясь на опыт предшественников, зодчий смело идет дальше. «Прискорбно видеть, — сообщает архитектор, — что все купола, составленные на парусных сводах по старой методе, не могут существовать долгое время, находятся под угрозой разрушения и в большинстве случаев уже не существовали бы, если бы не принимались меры для их спасения. Наш новый способ предлагает цельную, прочную конструкцию, которая внутри себя не может подвергнуться никаким расстройством, которая не дает никакого распора и вес которой сводится к 1/10 того веса, который имел бы этот купол, если бы он был построен старым методом из камня» [61].

Монферран первым из архитекторов, работавших в Петербурге, решил вопрос о прочности купола, полностью созданного из металла. В этом Монферран не имел предшественников. В конструкции купола Казанского собора из металла сделана только наружная оболочка. К. И. Росси и инж. Кларк спроектировали железные арочные фермы большого пролета для Александрийского театра, что для того времени было техническим новшеством и вызывало сомнения даже у специали-

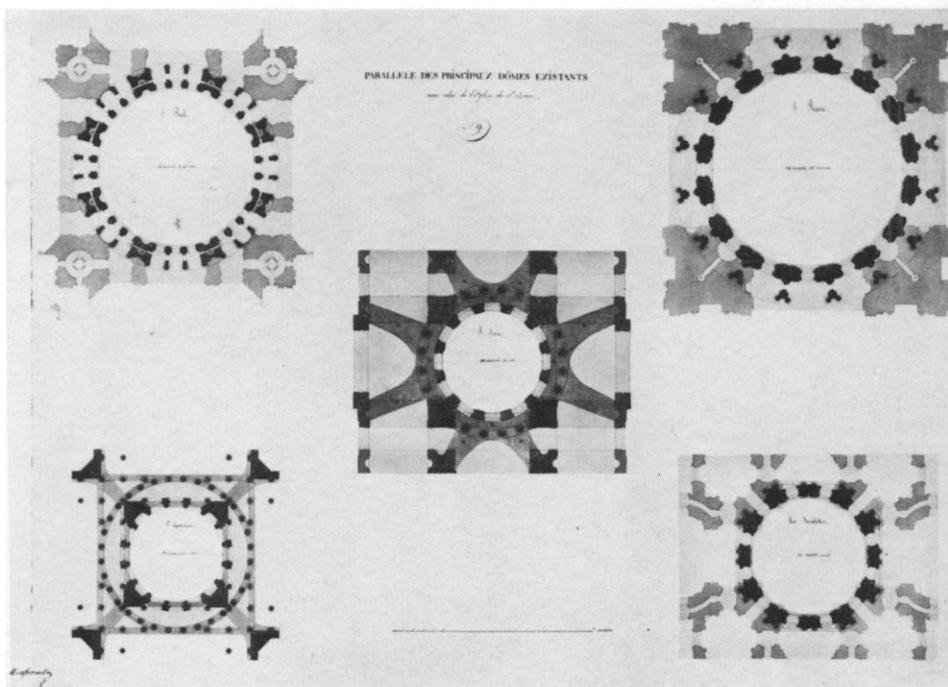






Западный фасад Исаакиевского собора

Колокольня собора



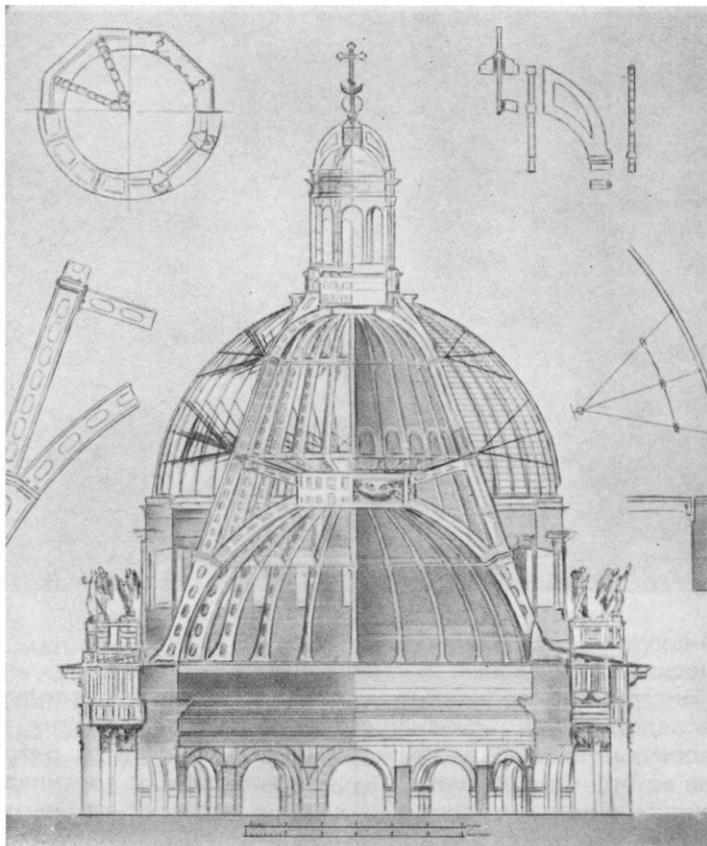
тов. Многие видные инженеры во главе с Н. П. Базеном усомнились в прочности конструкций и добились приостановления строительства. Оскорбленный Росси написал министру Двора письмо, где с горячностью заявил, что если в упомянутом здании от устройства металлической крыши произойдет какое-либо несчастье, то «в пример другим, пусть тотчас же меня повесят на одной из стропил».

Расчетной проверки прочности металла тогда еще не существовало, но возведение такого огромного сооружения, как купол Исаакиевского собора, без учета законов строительной механики и без предварительных статических расчетов было бы невозможно. Зодчему помогли математики и инженеры Ламе, Клапейрон и Ломновский³².

Все металлические части купола были изготовлены на заводе Берда (ныне Адмиралтейском) по чертежам Монферрана. Несомненно, что талант, опыт и энергия Берда, а также главного механика завода инж. Хендесида способствовали выполнению необычайного заказа. Созданные из чугуна, железа и меди конструкции состояли из элементов сравнительно небольшого веса, размера и одинакового сечения, что обеспечивало быстроту и легкость при сборке купола, которую могли выполнить даже рабочие невысокой квалификации. Металлическими были не только конструкции купола, но и перекрытия портиков, их плафоны-потолки. Базы и капители колонн изготовлены из литой бронзы.

Сравнительный план диаметров куполов зданий Исаакиевского собора, собора св. Петра в Риме, собора Дома Инвалидов в Париже, собора св. Павла в Лондоне и церкви св. Женевьевы в Париже. 1845 г.

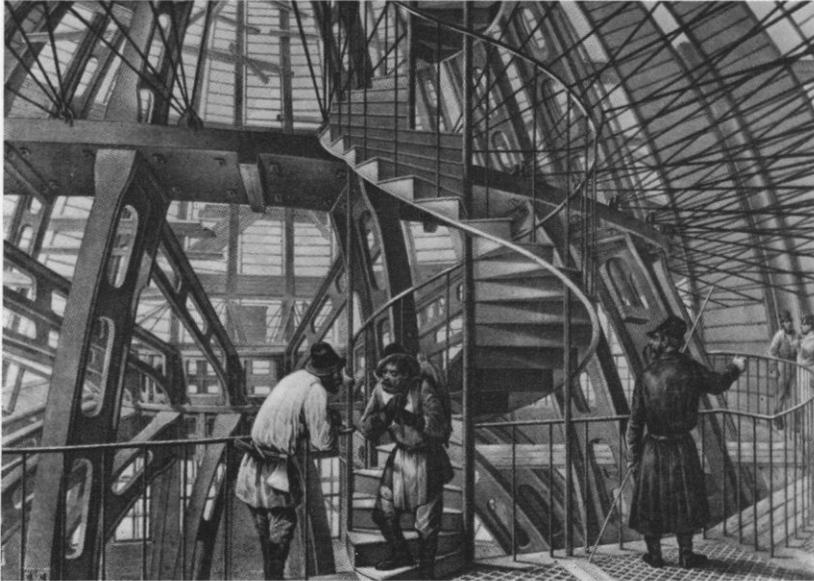
Разрез конструкции купола Исаакиевского собора. Гравюра Нормана старшего по рисунку О. Монферрана. 1845 г.



Кованое железо, листовая медь и чугунное литье применялись для круглого антаблемента над колоннадой вокруг барабана большого купола, малых куполов и фонаря, завершающего здание, а также как материал для закладных деталей.

Железокирпичными перемычками Монферран заменил первоначально задуманные цельные архитравные камни, считая их более надежными. Конструктивный замысел заключался в том, что все колонны поверху были соединены вдоль и поперек портика горизонтальной арматурой из полосовой стали, сечение которой обладало значительным запасом прочности на растяжение, а монолитные гранитные колонны работали на осевое сжатие.

Интересна также арочная система, которая помогла зодчему решить вопрос прочности перекрытий портиков. Перекрытие кирпичными цилиндрическими сводами создавало боковой распор, и чтобы уравновесить возникающие усилия, Монферран применил металлическую конструкцию, в которой горизонтальные усилия воспринимались металли-



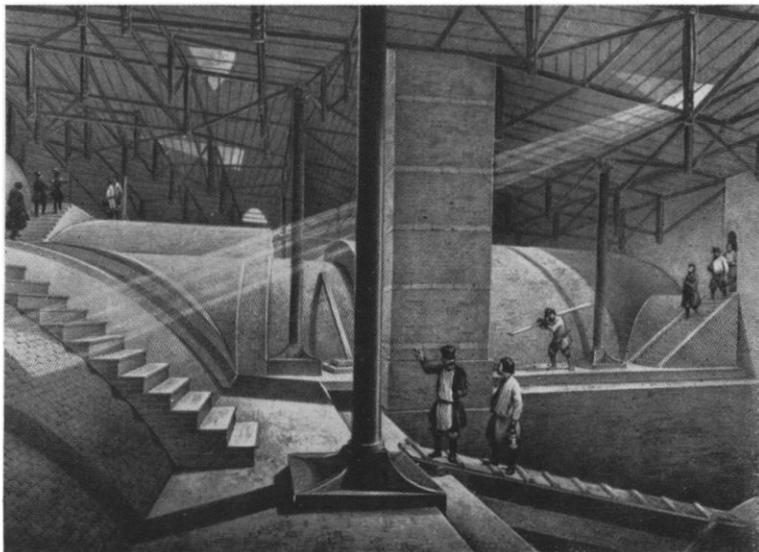
ческими затяжками, а вертикальные—гранитными монолитами колонн. Конструкция полностью оправдала себя в последующие годы, когда вследствие происшедшего частичного оседания центральной части здания прочная арматура удержала портики от разрушения. Несмотря на то что колонны несколько отклонились от вертикали, а концы их в результате концентрации напряжений подверглись некоторой деформации, портики остались незыблемыми.

В период позднего классицизма, в то время как зодчие часто используют традиционные материалы в конструкциях несущих частей и элементах декора (стены, колонны, капители, розетки выполнялись из камня, кирпича и гипса, а конструкции покрытий— из дерева), Монферран обращается к такому материалу, как металл, высоко оценив его прочность, легкость, несгораемость и долговечность. Вслед за Монферраном архитекторы В. П. Стасов и А. П. Брюллов при восстановлении Зимнего дворца после пожара 1837 г. проектируют металлические конструкции для перекрытия пролетов шириной до 21 метра. В 1842 г. построен первый постоянный металлический мост через Неву по проекту инж. С. В. Кербедза.

В 1840-х гг. ученики Монферрана Н. Е. Ефимов и А. И. Штакеншнейдер в зданиях Министерства государственных имуществ, Мариинского и Николаевского дворцов перекрывают большие пролеты металлическими фермами, а архитектор А. Брюллов заменяет деревянные фермы на металлические в Мраморном дворце. Инженер Д. И. Журавский в 1857 г. вместо деревянной конструкции шпиля Петропавловского собора установил металлическую.

Металлические конструкции купола. Литография В. Адама по рисунку О. Монферрана. 1845 г.

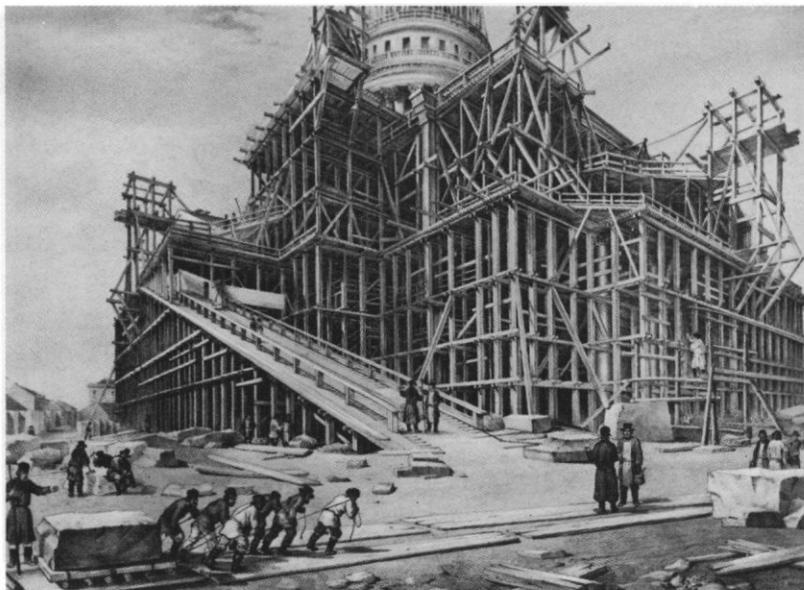
Чердачные помещения Исаакиевского собора. Литография В. Адама по рисунку О. Монферрана. 1845 г.



Своего рода новаторским был и выбор материала для конструкций стен и пилонов собора. Пилоны возводили, чередуя кирпичную кладку с прокладными гранитными рядами, составляющими почти половину полного объема пилона. Прокладные ряды из тесаного гранита различной конфигурации в плане могут быть признаны идеальной опорной конструкцией, в которой давление от одного слоя к другому передается по весьма тщательно обработанным поверхностям, как горизонтальным, так и вертикальным. Монферран внес в конструкцию пилона много технических усовершенствований, и их следует считать теоретическим и практическим вкладом зодчего в строительную механику XIX в.

Другим техническим достижением Монферрана был предложенный им способ возведения портиков собора. Понимая, что исход данной операции зависит от того, насколько быстро и успешно произойдет оседание фундаментов под колонны до их установки, Монферран предложил новое для того времени решение: поскольку в глинистых грунтах процесс осадки фундаментов длится много лет, впервые в русской строительной практике следует применить предварительное «опрессовывание» фундаментов, а именно «сделать площадки портиков складами каменных материалов и сложить на них колонны и столько самых тяжелых материалов, сколько окажется возможным» [61].

С этим решением связана другая оригинальная идея зодчего — установка колонн портиков до кладки стен. Для этого потребовалось создать специальные механизмы и главное — высокие и надежные опоры, способные воспринять нагрузку. Такой способ облегчал процесс установки колонн и обеспечивал условия наблюдения за возможным оседанием их под тяжестью архитравов и собственного веса.



Исаакиевский собор в лесах. Литография Байо по рисунку О. Монферрана. 1845 г.

Северный фасад Исаакиевского собора. Литография Ф. Бенуа по рисунку О. Монферрана. 1845 г.

К числу технических новшеств относится и устройство воздушного отопления по системе Амосова, применение метода и технологии гальванопластики для изготовления скульптур, а также золочение огнем способом куполов собора, которые до настоящего времени сохраняют свой первоначальный блеск, ни разу не подвергшись реставрации.

Задолго до устройства первой железной дороги в России (1837 г.) на строительной площадке Исаакиевского собора существовал железнодорожный путь (рельсы для этой железной дороги были выписаны из-за границы), соединяющий специальный причал на Неве со строительной площадкой. Все большегрузные материалы – лес, песок, каменные заготовки и монолиты – доставлялись в Петербург по воде, перегружались на платформы и конной тягой привозились к месту обработки.

Кроме крупных технических достижений в области строительных конструкций, методов ведения работ, теоретических обоснований многих положений архитектурно-строительной практики Монферрану принадлежит большая заслуга в широком использовании природного камня.

Исаакиевский собор, целиком облицованный снаружи и отделанный внутри различными породами природного камня, является уникальным для Петербурга зданием.

В отделке фасадов и интерьера Исаакиевского собора использованы все местные граниты и мраморы, которые применялись в то время на строительстве Петербурга, а также некоторые породы мрамора, которые добывались на Урале, в Прибалтике и в Италии [12, с. 11–17].

Топография мест залегания тех или иных видов камня широка и разнообразна. Так, для колонн четырех портиков, фриза антаблемента, ко-



лоннады барабана главного купола, колонн четырех звонниц собора, а всего для 112 колонн использован темно-розовый гранит рапакиви, добывавшийся в Финляндии в карьерах Пютерлакса. Из этого гранита выполнены массивные стилобаты величественных портиков и широкие гранитные ступени. Стены собора снаружи облицованы крупными плитами светло-серого рускеальского мрамора, из него высечены и резные порталы дверей, украшенных бронзовыми рельефами. Первоначально рускеальский мрамор использовал Ринальди при строительстве Исаакиевского собора, так как именно в то время было открыто месторождение в Финляндии. Мрамор этот оказался недостаточно прочным, поэтому в 1870—1890-х гг. при проведении реставрационных работ многие плиты были заменены плитами из однородного бледно-серого итальянского мрамора «бардиллио». Необыкновенно торжественный интерьер собора изобилует украшениями из цветного камня, в особенности иконостас, вырезанный из белого итальянского мрамора. Восемь каннелированных колонн и две пилястры иконостаса, вставки-медальоны и узкие плиты-филенки в боковых арках алтаря выполнены из малахита. Две центральные колонны иконостаса облицованы темно-синим бадахшанским лазуритом, который Монферран предпочел первоначально использованному для облицовки прибайкальскому лазуриту. Есть основание



Фрагмент интерьера
Исаакиевского
собора. База ко-
лонны

Панорама с видом
на Исаакиевский
собор

полагать, что такое решение зодчего не вполне себя оправдало, так как бадахшанский камень требует более сильного освещения, чем освещение в соборе, и при недостатке света выглядит темным. Из лазурита выложен также орнамент в виде меандра в арках боковых приделов. Ступени к алтарю и нижняя часть иконостаса вытесаны из темно-красного шокшинского кварца или так называемого «шоханского порфира», так же как фриз пола и карниз, завершающий весь каменный декор интерьера собора. Рисунок пола набран из плит светло-серого и темно-серого рускеальского мрамора, в центре пола — роза из розового и вишнево-красного тивдийского мрамора. Стены облицованы белым итальянским мрамором, а колонны и пилястры выполнены из тивдийского светло-розового и вишнево-красного мрамора. Нижняя часть стен выложена из





Бюст О. Монферрана. Скульптор Фолетти. 1850-е гг.

черного аспидного сланца. Под пилястрами в рамках из белогорского мрамора помещены круглые медальоны и узкие декоративные доски из хорошо отполированной соломенской брекчи. В углублениях между пилястрами вставлены крупного размера плиты из разноцветного мрамора — зеленого генуэзского, красного и желтого сиенского, доски на стенах под иконами — из французского ярко-красного с белыми пятнами мрамора³³.

В соборе находится бюст Монферрана работы скульптора А. Фолетти, выполненный из всех тех пород камня, которые использовал зодчий при отделке собора.

Многое из того, что впервые вошло в строительную практику, получило развитие в дальнейшем. В этом, нам представляется, заключено огромное значение архитектурно-строительного опыта Монферрана не только для развития зодчества XIX — начала XX в., но и для современного строительного опыта. Строительство собора продемонстрировало школу подлинного архитектурно-строительного искусства, в которой соединились последние достижения современной науки с новейшими художественными тенденциями эпохи. Оно стало своеобразной практической академией архитектуры, где испытывались новые материалы, новые конструктивные приемы, изучались и применялись проектировочные и строительные методы.

Монферран привлекал к проектированию лучшие научные и инженерные силы России и Западной Европы. Он обращался не только к опыту А. Бетанкура, но Б. Клапейрона и Г. Ламе, в работе принимали участие инженеры Корпуса путей сообщения Опперман, Фельдман, Карбоньер, Ломновский и др.

Оценивая результаты своего труда, Монферран писал: «Мы шли в ногу с прогрессом в области чисто технической и в постройке собора доказали в некоторых случаях нашу инициативу в деле внедрения в

строительство новейших открытий» [61]. В их числе он называл применение чугуна, железных стропил, металлических связей, устройство сложных лесов и др.

Говоря о конструктивно-технических, строительных новшествах, нельзя не обратить внимания на то, как серьезно Монферран относился не только к архитектурному проектированию, но и к разработке всей технической документации — составлению смет, рабочих чертежей, графиков поставки материалов. На строительстве такого уникального сооружения, как Исаакиевский собор, впервые в русской строительной практике сформировались отношения генерального подрядчика и субподрядчиков, разрабатывались календарные планы и графики строительных работ, т. е. оформлялись все этапы самого строительного процесса.

Для технического персонала, занятого на строительстве Исаакиевского собора, были разработаны должностные инструкции, точно определяющие права и обязанности для каждой должности, в том числе и главного архитектора. Его деятельность регламентировалась разработкой и согласованием рабочих чертежей и надзором за правильностью выполнения по ним строительных работ, что позднее получило название «авторский надзор». Так, основные требования инструкции предполагали обязательный осмотр существующих фундаментов собора, необходимость составления подробных чертежей в соответствии с планом и фасадом, утвержденным в 1825 г., наличие смет по утвержденным чертежам и комдеций, т. е. технических условий проведения торгов, а также изложение общих правил производства работ. Эти должностные инструкции настолько всеобъемлющи и так точно определяют порядок взаимодействия должностных лиц, что многое из них актуально для строительной практики в наши дни.

Сложившиеся в процессе строительства Исаакиевского собора методы организации и ведения работ, деловых взаимоотношений с подрядчиками и заказчиком, приобщение к русской школе строительного мастерства, включая уникальные отделочные и сложные технические работы,— все это помогло Монферрану в его дальнейшей деятельности и способствовало успешному завершению строительства.

К 1841 г. все общестроительные работы в Исаакиевском соборе были завершены.

Подводя итог этому периоду строительства, необходимо напомнить, что проектирование его осуществлялось в три этапа (проекты 1818 и 1825 гг., утвержденные Александром I, и проект 1835 г., утвержденный Николаем I), а весь строительный процесс складывался из нескольких стадий: 1818—1827 гг.— разборка старого здания и укладка новых фундаментов, 1828—1830 гг.— возведение колонн четырех больших портиков, 1830—1836 гг.— стен и подкупольных пилонов, 1837—1841 гг.— сводов, барабана купола с колонным портиком, большого купола и четырех колоколен. В последний период, с 1841 по 1858 гг., велись проектирование интерьера и все работы, связанные с окончательным воплощением этого проекта.

IV. СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Говоря о декоративном оформлении Исаакиевского собора, нельзя не остановиться на вопросе взаимосвязи искусств, так как собор представляет собой высокий образец единства всех видов изобразительного искусства как монументального, так и декоративного, включенных Монферраном в архитектурное решение здания.

В каждую историческую эпоху в соответствии с эстетическими принципами и художественными концепциями стиля архитектура, скульптура и живопись как пространственные виды искусства всегда находятся в определенной художественной взаимосвязи. Характер декоративного решения собора определяют прежде всего скульптура и рельефы — один из самых распространенных видов изобразительного искусства первой трети XIX в., связанных с архитектурой.

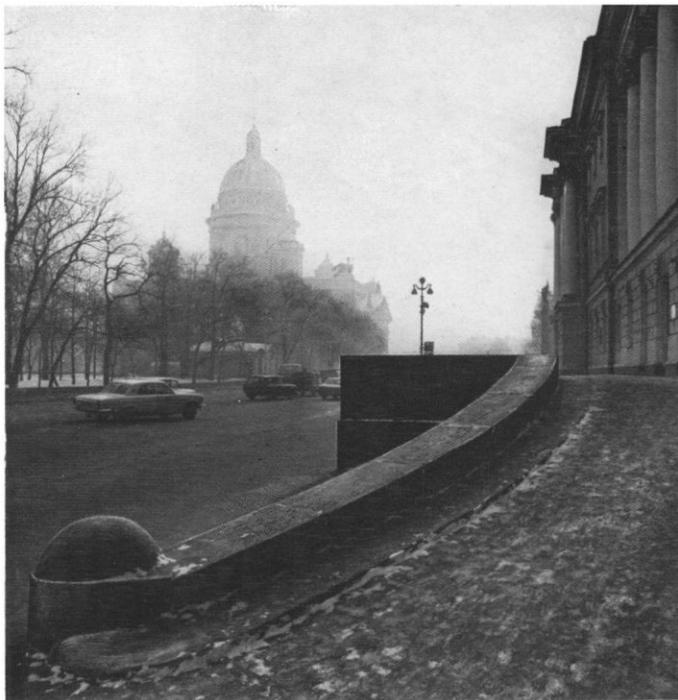
Монументально-декоративная живопись после скульптуры является вторым элементом художественного синтеза.

Единство архитектуры и живописи основывается на том, что архитектура имеет дело с реальным пространством, а живопись — с пространством как архитектурным, т. е. реальным, так и живописным, т. е. условным, изображенным на плоскости. Взаимодействие этих двух пространств составляет суть монументальной живописи как изобразительного искусства.

В эпоху барокко, когда архитектурное пространство приобретало особенно усложненный характер, перед монументальной живописью встала задача стереть границу между реальным архитектурным пространством и пространством изображенным. В результате сочетания этих двух пространств создавалось единое архитектурно-живописное пространство, в котором иллюзия реальности достигалась глубокими «прорывами», особенно в живописных плафонах дворцовых и церковных зданий.

В период классицизма, когда подчеркивалась строгость и торжественность архитектурных форм, величие, благородство пропорций и нерасторжимость целого, синтез изобразительных искусств приобретал новые черты. Единый художественный принцип, основанный на уравновешенности и гармонии, симметрии и контрасте, определял его существование. При этом монументальная живопись уже не играла столь важной роли, как в предшествующее время. Она оказалась несколько отодвинутой на задний план, уступив место скульптуре. Создавался синтез скульптуры с архитектурой, которой принадлежало организующее начало в решении экстерьера и интерьера здания. Крупная и мелкая пластика,

Общий вид Исаакиевского собора



кессонирование сводов и куполов, ленточные орнаменты под барабаном и во фризах становятся главными элементами декоративного оформления, допуская живопись лишь в ограниченных вариантах. Чаще всего она выполняла роль скульптуры, была монохромна и графична и не выпадала из общей художественной концепции архитектурного решения здания.

В 1830—1840-е гг., в эпоху романтизма, монументальная живопись в синтезе искусств вновь обретает важное значение, а синтез архитектуры со скульптурой не теряет своей важной роли. В Исаакиевском соборе он выразился во всей полноте, своеобразии и противоречивости, несмотря на то, что основой его являлась единая направленность содержания архитектуры и изобразительного искусства.

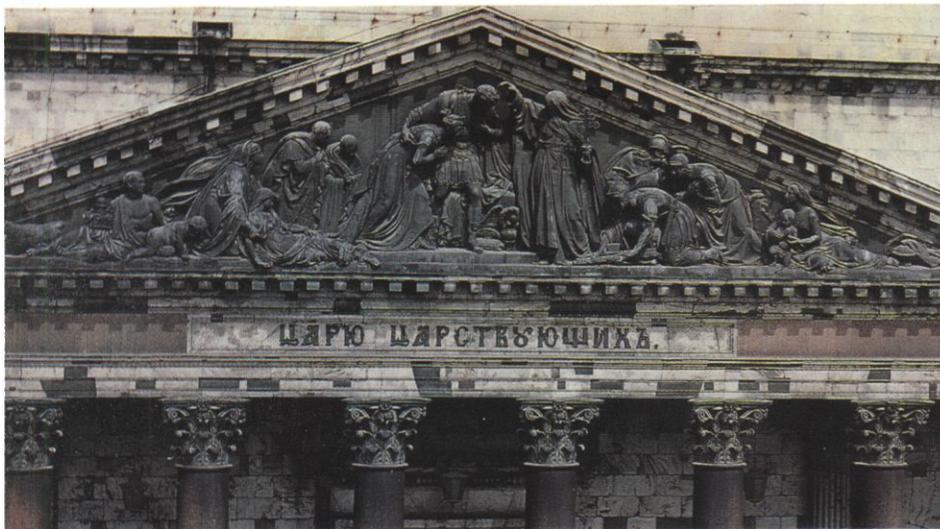
Создавая проект скульптурного убранства собора, Монферран использовал традиционные для классицизма формы и образы. Хорошо владея знанием законов архитектурно-пластического синтеза, внимательно изучив русскую школу скульптуры, он находит интересные и своеобразные решения в рамках этого стиля и в то же время привносит в пластическое оформление здания черты того нового, что станет характерным для второй половины XIX в. В оформлении фасадов главную роль играют скульптурные композиции, преимущественно в венчающих частях здания: это рельефы во фронтонах, скульптуры на аттике и балю-



Западный портик

«Поклонение волхвов». Фрагмент рельефа южного фронтона. Скульптор И. П. Витали

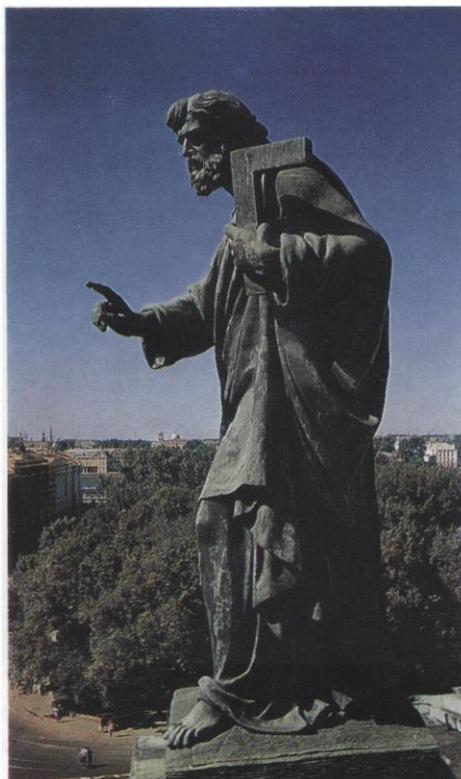


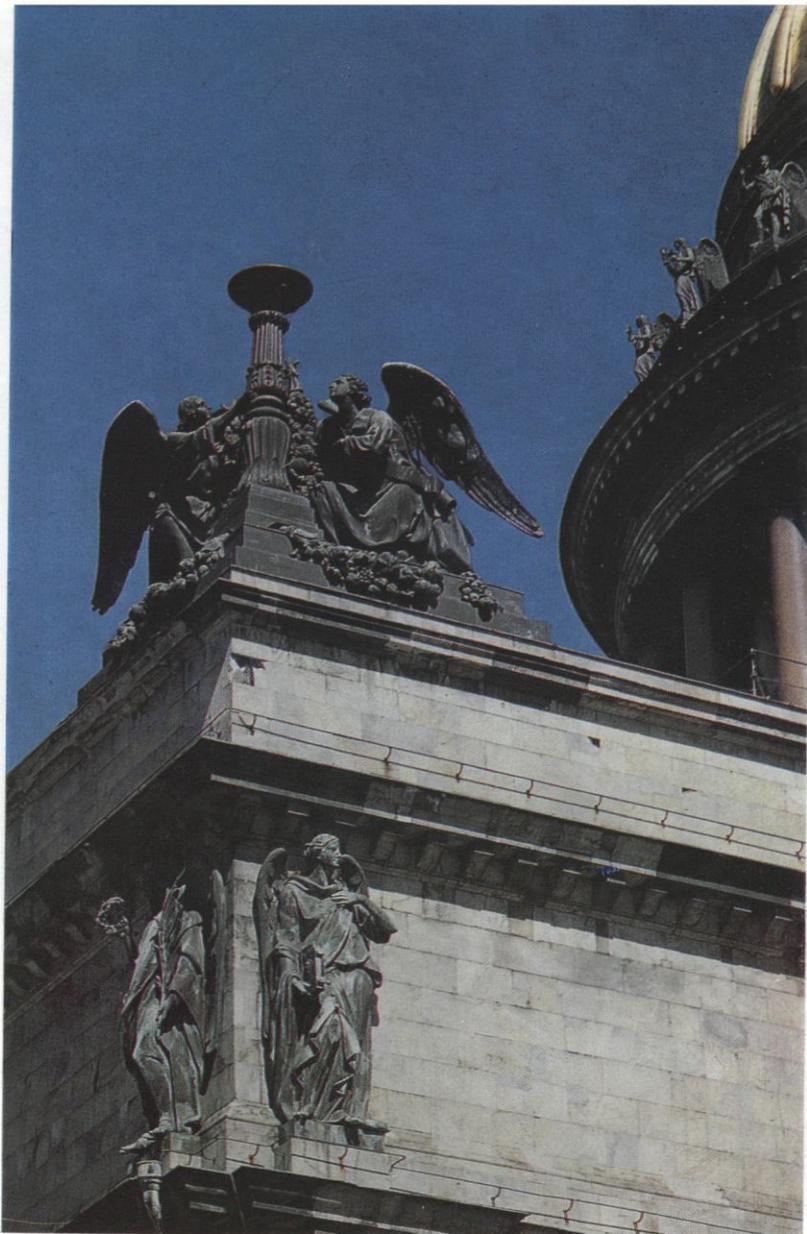


фронтон западного портика

Скульптурная группа «Евангелист Матвей». И. П. Витали

«Апостол Варфоломей». Статуя на углу западного фронтона. Скульптор И. П. Витали





**Ангелы со светильниками.
Статуи на крыше собора.
Скульптор И. П. Витали**

Фигуры ангелов на барабане купола. Скульптор И. Герман



страде барабана купола, барельефы дверей. Расположение декоративной скульптуры соответствует основным членениям здания, объединяя отдельные архитектурные массы, зрительно смягчая переходы от одной части к другой и усиливая архитектурную роль и значение отдельных элементов.

Общий проект скульптурного убранства был создан Монферраном. В программе конкурса, объявленного Комиссией, указывалось, что в барельефах на фронтонах должно быть не менее одиннадцати фигур и не более тринадцати, что высота фигур должна составлять пять метров, а барельефы следует исполнять в трех плоскостях, чтобы пластика их воспринималась объемно с удаленных точек.

Для создания скульптур были приглашены скульпторы И. П. Витали, Ф. Т. Лемер, П. К. Клодт, С. С. Пименов, А. В. Логановский и др. Комиссия, образованная в составе профессоров Академии художеств, давала заключение по каждой модели перед отправкой ее в литейную мастерскую.

Скульптором И. П. Витали выполнена большая часть скульптур, в их числе двенадцать статуй евангелистов и апостолов над фронтонами, группа коленопреклоненных ангелов со светильниками на углах аттика, статуи ангелов над угловыми пилястрами, а также три большие бронзовые двери и барельефы на двух колоссальных фронтонах — «Встреча императора Феодосия с Исаакием Далматским» и «Поклонение волхвов». В процессе грандиозной работы по созданию этих барельефов Витали должен был согласовать скульптурные композиции фронтонов с архитектурой собора.

Добиваясь единства восприятия пластических образов и архитектурных форм, скульптор прибегал не только к трехмерному решению фигур, но с помощью композиционных построений достигал необходимой монументальности и уравновешенности, столь характерных и для самого здания. Мерный ритм фигур и четкая линия их силуэтов еще больше сближают оба вида искусства. Однако в построении композиции заметны некоторые черты стиля творчества Витали, говорящие о том, что он не слишком строго следовал канонам классицизма. Прежде всего это выразилось в трактовке образов некоторых персонажей, отмеченных большей конкретностью, а порой и персонифицированных, чего строгие правила классицизма не предусматривали. Возвышенность образов предполагала известную идеализацию. Кроме того, для Витали характерно стремление к подробному изображению многих элементов в композициях фронтонов, а барельеф «Поклонение волхвов» построен так, что для большей убедительности некоторые детали даже выступают за пределы карниза. При высоком рельефе самих фигур это усиливает ощущение реальности изображенного. Действие как бы выходит из плоскости фронтона, и скульптурная композиция уже не принадлежит только зданию — нарушена та мера условности, которая свойственна искусству классицизма. И вместе с тем оба барельефа — произведения большого мастера, творчеством которого завершается развитие искусства русской пластики первой трети XIX в.

Два других барельефа: «Исаакий Далматский останавливает императора Валента» и «Воскресение Христа», расположенные в восточном и северном фронтонах, выполнены французским скульптором Лемером. Работы его не отмечены таким высоким талантом, как произведения Витали. Известная дробность деталей, сухость и большая условность образов характерны для его барельефов. Однако, несмотря на черты академизма, присущие в целом творчеству этого мастера, композиция восточного фронтона удалась автору в большей степени. Драматичность сюжета, в котором Исаакий Далматский предсказывает гибель императору Валенту, позволила Лемеру выявить пластические возможности и создать выразительные образы героев, противостоящих друг другу в конфликтной ситуации сюжета.

Рельефы фронтонов, несомненно, принадлежат к лучшим произведениям декоративной скульптуры 1840-х гг., для которой характерны цельность композиции, сильная пластика, монументальность образов.

Установка тяжелых рельефов представляла значительные трудности. Чтобы не повредить карнизы, барельефы заключили в мощную железную арматуру, укрепленную в тимпане каждого фронтона с помощью многочисленных У-образных железных отростков — креплений металлической конструкции тимпана. Благодаря этой системе барельефы, весом 80 тонн каждый, свободно висят, а не опираются на карниз.

Витали является автором расположенных на углах и вершинах фронтонов статуй апостолов и евангелистов. В общей архитектурной композиции собора статуи апостолов, как и евангелистов, должны смягчать контраст между вертикалью купола и нижней частью здания, создавая спокойный переход. Учитывая местоположение скульптур, Витали при-

дает контурам резкость, а положению фигур статичность, что при несколько грубоватой отделке и нарочитой неоконченности статуй создает впечатление большой монументальности и силы.

Работу Витали над фигурами апостолов и евангелистов контролировали Монферран, Комиссия строений и Синод. Архитектор определял, каким должен быть характер изображения каждого из апостолов, и необходимые атрибуты. По контракту скульптор был обязан «строго держаться религиозного характера и следовать в манере Рафаэлю и Пуссену». Однако Витали усиливает в облике апостолов народные, несколько идеализированные черты, что сближало эти произведения с монументально-декоративными работами таких скульпторов, как И. П. Мартос, С. С. Пименов и В. И. Демут-Малиновский.

Статуи, расположенные на высоте 30 метров, представлены как бы вырастающими из масс фронтонов. Впечатление устойчивости и монументальности образов достигнуто путем тщательно выверенных пропорций скульптур, согласованности их с архитектурой. Для Витали важны соотношения размеров отдельных частей и общей высоты фигур. Так, отношение головы статуи к общей ее высоте принято автором 1:6, а отношение ширины плеч к высоте 1:3. Такое намеренное искажение пропорций обусловлено тем, что на большой высоте происходит корректировка зрения и достигается нужный художественный эффект. Впечатление зрительной связи скульптур с пространством площади усиливается благодаря тому, что головы стоящих статуй евангелистов и апостолов наклонены вниз, а лаконичные линии очертания фигур и крупные складки одежды создают четко выраженный рисунок силуэта скульптур на фоне неба. Несмотря на то, что в общем решении скульптур Витали придерживался традиций русского классицизма, внимание к эффектам светотени, стремление передать характерность персонажей выделяет статуи апостолов среди работ других скульпторов этого времени.

Группы ангелов со светильниками создают переход от основного объема здания к верхней его части, поэтому они решены объемно и зрительно связаны с воздушной средой. Роль силуэта еще заметнее в общей композиции собора. Фигуры ангелов на углах аттика, как бы выступающие из стены, акцентируют углы и, продолжая линию пилasters, помогают выявлению архитектурных форм. Этому впечатлению способствует удлиненность фигур, которые при соотношении пропорций 1:10 кажутся легкими и вместе с тем монументальными.

Монферран использовал изобретение русского академика Б. С. Якоби для отливки скульптур внутреннего и наружного оформления способом гальванопластики. Придавая огромное значение этому изобретению, Монферран пишет: «Нас, наверное, осудили бы, если в такой постройке, как Исаакиевский собор, замечательной не только своим богатством, но и применением новейших достижений техники, мы для украшения его не использовали бы широко гальванопластики. Кроме того, нужно было воспользоваться случаем прославить это сделанное в России изобретение <...> По нашему мнению, гальванопластика прекрасно удовлетворяет основному условию работы — точному сохранению формы обрабатываемой детали. Нет сомнения, что если бы наши предшественники



были знакомы с гальванопластикой, они так же, как и мы, оценили бы те огромные преимущества, которые архитектор может извлечь из этого нового метода, заменяющего одновременно отливку, чеканку и давяльное мастерство» [61].

Рельефы трех больших двустворчатых дверей Витали выполнил при участии скульптора Р. Залемана по рисункам Монферрана. Двери составлены из гальванопластических и литых филенок на дубовой основе. Они поворачиваются на петлях, крючья которых заделаны в специально положенные во время кладки стен гранитные камни. Каждая створка весом 10 тонн открывается при помощи зубчатого механизма.

Четырехъярусная композиция дверей состоит из прямоугольных барельефных панно, заключенных в кессоны. Проект оформления трех наружных дверей собора Монферран разрабатывал в 1840—1841 гг. Двери главного, западного, входа украшают фигуры апостолов Петра и Павла, выполненные наиболее выразительно и пластически обобщенно. Многофигурные композиции южных дверей посвящены сюжетам из жизни Александра Невского и князя Владимира. На филенках северных дверей изображены сцены из жития св. Николая и Исаакия Далматского. Композиционно все три двери напоминают знаменитые двери флорентийского Баптистерия (крещальни) Л. Гиберти. Наружное оформление собора дополняют рельефы в нишах. Прославленный скульптор Клод — автор двух рельефов на северном фасаде: «Несение креста» и «Оплакивание» — расположил их в строгом соответствии с законами тектоники, согласовав их плоскостно решенные композиции с фризом здания. Два других рельефа «Явление ангела пастырям» и «Избиение младенцев», размещенные в нишах южного портика, созданы Логановским.

Органически связаны с архитектурой здания двадцать четыре фигуры ангелов, установленные на балюстраде над каждой колонной барабана купола. Скульптуры, выполненные скульптором И. Германом, создают определенный ритм. Завершая композицию барабана, они смягчают переход от него к куполу, одновременно обогащают силуэт и способствуют связи всего сооружения с воздушной средой и пространством городских улиц.

Говоря о скульптурном убранстве собора, необходимо упомянуть мраморные вставки, сделанные на гладком поле гранитного фриза антаблемента под каждым фронтоном. Они имеют надписи: южный фронтон — «Храм мой храм молитвы наречется»; северный фронтон — «Господи, силою твоею возвеселится царь»; восточный фронтон — «На тя господи уповахом да непостыдимся вовеки»; западный фронтон — «Царю царствующих». Не имея самостоятельного значения, они участвуют в композиции здания и привлекают внимание своим местоположением, характером штрифта и содержанием текста, в котором заключен глубокий смысл.

Несмотря на некоторую перегруженность нижней части здания барельефами, на неравноценность этих работ с художественной точки зрения, мастера, работавшие над оформлением, создали крупнейший комплекс монументально-декоративных скульптур. Монферран сумел противостоять желанию Николая I позолотить скульптуру фронтонов. Зодчего поддержал Совет Академии художеств.

В 1842 г., когда сооружение собора подходило к концу и нужно было окончательно утвердиться в выборе средств и способов оформления интерьера, Монферран предпринял поездку в Западную Европу, чтобы осмотреть лучшие здания Германии, Франции и Италии и закончить постройку, используя свои наблюдения для наиболее совершенной отделки собора. По возвращении из поездки представленный им план отделки был одобрен императором, его собственноручной подписью. Об этом Монферран писал: «.. Нам пришлось выдержать борьбу с известным архитектором, который предложил в интересах искусства

другой проект завершения собора...» [61]. Речь идет о баварском архитекторе Лео Кленце, который по приглашению Николая I неоднократно бывал в Петербурге, являясь автором проекта здания Нового Эрмитажа. Выполнив заказ царя на проект отделки Исаакиевского собора, он в 1841 г. представил «мемориал, относящийся до внутреннего украшения Исаакиевского собора». Этот документ вызвал резко отрицательное отношение Монферрана. Предложение Кленце пробить окна в сводах для лучшего освещения, заделать ниши и переделать карнизы Монферран считал необоснованным и конструктивно ошибочным.

Давая оценку проекту Кленце, Монферран высказывает свое эстетическое кредо по поводу отделки и ее связи с внутренним пространством: «Внутреннее украшение Исаакиевского собора в соответствии с наружным его видом должно быть великолепно, благородно и богато. Впечатление, производимое обширностью здания, должно, по моему мнению, увеличиваться по мере того, как, пройдя портики, достигнешь внутренности храма. Но проект господина Кленце является недостаточным к достижению этой цели» [61].

30 июня 1841 г. Монферран представил проект внутреннего оформления собора и предложил на специальном совете рассмотреть оба проекта — свой и Кленце. Комиссия по строительству Исаакиевского собора приняла предложение Монферрана и создала специальный комитет для рассмотрения проектов внутреннего оформления, в состав его вошли инженеры М. Г. Дестрем, А. Д. Готман, А. И. Фельдман и архитекторы В. П. Стасов, О. Монферран, К. А. Тон, А. П. Брюллов, Н. Е. Ефимов. Комитет рассмотрел проект Кленце и дал свое заключение 27 сентября 1841 г., где, в частности, говорилось: «По величине размеров и по назначению внутренность Исаакиевского собора должна быть отделана великолепно, но с благородною простотою, необходимо избежать при этом пестроты в цветах, кружочков, крестиков, криволинейных обводов и тому подобных мелочей, совершенно не соответствующих размерам собора и стилю его архитектуры. При подробном же рассмотрении многие украшения, на чертежах господина Кленце изображенные сходно упомянутым мелочам, не могут быть признаны ни хорошего вкуса, ни приличными храму как в форме, так и в самих размерах» [61].

Проект отделки интерьера Исаакиевского собора создавался Монферраном уже в другую историческую эпоху. В 1840—1850 гг. в России на смену идеалам гражданственности и просветительства, созвучным эпохе классицизма, приходят идеи романтизма и увлечение историческим прошлым, а в церковной живописи — усиление мистицизма. Появляется интерес к исторической науке, к новым археологическим исследованиям и открытиям. В архитектуре распространяется тенденция использовать элементы различных исторических стилей. Это нашло отражение в проекте оформления интерьера Исаакиевского собора, который создавался под впечатлением увиденного во время поездок Монферрана по Европе и на основе осмысления художественного наследия прошлого.

Основной источник, питавший зодчего в период его работы над интерьером, — это прежде всего классицизм, сохранявший свое высокое



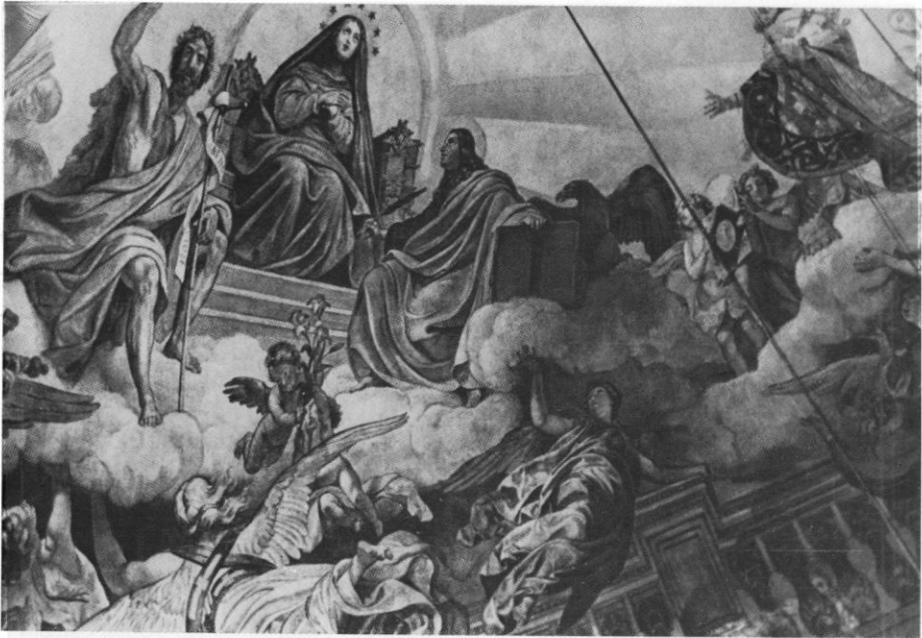
Интерьер Исаакиевского собора.
Литография В. Ф. Тимма по ри-
сунку И. Шарлеманя. 1858 г.





Центральный неф и главный иконостас.
Роспись свода «Страшный суд».
Ф. Бруни.

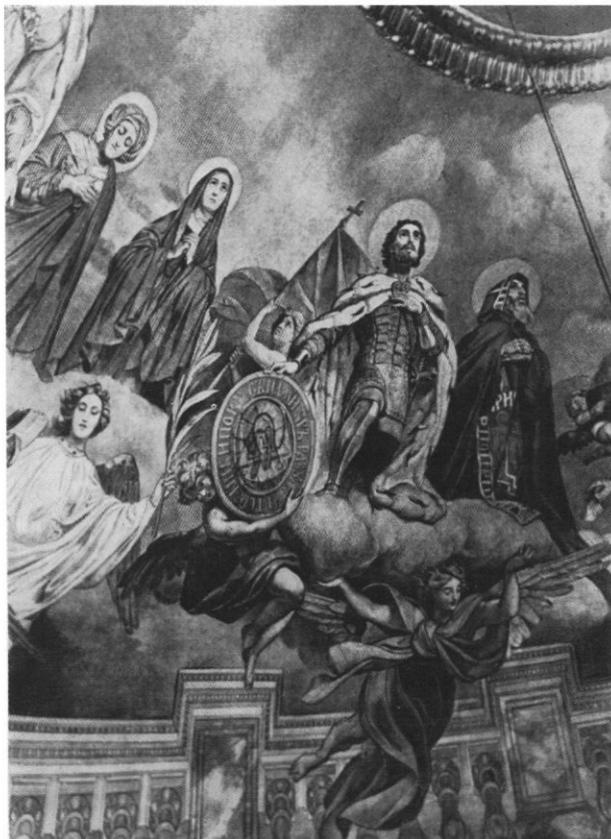
звучание в творчестве Монферрана. Сильным было воздействие архитектурных образов эпохи итальянского Возрождения и барокко XVII в. Решая тот или иной вопрос, связанный с оформлением интерьера, он обращался к опыту и традициям как западно-европейского, так и восточного искусства. Проект интерьера, воплощенный с некоторыми изменениями, несмотря на отсутствие единого стилевого решения, представляет собой уникальный образец монументально-декоративного убранства, поражает разнообразием и богатством материалов.



Фрагменты росписи плафона главного купола. Центральная группа. «Богоматерь в окружении святых». К. Брюллов.

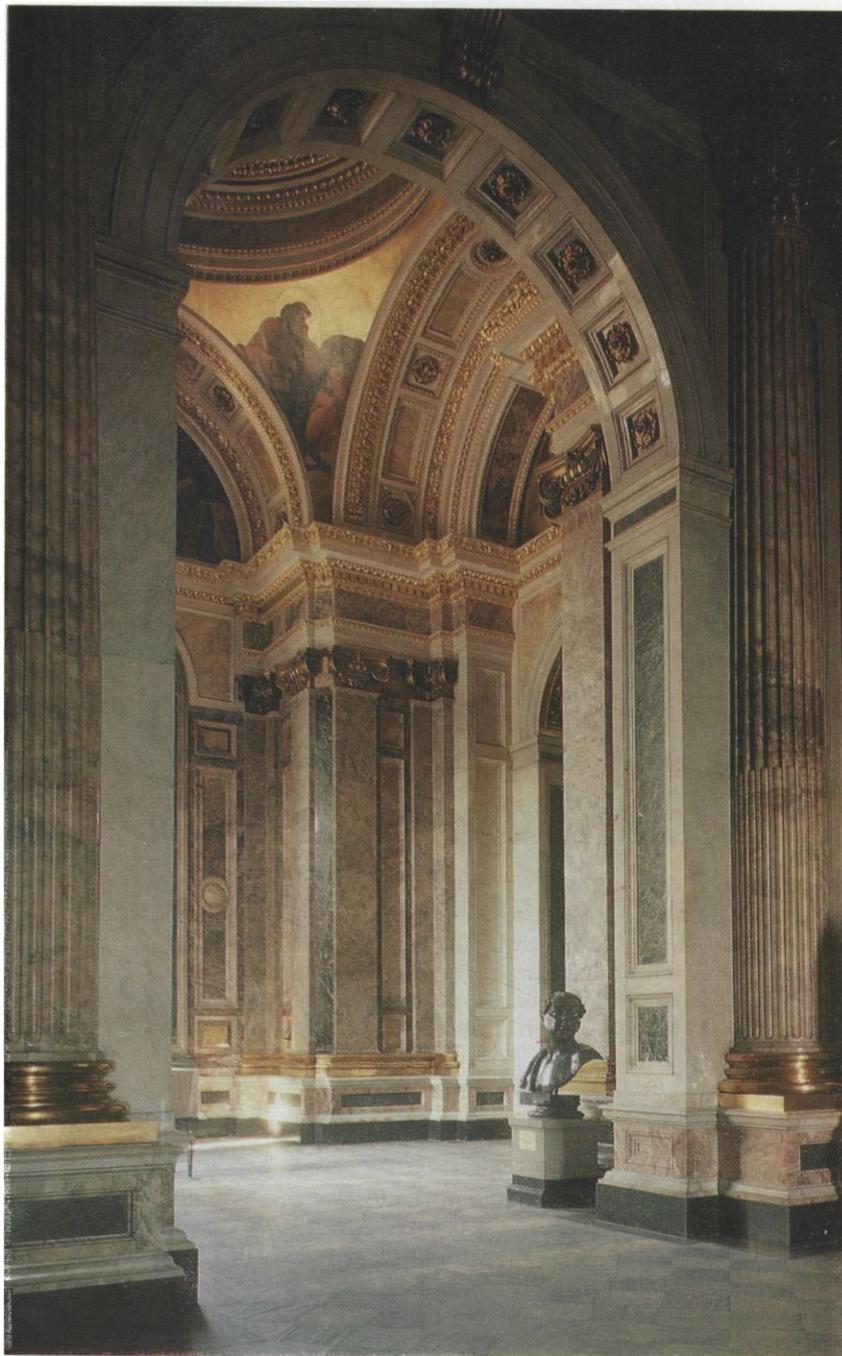
Группа святых

«Святой Александр Невский и святой Исаакий Далматский»



Выступающие картелированные колонны и пилястры из светло-розового и темно-красного тивдийского мрамора определяют основной тон декоративного решения. Светлые плоскости стен, украшенные филеками из желтого сиенского, зеленого генуэзского и темно-красного тивдийского мрамора, создают общий цветовой фон. Цокольная часть, выполненная из белого итальянского мрамора с цветными мраморными вставками, оканчивается внизу широким плитом из черного сланца и служит переходом к серому мраморно-мозаичному полу, обрамленному фризом из красного шокшинского порфира.

Вверху, под архитравом большого антаблемента, тянется широкий, на высоту капителей, пояс из белого итальянского мрамора, украшенный инкрустацией из желтого и зеленого мрамора. Этот пояс объединяет плоскости стен собора и служит завершением всей композиции. Над большим мраморным антаблементом, также по всему собору, проходит аттик искусственного мрамора с живописными картинами, он заканчивается /лапым антаблементом из белого мрамора.



Фрагмент интерьера

Барaban главного купола



Четыре центральных пилона, облицованные профилированными плитами сиенского мрамора, своим теплым тоном оживляют интерьер.

Иконостасы, выполненные из белого итальянского мрамора, в сочетании с мозаичным панно и колоннами из малахита и лазурита, накладная золоченая бронза усиливают цветовой контраст.

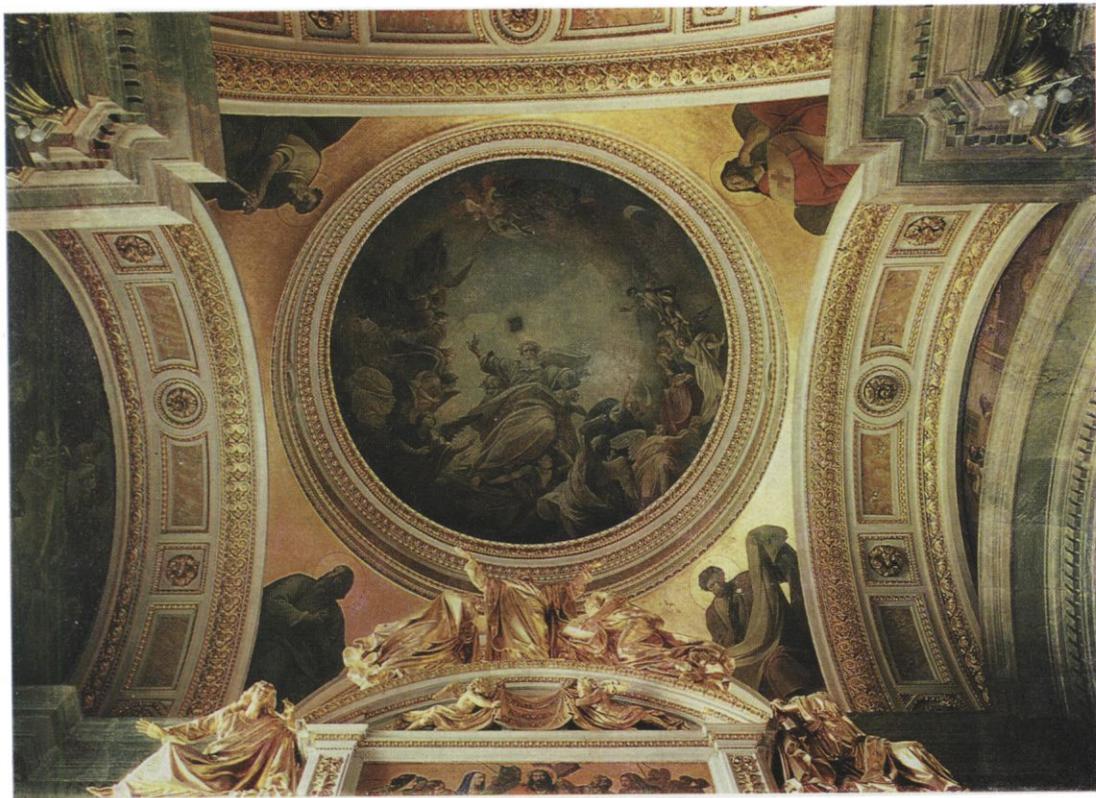
Необычайно богатство декоративной скульптуры. Более двухсот пластических изображений евангелистов, пророков и ангелов, а также ряд многофигурных композиций, барельефов, дверей, сводов, иконостасов, исполненных на сюжеты христианской мифологии, составляют скульптурное убранство собора. Ведущая роль в оформлении интерьера принадлежит скульптору И. П. Витали, а также работавшим вместе с ним крупнейшим скульпторам середины XIX в. А. Логановскому, П.Клодту, Н. Рамазанову, Ф. Толстому, А. Беляеву, Р. Залеману и Н. С. Пименову.

Декоративному решению сводов и барабана главного купола уделялось основное внимание. Оформление сводов выполнено скульптором Витали при активном участии Залемана и Беляева. Обобщенные героические образы ангелов и пророков в сложных динамических позах дополняют живопись плафонов. Наиболее интересны статуи ветхозаветных пророков, облаченных в пышные одежды, выполненные в технике гальванопластики и позолоченные. Они трактованы в духе барочной итальянской скульптуры XVII в.

Одновременно с оформлением сводов Витали и его ученики работали над скульптурой барабана. В условиях указывалось: «Поелику значение фигур составляет часть скульптурного украшения, которое совершенно зависит от главного архитектора, сообразоваться с его мнением и держаться оно в точности относительно исполнения фигур и характера их» [61].

В пышном и разнообразном убранстве собора с точки зрения синтеза скульптуры, архитектуры и живописи барабан главного купола является наиболее удачным. Двенадцать высоких статуй ангелов-кариатид, выполненных в гальванопластике, выступают из стены, образуя вместе с пилястрами единую вертикаль, способствуя четкому членению барабана. Фигуры представлены в различных позах. Между скульптурами расположены двенадцать картин, изображающих апостолов. Живописность и пластическое разнообразие их усиливается позолотой. Хорошо освещенные позолоченные фигуры ярким пятном выделяются на фоне стены, создавая богатый декоративный эффект.

В сохранившейся алтарной части собора, возведенной по проекту Ринальди, Монферран сделал иконостасы малых алтарей — приделы св. Александра Невского и св. Екатерины, увенчанные золочеными скульптурными группами «Воскресение» и «Преображение» работы Н. С. Пименова. Группа «Воскресение», венчающая иконостас, состоит из пяти фигур. Композиционным центром является фигура Христа, стоящая на невысоком постаменте. В целом скульптурная группа соразмерна с архитектурными формами придела, удачно дополняет сохраненную отделку Ринальди, так же как и вторая композиция Пименова, сделанная для придела Александра Невского.



Роспись свода малого купола

Общая устремленность творческих исканий в скульптуре 40–50-х гг. XIX в. постепенно склоняется в сторону реализма. Отход от установок и традиций классицизма проявляется в утрате эпической мощи, чувства героики. На их место приходит бóльшая конкретность образов.

Собор является хранилищем ста пятидесяти картин и плафонов, представляющих лучшие образцы русской монументальной живописи середины XIX в. Говоря о живописи, Монферран высказывает такое мнение: «Живопись составляет часть украшения здания, и поэтому принято за правило, чтобы архитектор распоряжался композицией художников. Следовательно, архитектор должен определить предмет и род композиции, величину и соразмерность предметов, способ живописи и эффект, ею производимый. Нельзя предоставлять живописцу полную свободу творить по своему разумению, за архитектором должно оставаться право направлять его, а также и в технических приемах в каждом случае. Картины должны соответствовать архитектуре собора и составлять с ней гармоническое целое» [61].



Роспись на аттике «Нагорная проповедь»

Роспись на аттике «Всемирный потоп». Ф. Бруни

Роспись в люнете малого алтаря «Битва Александра Невского со шведами». И. В. Васин

Монферран считал, что живопись должна быть выдержана по сюжетам, трактовке и композиции в традициях великой итальянской школы XVII в., это вполне соответствовало огромным размерам собора. Одновременно он заботился и о соблюдении национальных традиций. Работая над проектом внутреннего убранства собора, Монферран интересовался вопросами характерного для России оформления интерьеров культовых зданий. Ему нужны были сведения о греческих церквах (имелись в виду византийские традиции), о правилах отправления культа и размещении икон в иконостасе. Его интересовало, можно ли сделать «один большой алтарь с тремя дверьми во всю ширину храма и двумя боковыми алтарями также с тремя дверьми», сколько ступеней должно быть перед иконостасом. В письме к Потемкину Монферран просит сообщить ему некоторые подробности о тех видах живописи на штукатурке в русской культовой архитектуре, с которыми зодчий был мало знаком³⁴. Он должен был изучить их для того, чтобы не допустить возможных неточностей. Группе ведущих петербургских художников было предложено принять заказы на исполнение живописи³⁵.

Наряду с первоклассными мастерами к огромной работе были привлечены менее значительные живописцы. Все это обусловило неравнозначность произведений. Художникам ставились жесткие требования соблюдения не только заданного сюжета и композиции, но и создания определенного типажа. Условия были выработаны Монферраном с учетом требований Синода³⁶.



Готовые эскизы оценивала Комиссия из представителей Синода, Совета Академии художеств при участии Монферрана и санкционировал их Николай I.

Вдохновляясь произведениями великих мастеров эпохи барокко, авторы росписей Исаакиевского собора должны были соблюдать жесткие условия в отношении композиции, сюжета, типов. В композиционных построениях они придерживались принципа размещения фигур по диагонали, что создавало впечатление большей динамики масс, усиливало светотеневые и цветовые контрасты.

Великий художник К. Брюллов осуществил роспись плафона большого купола площадью 720 кв. метров³⁷. Сложная работа требовала знаний принципов построения композиции, обозреваемой снизу, велась в трудных условиях. Над парусами следовало разместить фигуры четырех евангелистов и, кроме того, написать огромные картины с изображением двенадцати апостолов в барабане между скульптурами ангелов. Круг работ, порученных Брюллову, завершился созданием в верхних частях пилонов больших картин: «Страсти господни», «Целование Иуды», «Бичевание Христа», «Христос перед Пилатом» и «Несение креста». Живопись плафона и парусов в значительной мере утратила свой первоначально задуманный характер. Виною этому были изменения, внесенные в работу Брюллова его преемниками [24, с. 176].

Композиция плафона построена так, что переход от архитектуры к живописи оказался зрительно скрыт. Брюллов достиг полной иллюзорности в решении живописного пространства: по краю плафона выписана балюстрада, иллюзорно увеличивающая антаблемент. Основные фигуры расположены у балюстрады с четырех противоположных сторон. Свободный от сюжетных изображений центр плафона вызывает ощущение бесконечности небесного свода, которая подчеркивается холодной голубоватой цветовой гаммой и прозрачностью облаков.

Работа Брюллова «Целование Иуды» резко выделяется среди академических композиций на ту же тему. Но он не успел ее закончить, а написал только основные фигуры; второстепенные детали и фоны исполнены П. В. Басиным. Он же по эскизам Брюллова сделал картины, изображающие апостолов в основании барабана, евангелистов в парусах и «Страсти господни» на пилонах. Яркие выразительные образы росписей Исаакиевского собора были созданы талантом Брюллова-монументалиста после напряженной пятилетней работы над подготовительными этюдами и эскизами. Работа в сыром недостроенном соборе подорвала его здоровье: художник уехал в Италию, где в 1852 г. скончался.

В нишах пилонов находятся картины трех художников — Т. А. Нефа, К. А. Штейбена, Ц. Муссини. Произведение Нефа «Введение богородицы во храм», работы Штейбена и шесть картин профессора живописи Флорентийской Академии художеств Ц. Муссини, хотя и имеют определенные различия, объединяются общим высоким уровнем профессионального мастерства и тяготением к традициям итальянской академической школы.

В. К. Шебуев написал четыре картины в аттике на большой высоте под сводами: «Благословение детей», «Христос в доме у Марфы и Ма-

рии», «Воскрешение Лазаря» и лучшую свою работу «Воскрешение сына вдовы Наинской». Несмотря на высокий профессионализм, глубокое знание специфики законов монументальной живописи и понимание особенностей восприятия росписи с большого расстояния, работы его отличаются условность и идеализация образов. Лаконизм композиций, решение большими цветовыми плоскостями, ритмическое чередование фигур в сложных и резких ракурсах и умение подчинить свои росписи архитектуре здания характеризуют автора как выдающегося мастера академической школы. Его роспись «Воскрешение сына вдовы Наинской» была особенно отмечена со стороны Совета, о чем в отчете Академии художеств за 1849 г. есть такие слова: «Композиция, стиль, рисунок, все здесь грандиозно, прекрасно! Превосходно!»

Роспись сводов собора была поручена известному живописцу Ф. А. Бруни³⁸. В 1845 г. Бруни разработал двадцать пять композиций для росписей собора. Эти работы являются самыми значительными монументально-декоративными произведениями выдающегося мастера. Художник учел недостаточную освещенность сводов, придав фигурам четкие контуры и усилив колористические контрасты. Лучшей его работой является роспись в западной части — «Всемирный потоп».

Выразительность этой картины Бруни служила примером для многих художников. И. Н. Крамской учил молодого И. Репина композиции, ссылаясь на «Потоп» Бруни: «У него взято всего три фигуры: старик с детьми, должно быть... ждут своей участи. Кругом вода. Совсем ровная, простая, но страшная даль. Вот и все. Это был картон углем, без красок, и производил ужасное впечатление. Оттого, что была душа заложена...» [36, с. 167—168]. «Всемирный потоп» Бруни — произведение мастера академической школы. Композиция четкая и лаконичная. Роспись органически связана со стеной.

Другая значительная роспись Бруни — «Пророк Иезекиил» в западной части свода. На своде перед главным иконостасом Бруни исполнил «Страшный суд». Логичность построения нарушена слишком крупными пропорциями фигуры Христа, которые художник вынужден был увеличить по предложению Синода. По глубине психологического раскрытия образов и эмоциональному воздействию «Страшный суд» уступает другим работам Бруни в соборе. Непомерное увеличение фигуры Христа по сравнению с другими персонажами и резкое цветовое решение в значительной мере ослабляют художественное впечатление, производимое плафоном.

В главном алтаре на восточной стене здания Бруни написал картину, изображающую ангела и херувимов вокруг блестящего круглого поля с символической надписью в центре. Художник понимал, что композиция слишком бедна для оформления стены. Он высказал свои сомнения Монферрану и предложил переписать картину, заменив символическое изображение, обозначающее бога, изображением бога.

Работа Бруни над росписями Исаакиевского собора осложнялась конфликтами с Монферраном, особенно в период создания первых композиций на аттике «Христос, являющийся перед апостолами» и «Омовение ног». Бруни должен был выполнить требование архитектора, продик-



Фрагмент росписи «Видение пророка Иезекиила». Ф. Бруни

тованное личным вкусом Николая I, — написать голову Христа, как у художника Болонской Академии Гверчино. Созданный им образ Христа был рекомендован в качестве эталона для всех художников собора. Живописец Бруни чувствовал и понимал специфику больших монументальных работ, блестяще исполнив не только росписи на аттике, но и композиции в главном коробовом своде. Несмотря на то что Бруни было присуще личное трагическое восприятие жизни, в созданных им драмати-

ческих образах заметно нарастание некоторой общей тенденции, характерной для церковной живописи 1840-х гг. с ее тяготением к мистическому началу. Повышенная экзальтация, условность изображений и схематизм композиционных решений отличают не только его работы, но и росписи других авторов в соборе.

Бруни в большей степени, чем кому-либо из художников, участвовавших в оформлении интерьера Исаакиевского собора, удавалось достигнуть органической связи монументальных росписей с архитектурой здания. В этом единстве важная роль принадлежала ритмическому началу. Соблюдая законы построения монументальных росписей, он подчинял их ритм ритму архитектурных членений. В композиции и цветовом решении картин, размещенных на аттике и в большом коробовом своде, заметно нарастание от одной картины к другой динамики движения и активности цвета. По мере приближения к алтарю усиливается переход от сдержанных по колориту и спокойных по композиции картин на аттике к полихромным и сложным по построению и ритму росписям в большом своде [8, с. 176—180]. Однако Монферран, упрекая художника за недостатки его живописи, «неотчетливость рисунка, худой колорит и отсутствие округлости, преувеличение в выражении голов и обыкновенные типы, что сии картины едва подтушеваны» [61], требовал исправлений,

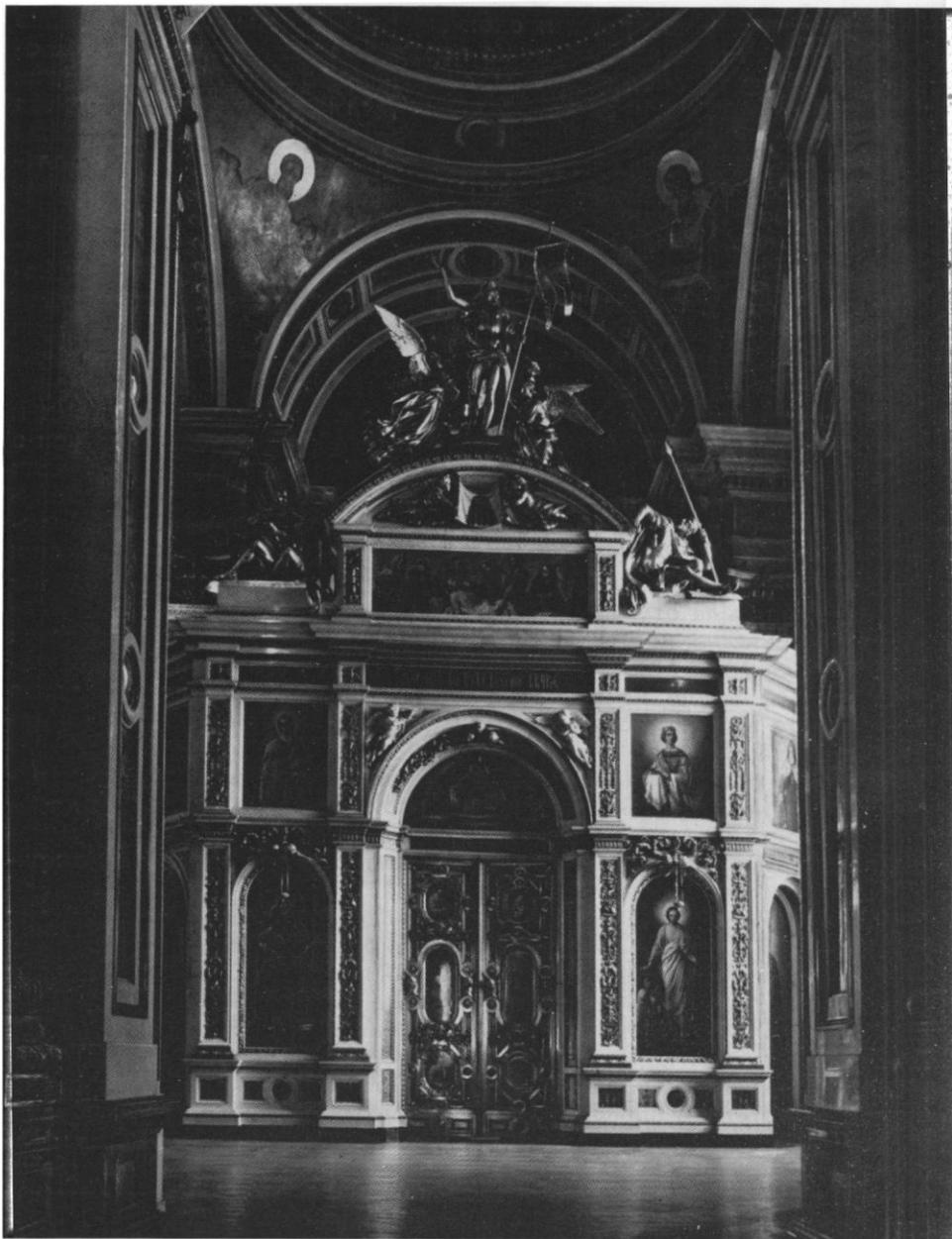
торопил художника со сроками окончания работ, ссылаясь на мнение Николая I. Бруни пришлось частично перерабатывать сделанные композиции, порой идти на компромиссы, особенно это заметно в последних работах, выполненных в алтарной части. Для них характерна большая декоративность цвета, измельченность формы и в целом определенная условность при великолепном качестве исполнения, но считать это только результатом нажима со стороны архитектора было бы не вполне обоснованным.

Как немногие из современников понимая необходимость достижения единства росписей и самого сооружения, Бруни в то же время находился под влиянием архитектуры самого здания, которая воздействовала на него и диктовала свои условия художнику. В росписях Бруни отразились противоречия его творческих исканий, соединенные с противоречивым характером оформления всего интерьера, в котором приемы и методы работы в стиле классицизма сочетались с формами и элементами, заимствованными от других стилей, что проявилось как в архитектуре, так и в других видах изобразительных искусств. И если Брюллову и Бруни в лучших их работах удалось создать подлинно монументальные произведения, то в работах других авторов чувство монументальности уже отчасти утрачено. Однако при известной эклектичности живописного убранства собора, в нем достигнута определенная цельность, которая была отмечена Монферраном, высоко оценившим живописные достоинства произведения. Он писал: «...Все картины хороши как по замыслу, так и по исполнению; все они много способствуют величии здания; среди них имеются столь совершенные произведения искусства, что *мы* не побоимся причислить их к замечательным образцам творчества XIX века» [61].

Заметная роль в интерьере собора принадлежит иконостасу, украшенному цветными мозаичными панно, нарядными колоннами из малахита и лазурита, деталями из золоченой бронзы. Использование малахита и лазурита в оформлении зданий характерно для декоративно-прикладного искусства 40-х гг. XIX в.

Для главного иконостаса было создано десять малахитовых колонн с каннелюрами и выпуклыми вставками. Сложность работы заключалась в том, чтобы из небольших пластинок камня создать облицовку колонн без швов, по так называемому ленточному, или струистому, рисунку, в котором выявлялась волнистая, или пламенная, линия строения камня. На латунную основу колонны, покрытую горячей мастикой из канифоли и воска, наклеивались тонкие пластинки толщиной 3,5 миллиметра. Поверхность тщательно шлифовалась. Собиралась колонна в горизонтальном положении и устанавливалась на место в готовом виде. Так же изготовлялись колонны из лазурита, одного из самых дорогих полудрагоценных камней. Его покупали в Афганистане, пока не были открыты отечественные месторождения на Байкале и в Таджикистане.

В старинных договорах между художником и заказчиком часто уточнялось: «синий цвет делать из лазоревого камня». Цвет его то ярко-синий, горящий тем синим огнем, который как бы жжет глаза, то бледно-голубоватый, нежный, как бирюза, то с красивым узором сине-серых



Придел св. Екатерины

пятен. Две колонны по обе стороны больших царских врат выполнены из бадахшанского лазурита на Петергофской гранильной фабрике. Глубокие синие и бирюзовые цвета колонн на фоне сверкающих мозаик и белоснежного мрамора обогащают цветовую гамму иконостаса. Эти произведения свидетельствуют о высоком мастерстве, о художественных и технических успехах русского камнерезного искусства.

Иконостас Исаакиевского собора создавался в 1840-е гг., когда принципы классицизма, как уже отмечалось, не только прочно утвердились, но и вступили в известное противоречие с принципами романтической стилизации. Однако элементы стилизации не оказывают определяющего влияния на общее художественное решение иконостаса. Он тектоничен, подчинен архитектуре здания и составляет с ним единое целое. Это характерно для позднего классицизма, когда реальная архитектурная основа подчиняет себе живопись и скульптуру. Композиционно иконостас решен в виде многоярусной, трехчастной триумфальной арки с центральным входом в алтарь, двумя приделами и колоннами коринфского ордера, объединяющими два первых яруса. Устремленность ввысь подчеркивается членениями аттика, общая вертикальность преобладает над горизонтальностью.

Мотив триумфальной арки заставляет вспомнить иконостас Петропавловского собора в Петропавловской крепости, в котором впервые в России была применена форма триумфальной арки. Спустя почти сто лет форма иконостаса первой четверти XVIII в. возродилась, но уже в другой интерпретации. Центральная часть иконостаса в Исаакиевском соборе — царские врата — лишен пластической выразительности, которая свойственна Петропавловскому собору. В иконостасе Исаакиевского собора оказалась утраченной та пространственность, которая вызывала ощущение глубины заиконостасного пространства и производила впечатление удлинненности самого церковного зала.

Перспектива, которая создавала в Петропавловском соборе иллюзию монументального, уходящего в глубину интерьера пространства, в Исаакиевском соборе не была достигнута. Главным композиционным ядром иконостаса Исаакиевского собора стали не царские врата, а стройный коринфский классический портик. Колонны его, поддерживающие аттик, придают ему вертикальную направленность и подчеркивают строгость его архитектуры. Но повышенная цветовая полихромия при большом разнообразии отделочных материалов и видов изобразительного искусства вступает в противоречие с архитектурной ясностью композиции. Посетителю трудно сосредоточиться на чем-то одном или постараться охватить все единым взором, так как при всей монументальности форм в иконостасе, может быть, в большей степени, чем в остальном убранстве собора, проступает перегруженность и некоторая измельченность форм. Он мог быть монументальным и декоративным в полном смысле, если бы эта монументальность отчасти не утрачивалась, а декоративность не отличалась известной пестротой цвета столь разнообразных материалов, что согласовать их между собой не всегда удавалось. Между тем это не снижает значения декоративных свойств камня, о котором Монферран писал: «Малахит, из которого сделаны колонны пиля-



стра, по красоте превосходит все, что было известно о малахите до сих пор. Он цвета бирюзы в кусках без всяких недостатков» [61].

Значительное место в оформлении интерьера занимают мозаичные картины. Масляная живопись со временем портится и исчезает, тогда *хай* мозаики можно назвать вечными. Архитектор предложил некоторые живописные произведения в соборе заменить мозаичными копиями, Е основным в иконостасах и в парусах пилонов.

Шестьдесят две мозаичные картины наряду с живописью и скульптурой украшают собор. Они представляют собой крупнейшее собрание произведений русского мозаичного искусства второй половины XIX \ начала XX в.

Искусство мозаики, одно из древнейших в России, после длительного периода забвения было возрождено в XVIII в. М. В. Ломоносовы*

Мозаика «Тайная вечеря»
с оригинала художника
С. А. Живаго

Мозаика «Апостол Петр»



однако после его смерти изготовление мозаичных смальт прекратилось и прекрасное искусство мозаики оказалось забытым. Через сто лет, со строительством Исаакиевского собора, начался его новый этап. Изготовление мозаичных картин для собора осуществлялось с 1851 по 1914 г. Все работы выполнялись в Петербургской Академии художеств, в специально созданном «мозаичном заведении» — мастерской по изготовлению смальт.

Первоначально по замыслу Монферрана началось создание мозаичных изображений с главного иконостаса, для которого была выполнена центральная икона первого яруса, изображающая Христа. Затем по живописным оригиналам художников П. В. Басина, А. Е. Бейдемана, Б. В. Венига, С. А. Живаго и Т. А. Нефа были выполнены остальные мозаики. В этой работе принимали участие мозаичисты Р. Е. Раев, А. Н. Фролов, Э. Мендблат, Ф. Ф. Гартунг, И. С. Шаповалов, М. П. Муравьев, М. И. Щетинин, Е. Г. Солнцев, Н. М. Алексеев, И. Д. Бурухин, П. С. Васильев, И. И. Кудрин, И. А. Лаверецкий, И. А. Пелевин, Н. Ю. Силиванович, В. С. Сорокин и др. Изготовление мозаичных икон для иконостасов осуществлялось в 1860—1870-х гг., а спустя десятилетие мозаичное отделение Академии художеств начало выполнять мозаичные копии с росписей парусов главного купола, аттика и пилонов²⁹.

Палитра русских смальт отличалась большим разнообразием и богатством оттенков. Характерно, что кроме всех основных тонов и полу-

тонов были получены новые виды смальт — так называемые смальты отраженного огня, имитирующие структуру материалов: пористость, шероховатость, движение воды и пр. Смальты этого типа представляли исключительную ценность. Благодаря их появлению возможности русских художников-мозаичистов необычайно расширились, что позволило им решать сложные живописные задачи.

Художники, выполнявшие мозаики, обязаны были точно воспроизвести живописный оригинал. Они не только с удивительной колористической тонкостью воспроизводили картины, написанные масляными красками, но и достигали совершенства в передаче изображения.

Деятельность мозаичного отделения, основанного при Академии художеств в середине XIX в., высоко оценивалась современниками: «Работы наших мозаичистов для Исаакиевского собора составляют последнее слово мозаичного искусства в Европе. В точности воспроизведения живописных произведений идти дальше невозможно. Мозаика достигла совершенства как служебное орудие живописи» [50, с. 336].

В этой связи интересно высказывание художника-мозаичиста В. А. Фролова — одного из основателей и руководителей мозаичной мастерской Академии художеств, который в 1910 г. писал: «В ближайшем будущем, вероятно, будут установлены мозаики евангелистов в Исаакиевском соборе. Я полагаю, что на 12-саженной высоте эти замечательные мозаики проиграют в значительной степени. Таким образом, мозаики, для осуществления которых вложены и знания, и таланты, и масса денег, в конце концов прямой своей цели не достигнут...» [50, с. 297]. Нельзя не согласиться с тем, что искусство мозаики, основной задачей которого в XIX в. становилось подражание живописному оригиналу, все больше утрачивало свойственное ему декоративное начало и приближалось к картине, не выполнив своей первоначальной художественной задачи, хотя в новом качестве оно несомненно достигло непревзойденных результатов. «Произведения русских мозаичистов XIX века... бесподобны в смысле приближения к живописи и, по моему убеждению, превзошли мозаики, исполненные в знаменитой папской студии в Риме, но в таких мозаиках нет и следов древнего искусства мозаики», — писал В. А. Фролов [49, с. 298].

Мозаики Исаакиевского собора вызывали широкий интерес в художественных кругах. В 1862 г. мозаичная картина «Св. Николай» экспонировалась на Всемирной выставке в Лондоне. Колористическое богатство смальт вызвало искреннее восхищение специалистов, которые отмечали, что изготовление смальт на русском стекольном заводе доведено до такого совершенства, как нигде в Европе. Впоследствии коллекции образцов смальт выписывались в Англию. Успехи художников-мозаичистов поставили русское мозаичное искусство на одно из первых мест в Европе.

Предложение установить витраж в окне главного алтаря впервые было высказано архитектором Л. Кленце в его проекте оформления интерьера собора. Проект был отвергнут, но идея поддержана Монферраном, которого привлекала возможность применить в отделке интерьера еще один вид изобразительного искусства. В ноябре 1841 г. после-

довало «высочайшее повеление» заказать витраж в Германии. Витраж изготовил на Мюнхенской мануфактуре выдающийся мастер витражист М. Э. Айнмиллер.

Витраж — запрестольный образ Христа — отличается яркостью и глубиной цвета. Христос изображен на фоне желтовато-голубого неба облаченным в пурпуровую мантию с золотым шитьем, ярко горящими зелеными изумрудами и бледно-фиолетовыми аметистами. Несмотря на то, что витраж не характерен для русского православного храма, он органично вошел в художественный интерьер собора, не нарушив целостности замысла, а наоборот, еще более подчеркнув чрезмерную насыщенность декоративной отделки собора.

Богатство внутренней отделки собора завершают вызолоченные детали — литые бронзовые с рельефным орнаментом базы и капители колони, различные гальванопластические украшения в виде медальонов, кессонов, гирлянд и т. п. Вызолоченные скульптуры и украшения на вертикальных плоскостях и на сводах создают в сочетании с разноцветным, великолепно отполированным мрамором и живописью пышное, богатое убранство, дополненное ажурными золочеными люстрами, серебряной и золоченой церковной утварью.

Использование разнообразной отделки, предусмотренной Монферраном, должно было осуществляться с большим тактом и сдержанностью. Но «указания» царя и Синода привели к некоторой раздробленности композиции и декоративной перегрузке. Однако в целом архитектура здания вызвала восхищенные отклики современников. Соотечественник Монферрана французский писатель Теофиль Готье, приехав в Петербург в 1858 г., писал: «Вне всяких сомнений и независимо от того, принять его стиль или нет, это самое значительное религиозное здание, которое было построено в этом веке. Оно делает честь архитектору де Монферрану, которому удалось довести его строительство до конца, да еще за такое малое количество лет. Он уснул в могиле, имея возможность вполне справедливо сказать себе: „Я памятник воздвиг себе прочнее. ..“ Подобное счастье редко выпадает на долю архитекторов, ведь их планы в большинстве своем так редко осуществляются. На торжественных открытиях начатых ими храмов обычно присутствует уже только их дух» [13, с. 204].

V. РЕСТАВРАЦИЯ НЕСУЩИХ КОНСТРУКЦИИ И ИНТЕРЬЕРА СОБОРА

Такое огромное и уникальное по своим конструктивно-техническим качествам здание, каким является Исаакиевский собор, на протяжении многих лет и даже десятилетий вызывало постоянное внимание и беспокойство с точки зрения прочности и надежности его основных несущих конструкций, так как известно, с какими осложнениями продвигалось это строительство и какие чисто технические проблемы возникали на каждом его этапе.

Уже в 1841 г., когда здание было вчерне завершено, выяснилось, что произошла его неравномерная осадка. Центральная часть, наиболее тяжелая, весившая 30 тысяч тонн, осела несколько более, чем южный и северный портики, т. е. произошла их частичная деформация. При этом случилось то, чего опасался Монферран: восточная часть здания, сохранившаяся от старой ринальдиевской постройки, осела меньше, чем западная. Неравномерность осадки была обнаружена самим Монферраном, который, стремясь выровнять слегка наклонившиеся портики и ликвидировать щели, образовавшиеся между подошвами колонн и их гранитными основаниями, заполнил их медными клиньями, скрытыми за металлическими обручами. В целях обследования и наблюдения за осадкой Монферран обратился к Николаю I с просьбой создать специальный Комитет.

По результатам обследования 1841 г. Комитет представил свои соображения: «Во всех частях собора найдено, что фундаменты, стены, пилоны находятся как и сейчас же после их возведения. Незначительные повреждения мраморной облицовки, легко исправимые, объясняются неравномерным давлением кирпичной кладки, вызванным неодинаковым всюду весом стен и надстроек». Далее перечислялись изъязы с объяснением причин их появления с указанием «еще ряд лет продолжать наблюдения весной и осенью над явлениями, обычно сопутствующими таким крупным сооружениям». И в заключение отмечалось, что «комитет считает своим долгом заявить, что не существует здания такого масштаба, как Исаакиевский собор, которое обнаруживало так мало оседания и так много доказательств незыблемости. . . что своей солидностью собор обязан совершенству строительных приемов, тщательному выбору высококачественных материалов, тщательной их обработке и, наконец, продуманной последовательности всех стадий постройки». Это заключение специального комитета 1841 г. подписали генерал-лейтенанты Дестрем, Готман, Фельдман, архитекторы В. П. Стасов, А. П. Брюллов, К. И. Тон и Н. Е. Ефимов.

Через пять лет, в 1846 г., спустя 22 года после начала возведения сооружения Комитет признал, что «осадка собора, последовавшая, как и быть должно, без всякого вреда общности здания, прекратилась». Из изложенного видно, что в первое время большую тревогу вызывала неравномерная осадка здания. Мы не располагаем материалами, которые свидетельствовали бы о глубоком научном изучении происшедшей осадки и сопровождавших ее деформаций основных несущих конструкций здания. Нет также документов по измерению осадок и деформаций отдельных элементов постройки, имевших место в XIX — начале XX в.

Необходимо иметь в виду, что в действительности идеальной равномерной осадки даже на уровне 10—12 метров ниже плоскости острия свай, где грунты отличаются достаточно малой сжимаемостью и хорошей сопротивляемостью сдвигу, почти не бывает.

Геологическое строение основания Исаакиевского собора и в вертикальном и в горизонтальном направлении даже на относительно небольших площадях не является однородным. Поскольку происшедшая первоначальная нормальная осадка не снизила прочности собора, можно сделать заключение о том, что осадка после 1846 г. была незначительная. Однако в начале 1870-х гг. выяснилось, что портики продолжают наклоняться и в местах опор вновь появились щели. Колонны у основания стали опираться лишь одним краем, а вверху, у капителей, перекрытия портиков ложились лишь на один край колонн, поэтому из-за неравномерности нагрузок в колоннах появились трещины. Чтобы предотвратить дальнейшие изменения, требовалось произвести сложные работы по выравниванию колонн. Они начались в 1873 г., продолжались до 1898 г. и велись под руководством архитектора Е. А. Сабанеева. Для того чтобы вернуть колоннам вертикальное положение, верхнюю часть их выпиливали, после этого свободно стоящие колонны выравнивали с помощью клиньев, а затем на место вынутых частей ставили гранитные блоки, стянутые железными кольцами. Таким образом задача была успешно решена, так как произошло выпрямление всех 48 колонн.

Последующие исследования и реставрационные работы приходятся уже на 1920-е гг., когда определенную тревогу вновь стало вызывать состояние колонн четырех портиков собора. Необходимо было привлечь к проводившимся работам научные силы Ленинграда, с тем чтобы дать профессиональный ответ на вопрос о состоянии портиков.

В 1927 г., в результате измерения осадок здания с графическим изображением всех наблюдений, а также измерения наклона осей всех колонн портиков, установили, что почти все колонны в той или иной мере отклонились от вертикали в сторону стен здания, предельная величина отклонения составляла 14—15 сантиметров, все углы здания также отклонились на 13—14 сантиметров. В связи с этим в 1928 г. предпринимались необходимые меры прежде всего по укреплению гранитных пьедесталов под теми колоннами, которые имели наибольшее отклонение. После того как были сняты бронзовые базы колонн, оказалось, что часть пьедесталов имеет большие трещины и сколы. Для стабилизации существующего состояния было решено стянуть пьедесталы железными хомутами, а трещины заделать специальным раствором.

Следующий этап исследований наступил через одиннадцать лет. В 1939 г. состоялась очередная проверка положения колонн, были проведены поверочные теодолитные работы. Сравнение данных по наблюдению за состоянием осей колонн и углов здания, а также результаты съемок, проведенных за двенадцатилетний период (с 1927 по 1939 г.), позволили подвести итоги. Расхождения с данными 1927 г. оказались ничтожными. Следует отметить, что из 56 наблюдений (48 колонн и 8 углов) в 23 случаях величины наклона осей по данным обследования 1939 г. превысили данные 1927 г.⁴⁰

В 1941–1942 г. провели еще одну нивелировку сводов верхнего перекрытия, вскрывшую причины деформации сводов, характер и направление трещин, создавшихся от неравномерной осадки. После этого своды были укреплены. Последующие наблюдения показали, что процесс деформации остановился. В дальнейшем нивелировочные исследования осуществлялись в ходе реставрационных работ послевоенного времени.

4 августа 1956 г. началось освидетельствование гранитных частей колонн от астрогала до архитрава, закрытых бронзовыми капителями. Были сняты бронзовые абаки, медные окрытия, бронзовый декор в виде акантов и волют, а также бронзовые рубашки, к которым прикреплен был декор. В обнажившихся верхних частях двух колонн обнаружили, что в пределах капители на верхний торец фуста колонн уложен один гранитный монолит диаметром 1,85 и высотой 0,89 метра, причем одна из колонн состояла из восьми отдельных сегментов, связанных между собой цементным раствором и стянутых с двух сторон железным поясом шириной 0,1 метра и толщиной 22 миллиметра. Такое же устройство наблюдалось и в других колоннах: с лицевой стороны каждая вставка имела размеры от 0,59 до 0,67 метра, при средней высоте 0,58 метра. При осмотре некоторых колонн оказалось, что верхняя их часть под архитравом состоит из восьми гранитных вставок, связанных цементным раствором и стянутых хомутами. Это еще раз подтвердило, что при выравнивании колонн в 1898 г. верхние их части срубались. После фотографирования и составления чертежей весь декор был установлен на место.

Большой интерес представляли реставрационные работы, которые велись на угловой колонне южного портика в июне 1956 г. На колонне была снята разъемная бронзовая база и абака капители. Гранитная база под колонной при реставрации 1928 г. была охвачена тремя кольцами из полосовой стали толщиной 15 и шириной 125 миллиметров. Обследование гранитной базы показало, что металлические кольца, которые ранее были покрыты цементным молоком, сильно корродировали, но все отколы и трещины, реставрированные в 1928 г., прочны. Под снятой бронзовой абакой обнаружили три долевые трещины, расположенные с северо-восточной стороны колонны (одна из них шириной 20 миллиметров), которые начинались от верха и шли вниз. Руководитель работ архитектор А. Л. Ротач, один из авторов этой книги, составил предложения по реставрации колонн, одобренные профессором Н. Н. Аристовым и заключавшиеся в следующем: установив прочные леса под архи-

травом и освободив колонну от нагрузки, надлежало разобрать бронзовую цилиндрическую рубашку и декор, прикрепленный к ней, предварительно охватив верхнюю часть металлическим кольцом и стянув его болтами. Архитектор полагал, что только после выполнения перечисленных работ и в зависимости от состояния колонны под снятой рубашкой возможно будет начать следующий этап работ по укреплению верха колонны и архитрава.

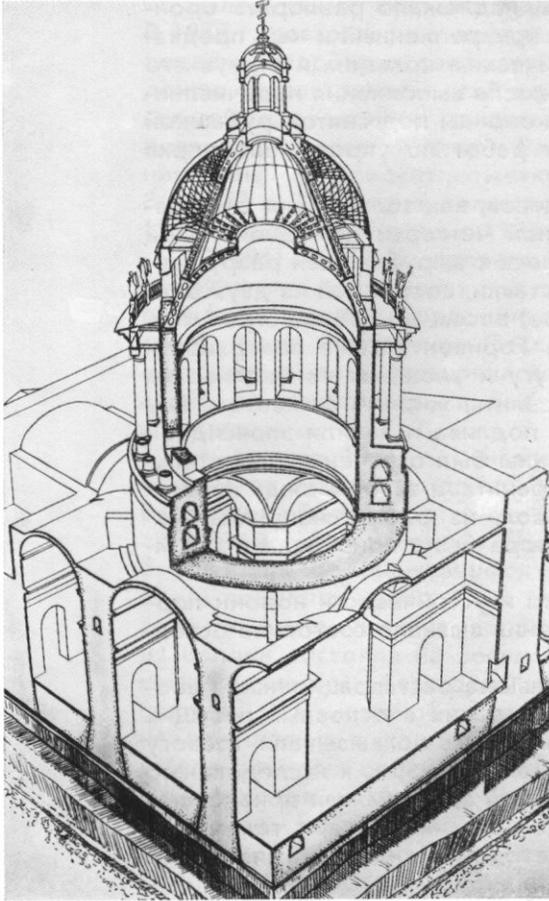
После устройства тяжелых прочных лесов, как только был снят декор, установили, что повреждено от одной четверти до одной пятой верха колонны. Производство работ началось с вырубки всей разрушенной части колонны для новой гранитной вставки, состоящей из двух блоков (верхнего 48 и нижнего 45 сантиметров) весом до 600 килограммов, которые крепились на медных пилонах. Горизонтальные поверхности блоков были плотно пригнаны друг к другу и уложены на подливе из эпоксидной смолы, а вертикальные швы залиты жидким цементом. Все швы расчистили от излишнего цемента и подлива и залили эпоксидной смолой. Перед этой операцией верх колонны был охвачен двумя стальными кольцами без вырубки паза в теле гранита, а зазор между верхом колонны и архитравом заполнен раствором из расширяющегося цемента. Облицовка из рускеальского мрамора была приведена в прежний вид.

Так был разрешен вопрос о прочности и устойчивости колонн портиков. Однако еще более серьезные опасения вызвало состояние основных несущих конструкций.

В 1950 г., когда в соборе начались большие реставрационные работы, были обнаружены значительные повреждения в основных несущих конструкциях. Они были старого происхождения, но вызывали тревогу за прочность и долговечность здания. Поэтому в 1953 г. к исследованию и изучению деформаций несущих конструкций здания были привлечены научные силы Ленинградского политехнического института, с тем чтобы дать заключение о состоянии здания и методе ликвидации выявленных повреждений⁴¹.

Эту ответственную работу взяли на себя крупные специалисты, ученые кафедр инженерных конструкций, строительной механики, оснований и фундаментов, производства работ, геодезии и др. Указанным кафедрам предлагалось немедленно приступить к организации и осуществлению разработанных предложений. Однако принятый рабочей комиссией института метод работ носил скорее теоретический, чем практический характер.

В отчете рабочей комиссии сообщалось, что после тщательного исследования фундаментов и рассмотрения материалов геодезических исследований, проведенных с 1939 по 1952 г., установлено, что в указанное время общей осадки здания инструментально обнаружить не удалось, и за период с 1927 по 1952 г. не зафиксировано заметных, выходящих за пределы точности работ смещений центров колонн и углов здания. На этом основании комиссия сделала вывод: положение основания собора можно считать стабильным. Что касается фундаментов, то состояние их каменной кладки было определено как вполне хорошее, так



Разрез Исаакиевского собора. Чертеж А. Л. Ротача. 1957 г.

как уровень грунтовых вод находится выше головок свай и древесина свай за время существования не могла разрушиться от гниения. Расчет напряжений в сечениях свай показал достаточную их прочность (13 тонн на одну свая при общем весе здания 300 тысяч тонн). В своем заключении комиссия сделала вывод: согласно расчету, устойчивость основания вполне достаточная; осадка сооружения в настоящее время прекратилась; в целом фундаментная часть собора и его основание не вызывают опасений в отношении их прочности, устойчивости и влияния на прочность наземных частей сооружения, в частности на прочность кладки подкупольных пилонов. Результаты работы комиссии не только подтвердили благополучное состояние конструкций, но и дали возможность еще раз убедиться в том, что фундаменты построе-

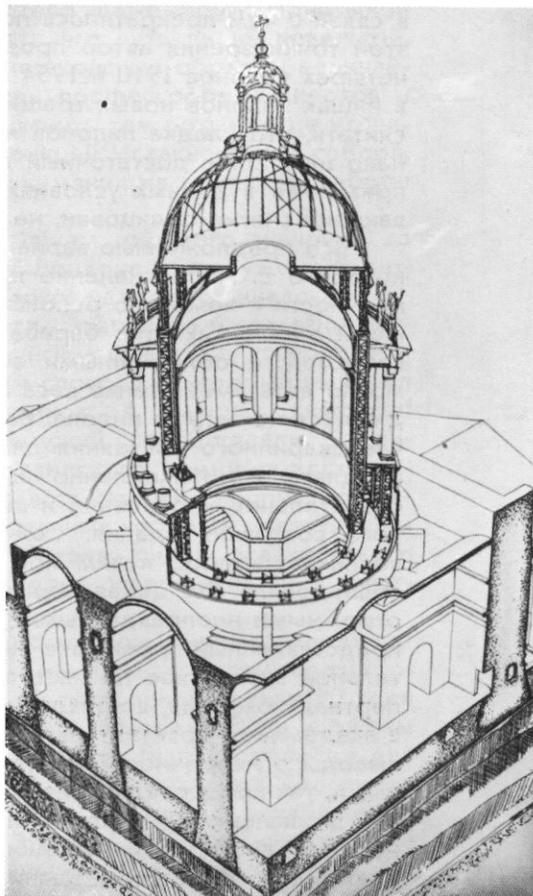
ны на высоком техническом уровне, достойном такого крупного инженера, каким был А. Бетанкур, непосредственно руководивший их созданием. Испытание временем позволило полностью снять вопрос о прочности основных несущих конструкций. Но оставалась нерешенной еще одна проблема — сомнения специалистов в прочности пилонов (они появились с 1910 г., хотя при возведении пилонов таких вопросов не возникало). Определенную тревогу вызывали трещины, обнаруженные в нишах пилонов, характер которых мог свидетельствовать о предполагаемых перенапряжениях в кладке. По статическому расчету академика Преображенского, сделанному им в 1910 г., напряжение в вертикальной части пилонов превышало допустимое в три раза. В том же году профессор П. И. Дмитриев также произвел статический расчет основных несущих конструкций Исаакиевского собора: напряжение в пилонах оказалось значительно больше допустимого для кирпичной кладки. Предпринятые в 1913 г. работы по наблюдению за поведением пилонов были пре-

Разрез Исаакиевского собора с реконструкцией башенной части здания. Чертеж Е. П. Москаленко. 1957 г.

крашены из-за первой мировой войны.

Состояние пилонов было обследовано только после Великой Отечественной войны. В 1953 г. комиссия Политехнического института визуально обследовала мелкие отслоения и отколы облицовки, трещины в сводах, в опорном кольце барабана и пилонах и пришла к заключению: трещины в пилонах более позднего происхождения, и характер их свидетельствует о наличии в пилонах больших напряжений, способных вызвать разрушения; появление отколов в мраморной облицовке говорит о том, что облицовка при продольном укорачивании пилона вступила в работу. Статические расчеты по различным схемам подтвердили выводы о перенапряжении центральных пилонов, сделанные на основании визуального осмотра: максимальное напряжение превышало допускаемое. Одновременно комиссия провела исследование напряжений в пилонах компенсационным методом и путем анализа механических свойств материалов, примененных при возведении пилонов, и пришла к выводу, что кирпичная кладка пилонов близка к стадии разрушения: «Здание государственного музея «Исаакиевский собор» находится в угрожаемом состоянии. Необходимо срочно начать работу по выработке рекомендаций для упрочнения несущих центральных подкупольных пилонов».

Специалисты Ленинградского политехнического института разработали несколько способов, с помощью которых можно было увеличить мощность пилонов. Было предложено много интересных решений. Например, автор одного проекта считал, что несущая способность пилонов не уменьшилась; а наоборот возросла за счет мраморной облицовки. Составляя с пилонами единое целое, облицовка увеличила рабочую площадь их сечения на 30 процентов и таким образом усилила конструкцию,



в связи с чем прекратилось появление новых трещин. В доказательство этой точки зрения автор продемонстрировал фотоснимки трещин всех четырех пилонов 1910 и 1954 гг. Сравнение их показало, что за 44 года в нишах пилонов новых трещин не появилось, и, следовательно, можно считать, что кладка пилонов имеет определенный запас прочности, однако не вполне достаточный для надежного существования собора. Но применить в данных условиях способ усиления пилонов, предусматривающий снятие облицовки, не представлялось возможным.

Все предложенные варианты были отклонены, кроме одного, автор которого Е. А. Москаленко предложил увеличить коэффициент запаса прочности с помощью реконструкции башенной части собора путем замены кирпичных стен барабана и стилобана каркасной металлической системой с облегченными заполнениями. Расчеты показали, что это могло дать уменьшение веса на 43,3 процента от 30 тысяч тонн, приходящихся на четыре пилон. Вариант был одобрен как возможный в случае аварийного состояния пилонов и по решению Ленгорисполкома¹² предлагалось немедленно выполнить рабочие чертежи, организовать строительное управление и выделить средства для ликвидации аварийного состояния здания. Сейчас, по прошествии многих лет, невольно возникает вопрос: каким мог быть дальнейший ход событий? Очевидно, последовала бы целая серия операций с тяжелыми последствиями и огромными неоправданными расходами. Но этого не случилось, так как представленный проект все же вызывал сомнения и подвергся дополнительной экспертизе по настоянию ленинградской общественности. Экспертная комиссия, составленная из инженеров и архитекторов во главе с академиком архитектуры Б. Д. Васильевым, пришла к заключению, что выводы о непрочности кладки пилонов следует считать преждевременными, так как исследования еще не закончены.

В экспертном заключении отмечалось, что значительные поверхностные деформации кладки могли произойти под действием тепло-влажностного режима здания. Следовательно, дефекты кладки зависели не только от давления на кладку, т. е. от нормальных напряжений, а в значительной степени от влияния на кладку температурных изменений.

Утверждение, что мраморная облицовка пилонов вступила в работу с телом пилон, было ошибочным, ибо облицовка прикреплена не к телу пилон, а к забутке с воздушными пустотами в 270 миллиметров длины и 45 миллиметров ширины. Забутка между кладкой пилон и мраморной облицовкой выполнена из прочного кирпича с прокладкой путиловской плиты толщиной 0,154, длиной от 1,06 до 1,42 и шириной от 0,264 до 0,71 метра. Раствор, изготовленный из белой гатчинской извести с мраморной крошкой, предотвращал появление сырости на облицовке мрамора в интерьере как на стенах, так и на пилонах. Крепление мраморной облицовки к забутке не могло привести к уменьшению напряжения в пилонах.

Что касается высоких напряжений в пилонах, то во время строительства Исаакиевского собора у строителей не было никаких сомнений в прочности пилонов. В наше время эти высокие напряжения вызывают у

некоторых специалистов беспокойство, стало даже почти привычкой говорить об ошибках Монферрана, считать его чуть ли не невеждой, забывая, что у него перед глазами были прекрасные образцы величайших соборов мира и авторитетная помощь профессоров, экспертов и ученых. Отчасти такое мнение можно объяснить тем, что многие исследователи, занимавшиеся изучением конструкций Исаакиевского собора, не разгадали или не обратили должного внимания на механизм работы пилона крупного сечения.

Если обратиться к аналогичным постройкам мирового значения, то можно вспомнить, что собор св. Павла в Лондоне стоит уже 275 лет, хотя его пилоны имеют напряжение не ниже, чем в Исаакиевском соборе, а некоторые даже выше. Что касается материалов и способов устройства пилонов собора св. Павла, то английские инженеры утверждают, что архитектор Рен построил пилоны таким способом, который вызывал сомнение у строителей — его современников. А пилоны работают! К. Рен в конструкции пилонов применил римский способ кладки. Его пилон состоит из облицовочных плит портлендского камня, представляющих каркас, а за облицовкой находится масса камней и кирпича, оставшихся от сгоревшего собора и сцементированных хорошим известковым раствором. Каждый пилон несет вес 7 400 тонн, пилон Исаакиевского собора — 7 500 тонн, но его конструкция более совершенна, чем конструкция собора св. Павла.

Когда в 1924 г. обнаружили опасные изменения в конструкциях собора св. Павла, то вопрос — реконструкция или ремонт путем инъектирования — был решен в пользу последнего. В тело пилона ввели 90 тонн цемента и 37 тонн арматуры. Вокруг основания барабана были уложены две цепи Галля массой около 57 тонн. Эти работы были выполнены для укрепления здания без нарушения его первоначального вида. Благодаря принятым мерам во время войны при прямом попадании авиабомбы в купол барабан и купол не разрушились. Это пример того, что несущие конструкции, имеющие избыточные напряжения, работают и сегодня, и не стоит в XX в. пытаться вогнать их напряжение в «норму».

Работа несущих конструкций Исаакиевского собора — интереснейший опыт, продолжающийся уже более ста лет. Если внимательно изучить работу пилона большого сечения, можно понять таинственный механизм, удерживающий пилоны Исаакиевского собора от разрушения. Следует напомнить, что установленные современные нормы кирпичной кладки для обычных и промышленных зданий, у которых опоры имеют толщину не более трех или четырех кирпичей, конечно, непригодны для оценки пилона, сечение которого 42 квадратных метра. Необходимо примириться с полной безнадёжностью попытки оценить состояние пилона с позиций современных норм и статических расчетов.

Рассмотрев отчет Политехнического института, крупнейшие московские эксперты профессора Л. Н. Онищек, А. А. Гвоздев и Г. Ф. Кузнецов пришли к осторожному заключению, что «несущие конструкции могут существовать, но долговечность их не обеспечена». Это вызвало сомнение в необходимости немедленной ликвидации аварийности здания, но не снимало окончательно вопрос о надежности конструкций.

Это было первое официальное опровержение факта аварийного состояния собора. Здесь во многом помогли дополнительные сведения архитектора А. Л. Ротача— руководителя реставрационных работ, представленные им графические материалы, фотографии трещин в пилонах, сделанные еще в 1929 и в 1953 гг., а также сведения о результатах других наблюдений.

Все это сыграло определенную роль в принятии решения не закрывать собор на реконструкцию, а продолжать начатую реставрацию в так называемой «катастрофической» обстановке. Вследствие разногласий между ленинградской общественной экспертизой и выводами комиссии ЛПИ Госстрой РСФСР поручил произвести доисследования Ленинградскому инженерно-строительному институту.

Произведя доисследования, комиссия ЛИСИ высказала новые предположения о якобы разошедшихся швах в прокладных рядах пилонов, распираций продольных стен, просадке опорного кольца под барабаном и согласилась с выводами комиссии ЛПИ о сквозных трещинах в пилонах. Был предложен ряд мер по ликвидации аварийного состояния собора: реконструировать опорное кольцо, сделав его из более легких материалов для облегчения нагрузки на пилоны; усилить пилоны путем введения в тело пилона предварительно напряженной арматуры.

Все эти предложения обстоятельно изучила общественная экспертиза Ленинграда, ее замечания одобрил консультант Института строительных конструкций в Москве проф. И. М. Рабинович. В заключении ленинградской общественной экспертизы отмечалось, что методы исследований Политехнического и Инженерно-строительного институтов были недостаточно научно обоснованы, а потому полученные результаты являются неубедительными. Таким образом, попытки обеих комиссий выявить реальную угрозу существованию здания не увенчались успехом. В противном случае комиссии добились бы реализации своих предложений или сняли с себя ответственность за возможные последствия.

Что же в действительности происходило со зданием? Мощные пилоны, приговоренные комиссией ЛПИ к разрушению, более ста лет несли огромную тяжесть в 30 тысяч тонн, следовательно, они вполне жизнеспособны, чтобы нести и дальше привычный для них груз и сберечь собор от внезапных разрушений. Если допустить, что собор находится в аварийном состоянии, которое длится еще с 1970 г., то, следовательно, он стоит чудом, но таких чудес, как известно, не бывает.

Утверждение о недолговечности пилонов могло быть опровергнуто только в результате исследований причин возникших внутри пилонов трещин, если трещины действительно были и если они сквозные. Впервые такая работа в период с 1965 по 1966 г. проводилась лабораторией ЛенЗНИИЭПа — были обследованы пилоны, а также осуществлен сплошной контроль за состоянием главных и пристенных пилонов с помощью неразрушающих методов. В практике испытаний материалов и конструкций таких сооружений, как Исаакиевский собор, широко применяются акустические методы, в частности импульсный и вибрационный. В основе импульсного акустического метода лежат законы распространения упругих волн в структуре неоднородной вязкопластической среды. Ис-

пытания кирпичной кладки пилонов производили в наиболее напряженных сечениях, местах опирания подкупольных арок и в нишах пилонов, при этом плотность определялась радиометрическим методом, а прочность — прозвучиванием кладки, как правило, по обе стороны прокладных рядов. В большинстве случаев глубина трещин колебалась в пределах от 28 до 100 сантиметров, причем достигала 100 сантиметров в швах прокладных рядов, где выветрился раствор.

На основании данных обследования и испытаний комиссия заключила, что прочность кирпичной кладки пилонов на уровне камер и ниш обеспечивает надежность дальнейшей эксплуатации здания. Прочность кладки превышала ее напряженное состояние, определенное компенсационным методом. Стабилизацию деформации подтвердило состояние старых маяков, установленных в местах расположения трещин, оно свидетельствовало об отсутствии разрушения кладки. В заключении комиссии говорилось, что «трещины, обнаруженные в кладке, в местах прозвучивания, не обладают сквозным характером и на глубине 100 сантиметров от поверхности пропадают». Далее были определены характер и причины появления трещин: «Вероятно, трещины возникли в результате физико-механических свойств кирпичной кладки и гранитных прокладных рядов, а также тепловлажностного режима в здании».

Сквозное прозвучивание подтвердило мнение ленинградской общественной экспертизы о монолитности пилонов и опровергло гипотезу о наличии сквозных трещин: «.. пилоны здания представляют собой конструкцию, прочность которой сравнительно постоянно в различных точках».

Такое заключение не давало повода успокоиться. Отказавшись от реконструкции, предложенной двумя институтами, специалисты-реставраторы разработали методику проведения наиболее полного и тщательного ремонта, аналогично тому, как это было осуществлено в соборе св. Павла в Лондоне в 1932 г. Прежде всего необходимо было произвести инъецирование трещин. Метод инъецирования трещин в сводах Исаакиевского собора частично применялся еще в 1939 г. и дал блестящие результаты, так же как при укреплении стен звонницы собора Богоявленского монастыря и стен в одностолпной палате трапезной Андроникова монастыря в Москве в 1946—1949 гг.

Несмотря на то что комиссии двух институтов не представили практически приемлемых методов ликвидации повреждений в несущих конструкциях здания, проведенные исследования позволили определить прочность основания и фундаментов, установить прекращение осадки здания, наличие вибрации здания и получить нивелировочные данные отклонения колонн от вертикали. Таким образом, работа комиссий способствовала продолжению исследований трещин в пилонах с помощью неразрушающих методов и подтвердила предположение об отсутствии сквозных трещин в пилонах.

При всех недостатках заключений обеих комиссий их материалы можно считать ценным вкладом в науку, так как проблемы прочности здания собора еще не раз будут волновать будущие поколения специалистов и исследователей.

Как уже отмечалось, реставрационные работы в соборе, начало которых относится к 1840-м гг., в течение XIX и начала XX в. были связаны главным образом с обследованием и укреплением основных несущих конструкций. Что касается фасадов и интерьера, то их последовательная научная реставрация стала производиться лишь в конце 1920-х гг., после того как здание в результате использования не по прямому назначению и отсутствия надлежащих охраняемых мер пришло в запустение. Превращение его с 1931 г. в Государственный антирелигиозный музей, а с 1937 г. в Историко-художественный музей способствовало проведению в нем научных исследований и реставрационных работ [9, с. 132].

Тяжелым испытанием для здания, как и для многих архитектурных памятников города, явилась Великая Отечественная война. В период, предшествовавший наступлению ленинградской блокады, принимались неотложные меры по сохранению архитектурных и художественных ценностей Ленинграда. В июле начались маскировочные работы по укрытию высотных элементов в панораме города. Пять куполов Исаакиевского собора получили защитную окраску, под которой была надежно скрыта позолота. Собор стал местом хранения художественных ценностей и музейных экспонатов, вывезенных из пригородных дворцов-музеев в Ленинград, где они хранились до окончания войны. Поэтому задача защиты и сохранения здания становилась еще более ответственной.

Несмотря на принятые меры здание собора значительно пострадало от бомбежек, артиллерийских обстрелов, сырости и холода. Был нанесен ущерб как внешнему состоянию собора, так и его интерьеру. Первые повреждения появились уже в первые месяцы войны. 29 октября 1941 г. у северо-западного угла здания Исаакиевского собора разорвался снаряд. Осколки его повредили мраморную облицовку северного фасада и гранитные колонны портика на глубину 10–15 сантиметров, взрывной волной были выбиты стекла в окнах. 14 мая 1942 г. снаряд пробил медную кровлю и разорвался на своде малого юго-западного купола. 25 января 1943 г. у здания разорвалась авиабомба и взрывной волной выбило стекла уникального витража в алтарном окне. Осколки бомб и снарядов повредили медную кровлю, через пробоины в кровле внутрь здания проникли атмосферные осадки.

Отопительная система собора бездействовала с начала войны. От сырости и холода сохранность многих элементов декоративного убранства интерьера собора оказалась в тяжелом состоянии: на мраморной облицовке стен и пилонов образовалась сеть крупных и волосных трещин, появилось множество раковин и выбоин; зеркально полированный мрамор покрылся глубоко въевшейся грязью и копотью; от сырости и протечек погибла часть золоченой лепки на сводах собора, а на сохранившейся лепке позолота ссыпалась вместе с левкасом; разрушилась облицовка из искусственного мрамора внутри барабана купола и на стенах выше карниза. В особенно тяжелом состоянии находились росписи на стенах и сводах, исполненные маслом по сухой штукатурке, нанесенной на кирпичную кладку: красочный слой повсеместно шелушился и осы-



Панорама города с видом на Исаакиевский собор

паля; на тех участках, где были сильные протечки, штукатурка обваливалась вместе с живописью. Так погибли росписи «Иосиф Аримфейский» и «Иосиф Обручник» в парусах малого северо-восточного купола, некоторые фрагменты плафона «Страшный суд» работы Ф. А. Бруни. На стенах главного алтаря штукатурка от сырости утратила сцепление с кирпичной кладкой, отошла от стены и могла в любой момент обрушиться вместе с нанесенной на нее живописью [10, с. 262].

Реставрация интерьера собора началась в первые послевоенные годы. В 1946 г. из собора вывозят экспонаты центрального хранилища и Специальные научно-реставрационные производственные мастерские Главного архитектурно-планировочного управления приступили к восста-

новительным работам в здании. Возглавил работу архитектор А. Л. Ротач, посвятивший этому памятнику многие годы напряженного творческого труда. Проблем и сложностей в решении исследовательских, проектных и практических задач было много.

Первоочередные восстановительные работы начались со снятия маскировочной защитной окраски золоченых куполов собора и реставрации южного фасада здания, купола и кровли. Очищенную золоченую поверхность необходимо было промыть спиртовой эмульсией и протереть сукном и войлоком. В повторном золочении купол не нуждался, так как сделанная «через огонь» первоначальная позолота оказалась достаточно прочной.

При ремонте поврежденной осколками бомб и снарядов кровли листы покрытия частично заменили новыми медными листами, которые соединили между собой методом аргонодуговой сварки, обеспечивающим высокую прочность сварочного шва.

Часто вопросы, возникавшие при реставрации собора, превращались в определенную проблему, решение которой каждый раз требовало серьезного научного и новаторского подхода. Это объяснялось тем, что для полноценной реставрации собора, являвшегося для своего времени уникальным сооружением, необходимо было в современных условиях во многих случаях возродить уже утраченные технологии и методы производства самых разнообразных работ. Не всегда удавалось, а порой и не представлялось целесообразным возрождать те приемы и секреты мастерства, которые можно было без ущерба для памятника заменить новейшими способами реставрации с использованием некоторых, в своем роде уникальных, материалов и методик.

Одной из проблем было воссоздание мраморных модульонов, поддерживающих карниз. От времени железные крепления корродировали, несколько модульонов весом 130—150 кг упало на землю. Метод, предложенный архитектором А. Л. Ротачом, предполагал замену поврежденных мраморных модульонов более легкими, сделанными из листовой меди (метод, использовавшийся при реставрационных работах 1873—1898 гг.). Когда после тщательного обследования верхолазами двух карнизов оказалось, что более тридцати модульонов находятся в аварийном состоянии, реставраторы заменили их пустотелыми с окраской под цвет мрамора.

Бронзовые горельефы и статуи южного портика очищались от грязи, копоти и голубиного помета (в барельефе «Поклонение волхвов» при очистке было вынута несколько кубометров голубиного помета), отверстия заделывали прочными решетками.

Шестнадцать колонн южного портика, поврежденных осколками снарядов, были отреставрированы. В конце 1959 г. в лаборатории реставрационных мастерских получили специальные составы нескольких новых мастик на основе синтетических смол, которые оказались гораздо прочнее и эластичнее цементных и позволяли точнее воспроизводить цвет и рисунок реставрируемого камня (до 1959 г. выбоины и трещины в камне, как правило, заделывались мастикой на высокосортном цементном растворе).

Проведение необходимых на первых порах мер по просушке интерьера здания затруднялось тем, что промерзшие за годы войны толстые стены при разности внешней и внутренней температур выделяли влагу. К реставрации можно было приступить только после просушки и проветривания.

С 1947 г. художники Специальных научно-реставрационных производственных мастерских Р. П. Саусен, С. Ф. Коненков, И. У. Моисеев, Н. Д. Михеев, И. И. Михеев и др. во главе с художником Н. В. Перцевым начали работы по укреплению стенных росписей собора, находившихся в аварийном состоянии. Обычное укрепление красочного слоя при помощи раствора рыбьего клея было невозможно, так как живопись в соборе выполнена на плотном масляном грунте, в который клей не впитывается, и, следовательно, не может соединить отставшие частицы красочного слоя с грунтом.

Небольшая группа специалистов разработала новую методику реставрации монументальной живописи собора. Реставраторы применили для укрепления красочного слоя воскоканифольную мастику, приготовленную по методике Н. В. Перцева: расплавленный воск выливают в раствор канифоли и перемешивают, после чего жидкую мастику при помощи пульверизаторов наносят на поверхность живописи, которую затем проглаживают теплыми утюгами через бумагу; размягчившаяся мастика проникает во все трещины красочного слоя и прочно соединяет его с грунтом. После того как живописная поверхность очищена от загрязнений, утраченные фрагменты живописного слоя восстанавливают методом тонирования. Таким способом в 1947 – 1950 гг. была законсервирована живопись на аттике главного алтаря, приделах св. Екатерины и Александра Невского. В последующие четыре года живопись центрального нефа, главного алтаря и обоих приделов полностью восстановили. К 1963 г. завершили работы по реставрации росписей барабана купола и западной части собора.

В 1960-е гг., чтобы решить другую, не менее сложную задачу – изыскать способ для восстановления сцепления между штукатуркой и кладкой стены, сотрудники кафедры строительных материалов ЛИСИ предложили вводить в полости, образовавшиеся между кирпичной кладкой и штукатурным слоем, раствор, приготовленный на молотой негашеной извести (извести-кипелке), который отличается чрезвычайной быстротой схватывания и твердения, а также большой прочностью, причем эти процессы происходят без доступа воздуха и, следовательно, могут беспрепятственно протекать под слоем штукатурки [10, с. 266].

Следующим этапом работ была расчистка росписей и их реставрация. Для воссоздания многих утраченных фрагментов росписей необходимо было обратиться к авторским эскизам и картинам. Часть из них обнаружили в фондах Музея Академии художеств и Русского музея. Постигание авторской манеры художника требовало от реставраторов особенно тщательной проработки и многократного повторения оригинала с целью максимального приближения к первоисточнику. В некоторых случаях, когда утраты оказывались особенно серьезными, а авторских эскизов или картонов не находили, как это было с росписью

Ф. А. Бруни «Сотворение мира», приходилось прибегать к методам аналогий, используя картоны того же автора для других картин. Подобные проблемы возникли и при реставрации росписей барабана купола по авторским эскизам К. П. Брюллова. Обращение к авторским эскизам, использование метода аналогий, тщательное изучение оригиналов с целью их более точного воспроизведения — все это было свидетельством нового научного подхода к реставрации, который начал формироваться в первые послевоенные годы. В последующие десятилетия метод научной реставрации стал определяющим для всей реставрационной практики.

Для выполнения большого объема реставрационных работ по камню в интерьере, где наряду с белым итальянским и искусственным мрамором использовались порфир, слоистый сланец, малахит, лазурит и другие породы, применялись индивидуально разработанные методики для каждого вида камня или каждого отдельного случая. Так, для цветных мраморов приготавливали мастики, состоящие из эпоксидных смол, пластификатора — дибутилфталата, отвердителя — полиэтиленполиамины и наполнителей — мраморной муки и пигментов. Если же реставрировалась облицовка из белого серавецкого мрамора, то использовалась более светлая мастика на основе другой синтетической смолы — полибутилметакрилата, растворенного в кенлоле, к которому добавлялась та же мраморная мука. Мастика наносилась на мрамор металлическими шпателями после первой грубой шлифовки. В интерьере Исаакиевского собора впервые для реставрации применялась мастика на основе синтетических смол.

Реставрация мозаик, размещенных в иконостасах собора, не представляла особых трудностей. Специфические свойства этого вида искусства обеспечили ему относительно лучшую сохранность. Смальта выдержала блокадные испытания, и все же состояние мозаик было неравнозначным. Больше всего в реставрации нуждались мозаики в парусах барабана купола. В частности, на юго-восточном («Евангелист Матвей») и северо-западном («Евангелист Иоанн») пилонах разошлись швы, заделку которых должны были осуществить еще в 1914—1917 гг., но этого не сделали, и поэтому возникла коррозия металлических элементов. Реставрационные работы в послевоенное время свелись к тому, что смальты были промыты, протерты войлоком и фетром, а швы заделаны тонированным воском. Проведение сложных реставрационных работ, вызванных продолжающейся коррозией, потребовало укладки бетона в промежутки между мозаикой и стеной. Работы велись до 1949 г.

В годы войны пострадало также лепное убранство собора. Завершающим этапом его восстановления была позолота, ее наносили на слой масляного лака «мордана», которым покрывались восстановленные гипсовые элементы декора. Руководила работами научным сотрудником специальных научно-реставрационных мастерских Л. И. Васильева.

Для реставрации мраморной облицовки, во многих местах имевшей выбоины, трещины и отдельные утраты, требовалась специальная технология. В результате был разработан новый материал — синтетическая эпоксидная смола вместо цементного раствора.



Панорама города

В особенно тяжелом состоянии оказался витраж, установленный в окне главного алтаря. Его реставрация доставила много хлопот. Уникальное произведение площадью 28,5 кв. метров изготовлено в 1841 — 1843 гг. в Мюнхене и состоит из многочисленных деталей, вырезанных из цветного стекла, расписанных специальными красками и обожженных в фигурной печи. Во время обжига краски припаялись к стеклу, затем фигурные куски стекла соединяли свинцовыми прокладками в большие квадратные рамы, которые и устанавливались в оконном переплете. В результате повреждений некоторые стекла в рамах оказались разбитыми и их пришлось создавать заново. Кроме того, большое количество стекол получило трещины. Всего в витраже было повреждено более 8,5 кв. метров стекла с изображением облаков, части плаща Хрис-

та с золотым шитьем и другие детали. При реставрации необходимо было воссоздать витраж из двухслойного стекла, окрашенного в разные цвета. Так, для передачи оттенков неба отбирали стекла с синим нижним и желтым верхним слоем, а плащ Христа был исполнен из красно-желтого стекла. Для того, чтобы воспроизвести золотое живописное шитье плаща, верхний красный слой осторожно снимали абразивами, обнажившийся желтый слой создавал нужный узор. С получением цветного стекла была решена лишь часть задачи — предстояло еще расписать его стекольными красками и подвергнуть обжигу. Эту сложную работу выполнила преподаватель кафедры стекла и керамики Высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомовой Е. В. Попов* с помощью специалистов из Экспериментальных мастерских училища.

Отсутствие необходимого опыта и подробных методик по технике и технологии производства затрудняло процесс реставрации. Во многом реставраторам приходилось решать возникавшие вопросы путей самостоятельных поисков и тщательного изучения всех данных исследования сохранившихся частей витража. С помощью исследований, проведенных в лабораториях Технологического института, удалось установить, что стекло для витража было не только многослойным, но и разной толщины. Выяснилось также, что обжиг расписанных стекол производился при разной температуре для каждой краски и эта температура колебалась от 500 до 700 градусов. Очень трудной оказалась задача создать стекла, которые по силе цвета и точности оттенков могли соответствовать сохранившимся частям витража.

Говоря о работах, проведенных в Исаакиевском соборе в 1954—1963 гг., нельзя не упомянуть о реконструкции его отопления и освещения. Ранее полумрак скрывал живопись и скульптуру, расположенную на большой высоте. В 1957 г. в галереях стен, на карнизе главного алтаря вокруг плафона главного купола установили люминесцентные лампы, а в углах здания софиты с мощными лампами — и все произведения искусства, украшающие стены и своды собора, стали полностью доступны для обозрения.

Большое значение имела и реконструкция отопительной системы, Огневоздушную систему отопления калориферами усовершенствовали, Питание горячей водой было подключено к городской теплосети и теперь горячий воздух, проходя через современные калориферы, расположенные в подвальных галереях, с помощью вентиляторов направляются по старым прочищенным и новым каналам в стенах внутрь собора. Реконструкция отопления позволила довести среднюю температуру воздуха до 17 градусов вместо 7 и снизить влажность до 50—60 процентов, что является очень важным условием для сохранения живописи, лепки, позолоты, искусственного и натурального мрамора.

Восстановительные работы, проведенные в Исаакиевском соборе в послевоенные годы, имеют мало себе равных по масштабу и разнообразию. Они обогатили теорию и практику реставрации рядом ценных новшеств и продемонстрировали высокое мастерство реставраторов.

VI. АЛЕКСАНДРОВСКАЯ КОЛОННА

Идея установки в Петербурге триумфальной колонны принадлежит самому Монферрану. Еще в 1814 г., вручая в Париже свой альбом Александру I, он рассчитывал заинтересовать императора победившей державы установкой в России «триумфальной колонны, посвященной Всеобщему миру», и представил проект этой колонны, состоящей из трех частей: основания с пьедесталом, тела колонны (фуста) и венчающей колонну фигуры Александра I в античных одеждах. Идея понравилась, но заказа на ее воплощение Монферран не получил и, как мы знаем, целое десятилетие, с 1818 по 1828 г., был занят проектированием и строительством Исаакиевского собора. Между тем, после смерти Александра I, желая утвердить деяния предшественника, Николай I счел необходимым создать памятник на площади перед Зимним дворцом.

Монферран, к тому времени назначенный главным архитектором Исаакиевского собора, стал автором нескольких других построек. Получив заказ на проект монумента, Монферран писал: «Размышляя предварительно о месте, которое для него было предназначено, мне было легко понять, что скульптурный памятник, каковы бы ни были его пропорции, никогда не удастся согласовать с окружающими его обширными зданиями» [63]. Отказавшись от скульптурного изображения, зодчий приступил к проектированию памятника, задумав его в виде четырехгранного обелиска из цельного куска гранита, по своим пропорциям приближающегося к египетским обелискам времени Среднего царства (obelisk Сенусерта, первая треть II тысячелетия до н. э.) На его гранях должны были размещаться барельефы скульптора Федора Толстого, изображающие эпизоды войны 1812 г.

Вот как обосновал сам архитектор выбор идеи мемориального памятника: «Памятники — это всегда открытая страница, где народ может черпать во все времена знания о прошедших событиях, проникаться справедливой гордостью при виде замечательных примеров, которые ему завещаны славными предками... Граждане будут больше любить города, обогащенные памятниками, которые им будут напоминать о славе Отчизны».

Вскоре пришлось отказаться и от мысли установить на Дворцовой площади обелиск. Главная причина заключалась в том, что он не соответствовал характеру архитектуры ансамбля площади, который формировался в связи с постройкой Главного штаба и приобретал черты завершенности, несмотря на разновременность и стилистическую неоднородность входящих в него зданий.



Панорама Дворцовой площади

Эспланада трех площадей: Исаакиевской, Адмиралтейской и Дворцовой с величавыми зданиями Зимнего дворца и Адмиралтейства, просторов Невы и громады Исаакиевского собора требовала для своего равновесия иной по характеру вертикали. Монферран окончательно утвердился в мысли, что такой доминантой должна стать колонна, которая не превышала бы по высоте шпиль Адмиралтейства и купол Исаакиевского собора, но была соразмерна Дворцовой площади и являлась необходимым композиционным элементом в пространственной структуре архитектурного ансамбля центральных площадей города. Речь шла о том, чтобы создать монумент, достойно отвечающий цели акцентировать центр Дворцовой площади.

Обдумывая архитектурное, пластическое решение монумента, Монферран в поисках возможных прототипов вновь обратился к историческим аналогиям. Теперь уже не древний Египет, а императорский Рим стал источником художественного вдохновения. Из трех античных триумфальных колонн — Антонина и Траяна в Риме и Помпея в Александрии — его внимание привлекла колонна Траяна. Был еще один пример —

колонна Славы высотой 43 метра, установленная на Вандомской площади в Париже в 1806—1810 гг. по проекту архитектора Ж. Лемера, который находился под сильным влиянием художественного образа колонны Траяна⁴³. Это был в то время самый высокий памятник такого типа. В своем проекте триумфальной колонны Монферран решил превзойти по высоте именно эту колонну.

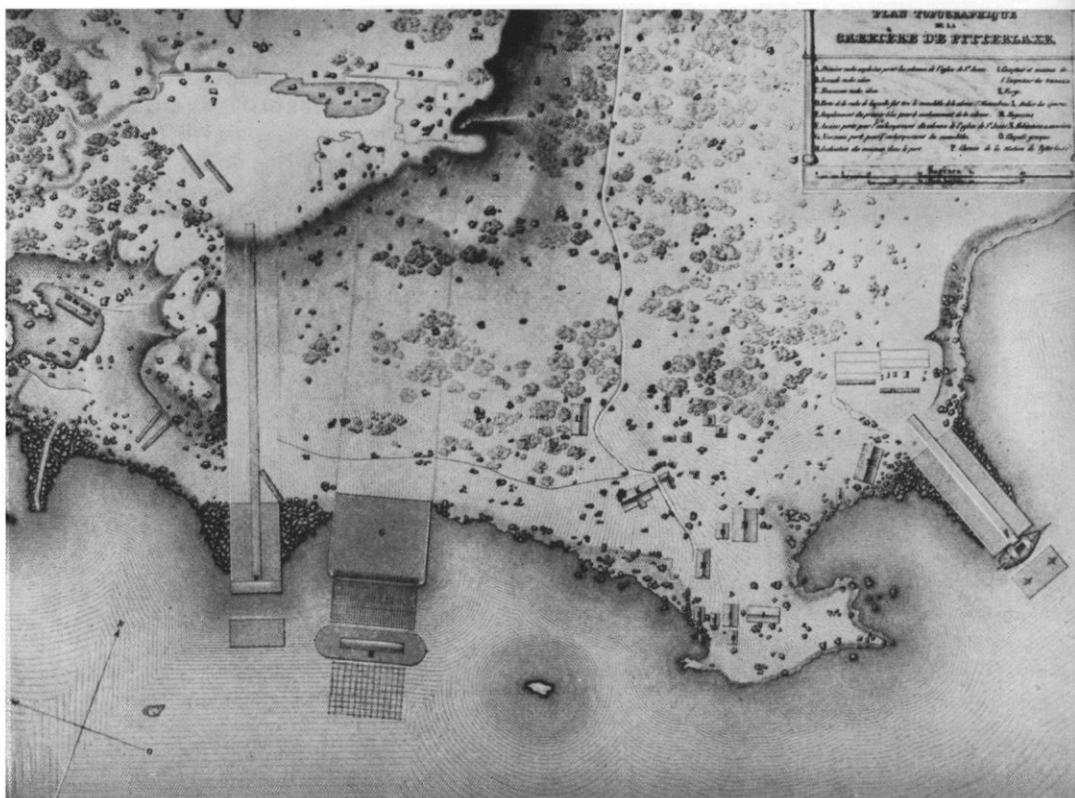
Считая колонну Траяна непревзойденным образцом по совершенству формы и внутренней гармонии, он писал: «Колонна Траяна, этот наиболее прекрасный образец, созданный людьми в этом роде, естественно представлялся моему уму, и я должен был и в дальнейшем, подобно тому, как это сделали в Риме в отношении колонны Антонина, а в Париже с колонной Наполеона, постараться насколько возможно приблизиться к прекрасному античному образцу» [63].

Вместе с тем Монферран считал недопустимым полное повторение античного образца, он хотел придать колонне специфический характер. «Я заменил спиральные скульптуры этого памятника монолитным стержнем 12 футов в диаметре (3,66 м) и 84 фута высотой (25,56 м), высеченным из гранитной глыбы, на которую я обратил внимание во время частных поездок в Финляндию в последние 13 лет»,— писал Монферран. Кроме того, им руководили еще и практические соображения: «Глыба красного гранита, не имеющая недостатков, способная получить наилучшую полировку, не уступающая ни в чем самому лучшему граниту Востока, находится в карьере Пютерлакса, около Фридрихсгама, на том самом месте, откуда были извлечены 48 гранитных колонн Исаакиевского собора» [63].

Приняв решение оставить монумент гладким, без рельефных композиций, Монферран большое внимание уделил построению наиболее точной и правильной формы стержня колонны. Соотношение верхнего и нижнего диаметров, очертания наружного контура, отношение основания к общей высоте — все это требовало самой тщательной проработки. Но самым главным был вопрос выбора кривой утонения стержня колонны. Для достижения наиболее совершенной формы стержня все крупнейшие архитекторы, начиная с Витрувия, предлагали свои способы утонения. Архитекторы эпохи Возрождения Виньола и А. Палладио считали, что на одну треть своей высоты колонна имеет цилиндрическую форму, затем получает некоторое утолщение, после чего происходит постепенное утонение ствола. В каждом случае такие построения производились с помощью расчетов.

Для построения формы колонн Исаакиевского собора Монферран воспользовался этими расчетами. Проектируя Александровскую колонну, зодчий взял за основу пьедестал и базу колонны Траяна, приняв диаметр основания стержня 12 футов (3,66 м), высоту стержня 84 фута (25,58 м), диаметр верхнего основания стержня 10 футов 6 дюймов (3,19 м). Получалось, что диаметр колонны укладывался в ее высоте 8 раз. Отсюда следует, что отношение верхнего диаметра к нижнему составляет 3,19:3,66, т. е. равно отношению 8:9.

Самую ответственную задачу — утонение стержня колонны, Монферран решил по-своему. Он, в отличие от Витрувия, Виньолы и Палла-



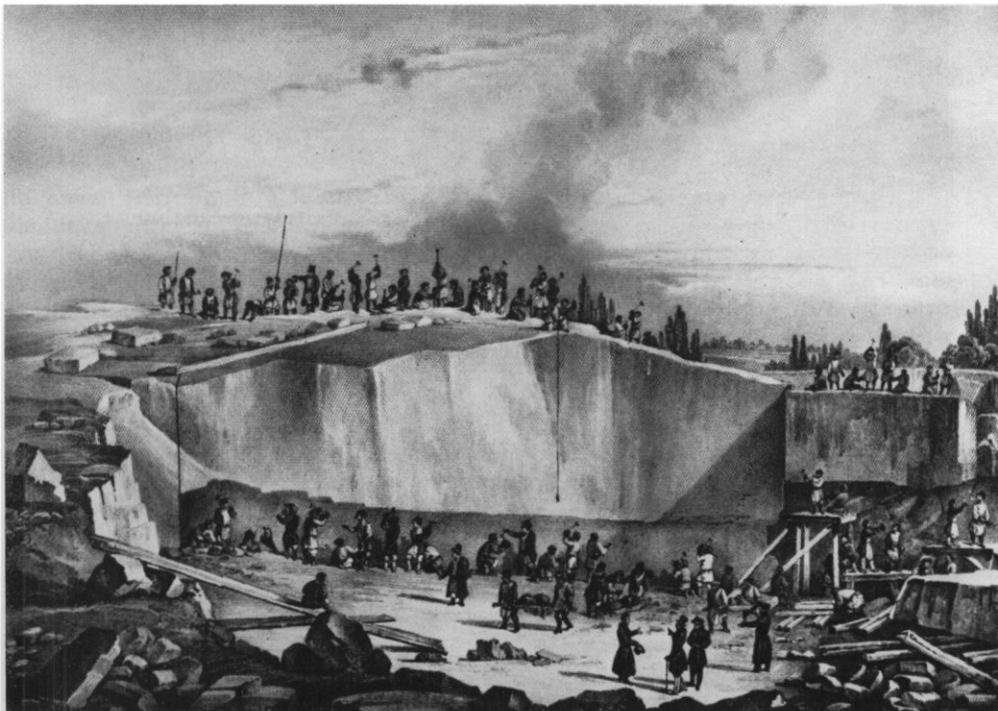
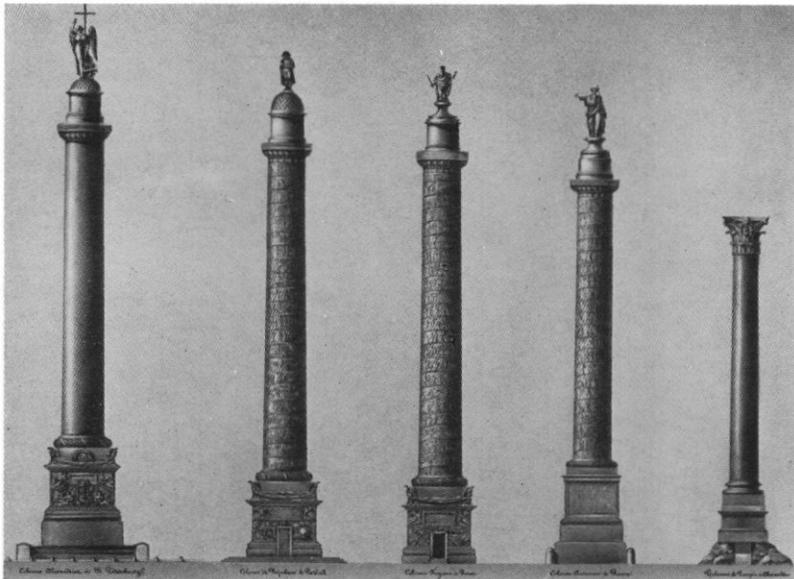
дио, считал, что утонение должно начинаться не с одной трети высоты, а с самого основания, и укрепил эту точку зрения расчетами, сделанными по методу математика Ламе. Этот расчет подтвердил правильность поставленной Монферраном задачи и позволил создать красивую плавную кривую наружного контура колонны. Оценивая ее художественный эффект, Ламе писал: «Вид возвышающейся колонны, элегантно и прочно построенной, вызывает истинное удовольствие, смешанное с удивлением. Удовлетворенный глаз с любовью обозревает детали и отдыхает на целом. Особая причина ее эффекта — счастливый выбор меридиальной кривой. Впечатление, которое производит вид нового сооружения, зависит столь же от возникающей у зрителя мысли о его прочности, как и от изящества форм и пропорций» [63].

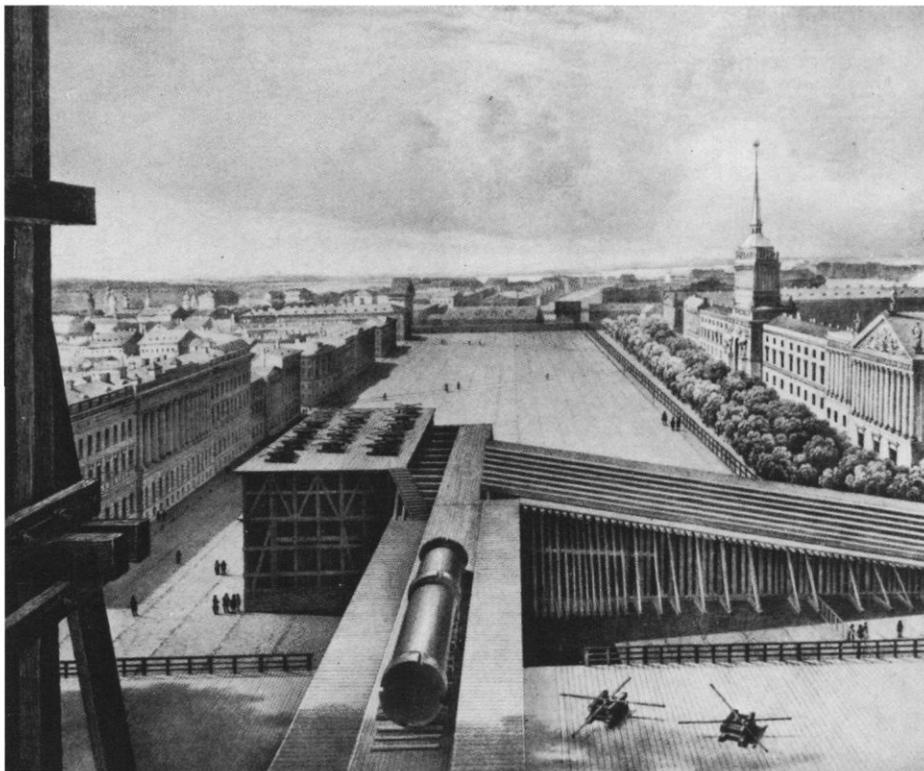
Построенная по способу Монферрана кривая утонения ствола дает изумительно плавную линию контура, удачно сочетающуюся с перспективным сокращением. Предложенный Монферраном метод построения кривой утонения вполне отвечает самым строгим требованиям, которые могут быть предъявлены к свободно стоящей, обозреваемой со всех сторон колонне. В этом его большая заслуга.

План карьера в Пютерлаксе. Гравюра Шрейбера по рисунку О. Монферрана. 1836 г.

Сравнительная высота колонн Александра I, Наполеона, Траяна, Помпея и Антонина. Литография Мюллера по рисунку О. Монферрана. 1836 г.

Вид работ в каменоломне. Литография Бишбуа и Ватто по рисунку О. Монферрана. 1836 г.





Проект был утвержден 24 сентября 1829 г., и Монферран назначен строителем монумента. Академия художеств, ранее не признававшая архитектора, теперь отдавала ему дань уважения в том же зале заседаний, где десять лет назад происходило обсуждение записки Модюи и ответов Монферрана. 29 сентября 1831 г. Совет Академии по предложению президента Оленина присвоил ему звание «почетного вольного общника». Это звание обычно присуждалось титулованным отечественным особам или очень известным, выдающимся иностранным художникам.

История создания Александровской колонны изложена в альбоме, изданном Монферраном в 1836 г. под названием «План и детали мемориального памятника, посвященного императору Александру». Весь процесс, связанный с поисками нужного монолита в карьере Пютерлакса, с доставкой его на специальном судне в Петербург, выгрузкой и транспортировкой на Дворцовую площадь, а также момент открытия памятника изложены в этом труде со всеми подробностями.

Поэтому, не останавливаясь детально на описании всех работ, все же хотелось бы отметить некоторые любопытные эпизоды, сопровождавшие это необычное строительство. Когда колонна уже была подго-

Фрагмент лесов для подъема колонны. Литография Бишбуа по рисунку О. Монферрана. 1836 г.

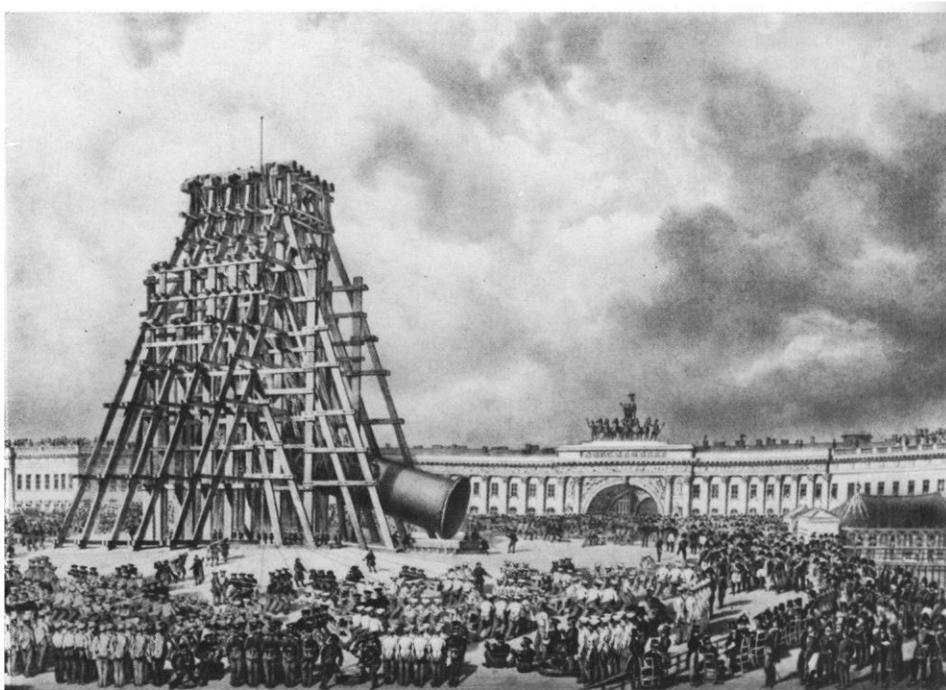
Детали Александровской колонны. Пьедестал, база, капитель и скульптура. Литография Арну по рисунку О. Монферрана. 1836 г.

товлена для подъема, состоялась церемония передачи шкатулки с медалями Монферрану для того, чтобы он вложил ее в специальное углубление в центре пьедестала. В шкатулке находились монеты и медали с изображением Александром I⁴⁴. Среди них — платиновая медаль, выполненная по рисунку Монферрана, с изображением Александровской колонны и датой «1830». На ободке медали надпись: «Александром Благодарному благодарная Россия». Кроме того, в шкатулке находилась пластинка из позолоченной бронзы с надписью: «В лето от Рождества Христова 1831 начато сооружение памятника, воздвигаемого императору Александру благодарною



Россиею на гранитном основании, положенном в 19 день ноября 1830 года в Санкт-Петербурге. При сооружении сего памятника председательствовал граф Ю. Литта. Заседали: князь П. Волынский. А. Оленин, граф П. Кутайсов, И. Гладков, Л. Карбоннер, А. Васильчиков. Сооружение осуществлялось по начертанию того же архитектора Августина де Монферрана»⁴⁵.

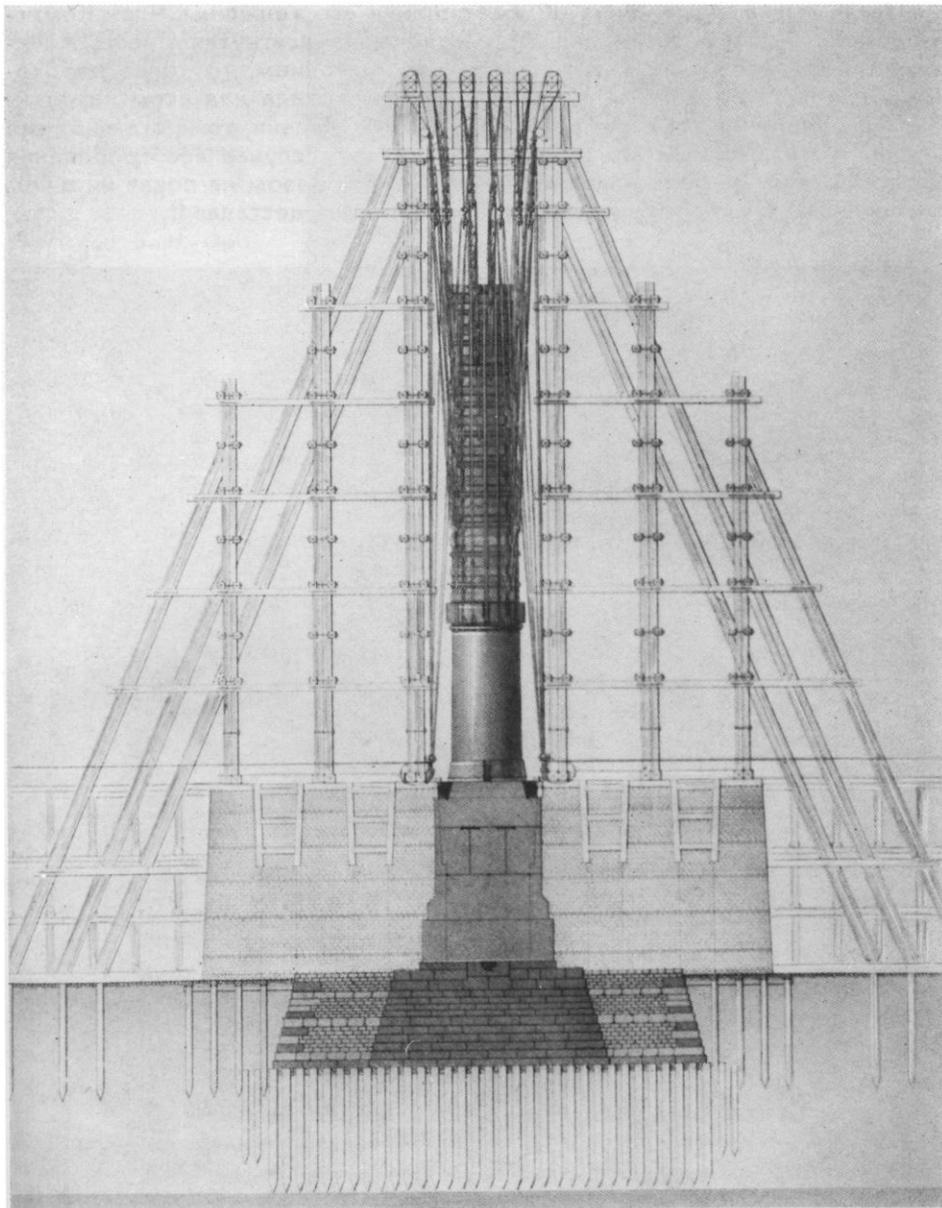
30 августа 1832 г. было назначено поднятие колонны на пьедестал. Эта строительная операция вылилась в событие общегосударственного значения. Монферран подробным образом зарисовал и описал эту операцию: «Улицы, ведущие к Дворцовой площади, Адмиралтейству и Сенату, были сплошь запружены публикой, привлеченной новизной столь необычайного зрелища. Толпа возросла вскоре до таких пределов, что кони, кареты и люди смешались в одно целое. Дома были заполнены людьми до самых крыш. Не осталось свободного ни одного окна, ни



Подъем колонны. Литография Бишбуа по рисунку О. Монферрана. 1836 г.

одного выступа, так велик был интерес к памятнику. Полукруглое здание Главного штаба, уподобившееся в этот день амфитеатру Древнего Рима, вместило более десяти тысяч человек. В специальном павильоне расположился Николай I со своей семьей. В другом посланники Австрии, Англии, Франции, министры, уполномоченные по делам, составляющие иностранный дипломатический корпус. Затем специальные места для Академии наук и Академии художеств, университетской профессуры, для иностранцев, лиц, близких к искусству, прибывших из Италии, Германии, чтобы присутствовать на этой церемонии..»⁴⁶.

В течение двух последующих лет производилась окончательная доработка монумента: полировка ствола, уточнение энтазиса, установка бронзовых украшений на пьедестале и фигуры ангела, которая по замыслу зодчего должна была завершать колонну. Создание эскизов и изготовление предварительных моделей было поручено скульпторам С. И. Гальбергу, И. Леппе и Б. И. Орловскому⁴⁷. Академик Б. И. Орловский, несмотря на трудные условия работы, вызванные бесцеремонным вмешательством Николая I, в течение восьми месяцев вылепил в глине и отлил в гипсе фигуру ангела в проектную величину. Однако вопрос о размерах основания под фигуру ангела детально обсуждался в Комиссии построе-



Конструкция гранитного пьедестала и лесов с каменным основанием для установки колонны. Литография Ру по рисунку О. Монферрана. 1836 г.

ния. Были высказаны мнения об уменьшении его величины. Член Комиссии князь Г. Г. Гагарин считал: «Если колонна, воздвигнутая в честь Александра I, должна быть увенчана его изображением, то тогда необходимо, чтобы эта завершающая часть торжествовала над всем памятником, но раз речь идет о символическом изображении, то... эта эмблема должна выглядеть как можно проще, и в этом случае все требования искусства должны быть направлены главным образом на показ ни с чем не сравнимой глыбы гранита и ее прекрасного пьедестала»⁴⁸.



Александровская колонна, Адмиралтейская и Исаакиевская площади. Литография Арну и Байо по рисунку Монферрана. 1836 г.

Ангел с крестом.
Скульптор Б. И. Орловский





Барельеф на пьедестале колонны. Художник Д. Скотти, скульпторы П. Свинцов и И. Леппе. Фото 1920 г. Публикуется впервые

Александровская колонна

В результате тщательного обсуждения и голосования члены Комиссии пришли к решению, что следует понизить пьедестал и полусферу, фигуру ангела не увеличивать и отказаться от позолоты. Это решение логически обосновано и раскрывает художественную идею монумента как памятника героическому подвигу народа в Отечественной войне 1812 г.

За сорок лет жизни в России Монферран творчески пережил две исторические эпохи, являясь современником и исполнителем воли двух российских императоров — Александра I и Николая I. В художественной стилистике это три этапа развития русского классицизма: ранний, зрелый и поздний и начало эклектики, что не могло не отразиться в его работе над двумя монументами, столь непохожими один на другой. Александровская колонна — памятник Александру I. Проектируя его, Монферран отступил от традиционного увенчания колонны статуей им-





Александровская колонна через
решетку ворот Зимнего дворца

ператора и завершил ее аллегорической группой, изображающей ангела с крестом и змею, извивающуюся перед ним. Это обобщенный и глубокий по содержанию образ, хотя памятник не содержит ни одного изображения, даже в барельефах, связанного непосредственно с эпизодами Отечественной войны или деяниями императора, за исключением фигур Победы и Мира, заносящих на скрижали даты исторических побед русского оружия.

Монферран постоянно напоминал, что Александровская колонна — подобие колонны Траяна. Отмечая сходство, он вместе с тем видел и различие, которое с его точки зрения состояло в том, что Александровская колонна в отличие от колонны Траяна лишена сплошной ленты барельефов, посвященных событиям войны. Однако это скорее внешний признак. Различие же имеет гораздо более глубокий характер.

Фигура ангела с крестом, венчающая Александровскую колонну, символична. Она выполнена пластически укрупненно, без излишних деталей, и слита воедино с подножием и пьедесталом, которому придана отличная от стержня колонны обработка. На четырех барельефах пьедестала расположены символические изображения рек Немана и Вислы, с которыми связаны события Отечественной войны 1812 года, а также аллегии Победы, Мира, Мудрости, Правосудия, Милосердия и Изабилия в окружении древнеримских воинских символов и русских боевых доспехов.

Композиции барельефов прорисованы Монферраном. Он прекрасно увязал масштаб этих композиций с монументальными формами колонны. Барельефы выполнялись в проектную величину художником Д.-Б. Скотти. Модели делали скульпторы П. Свинцов и И. Леппе, орнаментальные украшения скульптор Е. Балин, а бронзовые отливки выполнялись на заводе Берда (ныне Адмиралтейский).

Если продолжить сравнение Александровской колонны с колонной Траяна, то необходимо заметить, что последняя в период создания была увенчана фигурой бронзового орла — символа императорской власти, а лишь после смерти Траяна — скульптурным изображением императора (в средние века была установлена статуя апостола Павла). Таким образом первоначальное символическое содержание этого монумента было выражено более определенно, и это скорее роднит оба памятника, чем их разъединяет, хотя другие характерные черты свидетельствуют об их различии.

Александровская колонна создана из другого материала, который имеет другой цвет и другую структуру поверхности, другие пропорции и очертания контура ствола и даже иную композицию. В отличие от колонны Траяна Монферран поставил пьедестал колонны на уширенный стилобат и небольшую ступенчатую террасу. От этого сооружение только выиграло в плане монументальности, ибо у античного прообраза переход от горизонтали основания к вертикали колонны кажется недостаточно плавным. Все это позволило Монферрану создать не подобие и не подражание, а самостоятельный памятник, прекрасные качества которого не мешают однако увидеть неподражаемые особенности античного оригинала.

Торжественное открытие монумента состоялось ровно через два года после установки колонны на пьедестал — 30 августа 1834 г. Сохранилось воспоминание об этом событии поэта В. А. Жуковского: «И никакое перо не может описать величия той минуты, когда по трем пушечным выстрелам вдруг из всех улиц, как будто из земли рожденные, стройными громадами, с барабанным громом, под звуки Парижского марша пошли колонны русского войска... Начался церемониальный марш: русское войско прошло мимо Александровской колонны; два часа продолжалось сие великолепие, единственное в мире зрелище... Вечеру долго по улицам освещенного города бродили шумные толпы, наконец освещение угасло, улицы опустели, на безлюдной площади остался величественный колосс со своим часовым».

Колонна гармонично вписалась в ансамбль Дворцовой площади и стала неотделима от арки Главного штаба. Монферран расположил ее не в геометрическом центре площади, а на оси арки Главного штаба и центрального проезда Зимнего дворца. С установкой Александровской колонны возникла определенная доминантная связь между куполом Исаакиевского собора, башней Адмиралтейства и вертикалью колонны. Появилась возможность рассматривать их вместе как объемно-пространственную структуру всего архитектурного ансамбля центральных площадей города. Градостроительный талант Монферрана проявился в том, что он сумел сделать близкими по масштабу и тем соединить два своих творения — Исаакиевский собор и Александровскую колонну, которые совершенно различны по абсолютным размерам и массе, — с главным градостроительным акцентом города — башней Адмиралтейства.

Колонна видна в перспективе четырех улиц, выходящих к Дворцовой площади, и архитектурное ее восприятие меняется в зависимости от места обзора. Наиболее интересна хорошо известная перспектива, открывающаяся от Невского проспекта по улице Герцена к арке Главного штаба и далее к самой площади, композиционным центром которой является арка.

VII. РАБОТА В ПЕТЕРБУРГЕ И ПРИГОРОДАХ И В НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ

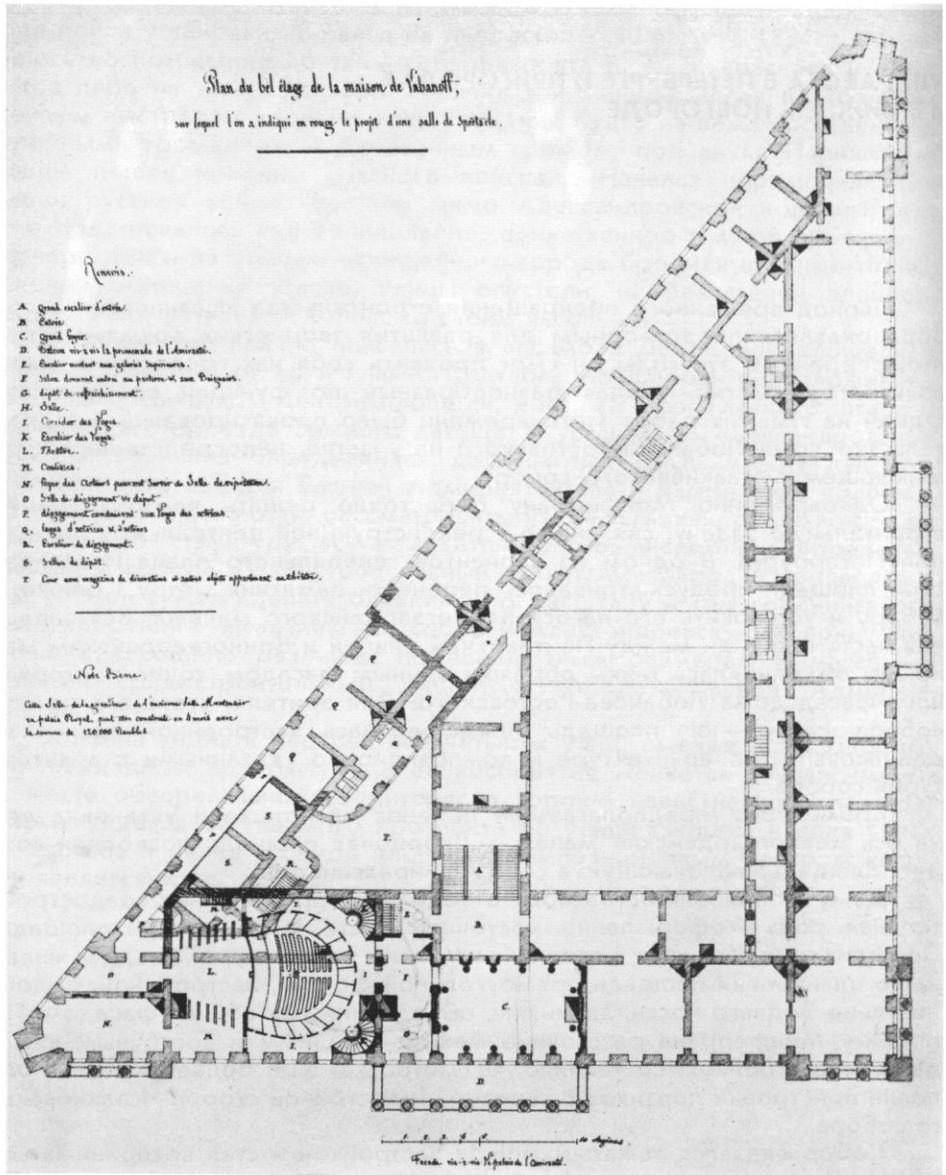
Период временного прекращения строительства Исаакиевского собора оказался плодотворным для развития творческих возможностей Монферрана. В эти годы он смог проявить себя как градостроитель и архитектор-практик, создав разнообразные по функции сооружения. Одной из главных работ этого времени было проектирование и строительство дома Лобанова-Ростовского на участке, непосредственно прилегающем к Исаакиевскому собору.

Одновременно Монферрану предстояло решать важную градостроительную задачу, связанную с реконструкцией центральных площадей Петербурга. В одном из вариантов генерального плана Исаакиевской площади предусматривалось перенести памятник Петру I ближе к собору и установить его на оси Конногвардейского манежа. Вся западная часть площади между Почтамтской улицей и Конногвардейским манежем объединялась таким образом единым фасадом, точно повторявшим фасад дома Лобанова-Ростовского. Для зрителя, стоящего на оси собора север — юг, площадь представлялась застроенной зданиями, одинаковыми по архитектуре и композиционно увязанными с архитектурой собора.

Кроме того, предполагаемый перенос памятника и установка его на ось Конногвардейский манеж — Дворцовая площадь позволяли создать площадь, включающую в себя Адмиралтейство.

Дому Лобанова-Ростовского отводилась определенная градостроительная роль — оформление восточной части Исаакиевской площади. По-видимому, Комитет строений во главе с Бетанкуром поддерживал идею планировки площади прямоугольной формы, застроенной, подобно улице Зодчего Росси, зданиями, объединенными общим фасадом. По проекту Монферрана расстояние между западным и восточным фасадами и застройкой составляло 40 метров и еще более уменьшилось после пристройки портиков с западной и восточной сторон Исаакиевского собора.

Собор оказался зажатым между застройкой и стал восприниматься фронтально с севера и юга. Громадное здание значительно выиграло бы при наличии угловых точек обзора. Здесь сказалась неопытность Монферрана как градостроителя. Он смело обратился к творениям Росси, взяв за образец улицу Зодчего Росси и Александрийский театр, который рассчитан на центральное обозрение и, кроме того, с севера, со стороны площади Островского, имеет угловые перспективы, в то время как Исаакиевский собор почти лишен таких точек обозрения.



Дом Лобанова-Ростовского. План 2-го этажа с показанием плана театра и экспликацией Монферрана



Дом Лобанова-Ростовского. Главный фасад, обращенный к Адмиралтейству

В соответствии с разработанным генеральным планом Исаакиевской площади Монферран спроектировал дом Лобанова-Ростовского⁴⁹. По проекту Монферрана Исаакиевская площадь была прямоугольной, поэтому под застройку дома Ростовского отводился участок в форме прямоугольного треугольника, у которого катеты – Адмиралтейский бульвар и Исаакиевская площадь, а гипотенуза – Вознесенский проспект (ныне пр. Майорова), который подходит к Адмиралтейскому бульвару под углом около 60 градусов. Монферран занял весь периметр участка и построил огромный дом с тремя ответственными фасадами. В композиционном построении объемов ощущается влияние Адмиралтейства. Главный фасад напротив Адмиралтейства трактован как пятчастный, подобно фасаду Адмиралтейства: центральный семипролетный портик, два фланкирующих трехпролетных и между ними нейтрально решенные плоскости стен. Центральный восьмиколонный портик коринфского ордера имеет колоннаду на уровне второго и третьего этажей, установленную на лоджию. Пропорции колонн намеренно искажены в сторону утяжеления, а их базы «расплющены». По-видимому, дом Лобанова-Ростов-



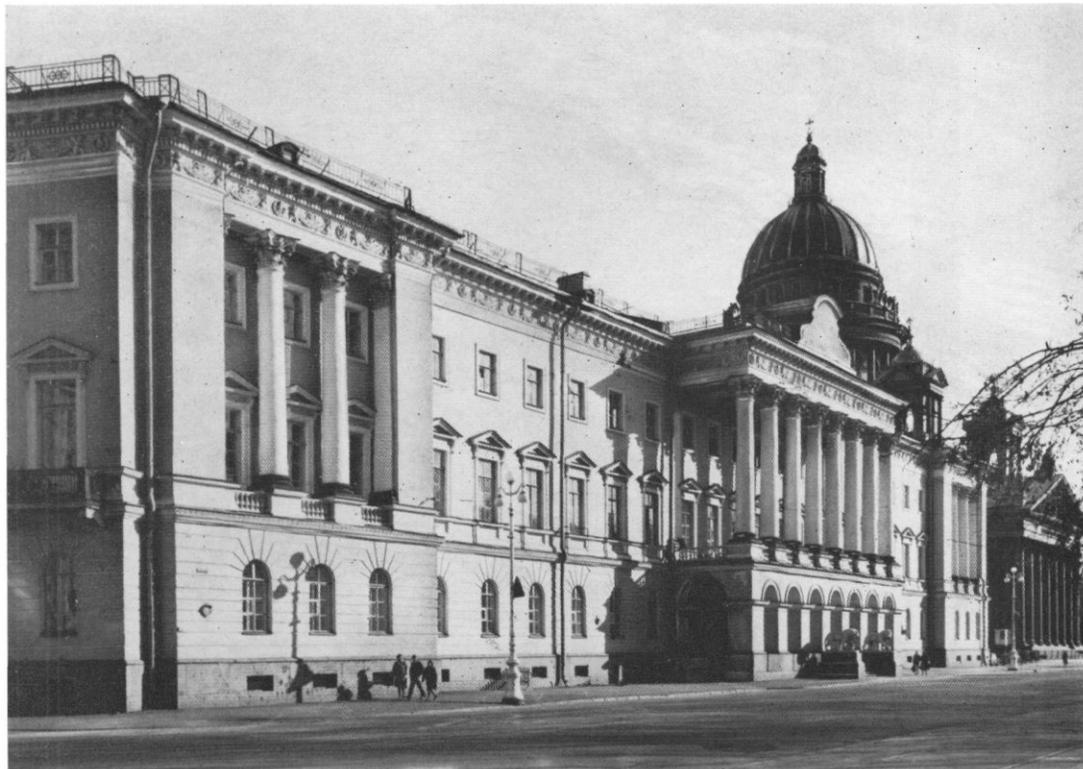
Дом Лобанова-Ростовского. Крыльцо со львами. Фото 1990 г.

Дом Лобанова-Ростовского. Северный фасад. Фото 1990 г.

ского, как и проектировавшийся подобный ему на противоположной стороне площади, должны были служить связующими звеньями между Адмиралтейством и Исаакиевским собором. У центрального входа скульптурная композиция из двух львов с лапами на шаре, стоящих по сторонам лестницы. Эти львы нам знакомы по проектам альбома, преподнесенного Александру I Монферраном в 1814 г.

Западный фасад этого похожего на дворец дома решен аналогично северному. Благодаря крайним портикам Монферран получил возможность вычленить угол и виртуозно решить его: небольшой, на одно окно, фасад с креповками, объединяющими в одно целое примыкающие фасады. Такое же решение получил противоположный срезанный угол. В то же время фасад, выходящий на проспект Майорова, трактован деликатно, нейтрально и одноплоскостно, чтобы не перебивать могучий разлет «луча» к Адмиралтейским колоннадам. Лишь три изысканных балкона слегка оживляют спокойную гладь самого длинного фасада этого величавого здания. В 1850-х гг. здание было куплено царским правительством для военного министерства.

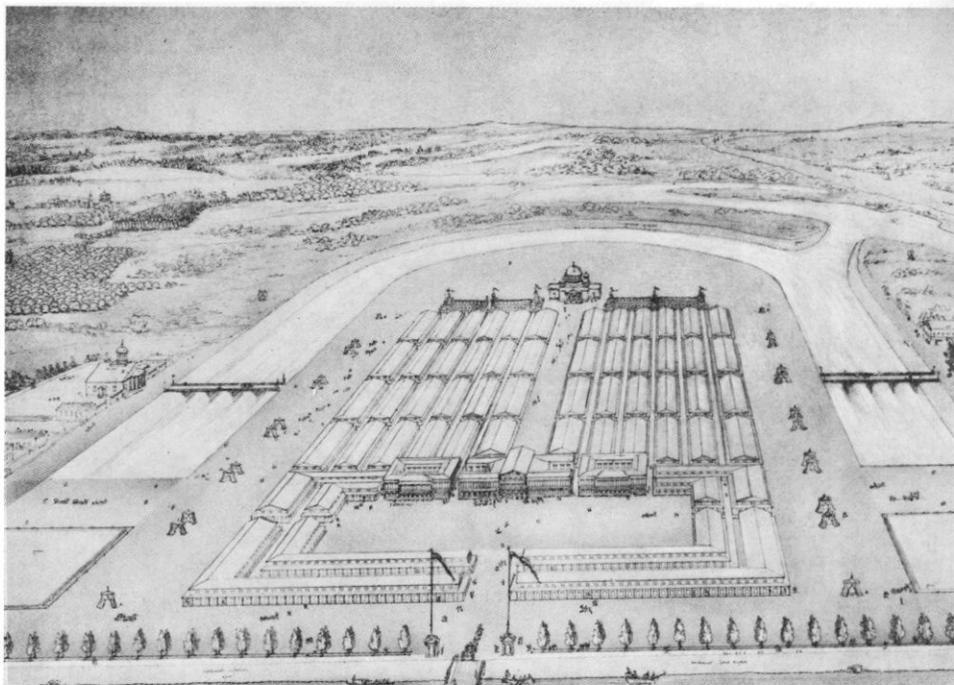
Замкнутый контур с элегантными, не отчужденными от окружающего пространства объемами, больше подходит для правительственного учреждения, нежели для жилья. К сожалению, /^олы не знаем, каковы были первоначальные интерьеры парадного второго этажа. Существующая главная лестница и вестибюль тяжелы, мрачны и не производят торжественного впечатления. Дом Лобанова-Ростовского — наиболее значительная из ранних построек Монферрана — строился с 1817 по



1820 г., в последующие три года осуществлялась отделка интерьеров. Ее завершение предшествовало основному развороту строительства Исаакиевского собора после 1825 г.

Важнейшей работой этого периода стало проектирование и строительство ансамбля Нижегородской ярмарки — крупнейшей промышленной ярмарки России XIX — начала XX в., просуществовавшей до 1929 г. Идея ее создания связана с переносом в Нижний Новгород Макарьевской ярмарки⁵⁰.

Первый сезон Нижегородской ярмарки открылся в 1817 г. Территория, отведенная для ее устройства, площадью более 1 кв. километра была застроена временными торговыми сооружениями. План ярмарки не имел градостроительного решения; не было четко выраженного центра, а церковь и дом губернатора — главные здания не были композиционно связаны между собой и торговыми павильонами. Бетанкуру, возглавлявшему Комитет строений, предстояло преобразовать эту хаотическую застройку [4]. Ему принадлежит замысел общего генерального решения и проекты всех основных инженерных сооружений: мостов, каналов, шлюзов. Устройству выставки придавалось важное государственное значение, о чем сам Бетанкур писал: «Слава государства требует



даже, чтоб сооружение сие, единственное в Европе, приведено было в то совершенство, которое оно заслуживает» [56, с. 82].

По указу от 6 марта 1818 г. строительство ярмарки должно было завершиться в 1821 г. Основные сооружения: торговые ряды, административный корпус и Спасский собор — к 1822 г. были возведены, но все строительство завершилось только в 1828 г. Ярмарка имела большое мировое торговое и экономическое значение. Решение сложных инженерно-гидротехнических задач Бетанкур принял на себя, а вопросы архитектурно-градостроительного характера доверил Монферрану. Очевидно, Бетанкура не смущали неудачи, постигшие зодчего на первом этапе строительства Исаакиевского собора, иначе не поручил бы ему проектирование всех зданий ярмарочного городка.

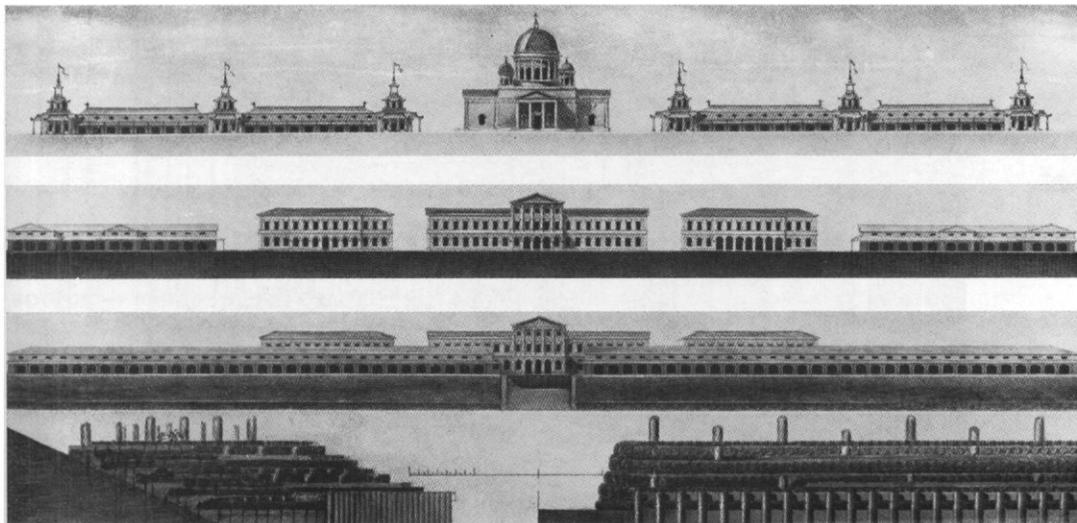
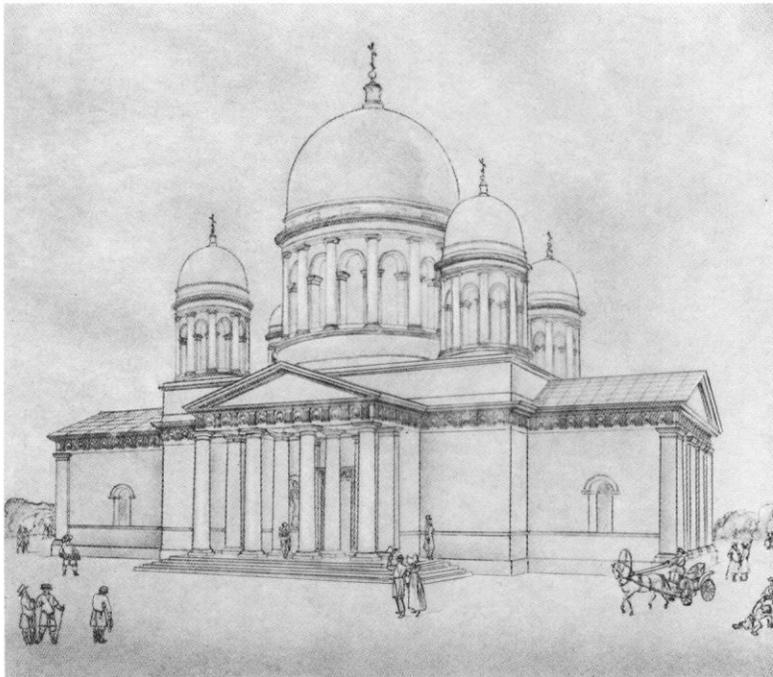
В состав проекта, выполненного Монферраном, входили кроме зданий администрации, собора, торговых рядов еще эскизы «китайских рядов» и других лавок, перспективы набережных, центральной улицы, перспективные виды Спасского собора и его интерьер, общий вид ярмарочного комплекса с птичьего полета, позволяющий охватить всю композицию в целом и оценить размах задуманного ансамбля [56, с. 82].

Собор и главное административное здание доминируют, они замыкают с севера и юга перспективу центральной улицы, по сторонам которой размещены основные корпуса торговых рядов, сгруппированные и вытянутые в 12 линий. Эта торговая часть ансамбля состоит из 48 двух-

Перспектива Макарьевской ярмарки в Нижнем Новгороде. 1822 г.

Спаский собор в Нижнем Новгороде

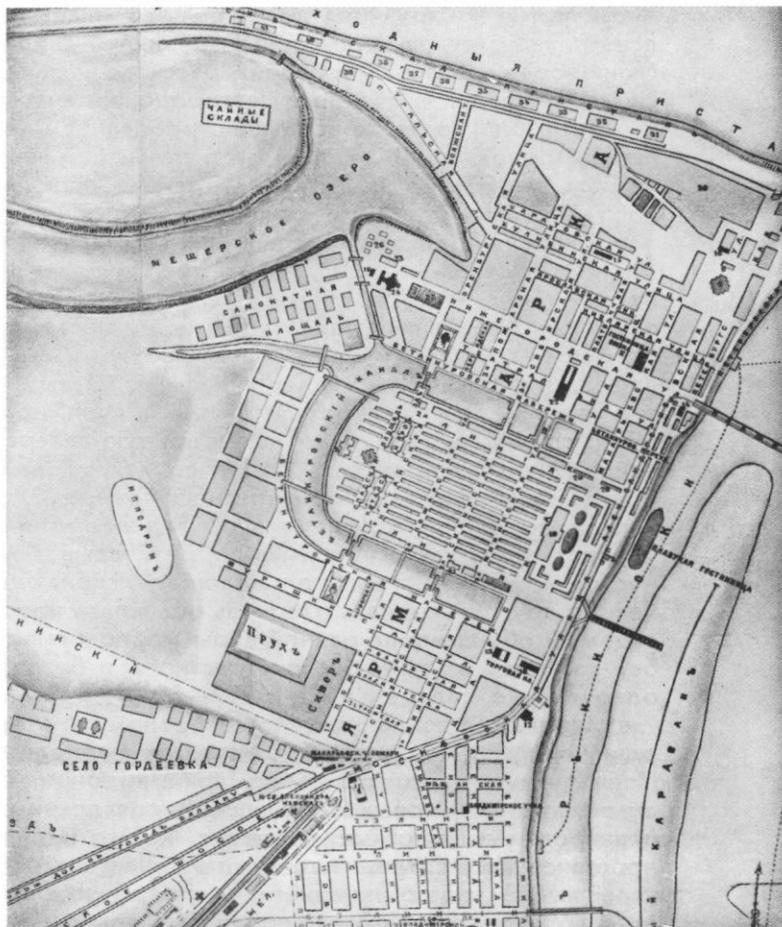
Проекты набережных, лавок, административных зданий и собора для Макарьевской ярмарки. Фасады, разрезы





Интерьер Спасского со-
бора в Нижнем Новго-
роде. 1822 г.

Нижний Новгород. План
центральной части. 1896 г.



этажных зданий. Вторая ось ансамбля пересекает главную ось по линии восток — запад и завершается зданиями Армянской церкви и театра. Таким образом создается четкая уравновешенная замкнутая композиция плана, в котором главная роль принадлежит двум крупным объектам: это главное здание, решенное лаконично, с открытой, крестообразной в плане галереей на первом этаже и портиком на втором и Спасский собор — пятикупольный храм, являющийся высотной доминантой всего ансамбля. Прервав на время работу в Исаакиевском соборе, зодчий взялся за проектирование второго (после своего приезда в Россию) культового здания, проект его напоминал первоначальные проекты Исаакиевского собора. Очевидно, работая над этим проектом, Монферран проверял себя, обдумывал варианты, возможно, более совершенных, объемных и композиционных решений Исаакиевского собора.

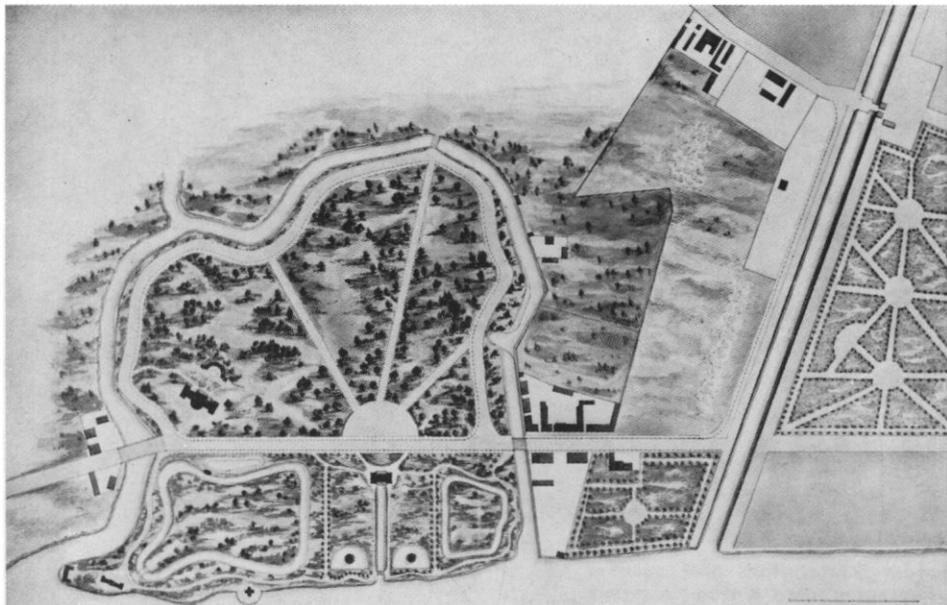
Строгая композиция генерального плана выставочного городка и ясная пластическая характеристика зданий свидетельствуют о том, что Монферран, развивая традиции русского и западноевропейского классицизма, создал в Нижнем Новгороде замечательный градостроительный ансамбль, соответствовавший требованиям времени. В конце XVIII — первой половине XIX в. в связи с развитием капитализма в России появилась необходимость строить здания более широкого функционального назначения, в том числе промышленные и торговые.

Теофиль Готье, посетивший в 1861 г. Нижний Новгород, писал: «.. Ярмарка в Нижнем — это целый город. Ее длинные улицы скрещиваются под прямым углом и выходят на площади, центр которых занимают фонтаны. Деревянные дома вдоль улиц состоят из нижнего этажа, где размещаются лавки и магазины, и верхнего, выступающего со стороны фасада над первым и поддерживаемого сваями. Наверху обычно живет торговец и его служащие. Этот этаж и сваи, на которые он опирается, образуют перед витринами лавок крытую галерею, идущую вдоль всей улицы. В случае дождя тюки товаров могут временно обрести там кров, а прохожие, оставаясь в безопасности от карет, рискуют лишь получить толчок локтем и могут сколько угодно выбирать товары или просто удовлетворять свое любопытство, разглядывая витрины <...> Пройдя несколько улочек, я вышел на площадь, где с одной стороны была церковь, с другой — мечеть. Церковь венчалась крестом, мечеть — полумесяцем, и оба символа разной веры мирно сияли в чистом вечернем небе, золотая в луче беспристрастного и безразличного, что впрочем, одно и то же, солнца...» [13, с. 387—395].

Ансамбль, созданный Монферраном, в своем роде уникален как один из лучших торговых комплексов периода классицизма в России. Последующее расширение ярмарки в конце XIX в. сопровождалось строительством новых сооружений, появлением дополнительных осей планировки и высотных доминант, но это не исказило первоначальное ядро ансамбля, сохранившего свою целостность⁵¹.

В 1823 г. по инициативе петербургского генерал-губернатора М. А. Милорадовича Монферран был привлечен к разработке проекта увеселительного сада в Екатерингофе. Екатерингоф — летняя загородная резиденция Петра I — находился в непосредственной близости от Петербурга, на берегу реки Екатерингофки, южнее места впадения Невы в Финский залив. В первой четверти XVIII в. здесь был построен деревянный двухэтажный дворец, подаренный Петром I Екатерине I и давший название всей усадьбе, выкопан канал с гаванью и разбит регулярный сад.

В середине XVIII в. в связи с переносом из Летнего сада деревянного дворца Анны Иоанновны в Екатерингоф был частично реконструирован и дворец Екатерины I. Ансамбль Екатерингофа, несмотря на ряд перепланировок парка и частично реконструкцию старого дворца, в целом много лет сохранял облик петровского времени. В середине XVIII в., во время царствования Елизаветы Петровны, Екатерингоф еще служил местом для увеселительных прогулок придворных, но в последующие десятилетия был забыт и подвергся запустению.

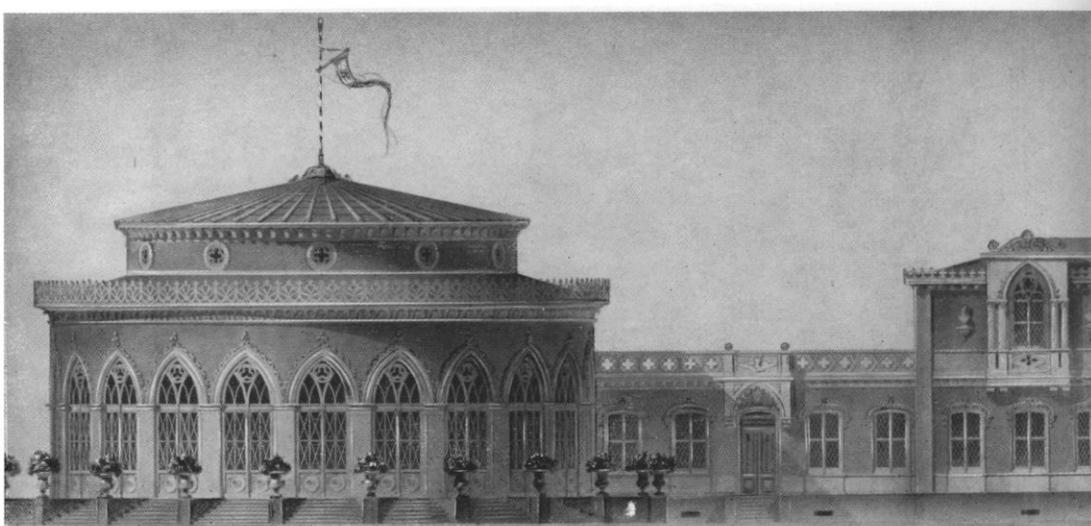


Генеральный план Екатерингофа.
1820-е гг.

В начале XIX в. в связи с дальнейшим расширением городской территории был создан специальный Комитет городских повинностей, и на Екатерингоф снова обратили внимание как на место народных гуляний. В 1804 г. члены Комитета разработали соображения по устройству парка. Но Отечественная война 1812 г. отодвинула осуществление этих намерений, и только в 1820-х гг. к старому Петровскому парку присоединили территорию, доходившую почти до Нарвских ворот, и заказали Монферрану проект увеселительного сада, который и был выполнен в 1823 г.

На генеральном плане увеселительного парка обозначены свободно расставленные в пространстве многочисленные павильоны и беседки, среди них Ферма, Вокзал и Львиный павильон⁵². О сооружении Вокзала, который Монферран называл «кабачком», он писал, что здание для кабачка планируется по образцу такого заведения в Елисейских Полях в Париже: «Танцевальный зал расположен в центре между большим залом ресторана и таким же залом кафе. К каждому из этих помещений примыкает по четыре салона для посетителей. В салонах размещаются бильярдные и другие помещения для игр. Большая кухня и кухня-кафе устраиваются рядом для облегчения обслуживания посетителей. Две маленькие лестницы ведут на антресоли, где устроена квартира для заведующего»⁵³.

Здание имело трехчастный симметричный план: одноэтажная ронда, перекрытая купольной конструкцией и соединенная переходом с

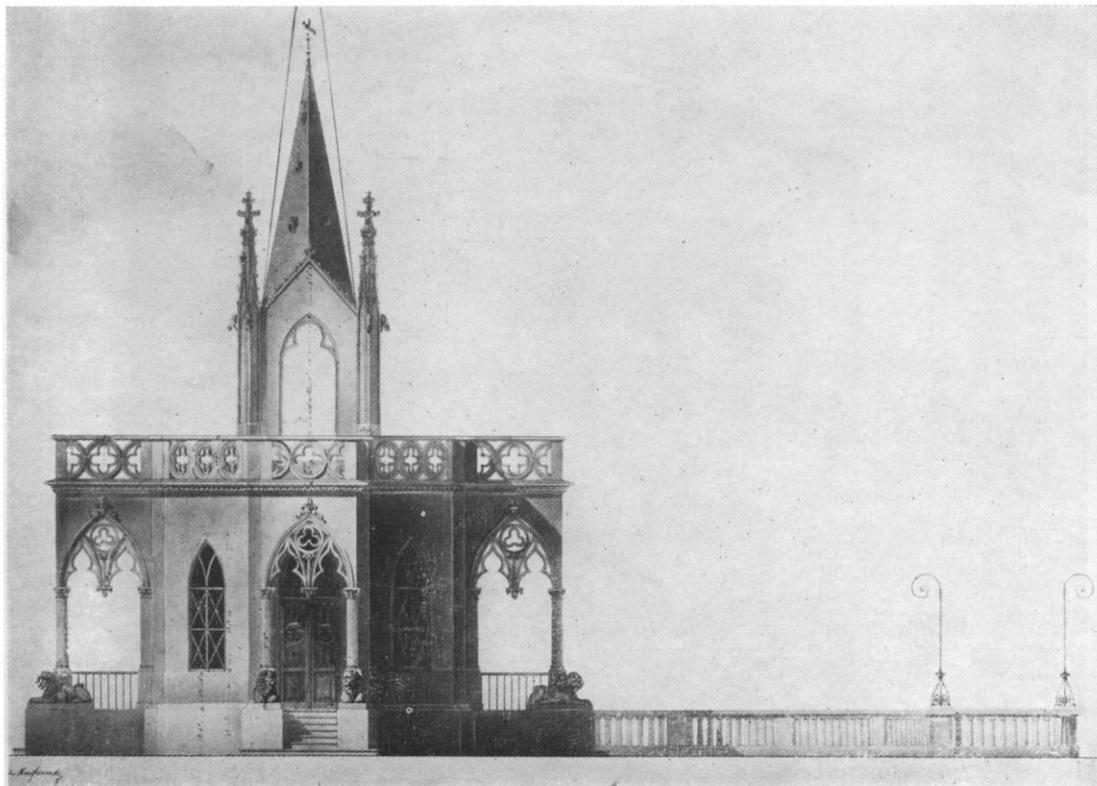


Проект увеселительного вокзала
в Екатерингофе. Фасад, вариант.
Чертеж О. Монферрана

двумя симметрично расположенными флигелями. В нем эклектически соединились объемно-планировочное решение в стиле классицизма с готическими деталями окон и эркеров. Заимствование элементов средневековой архитектуры Монферран объяснял назначением самого здания: «Это заведение, предназначенное быть, так сказать, местом встреч в праздничные дни для жителей С.-Петербурга определенного социального положения, должно в то же время служить украшением Екатерингофского парка. Поэтому в смысле архитектуры был выбран готический стиль и легкий тип постройки»⁵⁴.

Здание Фермы было увенчано бельведером, над входом помещался герб владельца усадьбы, во дворе устроены фонтаны со скульптурой и бассейном. Ферма была построена в виде избы с широкими тесовыми воротами и голубятней, в традициях русской народной деревянной архитектуры. В записке от 8 июля 1833 г. на имя Милорадовича Монферран писал о Ферме: «Это здание соединяет изящество с простотой, свойственной деревянной архитектуре и назначению здания, оно очень способствовало бы украшению парка, в особенности, если планировка парка позволит сделать главный вход замыкающим перспективу аллеи» [56].

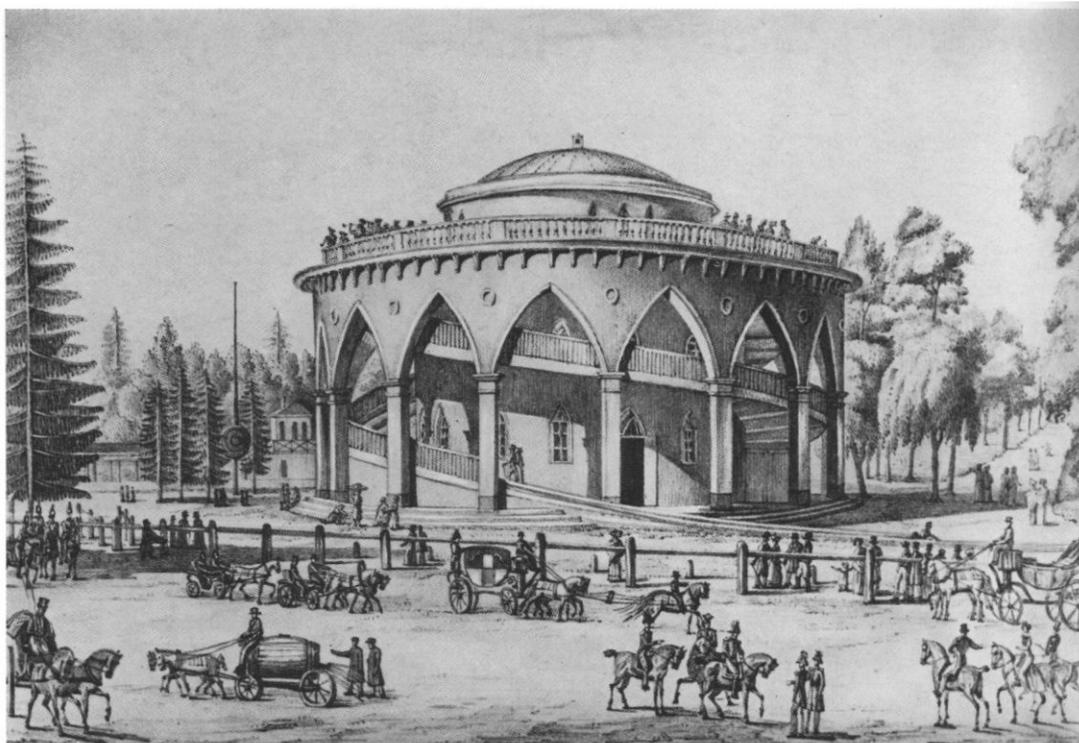
Львиный павильон стоял на искусственной насыпи, окруженный со стороны моря террасой. Легкая постройка восьмиугольной формы, напоминающая сельскую часовню, с четырьмя порталами, украшенными резьбой по дереву и фигурами львов у основания, завершалась шпилем, обитым железом и увенчанном ярко раскрашенной фантастической птицей. Внутри размещалась кондитерская.



Проект Готического или Львиного павильона с оградой в Екатеринингофе. Фасад, вариант. Чертеж О. Монферрана

К весне 1824 г. в парке возвели здание Фермы, несколько беседок, Вокзал, Львиный павильон и Кофейный домик; осуществили работы по обновлению деревянного Петровского дворца, было посажено около тысячи деревьев, проложены новые дорожки, вырыты пруды и каналы, появились увеселительные сооружения: катальные горы, карусели, галереи для игр.

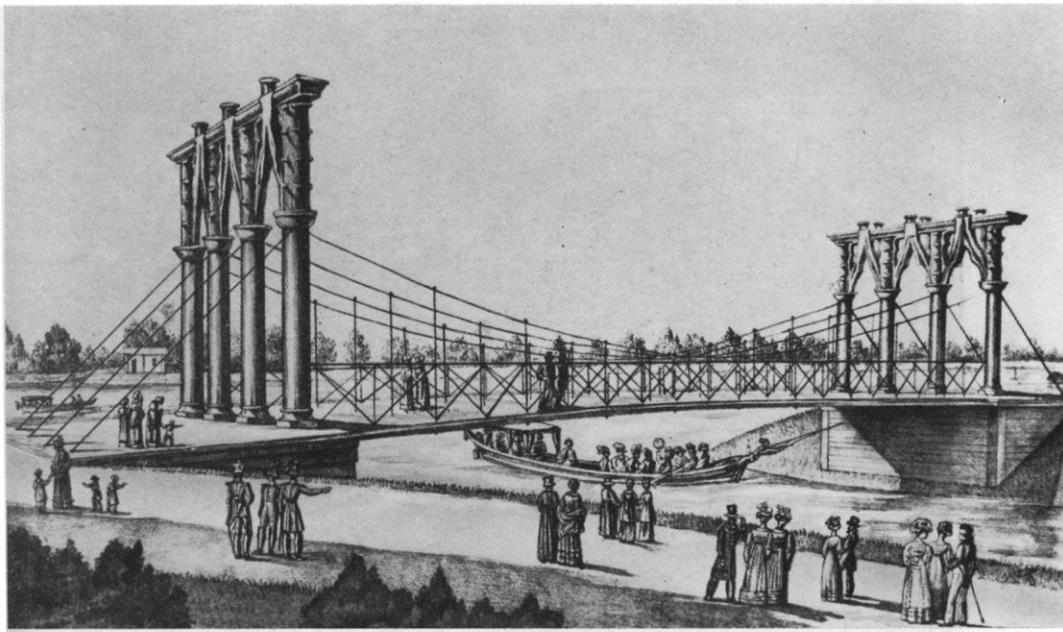
Деревянные здания Вокзала, Фермы и Львиного павильона в Екатеринингофе были построены с использованием форм и мотивов готической архитектуры, выбор которых автор всегда старался обосновать соображениями не только красоты, но и целесообразности. В этом можно заметить первые попытки теоретически осмыслить то новое, что начинало проявляться в архитектуре первой трети XIX в., когда в рамках классицизма начали проявляться тенденции стилизаторства. Они будут теоретически обоснованы русскими зодчими только через десять лет. В трудах И. И. Свиязева и К. А. Тона прозвучат мысли о том, что для



выражения всего многообразия назначения зданий недостаточно одного, какого бы ни было стиля, что каждый стиль должен быть «приличен сущности дела», т. е. соответствовать назначению⁵⁵.

Создавая увеселительный парк, Монферран в поисках новых, со звучных времени образов обратился к формам архитектуры прошлого, заимствуя не только элементы готики и русской народной архитектуры, но и мавританские, китайские и другие мотивы. Обращение к так называемой английской готике Монферран продемонстрировал еще в 1816 г. Китайские и мавританские мотивы использованы при создании павильонов Нижегородской ярмарки. Екатерингофский Вокзал, созданный в 1820-е гг., можно было бы отнести к классической традиции готики XVIII в., если бы не явное стремление автора преодолеть массу стены, свести ее к минимуму, связать внешнее и внутреннее пространство посредством стрельчатых арок-входов, окружающих центральную ротонду. Здесь декоративные формы только внешне ассоциировались с готикой, в то время как решение конструктивных задач и пространственная организация объемов этих сооружений говорят о более современных воззрениях автора.

Последователем Монферрана оказался архитектор А. Менелас, который в 1826 г. для царской резиденции «Александрия» в Петергофском



Старые и новые Русские горы в Екатерингофе. Литография. 1820-е гг. Цепной мост в Екатерингофе. Литография. 1826 г.

парке построил царский загородный дом — Коттедж в стиле английской готики. В архитектуре Коттеджа также достигнуто органическое сочетание объемно-планировочного решения с использованием декоративных элементов готики. Новейшие воззрения Монферрана проявились наиболее определенно в области проектирования и строительства загородных сооружений, что стало характерным для творчества многих архитекторов, работавших во II трети XIX в. в области дворцово-паркового строительства (А. Брюллов, Н. Бенуа, Г. Боссе, А. Штакеншнейдер и др.)-

С 1826 г. Екатерингоф перешел в ведение города и стал первым общественным парком столицы. Здесь ежегодно 1 мая устраивались знаменитые екатерингофские гуляния, в которых участвовали широкие круги петербургского населения. Современники оставили много воспоминаний об этих гуляниях. Вот одно из них, написанное в 1842 г.: «.. Весь Петербург, нарядившись в самые пышные летние обновы, вдруг потянулся за Калинкин мост, в Екатерингофскую рощу. Ряды экипажей тянулись почти до самого Кащина моста у Старой Нарвской заставы. Скопище экипажей, пешеходов, гуляющих и любопытствующих доходило до невероятия...»⁵⁶.

Здания и павильоны Екатерингофского парка к середине XIX в. постепенно начали разрушаться. В 1866—1867 гг. были снесены Ферма и



оранжереи, а в 1876 г. продано здание Вокзала. К началу XX в. в парке сохранилась одна монферрановская беседка в мавританском стиле.

В последующие годы Монферран много работал по заказу императорского двора и именитых сановников. В 1830—1840-е гг., разрабатывая проекты интерьеров Зимнего дворца и продолжая проектирование и строительство Исаакиевского собора, он получил заказ на проект двух особняков вблизи Исаакиевской площади. Один из них — дом миллионера, владельца уральских рудников П. Н. Демидова — был построен на Большой Морской (ныне ул. Герцена, 43), другой, принадлежащий княгине Гагариной, построен рядом (ул. Герцена, 45).

Дом Демидова перестроен из небольшого каменного здания XVIII в., которому Монферран придал черты, характерные для петербургских особняков середины XIX в.: рациональная планировка, функциональная обусловленность объемно-планировочных решений и стилистическая свобода во внешнем оформлении. В отделке лицевого и дворового



Гулянье в Екатерингофе. Фрагменты панорамы. Художник К. К. Гампельн. 1824—1825 гг. Публикуется впервые



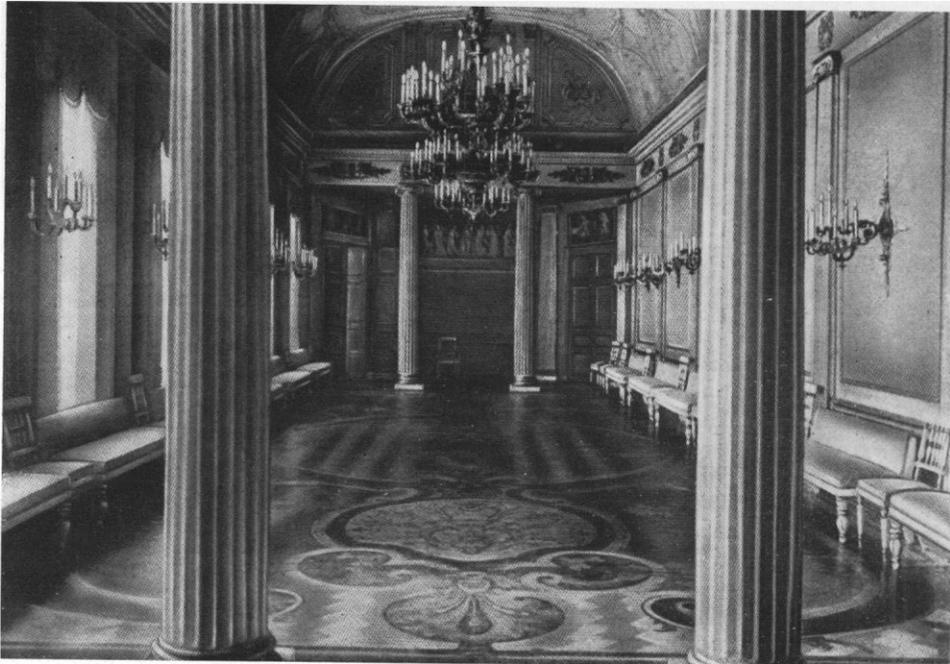
фасадов особняка Демидова применены крупные русты на уровне первого этажа, выполненные в штукатурке и имитирующие тяжелые квадраты каменной кладки палатцо итальянской аристократии времен Возрождения.

Для Петербурга 1830-х гг. такие постройки были новшеством. Особняк Демидова — одно из первых в столице зданий, построенных в соответствии с новыми представлениями об архитектуре — резко отличался от прототипов эпохи классицизма. Единый стиль архитектуры распался, стилиевые особенности архитектурного оформления все чаще соответствовали назначению здания. Позднее выработались определенные рекомендации, касающиеся соответствия стиля здания его назначению.

Православные церкви стали возводить в русско-византийском стиле, городские особняки стилизовались под итальянские палатцо эпохи Возрождения или барокко, а загородным дворцам подходили формы помпейской архитектуры.

Однако новизна архитектуры заключалась не столько во внешнем своеобразии, сколько в композиционном, объемно-планировочном и конструктивном решении, в большей свободе применения декоративных мотивов и деталей, чем в эпоху классицизма. Внутреннее пространство особняка Демидова также отмечено чертами нового. Стремясь к максимальной декоративной насыщенности, Монферран в отделке интерьеров применил приемы и формы, свойственные разным архитектурным стилям, полагая, что средства художественной выразительности одного стиля недостаточны и не отвечают требованиям современности.

Один из парадных залов был выполнен в стиле раннего французского классицизма XVIII в., напоминая своим убранством об утраченной



Дом Демидова. Об-
щий вид. Фрагмент
интерьера. Кариатиды
главного входа. Герб





Дом Гагариной. Акварель П. С. Садовникова. 1841 г.

Дом Гагариной. Фото 1902 г. Публикуется впервые

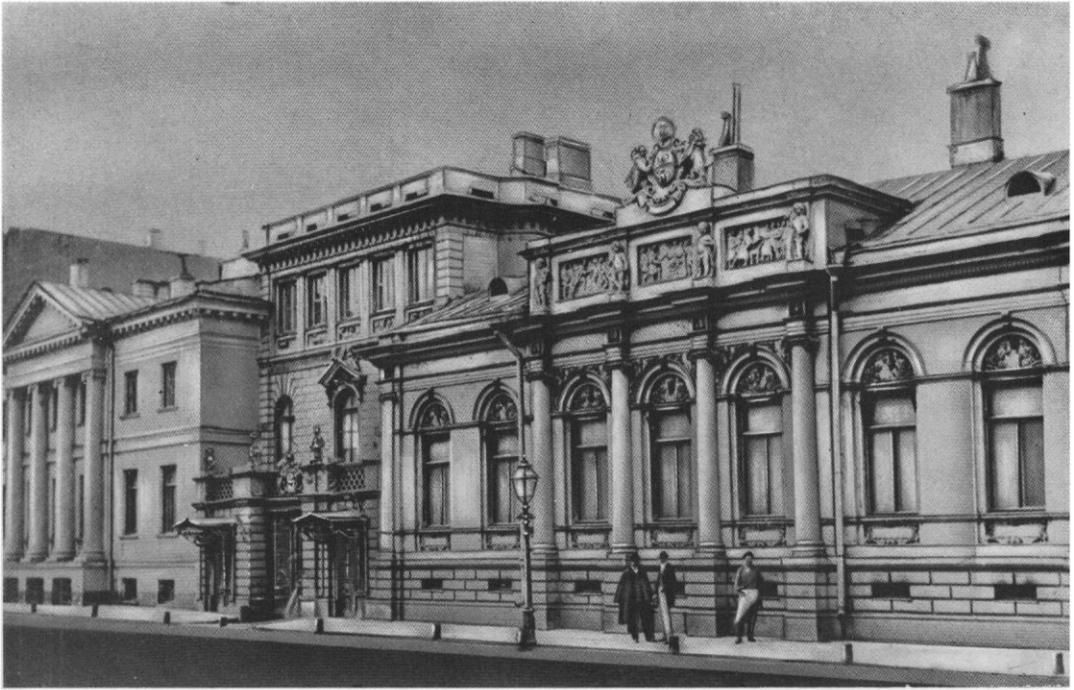
Дом Гагариной. Фасад. Фото 1990 г.

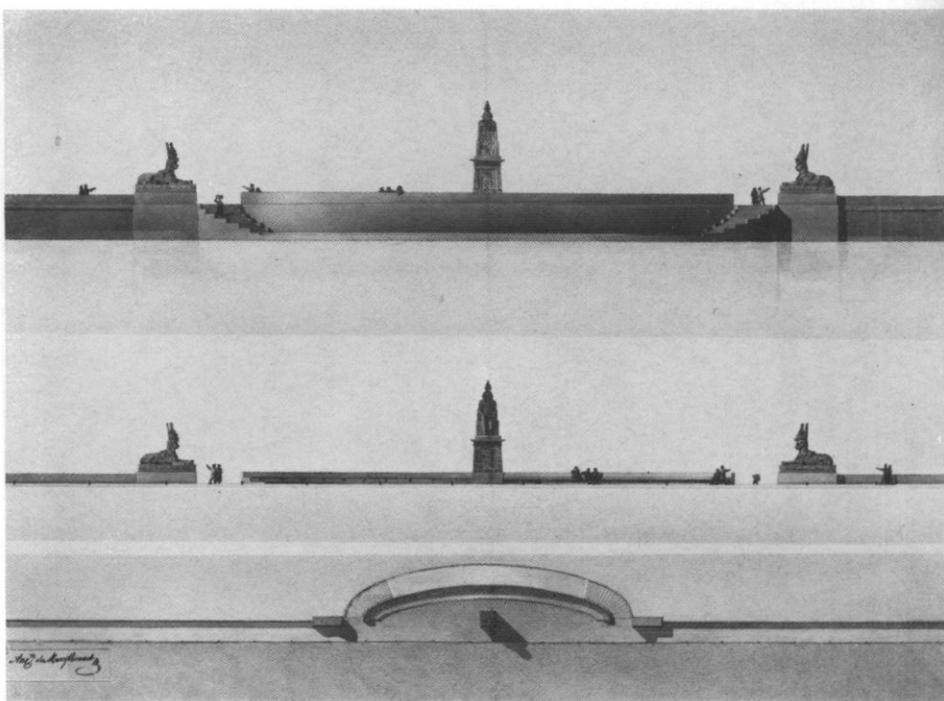
роскоши дворцов французской аристократии кануна Великой буржуазной революции 1789 г. Это Малахитовый зал, послуживший впоследствии образцом для оформления зала в Зимнем дворце. Расположенный в центре здания и занимающий большую часть второго этажа, зал был отделан малахитом из уральских рудников Демидова: колонны, пилястры, декоративные вставки, камин и обрамления плоскостей стен выполнены из богатого по рисунку и цветовой насыщенности камня.

Соседняя с Малахитовым залом Столовая получила архитектурное оформление в стиле эпохи Возрождения с использованием темного дерева и живописных вставок, а находящийся на третьем этаже салон и кабинет хозяина особняка — в стиле эпохи Людовика XV.

Особняк Демидова представляет историко-архитектурный интерес с точки зрения применения новых форм и приемов декоративного решения и отделочных материалов. Ничего принципиально нового в организации его внутреннего пространства нет. План его традиционен для домов и особняков первой трети XIX в. В этом выразилась прочная связь с классицизмом, свойственная всему творчеству Монферрана.

В проекте дома Гагариной еще определеннее выражены новаторские устремления автора, использовавшего принцип свободной организации объемов. Основная часть дома — одноэтажный корпус — решена в формах архитектуры Возрождения, центр выделен четырьмя колоннами, приставленными непосредственно к стене, и завершен парапетом с четырьмя скульптурами, возвышающимися на продолжении высоты колонн. Трехэтажный флигель отодвинут от красной линии в глубину участка, перед ним на уровне полутора этажей расположена открытая





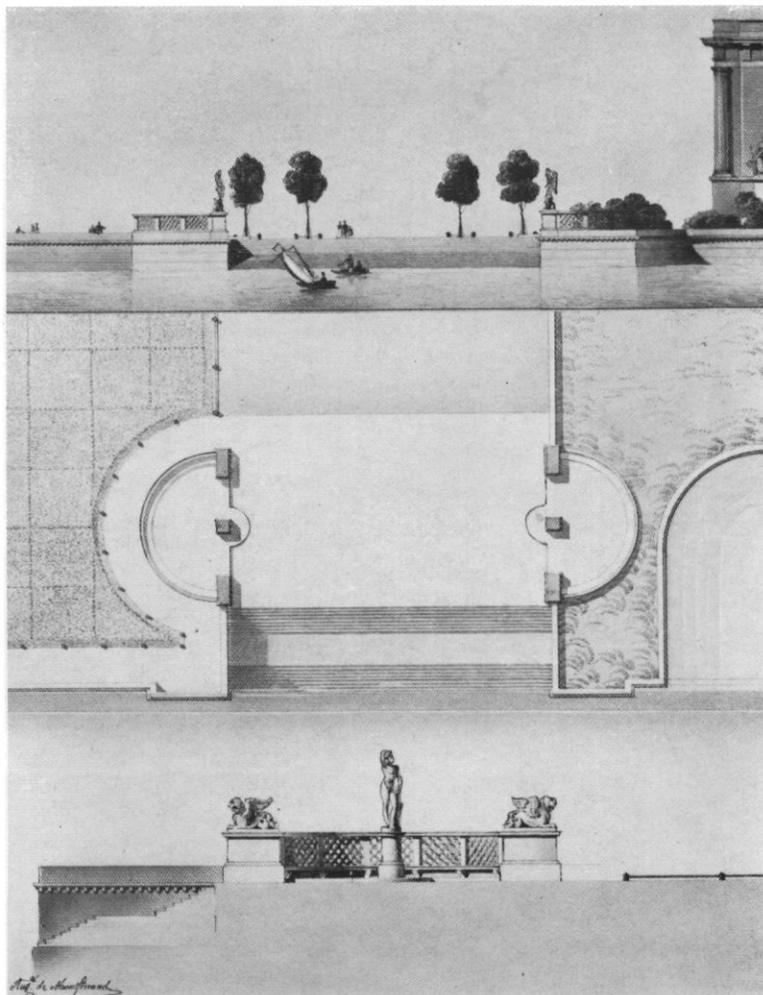
терраса со скульптурными бюстами, включенными в состав ее ограждения. Композиция, построенная на свободном сочетании трех объемов разной высоты, придает архитектуре здания своеобразие, которое еще усиливается от применения во внешней отделке архитектурных элементов Возрождения.

Это оригинальное композиционное решение отразилось и на планировке дома. Характерная для периода классицизма система анфиладного расположения помещений в частных жилых домах здесь нарушена. Для соединения одноэтажного и трехэтажного корпусов потребовалось устройство небольшой лестницы; внутреннее пространство лицевой части дома решено в двух уровнях. Включение в общую композицию здания наружной террасы повлияло на его размеры и изменило конфигурацию помещений в левой части дома. Правая часть в виде узкого флигеля вытнута в глубину дворового участка (здесь был большой зал, отделка которого, как и остальных помещений особняка, изменена в 1890-х гг.). Вход в здание был с угла, что еще более подчеркивало несимметричность фасада.

Дом Гагариной строился в 1840-е гг., когда при строительстве частных домов и особняков начали проявляться новые представления о красоте, представительности, комфорте. Один из современников писал, что зданиям для вельможи требуются необходимая величественность, бо-

Проект оформления набережной у Академии художеств. План, фасад. Чертеж О. Монферрана. 1832 г.

Проект пристани на Неве между Адмиралтейством и Зимним дворцом. План, фасад, разрез. Чертеж О. Монферрана



гатство и новизна в украшениях. Построенные Монферраном особняки вполне удовлетворяли этим требованиям, так как парадные дворцы с длинными анфиладами залов уже уступали место зданиям, в первую очередь удобным для частной жизни, а не только для торжественных официальных приемов.

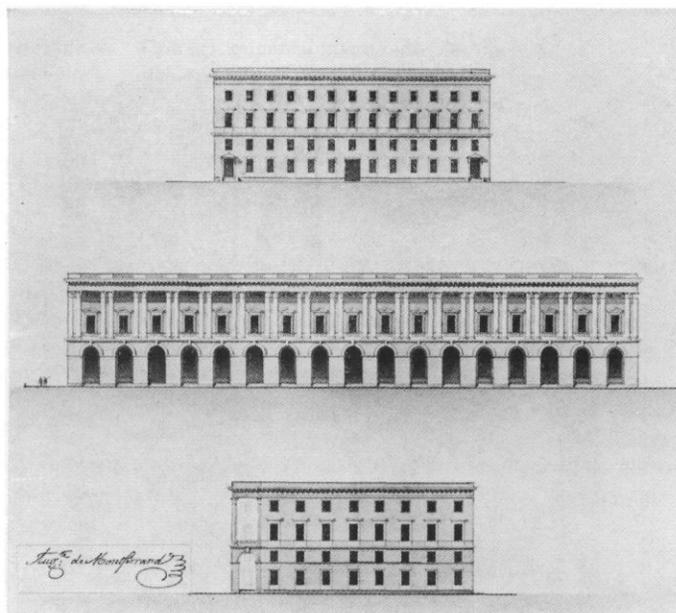
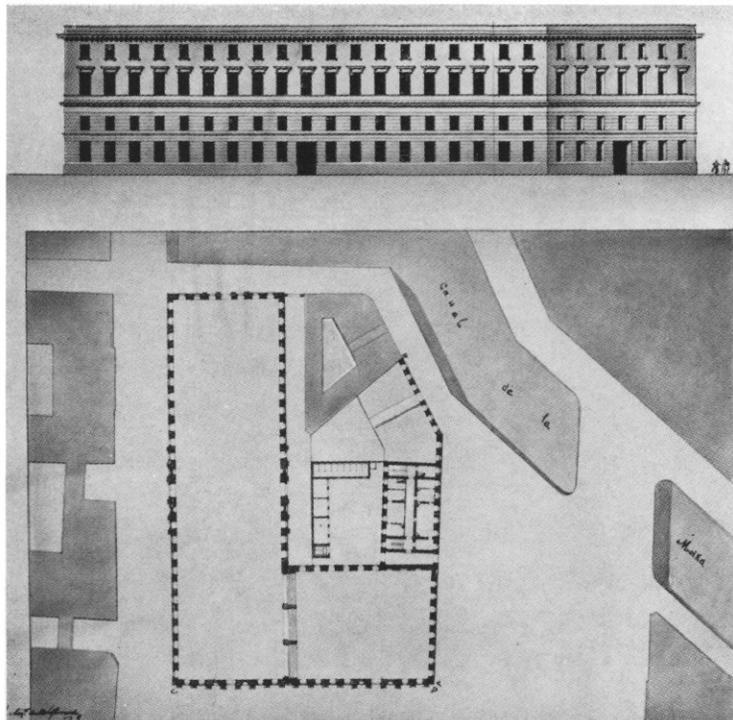
Строительство Исаакиевского собора требовало внимания и постоянного пребывания Монферрана в Петербурге. В 1836 г., после подъема Александровской колонны, он был привлечен к поднятию московского Царь-колокола, самого большого в мире, массой более 200 тонн. Колокол, отлитый при Петре I в 1701 г., около ста лет пролежал в земле. Когда предпринимавшиеся многочисленные попытки поднять его окан-

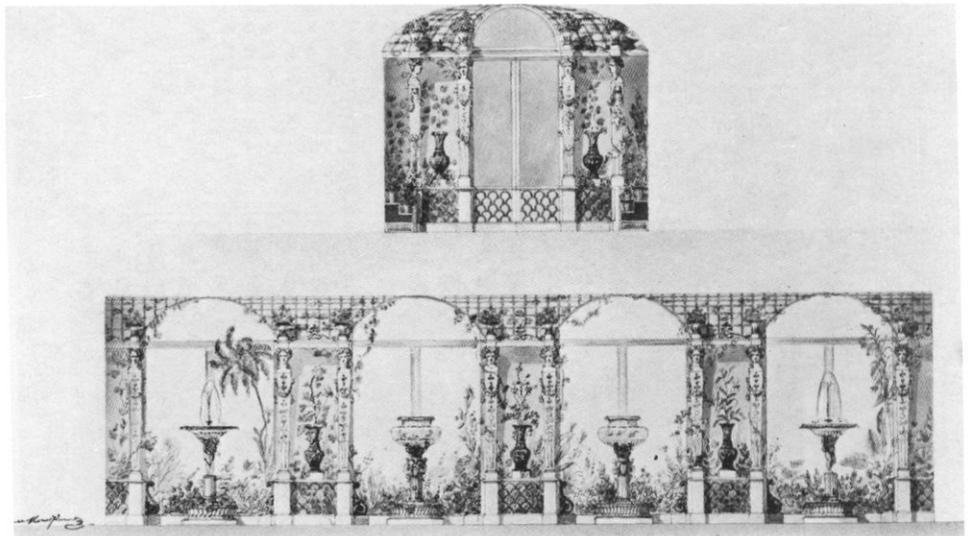
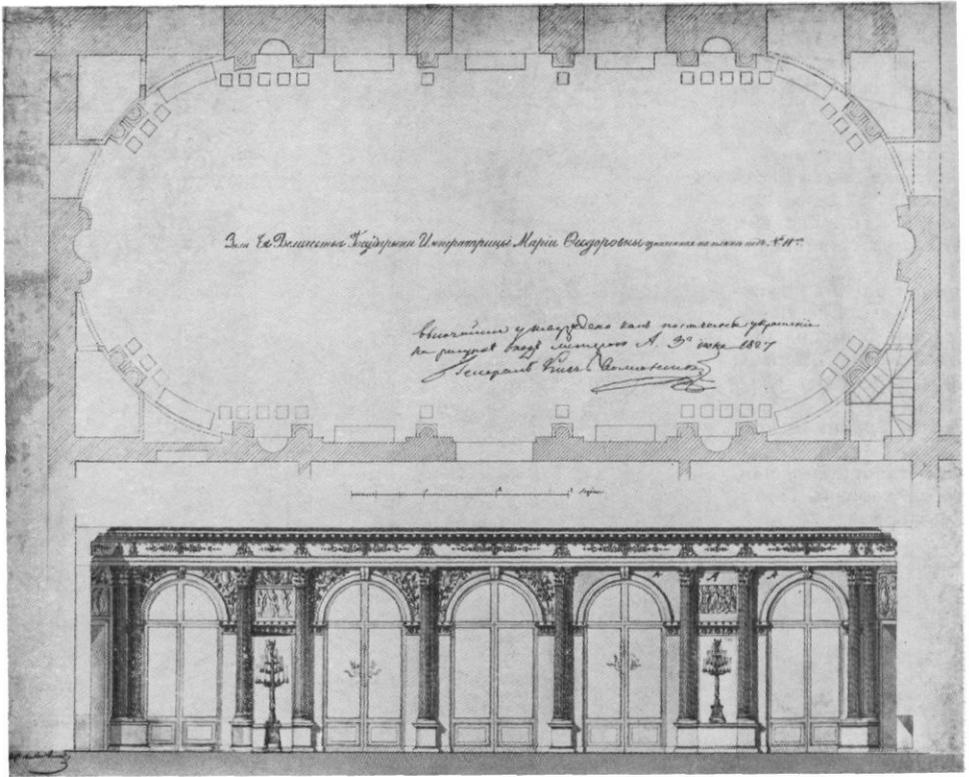
Проект здания на восточной стороне Дворцовой площади. План, вариант. Чертеж О. Монферрана

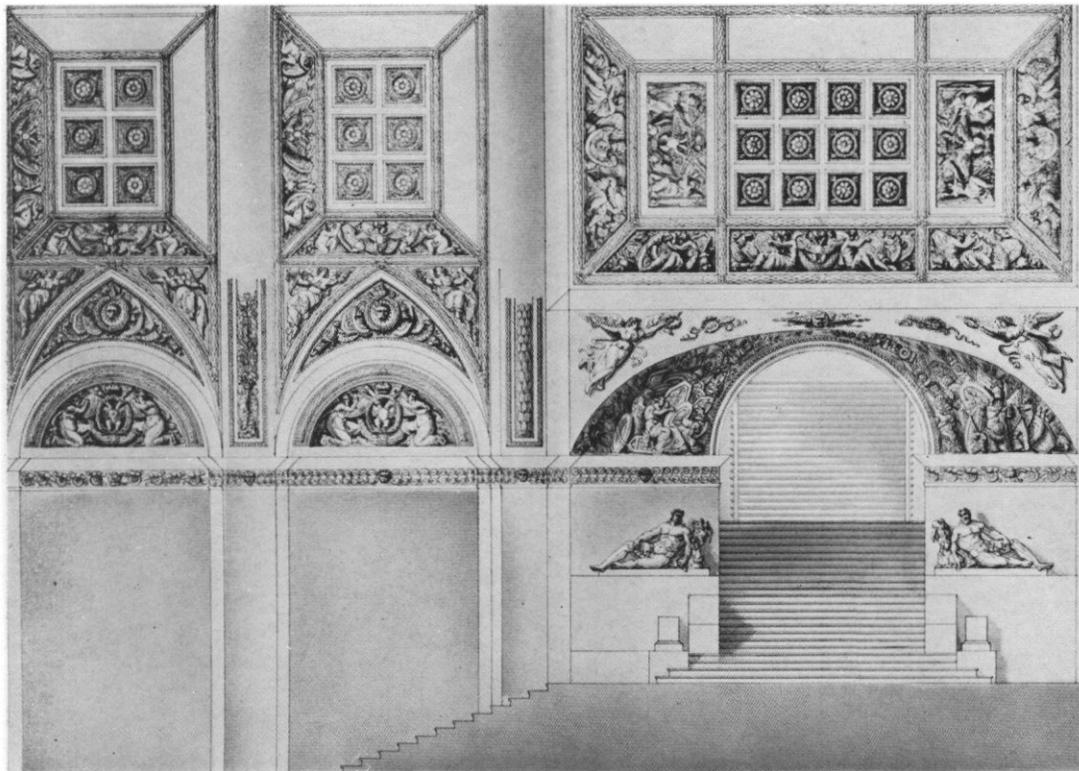
Проект оформления восточной части Дворцовой площади. Перспектива, вариант. Публикуется впервые

Проект здания на восточной стороне Дворцовой площади. Фасады, вариант. Чертеж О. Монферрана

Проект здания на восточной стороне Дворцовой площади. План, фасад, вариант. 1836 г. Монферран







Проект отделки Овального зала в Зимнем дворце на половине имп. Марии Федоровны. 1827 г.
О. Монферран

Проект росписи парадной лестницы в Зимнем дворце на половине имп. Марии Федоровны.
Д. Б. Скотти, по эскизу О. Монферрана

Проект Цветочной галереи в Зимнем дворце. 1836 г., вариант.
О. Монферран

чивались безуспешно, сложилось мнение, что поднять колокол вообще невозможно.

Монферран тщательно продумал весь процесс подготовительных работ и самого подъема. Вокруг упавшего колокола была вынута земля. Стены образовавшегося большого котлована укрепили деревянными срубями. Несмотря на все предосторожности и тщательную подготовку, первая попытка оказалась неудачной: не выдержав большой тяжести, лопнули два каната кабестанов, подъем пришлось приостановить. Монферран заказывает новые кабестаны и увеличивает их число до тридцати.

23 июня 1836 г. начался вторичный подъем Царь-колокола на специальную платформу. Он длился 42 минуты 33 секунды и завершился



Исаакиевская площадь ночью.
Памятник Николаю I. Фото 1990 г.

благополучно. При помощи специальных катков колокол передвинули, а затем подняли на заранее подготовленный восьмигранный постамент, находящийся рядом с колокольней Ивана Великого.

Работы Монферрана в Нижнем Новгороде, в Екатерингофском парке, его участие в проектировании Манежа в Москве, городских и загородных частных зданий для различных владельцев, жилых домов для неимущих семей в течение 1820–1840-х гг. совпадают по времени со строительством Исаакиевского собора и Александровской колонны. Это не мешало Монферрану постоянно интересоваться градостроительными вопросами, связанными с преобразованием центра Петербурга и на протяжении нескольких лет решать судьбу планировки и застройки Дворцовой площади.

В первой трети XIX в. все очевиднее становилось, что Дворцовая площадь не имеет целостного архитектурно-художественного решения.



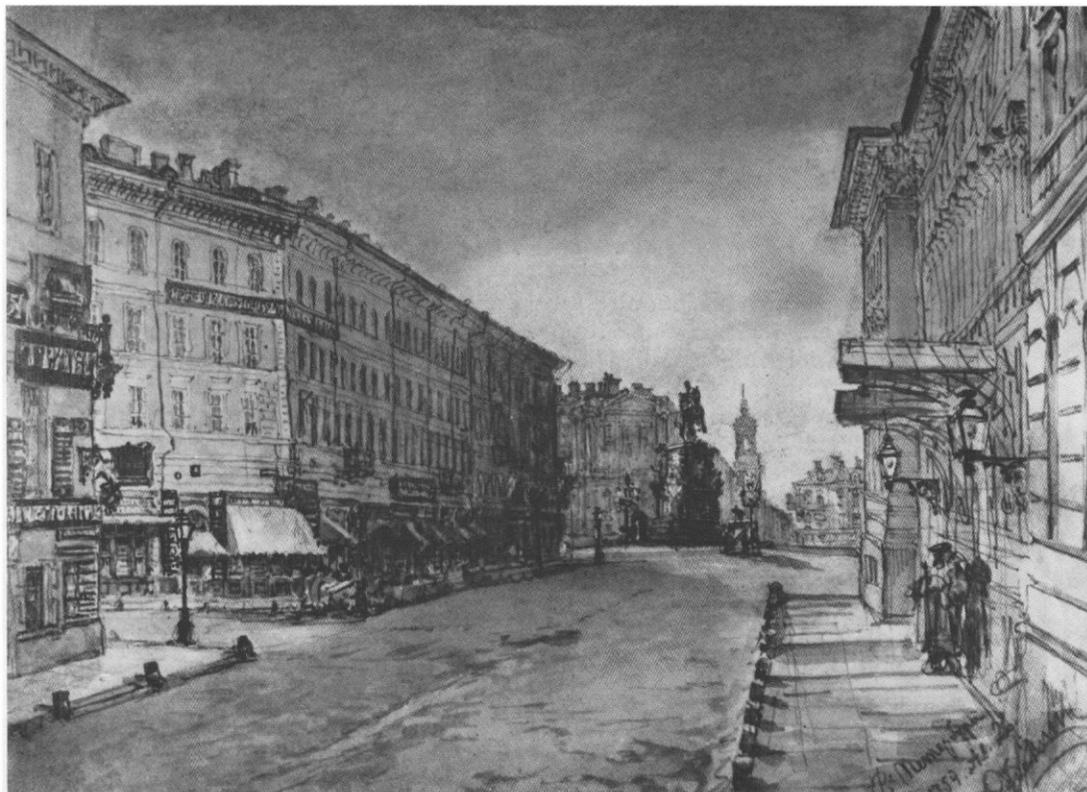


Памятник Николаю I. Фрагмент. Фото 1990 г.

Памятник Николаю I. Акварель В. С. Садовникова. 1859 г. Публикуется впервые

Это впечатление усилилось после возведения в 1834 г. Александровской колонны, которая, акцентировав центр площади, вместе с тем подчеркнула неравноценность и немасштабность зданий, ее окружавших. В первую очередь это касалось восточной стороны, где находилось построенное В. Бренной здание экзерциргауза с примыкавшими к нему частными домами. Необходимость включить эту часть застройки в сформировавшийся ансамбль требовала возведения нового здания. На лучший проект решения этого ответственного в градостроительном отношении участка в 1827 г. был объявлен конкурс, он предусматривал возведение рядом с экзерциргаузом здания театра и объединение их фасадов в один.

В конкурсе приняли участие К. И. Росси, В. П. Стасов, К. А. Тон, А. П. Брюллов. Сохранившиеся чертежи Монферрана свидетельствуют о том, что он тоже принимал участие в разработке проекта. Несмотря на то, что ни один из представленных проектов не был утвержден, материалы конкурса вызывают глубокий интерес. Монферран разработал несколько вариантов проекта, в которых стремился то увязать архитектуру нового здания со строгой пластикой фасадов Главного штаба, то,



ориентируясь на мягкую игру светотеневых контрастов барочного фасада Зимнего дворца, применить поэтажный ордер, все внимание уделяя решению фасада. В развитии идеи плана самого театра Монферран, как и все участники конкурса, был ограничен размерами участка, и потому его предложения мало отличались от замыслов других авторов. Он разработал несколько вариантов решений, в которых удачно варьируя объемы фойе, зрительного зала и сценической коробки, добивался взаимосвязи пространственной структуры и архитектурно-художественной выразительности здания.

В более поздних вариантах проекта (а Монферран и в последующие годы продолжал проектировать это здание) возникали иные предложения. Так, в проекте, который был утвержден 17 января 1836 г., большое внимание уделялось устройству помещений для гвардейских офицеров и размещению музея моделей крепостей⁵⁷.

В этих проектах последовательно просматривается идея создания такой планировочной структуры центра города, когда существующие площади — Дворцовая и Адмиралтейская — сольются в единую эспланаду, а памятник Петру I будет перенесен на ось здания Манежа⁵⁸.

Самостоятельное значение имеют работы Монферрана в области интерьера. В 1830-е гг. ему поручается заново отделать в Зимнем дворце ряд парадных зал и жилых помещений. После смерти Александра I его комнаты должен был переделать для Николая I архитектор В. П. Стасов. В это же время он оформляет комнаты к приезду будущей супруги Николая I, принцессы Баденской Амалии (Александры Федоровны). Однако свойственная декоративному стилю Стасова простота и строгость заказчика не совсем удовлетворяют. Творческая манера Монферрана, с его стремлением к тяжеловесной декоративности, кажется теперь более современной.

Всего в Зимнем дворце Монферран спроектировал интерьеры более 20 помещений. Среди них ряд комнат на половине императрицы, Тронный, Фельдмаршальский, Петровский залы, Яшмовая гостиная (Малахитовый зал), Ротонда и другие помещения. Наблюдение за выполнением работ вели помощники зодчего А. Ф. Адамини, Ф. И. Руска, П. П. Гендриков, И. И. Гальберг, М. Г. Войлоков и А. И. Штакеншнейдер.

Монферран ставил условие, чтобы работы поручались крупным мастерам, считая, что лучше совсем не делать каких-либо отделок, чем поручать их второстепенным исполнителям. Комнаты Марии Федоровны украшали лучшие специалисты. Скульпторы В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов, Н. Н. Токарев выполнили барельефы в Яшмовой гостиной, фриз в библиотеке и десюдепорты Тронного зала. Над живописным убранством помещений Зимнего дворца трудились под руководством Д.-Б. Скотти около сорока художников.

Особенным богатством отделки отличался Тронный зал, обтянутый пунцовым бархатом с изображением двуглавых орлов и позолотой лепного убранства. Подобное же оформление (бархат и орлы) Монферран применил в зале Петра I.

Весной 1833 г. Монферран получил срочный заказ на переделку двух залов Зимнего дворца: Фельдмаршальского и Петровского. Фельдмаршальский зал отделан в строгих формах французского классицизма: на стенах, покрытых белым искусственным мрамором, предполагалось разместить портреты фельдмаршалов России. Надзор за выполнением проекта Монферрана вели архитекторы А. Адамини и И. Виллерс.

Мемориальный Петровский зал необычен по форме. Главную роль в его композиции играет ниша с приподнятой площадкой и ступенями. В глубине ниши — картина венецианского художника Д. Амикони «Петр с Минервой», выполненная в Лондоне в 30-х гг. XVIII в. для русского посла при английском дворе Антиоха Кантемира. Она имеет обрамление из белого мрамора и бронзы. Две монолитные колонны из яшмы и композиция, изображающая вензель Петра I с короной, завершают оформление. Над возвышением перед картиной стоит серебряный трон, исполненный в Лондоне в 1731 г. мастером Н. Клаузеном. Стены зала обиты темно-красным бархатом, вышитым серебром. Скрещенные латинские вензеля Петра I, двуглавые орлы и короны вплетаются в лепной орнамент свода, капителей колонн и пилястр, в роспись фриза и потолка. Паркет, набранный из различных пород дерева, по форме рисунка напоминает мозаику.

При устройстве зала Монферран вынужден был возвести деревянную стену рядом с каменной, в которой был душник от калориферной печи, расположенной в подвале и подававшей теплый воздух в залы, что послужило причиной пожара, случившегося 17 декабря 1837 г. После пожара от дворца остался один кирпичный остов. Архитекторам В. Стасову и А. Брюллову было поручено «возобновление дворцового здания». Фельдмаршальский и Петровский залы в 1838—1839 гг. воссоздали в прежнем виде по проекту Стасова, при консультациях Монферрана⁵⁹.

Монферран принимал участие в разборе обстоятельств, которые вызвали пожар. Сохранилось его письмо к графу Потемкину от 18 февраля 1838 г., в котором он объясняет случившийся пожар тем, что вместо камня пришлось применить большое количество дерева. Это ускорило сроки окончания работ, на чем настаивали Николай I и министр Двора П. Волконский⁶⁰.

Монферран создал в Зимнем дворце лестницу, примыкавшую к жилым покоем дворца. После пожара 1837 г. лестница с небольшими изменениями была восстановлена А. П. Брюлловым. В настоящее время она называется Октябрьской — в память о событиях ночи 25 октября 1917 г., когда по ней в Зимний дворец ворвались вооруженные отряды восставших.

Монферран выполнил и отделку небольшого круглого зала — Ротонду. После пожара Ротонда также восстанавливалась Брюлловым, изменившим лепное убранство стен и купола и характер обработки колонн. Только наборные рисунки паркетов остались близки к монферрановским.

С именем Монферрана связан Малахитовый зал, вошедший в историю как место последнего заседания Временного правительства в 1917 г. Малахитовый зал отделялся для гостиной жены Николая I. До пожара зал был декорирован серо-фиолетовой яшмой и весь облик его соответствовал архитектурным традициям классицизма начала XIX в. Горизонтальное перекрытие зала поддерживали восемь колонн.

После пожара его художественная отделка изменилась: конструкции покрытия заменены на металлические, колонны, поддерживавшие своды, отодвинуты к стенам. А. П. Брюллов, восстанавливавший зал после пожара, обильно использовал позолоту в сочетании с малахитом, применил белый искусственный мрамор в отделке стен и малиновую обивку для золоченой мебели. Насыщенность фактуры и цвета отвечала вкусам нового времени и вызвала восторг современников, но к Монферрану это уже не имело отношения.

Монферран занимался отделкой не только интерьеров Зимнего дворца. Выступая в роли архитектора-декоратора, он создал проекты траурного убранства помещений Петропавловского и Казанского соборов, церкви св. Екатерины, надгробных памятников, в частности памятника А. Бетанкуру на Смоленском кладбище (с Бетанкуром его связывали годы совместной работы и личная дружба), проекты разнообразных предметов прикладного искусства.

Творческий путь Монферрана завершился возведением памятника — конной статуи Николая I на Исаакиевской площади. В 1856—1859 гг.

заканчивалось формирование ансамбля площади. На протяжении почти полувека — начиная с 1818 г. — была закончена постройка собора и возведены здания, вошедшие в ансамбль площади: дом князя Лобанова-Ростовского, построенный Монферраном в 1817—1819 гг., закрепивший северо-восточный угол площади и определивший масштаб ее будущей застройки, и Мариинский дворец, построенный учеником Монферрана, архитектором А. И. Штакеншнейдером в 1839—1844 гг. для дочери Николая I. Одновременно с этим был перестроен и расширен почти до ста метров Синий мост через Мойку, ставший частью площади.

Дальнейшее формирование ансамбля продолжил архитектор Н. Е. Ефимов, по проектам которого в 1844—1853 гг. были сооружены два дома для Министерства государственных имуществ. С их постройкой определились западная и восточная границы Исаакиевской площади. В архитектурном решении зданий отразились веяния времени, а также проявились личные вкусы Николая I, насаждавшего «итальянский стиль» как наиболее подходящий для дворцового строительства.

В 1843—1845 гг. на площади было построено еще одно здание — дом генерала Закревского, обращенный своим главным фасадом к западной стороне собора и решенный архитектором Г. А. Боссе в формах ренессанса, как и оба дома, возведенные Ефимовым. Возникло своеобразное единство архитектуры всех сооружений площади в свободно трактованных формах ренессанса (фасад дома Закревского в 1870-х гг. был переделан архитектором Шульцем).

Завершающий акцент в ансамбле площади — памятник Николаю I — создан по проекту Монферрана и модели скульптора П. К. Клодта. Скульптуры для пьедестала и барельефы выполнены Н. А. Рамазановым и Р. К. Залеманом. Этот памятник — третья конная статуя в Петербурге. Два других произведения, не уступающих друг другу ни по глубине идейного содержания, ни по совершенству творческого решения и художественной выразительности, — это памятники Петру I (конная статуя Э. М. Фальконе «Медный всадник» и памятник, созданный Б. К. Растрелли на площади Коннетабля перед Инженерным замком).

Конный памятник Николаю I, созданный в 1856—1859 гг. в эпоху иных общественных идеалов и устремлений, последняя работа Клодта в сфере монументальной скульптуры и в известном смысле итог его деятельности. Памятник как произведение монументальной городской скульптуры вполне отвечает поставленной задаче — быть центром всей пространственной композиции Исаакиевской площади. Именно в этой архитектурной среде памятник полностью раскрывается как произведение русской пластики середины XIX в. Композиция памятника не кажется оригинальной, но изысканность и изощренность форм — его главные качества.

В художественном решении памятника заложена идея создания рыцарственного образа некоего романтического героя, что находится в противоречии с внутренними свойствами природы самого императора. В этом произведении Клодт, не прибегая к портретному сходству, достиг высокой степени обобщенности, которая только и способна одухотворить подлинное творение искусства, хотя с точки зрения монументаль-

ности памятник уступает скульптурам Фальконе и Растрелли. Некоторые исследователи даже склонны считать памятник Николаю I произведением не монументального, а декоративного искусства. С этой точкой зрения нельзя согласиться вполне, так как черты декоративности, несомненно присутствующие в этом монументе, не снижают общего художественного уровня и значения монумента, играющего важную роль в ансамбле площади и всей планировочной структуры центра.

Если памятник Николаю I завершает творческий путь зодчего, то Александровская колонна — произведение зрелого мастера, находящегося в расцвете сил и таланта. Попытки сравнения этих двух монументов сложны с точки зрения критериев оценки, но все же возможны и необходимы с некоторых определенных позиций, и прежде всего с градостроительных. Несмотря на то, что их разделяет двадцатилетний период и различие в стилистической принадлежности, их градостроительная роль в завершении формирования ансамблей двух центральных площадей — Исаакиевской и Дворцовой — велика и ответственна.

Колонна на Дворцовой площади — это логическое завершение колонного оформления пространства центральных площадей города: колоннады Зимнего дворца, Главного штаба, Адмиралтейства. Художественная логика подсказала зодчему, что Дворцовая площадь с ее укрупненными, пластически определенными формами может быть акцентирована только колонной. Так Монферран продолжил, развил и вместе с тем завершил тему колонного оформления центра Петербурга.

Исаакиевская площадь, где кроме Исаакиевского собора все здания имеют не только другую стилистику, но и нейтральное решение (отсутствует ярко выраженная пластика фасадов), логически завершается монументом, пластика которого наиболее полно выявляется в соответствующем ему архитектурном пространстве.

Пространственная композиционная связь обоих памятников с другими зданиями также имеет важное значение. Одна из главных осей планировки: Александровская колонна — портик Манежа Конногвардейского полка — пересекается с другой осью: б. Исаакиевский мост — Исаакиевский собор — памятник Николаю I. Правда, по отношению к этой оси памятник несколько смещен вправо, зато вполне определенно и точно рассчитана его постройка на одну из трех лучевых магистралей Адмиралтейство — проспект Майорова. Создается взаимно пересекающаяся система пространственных осей, которая закрепляет всю планировочную систему центра.

VIII. ЛИТЕРАТУРНОЕ И ГРАФИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Литературное наследие Монферрана составляет существенную и мало исследованную область его творчества. Литературные труды зодчего, представленные тремя изданиями, можно рассматривать как письменный источник, содержащий интересный и важный для понимания художественного кредо автора материал, включающий не только описание строительства, но и оценку созданного им в России.

Впервые мысль об издании альбома, посвященного Петербургу, возникла у Монферрана в 1816 г. Переполненный впечатлениями от поразившего его воображение города, он писал: «Многочисленные архитектурные сооружения, выполненные в этой столице, породили во мне идею через некоторое время после моего приезда в Россию опубликовать увражи под названием „Петербург и его памятники во время царствования императора Александра”» [62].

В 1820 г. Монферран опубликовал альбом под названием «Петербург», но посвятил его только одному сооружению — Исаакиевскому собору, рассматривая этот увраж как первую часть будущего более полного издания. Однако вторая часть по неизвестным причинам не увидела свет. Необходимость издания альбома автор во вступительном тексте обосновывал желанием ответить на многочисленные вопросы, которые ему постоянно задавали в связи с началом и ходом строительства Исаакиевского собора. В этом же вступительном тексте Монферран выразил свое восхищение городом, в котором ему предстояло жить и работать: «Этот город представлял такое богатство возможностей, и если бы история не являлась подтверждением этого, было бы невозможно поверить, что такое количество памятников можно было соединить в городе, история которого насчитывает не более 120 лет, и что наиболее значительные постройки были выполнены в течение последних 20 лет царствования императора» [62]. В альбоме были представлены в гравированном виде 21 таблица чертежей и рисунков собора, воспроизводящих проект Монферрана, утвержденный 20 февраля 1818 г.

Кроме чертежей и перспективных видов собора, выполненных Монферраном, в альбоме есть проекты собора, созданные архитекторами-предшественниками В. Бренной и А. Ринальди, а также проекты стенной живописи Ф. Брюлло. Хорошо изданный и прекрасно оформленный, альбом привлек внимание широкого круга людей к строительству этого грандиозного здания, чему немало способствовали блестяще исполненные рисунки и акварели, воспроизведенные в виде гравюр, и небольшое вступление, объясняющее цели издания.

Намерение опубликовать другие альбомы с подробной текстовой частью относится уже ко времени окончания возведения Александровской колонны и неполного завершения строительства Исаакиевского собора. Альбомы вышли из печати в 1836—1845 гг. Таким образом, литературные труды Монферрана представлены тремя иллюстрированными изданиями, два из них посвящены истории строительства Исаакиевского собора и один — возведению Александровской колонны. Альбомы изданы в Париже. В России, в русском переводе, труды Монферрана не публиковались, а лишь в отдельных случаях цитировались некоторыми исследователями. В каждом из них Монферран подводит итог сделанному и старается довести до сведения современников и потомков данные об этапах строительства, о проблемах архитектурного и технического порядка, которые возникали при сооружении этих зданий. Вместе с тем подробное описание процесса их возведения он сопровождает своими собственными оценками архитектуры построенных им сооружений, постоянно сравнивая с прославленными памятниками архитектуры прошлого то Александровскую колонну, то Исаакиевский собор. В определенном смысле эти высказывания могут рассматриваться как теоретические взгляды автора.

Однако Монферрана трудно назвать теоретиком. Его труды — это скорее рассуждения по поводу архитектуры в связи с теми вопросами, которые он сам себе задавал и которые ставило перед ним время. Ответы он находил в практической творческой работе, опираясь на фундаментальные знания архитектуры и европейского строительного опыта, полученные им в годы учения во Франции у Ш. Персье и П. Фонтена, а также на опыт, приобретенный за многие годы работы в России.

В тексте альбома, посвященного Исаакиевскому собору и изданного в 1845 г., содержится много интересных суждений об античной архитектуре, об ошибках, допущенных при создании таких выдающихся сооружений, как церковь св. Женевьевы и Дворец инвалидов в Париже, о живописности объемов в культовом зодчестве. Отмечается важное значение колоколен в композиции зданий. Много внимания уделяется конструкциям и строительным материалам. Высказывается важная мысль о том, что выбор материала для постройки должен зависеть от характера сооружения. Вообще речь идет здесь о специфике архитектуры как искусства в основном «прикладного», по определению автора.

Кратко Монферран пишет о структурно-тектонических особенностях зданий, их художественной выразительности, соответствии формы и содержания.

Специальная глава посвящена интерьеру Исаакиевского собора, роли живописи и ее художественной стилистике, новым приемам отделки, введению новых и возобновлению утраченных традиций и технологий [61]. Но представить целостную и законченную характеристику взглядов зодчего на основе его опубликованных работ довольно трудно. Многие мысли он выражает очень сжато, в виде кратких тезисов, поэтому иногда создается впечатление, что он пишет о важных аспектах архитектуры как бы между прочим, в связи с рассуждениями, касающимися конкретных вопросов строительства. Это затрудняет возможность определить

последовательность в развитии взглядов зодчего. Отрывочный характер высказываний можно объяснить тем, что Монферран не ставил перед собой задачу написать теоретическое исследование по проблемам развития архитектуры, а стремился лишь рассказать о своих сооружениях и оставить потомкам важную, с его точки зрения, собственную оценку и характеристику построенных и/л сооружений, что само по себе беспрецедентно в истории русской архитектуры. В предисловии к альбому об Александровской колонне он писал: «Я считал, что эта работа могла бы оказаться полезной для архитекторов и инженеров, которым, возможно, тоже представится выполнение подобных работ, а может быть, она окажется не безынтересной и для других образованных людей, любящих искусство...»

Всячески подчеркивая практическую цель издания своих трудов, Монферран вольно или невольно затрагивал и более общие вопросы архитектуры. Поэтому альбомы, посвященные Александровской колонне и Исаакиевскому собору, могут рассматриваться как труды, освещающие проблемы развития русской архитектурной мысли второй трети XIX века.

В издании, посвященном Александровской колонне (1836 г.), существенный раздел составляет текст, имеющий, на первый взгляд, чисто практическую цель — описать способ возведения колонны, рассказать подробно об ее установке на Дворцовой площади и конструктивно-технических новшествах. Одновременно он пишет о памятниках античности и нового времени, которые рассматривает в сравнении с Александровской колонной, о проблемах монументальности в искусстве, выборе стиля для данного памятника и т. д. В этих практических рассуждениях является и позиция автора, столь характерная для зодчего, творчество которого находится на рубеже двух художественно-исторических эпох [63].

Так, интересны соображения Монферрана, относящиеся к проектированию Александровской колонны. Его подход к обоснованию метода построения кривой «утонения» ствола колонны является новаторским с точки зрения решения поставленной задачи. Отрица известные правила, идущие от Витрувия и состоящие в том, что уменьшение толщины колонны снизу вверх происходит в зависимости от высоты (т. е. чем выше колонна, тем меньше убавляется ее диаметр), Монферран фактически провозгласил возможность отказа от традиций классицизма в таком виде архитектурного творчества, как сооружение монументальных триумфальных сооружений⁶¹. Более того, из дальнейших рассуждений вырисовывается критическое отношение автора ко многим выдающимся сооружениям прошлого, к их конструктивно-техническим качествам. Он считает, что, оценивая красоту великих памятников прошлого, необходимо «стараться избежать ошибок, допущенных древними, и в случае необходимости построения подобных памятников сделать их более совершенными».

Увеличив размер пьедестала и добавив верхнюю часть и ступени, которых нет в колонне Траяна, Монферран достиг нового качества, решив одновременно и задачу эстетическую. Создав произведение, по-

строенное на принципиально ином методе расчета и отступив от установленных традиционных правил, он мог сказать: «Чистота и изысканность линий, плавные формы, явившиеся результатом этого выбора, в сочетании с благородством и красотой материала, со смелостью и трудностью выполнения бесспорно поставят Александровскую колонну в первый ряд памятников этой категории» [63].

Характеризуя свое творение, Монферран, как и при оценке Исаакиевского собора, справедливо имел право поставить собор на первое место среди сооружений подобного рода. Как бы подводя итог сказанному, он писал: «Я всегда считал и твердо в этом убежден, что те, кто избрали иной путь, чем путь, указанный нам памятниками древности, обрекают искусство архитектуры на уничтожение, хотя я вовсе не собираюсь доказывать, что любовь к памятникам древности должна вести нас к слепому подражанию».

Монферран — строгий приверженец классицизма — придает большое значение творческому осмыслению исторического наследия. Призывая не допускать слепого подражания, он отстаивает лучшие традиции этого стиля, хотя определенная двойственность и даже порой противоречивость эстетической концепции постоянно ощущается в его высказываниях: «При строительстве никогда не существовало потребности отдавать предпочтение одному определенному стилю. Выбор стиля всегда зависел от наличия в местности камня или дерева». В этих словах просматривается уже другая тенденция, характерная для 1830-х гг., — использовать многообразие источников, которыми могут располагать архитекторы, и ставить выбор стиля в зависимость от материала. Многие современники Монферрана в эти годы провозглашали зависимость выбора стиля от функционального назначения зданий, от климата и условий местности.

Для того чтобы определить значение трудов Монферрана и охарактеризовать метод его работы, необходимо дать краткий обзор ведущих тенденций в архитектуре второй трети XIX в., когда его альбомы были опубликованы. Появление их в печати в 1830—1840-х гг. совпало с тем периодом в развитии русской и западноевропейской архитектуры, когда, казалось бы, незыблемые основы классицизма, с его идеалами гражданственности и героическими образами, стали подвергаться пересмотру. Царство разума и существование вечных законов абсолютной гармонии начинало ассоциироваться с догматизмом. Поэтому преодоление абсолютизации античных образов и признание ценности других культур и эпох художественного творчества приводило к обоснованию возможностей использования более широкого диапазона источников. Теперь уже не только античность, ренессанс и классицизм, но готика и средневековая русская архитектура попадают в поле зрения зодчих и становятся источником новых форм и художественных образов архитектуры.

В трудах западноевропейских зодчих одновременно разрабатываются теоретические основы архитектуры с явно выраженной тенденцией поисков функционального ее выражения. В 1830 г. немецкий архитектор К. Шинкель⁶² впервые высказал мнение о необходимости создать

собственный стиль, понимая, что нельзя оказаться на уровне современных достижений, работая в формах классицизма. Подобных взглядов придерживался и французский архитектор А. Лабруст⁶³, который в эти же годы писал, что архитектурная форма должна соответствовать функции, для которой она предназначена. В этих высказываниях справедливо усматриваются истоки так называемой новой архитектуры в Европе.

В России архитектурная теория развивалась в русле общеевропейских тенденций, так как целый ряд проблем решался одновременно в творчестве как русских, так и зарубежных зодчих. Архитектор И. С. Свиязев в конце 1830-х гг. один из первых теоретически обосновал необходимость строить здания в полном соответствии с их практическим назначением.

В статье Н. В. Гоголя «Об архитектуре нынешнего времени», написанной в 1834 г., содержится призыв к созданию новой архитектуры, которая должна прийти на смену классицизму: «Неужели все то, что встречается в природе, должно быть непременно только колонна, купол, арка? Сколько других еще образов нами вовсе не тронут!» То, что один из великих писателей обратился к столь далекому от него предмету, как архитектура, — свидетельство не только личных художественных взглядов писателя, но и пристального внимания и интереса общественности к русской архитектуре. Гоголь раньше других почувствовал и эмоционально, в блестящей форме, выразил растущий протест против архитектурной эстетики классицизма.

Несмотря на общее отставание практики строительства от развития архитектурной мысли во второй трети прошлого века, в творчестве многих петербургских зодчих идеи стилизаторства становятся определяющими. Вместе с тем одновременно с их развитием на протяжении всего тридцатилетия сильными и устойчивыми оставались позиции классицизма, преодоление их происходило гораздо медленнее, чем можно предположить, если основываться на анализе лишь внешних признаков сооружений эпохи классицизма. Попытка проанализировать внутренние тенденции стиля ставит под сомнение слишком раннее и быстрое его исчезновение и позволяет утверждать, что в архитектуре второй трети XIX в. имеют место две ведущие тенденции. Первая из них — тенденция классицистическая, продолжавшаяся до 1860-х гг., — характеризует последний этап предреформенного феодального развития России, вторая тенденция — стилизаторская, зародившаяся в начале 1830-х гг. и получившая распространение к концу 1860-х гг., — отражает буржуазные устремления развивающегося капиталистического общества.

Господством в архитектуре второй трети XIX в. двух ведущих тенденций можно объяснить противоречивость не только высказываний Монферрана, но и самого его творчества. В конце 1840-х гг. следование нормам классицизма объективно выражало консервативную, направленную на сохранение отживающего, позицию. Монферран в тексте альбома, посвященного Исаакиевскому собору, утверждая свою приверженность традициям классицизма, или как он выражался, «нетленным заветам искусства», вместе с тем отмечал: «Если иногда ^лы все же отступали от них, то только в строительных приемах, чтобы воспользовать-

ся завоеваниями науки». И далее: «Нам пришлось долго изучать искусство древних, чтобы взять от их прекрасных памятников то, чему можно было бы с достоинством подражать; в то же время нам приходилось быть в курсе современных строительных приемов». Он как бы не замечает того, что уже сам факт применения им новейших технических достижений и способов строительства ставил его в положение зодчего, который отошел от тех самых «нетленных заветов», верность которым он постоянно подчеркивал.

При оценке архитектурных качеств Исаакиевского собора Монферран мог утверждать: «Мы шли в ногу с прогрессом в области чисто технической и в постройке собора доказали в некоторых случаях нашу инициативу в деле внедрения в строительство новейших открытий». Однако вслед за этим Монферран делает на первый взгляд неожиданный вывод: «Это здание принадлежит минувшей, а не современной эпохе». За этим высказыванием стоит вполне определенное мнение, основанное на знании и понимании новых тенденций, которыми отмечена архитектура второй трети XIX в., ибо Монферран не мог не знать современных ему воззрений на архитектуру, которые разделяли многие русские и западноевропейские зодчие.

Таким образом, ставя свое творение в ряд выдающихся сооружений мировой архитектуры, он заранее давал ему самую высокую оценку. Настойчивое утверждение, что собор — явление уникальное в архитектуре XIX в., волею или неволею привело его к мысли по-иному взглянуть на известную триаду Витрувия «польза, прочность, красота». Отмечая, что «большинство зодчих интересуется не столько строительными приемами, сколько красивыми формами здания и его убранством», Монферран считал необходимым подчеркнуть, что архитектура — «это искусство прежде всего прикладное и потому оно требует огромных знаний и обширного опыта, вместе с особым умением. Только при этом условии можно достигнуть комплекса прочности, величественности и красоты». Заменяя понятие «польза», под которой всегда понималось изначальное содержание всякого архитектурного сооружения (т. е. его утилитарная, конструктивная сущность), словом «величественность», Монферран, конечно, не отрицал его первоначального смысла, но выдвинул на первый план идею художественного образа. Соотношение полезного и прекрасного — двух начал зодчества — он не обосновывал, но будучи архитектором, чье творчество отмечено известным дуализмом, поколебал незыблемость характерной для архитектуры классицизма триады Витрувия. Считая себя строгим приверженцем этого стиля, Монферран теоретически не мог допустить возможность отказа от его эстетических и нормативных принципов и в то же время сделал это отступление в сторону новых тенденций.

Большое значение придавал Монферран идейному содержанию архитектуры, в особенности культовой: «Мы изучали творения и древних и новых мастеров, но глубже всего вникали в христианскую археологию, потому что нашей задачей было одухотворить Исаакиевский собор религиозной идеей, без которой храмы превращаются в музеи или делаются просто местами общественных собраний». Намерение напол-

нить храм религиозным содержанием не противоречит его функциональной сущности. Весь вопрос в том, какими средствами это достигается. Монферран видел решение в органическом единстве архитектуры и других видов изобразительного искусства, полагая, что «зодчий должен развить в себе понимание живописи и скульптуры: тогда он будет лучше воспринимать нетленную идею, вложенную в архитектуру здания» [61].

Современник Монферрана архитектор А. П. Витберг, разрабатывая проект грандиозного храма на Воробьевых горах в Москве, также задавался вопросом, как будет воплощаться религиозная идея в художественном образе сооружения. В его понимании сами архитектурные формы должны выражать духовную идею «живой храм—человек», т. е. соответствовать телу, душе и духу. Принцип триединства отразился в композиции здания, состоящей из трех церквей, заключенных в едином объеме храма, а также в символике чисел архитектурных элементов, форме плана и др. Символическому замыслу Витберга соответствовал и возвышенный художественный язык, свойственный эпохе романтизма. Монферрану мистические настроения были чужды, и он с полным основанием мог написать: «Несомненно, зодчему редко представляется счастливая возможность воздвигнуть храм, который можно было бы поставить в один ряд с великими и знаменитыми храмами если не по архитектурному совершенству, то хотя бы по гигантским пропорциям и великолепию строительных материалов» [61]. Можно предположить, что высказанная Монферраном мысль о необходимости «одухотворить собор религиозной идеей», с одной стороны, свидетельствует о его возможном знакомстве с позицией Витберга, а с другой — подтверждает его собственные воззрения на данный вопрос.

Монферран признавал традиционный для русской архитектуры пятикупольный храм, считая композицию, состоящую из одного большого купола и четырех равновеликих малых куполов, завершающих колокольни, наиболее удачной. Интересовал его и другой тип храма с куполом и одной высотной колокольней, увенчанной шпилем. Он справедливо полагал, что «каждая страна имеет церковное зодчество, свойственное только ее храмам или только ее религии. Стараться уйти от этих образцов под предлогом создать лучшее, подражая римским и греческим храмам, означало бы потерять художественное чутье». При этом пятикупольную композицию он ценил больше: «Когда они (колокольни.— О, Ч.) удачно размещены и построены в том же духе и характере, как главное здание, они производят прекрасное впечатление, обогащая содержанием общую композицию...» [61]. Таким образом, в пятикупольных храмах Монферрана привлекала живописность силуэта, разнообразие художественных возможностей, основанных на контрастных сочетаниях высот и объемов: «Если бы уничтожить колокольни, купола возвышались бы одиноко и холодно в центре, лишившись всякой живописности».

Он не разделял мнения известного французского историка искусства К. де Кенси относительно того, что колокольни мешают «художественному впечатлению», так как они не связаны органически с самим зданием церкви»⁶⁴. Монферран рассматривал колокольни как важный эле-

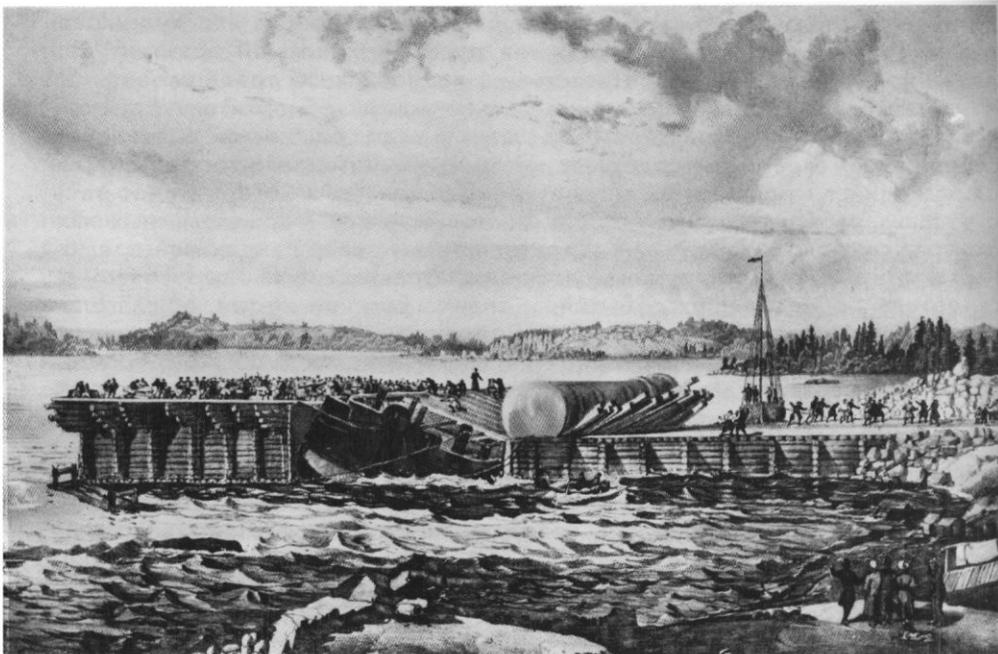
мент архитектурной композиции здания, обогащающий его художественный образ. Он ценил достоинства русской культовой архитектуры, проектировал и строил в соответствии с национальной традицией.

В альбомах Монферрана — не только мысли об архитектуре, подробное описание истории строительства или всех сложностей возведения сооружений, его труды содержат интересный материал, по жанру приближающийся к мемуарной литературе. Это тексты, в которых идет речь о русских рабочих-строителях или даются описания торжественных моментов, связанных с этапами строительства и завершающими церемониями открытий. Монферран — доброжелательный и заинтересованный свидетель происходящих событий, и знание русской жизни, внимательным наблюдателем которой он был в течение многих лет, помогает ему писать о людях, нравах, городской жизни, традициях и обычаях: «Работы по постройке Исаакиевского кафедрального собора, с которыми я был связан в течение двадцати лет, дали мне богатый материал, чтобы я мог достаточно оценить этот трудолюбивый класс людей, ежегодно приходивших на заработки в Санкт-Петербург. Отмечу их высокие моральные качества, редко встречающиеся у других людей. Это — честность, смелость, настойчивость, незаурядная сообразительность и быстрота выполнения...» [61].

Организаторский талант составлял положительную черту Монферрана. Однако современники и позднейшие исследователи часто обвиняли его в профессиональной и эстетической беспринципности, имея в виду его умение применять композиции, созданные в разных архитектурных стилях. Но является ли это недостатком? Умение стилизовать само по себе есть признак высокого профессионализма. В 30-е гг. XIX в. этого требовали тенденции изобразительности, развившиеся в архитектуре под влиянием романтизма.

В творчестве Монферрана традиции классицизма уживались с идеями романтизма. Эта оценка больше соответствует действительности. Об этом же говорит творчество его учеников: А. И. Штакеншнейдера, Н. Е. Ефимова, А. И. Кракау, И. А. Монигетти и других, ставших впоследствии известными архитекторами середины XIX в., работавшими в стиле эклектики.

В 1850-е гг., когда строительство Исаакиевского собора еще не было завершено, в России и на Западе появляются теоретические труды ведущих зодчих, в которых взгляды Монферрана получают дальнейшее развитие. Крупнейший французский теоретик середины XIX в. Виоллеле-Дюк⁶⁵, исследуя вопросы развития современной архитектуры, писал в 1850-х гг., что «новая архитектура должна прежде всего считаться с идеями прогресса», выдвинутыми временем. Автора «Бесед об архитектуре» не удолетворяло состояние архитектуры, которое он наблюдал во Франции и других странах Европы. Критикуя эклектические направления современной французской архитектуры, он большое значение придавал соотношению между архитектурными формами и конструкцией, возражая против механического, неорганического сочетания декоративных элементов с конструкцией без учета функционального назначения сооружения.

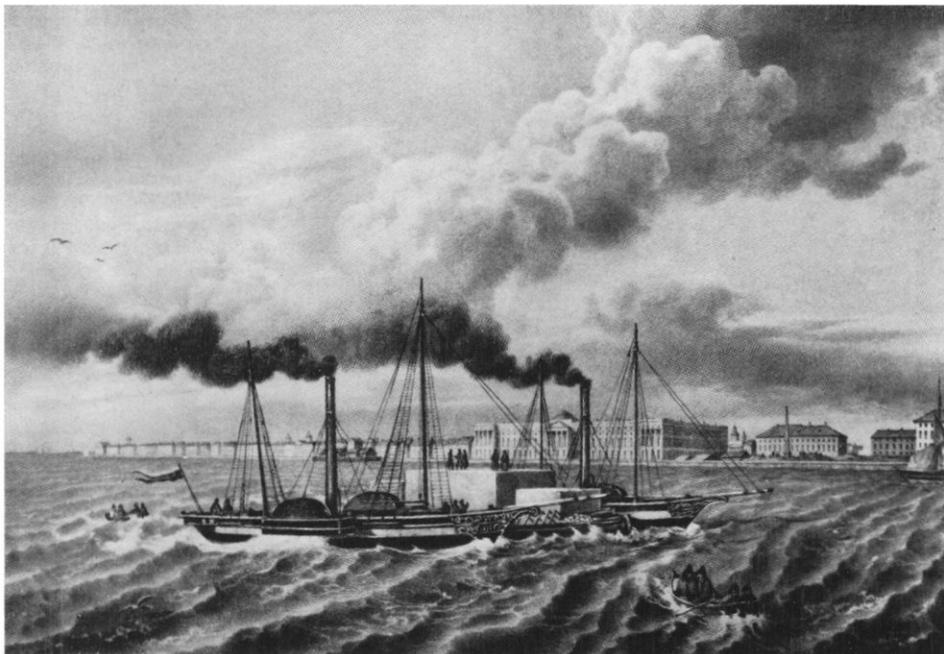


Погрузка колонны на пристани в
Пютерлаксе. Литография Сабатье
и Ватто по рисунку Монферрана.
1836 г.

В 1850-е годы в России А. К. Красовский, в Германии Г. Земпер, в Англии А. Лабруст и другие продолжали развивать идеи «органической» архитектуры, настойчиво проводя мысль о необходимости связи между формой и конструкцией, что являлось одним из основных положений творческой концепции Монферрана⁶⁶. Он был последним в плеяде зодчих-классицистов и первым архитектором нового времени в России. Он опередил свою эпоху, поставив и разрешив ряд архитектурных и инженерных проблем, открыв новые художественные и технические возможности архитектуры.

Многие русские архитекторы, не только Монферран, оставили обширное графическое наследие. Изучение роли и места архитектурной графики в процессе проектирования и в самостоятельном художественном творчестве архитектора позволяет не только увидеть диапазон творческих возможностей и истоки вдохновения, но и понять индивидуальность автора, определить те новаторские тенденции, которые были им внесены в архитектурную и художественную жизнь, в развитие искусства в целом.

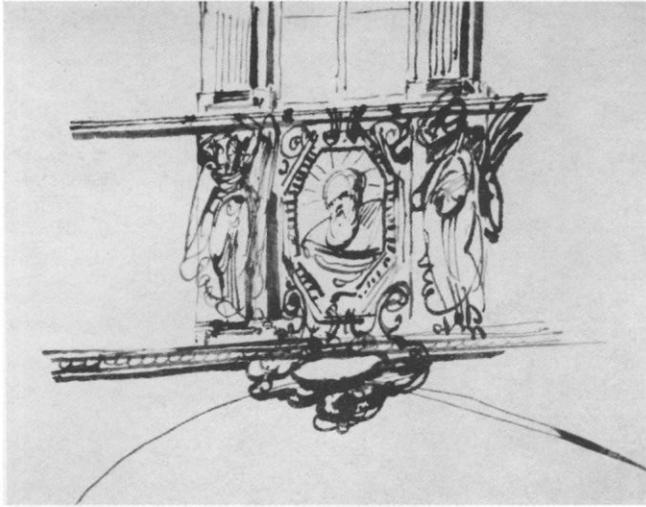
Большинство художников, скульпторов и архитекторов были первоклассными рисовальщиками, работали в технике акварели, гравюры и литографии. Рисунки и графические работы зодчих чаще всего отмечены



Суда, везущие гранитные глыбы в Петербург из Пютерлакса. Литография Алара по рисунку Монферрана

определенным своеобразием: им присущ некоторый отпечаток основной профессии автора, в частности красивая, спокойная и уверенная линия, безукоризненно построенные перспективы и подчеркнутая объемность изображаемых предметов. В использовании цвета также заметна тенденция к архитектурной отмывке, с ее легким, прозрачным и точным наложением цвета, будь то акварель, тушь или любая другая техника.

Среди рисунков зодчих первой трети XIX в. нельзя не отметить высочайший уровень работ А. Воронихина, являющихся драгоценным документом эпохи (как, например, акварель, изображающая картинную галерею графа А. Строганова, или архитектурные парковые пейзажи), блестящие по мастерству и романтические по настроению рисунки Тома де Томона, торжественные композиции А. Захарова, акварели и рисунки К. Росси, В. Стасова и др. При всем разнообразии работ этих выдающихся мастеров архитектуры их объединяет общее настроение, характерное для изобразительного искусства того времени, определенная отстраненность от обыденного, налет романтизма. Иначе воспринимаются работы Монферрана, представляющие не только художественный интерес, но имеющие также научное и документальное значение. Его альбомы 1836 и 1845 гг. продолжают серию литографированных изданий, посвященных Петербургу, начали выходить в Петербурге с 1820 г. в издательствах



Эскиз отделки оконного наличника. Рисунок О. Монферрана. 1840-е гг. Публикуется впервые

Эскиз росписи купола Исаакиевского собора. Рисунок О. Монферрана. Тушь, перо. 1840-е гг. Публикуется впервые





А. И. Плюшара и Общества поощрения художеств. Подобно этим изданиям, запечатлевшим поэтический образ Петербурга пушкинской поры, литографии Монферрана передают события, связанные со строительством сооружений по его авторским проектам, это одновременно и жанровые сцены из жизни города. Графические работы Монферрана близки по теме произведениям русских художников 1830—1840-х гг. Он несомненно обогатил жанр бытовой живописи, привнеся свое отношение к трактовке ряда событий.

Графическое наследие Монферрана обширно. Оно насчитывает в целом более двух с половиной тысяч листов чертежей, рисунков, акварелей, хранящихся во многих музейных и архивных собраниях. Состав этой огромной коллекции неоднороден. В ней не только чертежи и акварели, имеющие личную подпись Монферрана, но и множество листов, подписанных им, но выполненных его учениками и помощниками. Вопрос принадлежности тех или иных листов самому зодчему и степень участия других архитекторов в этом процессе, хотя и привлекал внимание исследователей, однако до сих пор остается неизученным.

Задача состоит в том, чтобы из многочисленного собрания выделить только ту часть, которая представлена работами, выполненными для печати и вошедшими в альбомы. Эти графические произведения позволяют рассматривать творчество зодчего с точки зрения вклада Монферрана-художника в развитие русского графического искусства.

Конечно, попытка отделить графическое наследие от чисто архитектурной проектной графики достаточно условна, но в данном случае такая условность допустима. Работы Монферрана-графика представляют художественный интерес как явление искусства, что не так часто встречается в творчестве других архитекторов.

Групповой портрет рабочих-строителей. Литография Байо по рисунку Монферрана. 1836 г.

Торговка снедью и рабочие-строители. Литография Байо по рисунку Монферрана. 1845 г.

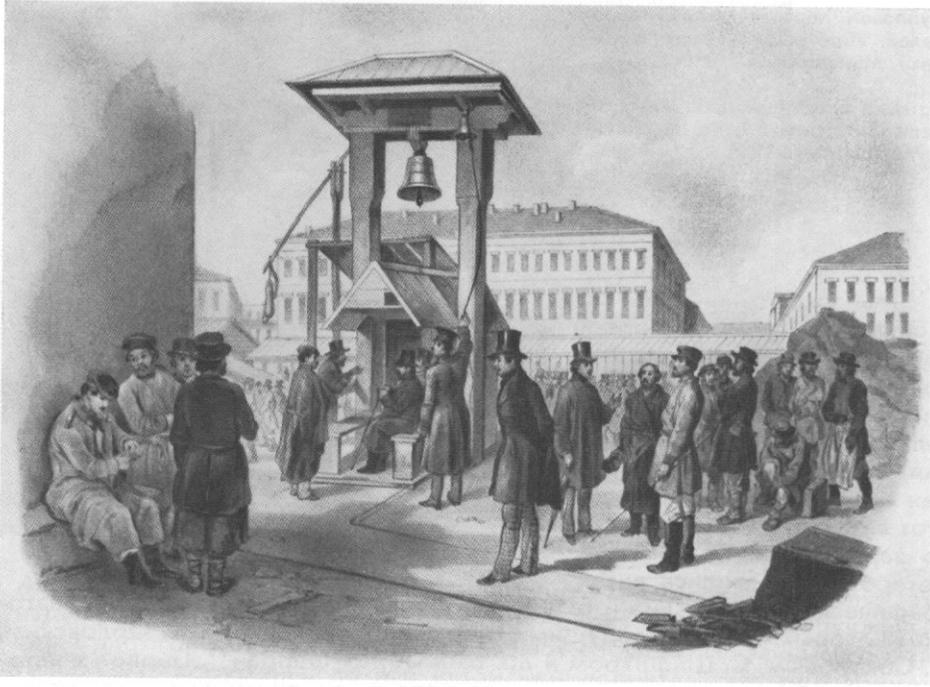
Мы уже отмечали, что Монферран был новатором во всем, чем ему приходилось заниматься, и в частности, в такой области деятельности, как художественная литография. Монферран приехал в Россию, когда этот вид искусства еще только зарождался. В 1816 г. в Петербурге появились литографические мастерские и был издан первый альбом литографий, автором которых наряду с ведущими русскими художниками А. Орловским, П. Соколовым, С. Шифляром и др. был О. Монферран⁶⁷. Первое в истории русской литографии издание состояло из двадцати листов самостоятельных эстампов, и имя Монферрана, еще никому не известного автора, стояло рядом с именами прославленных мастеров.

Классический прием литографии — карандашный рисунок на камне — был освоен в России раньше других видов литографской техники. Большая часть эстампов альбома, исполненных карандашом в контурно-штриховой манере, предназначалась для последующего раскрашивания акварелью. Некоторые листы, в том числе созданные Монферраном, были выполнены на камне пером. Исследователи отечественной литографии высоко оценивали уровень печати, технологию, технические и художественные достоинства этих первенцев русского «камнетиснения» [25, с. 11].

Специфика литографской техники, заключающаяся не только в точном воспроизведении рисунка, но и в передаче тончайших переходов цветовых отношений от легко и тонко прорисованных деталей до плотно насыщенных тонов, привлекала внимание многих художников. Монферран уже тогда оценивал литографию как совершенно своеобразный вид графики, обладающий только ему присущими качествами и таящий в себе большие перспективы для массового распространения произведений искусства среди населения.

Зарождение литографии в России совпало с тем временем, когда в русском изобразительном искусстве начали утверждаться демократические тенденции. В графике они выразились в повышенном интересе к бытовым сюжетам. Развитие бытового рисунка, жанровой и пейзажной





Колокол, созывающий рабочих на работу. Литография Байо по рисунку Монферрана. 1845 г.

Барак для рабочих и хозяйственные постройки на строительной площадке Исаакиевского собора. Литография Бенуа по рисунку Монферрана. 1845 г.

Подъем креста на главный купол собора. Литография Адама по рисунку Монферрана. 1845 г.



живописи и их широкое распространение обеспечивалось теми преимуществами, которые давала литография с ее возможностями тиражирования. Литография в России стала одним из особенно популярных видов искусства именно в 1820—1830-е гг., когда на западе она была мало известна, хотя появилась в эпоху Ренессанса. Поэтому не случайно первый самостоятельный альбом Монферрана, вышедший в 1820 г. и посвященный Исаакиевскому собору, был литографированным. Двадцать одна таблица представлена в альбоме литографиями с чертежей А. Ринальди, В. Ф. Бренны и О. Монферрана. Это планы, фасады и разрезы собора. Однако большую часть таблиц составляют сюжетные композиции на библейские и евангельские темы, предназначенные для росписей или других видов монументального искусства в интерьере и выполненные художником П. Брюлло⁶⁸. Монферран является автором тех листов, в которых преобладает чисто архитектурная графика.

В последующем, при издании в 1836 г. альбома, посвященного Александровской колонне, он выполняет не только чертежи, касающиеся непосредственно самого монумента, но и те сюжетные композиции, ко-



Исаакиевский собор в лесах, огражденный забором. Литография. 1845 г.

торые относились к изображению событий, связанных с возведением памятника. В альбоме 1836 г. 50 листов литографий, выполненных по рисункам Монферрана художниками Л. Арну, А. Байо, Л. Бишбуа, Л. Сабастье, А. Кювилле, В. Адамом и другими известными мастерами литографии первой половины XIX в. в парижской литографской мастерской братьев Тьерри. Разнообразие графической манеры автора позволяет разделить листы на отдельные группы — это свободно исполненные живописные пейзажи и архитектурные композиции с сухими и четкими по рисунку чертежами лесов для подъема колонны.

Многочисленные эскизы, сделанные Монферраном в карьере Пютерлакса при наблюдении за ходом работ по вырубке монолита для монумента, и рисунки, исполненные в Петербурге при выгрузке колонны на набережной Невы и установке ее на площади, были им использованы при подготовке альбома. Эти листы составляют большую часть альбома, в то время как собственно проект представлен 19 листами с чертежами конструкций, перспективами и таблицами.

Монферран старался воспроизвести в рисунках и акварелях весь процесс строительства. Вместе с текстом автора альбомы представляют



Исаакиевский собор. Литография
по рис. О. Монферрана

собой подробный и очень важный для истории отчет о строительных работах, в то же время это своеобразный теоретический трактат, раскрывающий профессиональные взгляды и убеждения автора [63].

Запечатлев все наиболее значительные этапы создания Александровской колонны, Монферран оставил также бесценный исторический материал по истории строительной техники 1830—1840-х гг. Перелистывая альбом, можно представить всю последовательность трудоемких работ по возведению колонны: вырубка монолита для ствола колонны в карьере Пютерлак, затем погрузка на баржу и отправка в Петербург, выгрузка и перевозка по набережной Невы к Дворцовой площади и, наконец, подъем колонны. Завершается альбом изображением парада войск на площади в честь открытия монумента. Несмотря на то что литографии в альбоме имеют самостоятельную художественную ценность, они одновременно являются иллюстрациями к тексту. Так, рисунку, на котором подробно изображен карьер в момент отделения гранитного блока от скалы, соответствует текст Монферрана: «Таким образом, без малейших толчков и сотрясений отрезанная от скалы глыба осталась покоиться на своей нижней плоскости... Чтобы опрокинуть ее,

пришлось установить на гребне скалы десять рычагов из березовых стволов, а также два железных рычага... У подножия глыбы *мы* соорудили мощный помост с наклонной плоскостью, на которую настлали срезанный лесной кустарник <...> Гранитная глыба, мерно покачиваясь, бесшумно, сама собой отделилась от гранитного массива, чтобы плавно опуститься на приготовленное ей из зеленых ветвей ложе».

На одном из листов изображена сцена, когда колонна при погрузке у Пютерлакса на баржу чуть не упала в воду из-за неожиданной аварии, о чем в тексте сказано: «Когда колонна была уже у самого борта и операция близилась к концу, непредвиденное обстоятельство внесло смятение среди рабочих. 28 брусьев, служивших сходнями для монолита, от какого-то неожиданного движения судна одновременно выбились из своего ложа и не будучи в силах противостоять непомерной нагрузке, подломилось все одновременно, и колонна с грохотом погрузилась под их обломки, увязнув в глину».

Сюжет, посвященный доставке монолитных блоков для основания колонны, сопровождается пояснительным текстом Монферрана: «Напрасно пытался подрядчик установить равновесие путем перемещения гранитных блоков, служивших балластом. В конце концов он вынужден был пуститься в путь, сопровождаемый по обе стороны судна двумя пароходами, ведущими его на буксире». На литографии показан момент, когда суда проходили мимо зданий на набережной Васильевского острова, в частности мимо Академии художеств, перед которой в то время соорудилась новая пристань по проекту архитектора К. А. Тона. Со всей достоверностью этот эпизод запечатлен автором.

Выгрузке колонны и перекатыванию ее от набережной к Дворцовой площади зодчий посвятил несколько рисунков. На одном из них это событие трактовано как жанровая сцена, происходящая в присутствии большого количества людей: разнообразные типы петербургского населения, интересные детали городского ландшафта, бульвар вдоль здания Адмиралтейства, на дальнем плане берег Васильевского острова со зданиями Биржи, Кунсткамеры, Ростральных колонн и Князь-Владимирского собора на Петроградской стороне.

Торжественное зрелище, каким был подъем колонны с помощью специальных лесов, нашло отражение в нескольких литографиях [63]. Среди них лист «Вид платформы и расположенные на ней войска во время подъема колонны», подробно передающий происходившее: под платформой огромный наклонный настил из досок, покрывавший всю площадь, поднимается в центре на уровень высоты пьедестала; левая часть листа занята изображением огромной массы деревянных лесов, почти полностью скрывающих внутри ствол колонны. Фоном картины служит здание Главного штаба, арка которого и пропорции нижней части имеют искаженный вид из-за настила, почти перекрывшего первый этаж.

Монферран подробно описывает подъем колонны и в заключение приводит слова Николая I, обращенные к нему: «Монферран, Вы обесмертили свое имя». Четыре последних листа в альбоме Монферран посвятил изображению колонны, уже установленной на площади. Они



Вид северного портика Исаакиевского собора. Литография Бенуа по рисунку Монферрана. 1845 г.



Пейзаж. Литография по рисунку
Монферрана. 1836 г.

даны в определенной последовательности. На первом листе — общий вид колонны с парадом войск, заполнивших пространство Дворцовой и прилегающих площадей. Выбранная автором точка обзора от угла Миллионной улицы (ныне ул. Халтурина) позволяет видеть всю систему центральных площадей города и далекую перспективу, которая замыкается зданием Новой Голландии. Вертикаль колонны, являющаяся главным акцентом композиции, поддерживается устремленным ввысь шпилем Адмиралтейства. В этой работе Монферрана-художника особенно подчеркивается роль колонны в организации пространства Дворцовой площади, ее градостроительное значение, которое, конечно, Монферран-архитектор хотел показать в первую очередь.

На следующем листе Александровская колонна изображена с северо-восточного угла площади с расстояния всего в несколько метров, что позволяет детально рассмотреть памятник и почувствовать глубину пространства площади, раскрытого в сторону арки Главного штаба. Третий лист почти полностью занят огромным объемом арки Главного штаба, через которую со стороны Б. Морской улицы (ныне ул. Герцена) просматривается силуэт колонны, несколько смещенной с главной оси

и потому изображенной не полностью. Фоном для нее служит здание Зимнего дворца и ярко освещенное небо; на переднем плане — уличные сцены. И, наконец, на четвертом, последнем, листе альбома — снова панорамное изображение с колонной в центре Дворцовой площади. Примечательно, что Монферран включил в композицию этого листа здание Исаакиевского собора, еще не построенного в те годы, когда издавался альбом, но изображенного здесь так, как если бы он существовал. В данном случае позиция Монферрана-художника и автора двух уникальных сооружений понятна — это желание показать, какое ответственное место займет в центре столицы Исаакиевский собор, в какую четкую композицию организуются все три здания: собор, Александровская колонна и Адмиралтейство.

В альбоме помещены также литографированные листы с изображением четырех барельефов для пьедестала колонны. Их отличают виртуозность рисунка, тщательность исполнения и сложнейшие композиционные комбинации. Аллегорические фигуры рек и многочисленные воинские доспехи прорисованы так же мастерски, как фигура ангела с крестом и бронзовые украшения; профили пьедестала, гирлянды, вал, база и основание статуи выполнены на отдельных листах. Рисунки барельефов для пьедестала интересно сопоставить с другими рисунками, не включенными в альбом и являющимися, очевидно, подготовительными к этой работе. Это беглые рисунки пером, представляющие собой композиции из оружия и воинских доспехов, некоторые снабжены авторскими комментариями, как бы приоткрывающими процесс поиска автором окончательного решения. В законченном варианте поиск завершится созданием произведений, которые впоследствии достойно украсят пьедестал.

Серия рисунков Монферрана, представленная в альбоме 1845 г., содержит литографированные проектные чертежи Исаакиевского собора, выполненные Монферраном в 1825 и 1835 гг. и явившиеся результатом переработки проекта, утвержденного в 1818 г., а также рисунки и акварели. На одном из рисунков собор изображен таким, каким он был на модели А. Ринальди [63]. На другом — Исаакиевский собор в законченном виде, но уже по проекту Монферрана, что было, очевидно, главной задачей автора. Это своеобразная архитектурно-бытовая композиция, в которой городская среда с гуляющей на Сенатской площади публикой, элементы оформления зданий — вывески, витрины, балконы с цветами и другие детали переданы с той непосредственностью, которая сообщает особую достоверность изображаемому. Еще на одной акварели — вид Исаакиевского собора со стороны Манежа. Собор расположен под небольшим углом к улице и потому северный портик слегка развернут. Поражает тщательность проработки всех архитектурных деталей собора, домов, а также сцен городской уличной жизни.

Рисунки воспроизводят многие строительные процессы, происходившие как на самой строительной площадке, так и в карьере в Финляндии, где вырубались в гранитных каменоломнях стволы будущих колонн, показана их обработка на месте и перевозка в Петербург. Монферран рисует и русских рабочих-строителей. Изданные во Франции,

альбомы были своего рода отчетами зодчего о строительстве собора, в этом случае этнографические подробности представляли несомненный интерес для французского и западноевропейского читателя. Так, в одной из акварелей, как явствует из подписи Монферрана, изображен групповой портрет рабочих, которые строили Александровскую колонну. Сюжет другой акварели под названием «Рабочие на барже с известью» (на палубе плывущей баржи обедают пятеро рабочих) Монферран сопровождает таким текстом: «Пища их доброкачественная и здорова? состоит главным образом из различных каш, свежего мяса, капусты и рыбы. Из напитков они употребляют настойку на ячменном брожении. Мне неоднократно доводилось принимать участие в их трапезе, и, признаюсь, редко где едал лучший суп с таким вкусным мясом» [63]. Рисунки, представленные в графических сериях, интересны с исторической точки зрения как одно из немногих изображений труда и быта русских а точнее петербургских, рабочих в искусстве первой половины XIX в.

В альбоме 1845 г. преобладают архитектурные композиции, но не сколько листов, не связанных непосредственно с проектом, представляющей собой архитектурный пейзаж. Своеобразная архитектурная фантазия — рисунок двух пилонов, оставшихся после разборки собора построенного по проекту Ринальди. Могучие устои и гигантская арка < частично разобранный кладкой и фрагментами сохраненной отделки интерьера по композиции и общему настроению напоминают работу Пиранези с блестящими перспективными видами древнеримской архитектуры [63].

На одной из литографий изображен северный портик собора, строение монолитных гранитных колонн которого создает торжественную архитектурную перспективу, оживляемую расставленными между колоннами группами изысканной петербургской публики.

Две литографии имеют конкретные даты: 1838 и 1846 г. На них изображены этапы строительства собора: на первой собор возведен только до барабана купола, на второй — уже целиком опутанный лесами.

Говоря о графических работах Монферрана в альбоме 1845 г., посвященном строительству Исаакиевского собора, нужно отметить некоторые расхождения между изображениями отдельных фрагментов собора и тем, что было осуществлено в натуре. Н. П. Никитин в своем исследовании приводит целый ряд таких несовпадений. Так, сравнивая проектные листы чертежей и рисунки, приведенные в альбоме, с архитектурой здания, он приходит к выводу, что это было вызвано необходимостью, часто вынужденной, перед которой Монферран постоянно оказывался, выполнять настойчивые и непрофессиональные требования Николая I⁶⁹. Но были и свои причины, заставившие зодчего полностью отказаться от первоначального замысла и ограничиться исправлением тех недоработок, которые имели место на первой стадии его работы по проектированию и строительству собора. Монферран любил несколько приукрашивать свои листы, прибегая к перспективным сдвигам или сокращениям в построении композиции, т. е. для создания более эффектного впечатления допускал «художественную ложь», а иногда «исправление» того, что ему хотелось бы изменить, хотя это было уже

практически невозможно. Было бы несправедливо ставить это в упрек Монферрану — многие архитекторы, в том числе и современные, допускают сознательно перспективное искажение при разработке проектов на стадии эскизного проектирования. Монферран же таким путем достигал интересных художественных результатов, создавая произведения, проникнутые определенным настроением. Подобные искаженные перспективные построения были свойственны его работам, посвященным Исаакиевскому собору и выполненным еще до альбома 1820 г. Такой творческий прием характерен для творчества Монферрана с самого начала его работы в России.

Наиболее полного выражения своих возможностей в сфере изобразительного искусства Монферран добивался, создавая разнообразные, порой усложненные, композиции с многочисленными подробностями на первом плане.

Постоянно вводя в сюжеты литографий изображения городского пейзажа и бытовых сцен, он превращал архитектурные композиции в художественные произведения определенного жанра. Монферран был современником таких блестящих мастеров литографии, как А. Мартынов, С. Галактионов, К. Ческий, А. Орловский, и продолжателем изобразительной традиции, которая сложилась в русском искусстве первой трети XIX в.

. . .

Личность Монферрана многогранна. Он не только архитектор и художник, но и ученый-исследователь, теоретик, автор нескольких изданий. Обладая широкой эрудицией, многое постигший за долгие годы работы в России, он смело ставил и решал сложнейшие архитектурно-строительные, технические, научные и практические задачи.

Монферран всю жизнь учился. Прекрасная сообразительность, способность схватывать на лету удачные мысли и воплощать их в своих работах, умение великолепно рисовать — это свойства таланта. Он учился у русских архитекторов, но и они учились у него приемам работы, методам строительства больших каменных монолитных форм, способам их обработки и перемещения и другим техническим новшествам.

Анализируя творчество Монферрана, можно попытаться обозначить определенные этапы, однако классификация по годам основных вех на пути его таланта и успеха будет достаточно условна. Так, принято считать его работу в России с 1818 по 1821 г., когда было начато и временно приостановлено строительство Исаакиевского собора, первым периодом творчества. Затем последовал второй, связанный с перерывом в строительстве собора с 1822 по 1826 г. К третьему периоду относят завершение работ по возведению Александровской колонны и продолжение строительства собора с 1826 по 1834 г. Последний этап, самый продолжительный, охватывает время с 1834 по 1858 г. Таким образом, основные вехи жизненного и творческого пути зодчего обозначены по этапам строительства его основных сооружений. При этом довольно трудно проследить эволюцию взглядов архитектора, так как его теоретические трактаты, написанные в 1836 и 1845 гг., отделены друг от друга

десятилетием. Вероятно, отклонения в проектах, относящиеся к сороке летнему периоду проектирования и строительства собора, были продиктованы не столько изменением воззрений зодчего на тенденции и проблемы стиля, сколько необходимостью считаться с рекомендациями других архитекторов — членов разных комиссий.

И все же 1834 г. — заметная дата в творчестве Монферрана. Это завершение Александровской колонны, за которым последовало устойчивое признание его выдающегося таланта. Если бы даже Монферран осуществил строительство Исаакиевского собора, а создал толью Александровскую колонну, имя его было бы бессмертным. Можно говорить о двух периодах творчества зодчего, рубеж между ними — 1834–1835 гг. — это время завершения Александровской колонны и утверждения окончательного варианта проекта Исаакиевского собора.

Оценить творческий метод и значение Монферрана в развитии русской архитектуры первой половины XIX в. легче, чем охарактеризовать его как личность. Биографические сведения о нем скудны, а свидетельства современников незначительны. Поселившись в Петербурге в 1818 г. Монферран редко покидал его на длительное время. Первоначальное место жительства Монферрана в Петербурге не установлено. Возможно он снимал квартиру в центральной части города, неподалеку от свои; построек. В 1834 г. на деньги, полученные от Николая I за создание Александровской колонны, он смог купить дом (набережная р. Мойки 86), в котором и жил до конца своих дней. Он перестроил его, не тронув, однако, лицевого фасада, и возвел во дворе поперечный флигель в два этажа с круглой башней. Флигель разделил территорию на парадный двор и небольшой пейзажный садик. Внутреннюю отделку дома по проекту Монферрана выполнил в 1845–1846 гг. его помощник на строительстве Исаакиевского собора архитектор В. А. Шрейберг. При жизни Монферрана парадный двор был превращен в своего рода музей по] открытым небом, в котором находились собранные архитектором произведения античного искусства. Вход в дом был с парадного двора. Через помещение миниатюрной «бронзовой» лестницы попадали в бельэтаж, где размещались основные парадные помещения: большой зал, украшенный лепкой и камином, приобретенным в Венеции; малый зал, оформленный в духе французского Ренессанса, и готическая капелла. В помещениях бельэтажа до сих пор частично сохранилась художественная отделка первой половины XIX в.

В своем доме Монферран собрал обширную библиотеку, коллекцию античной скульптуры, старинной мебели, живописи, итальянской майолики⁷⁰. В книге Б. В. Кене «Описание наиболее значительных произведений из коллекции античных скульптур О. де-Монферрана», изданной в 1852 г., дан научный обзор его коллекций⁷¹. Кене, хорошо знавший собрание зодчего, сделал интересную научную атрибуцию замечательной античной статуи Аполлона Кифареда. Монферран гордился своей коллекцией и часто упоминал о других выдающихся памятниках — статуе Юпитера, скульптурной группе «Медея» [26]. В фондах Русского музея числится одна из картин живописной коллекции Монферрана — работа М. И. Скотти «Итальянка с розаном в руке» [17].

В библиотеке Монферрана находились книги, свидетельствовавшие о его широких интересах. Это были не только издания по архитектуре и строительству, но и труды по математике и механике. Среди них сочинения Б. Ф. Белидора «Инженерная наука в производстве работ при укреплении архитектурных и гражданских зданий» 1776 г., Стивена Роу «Строительная энциклопедия», альбом подлинных рисунков Палладио, Микеланджело и Рафаэля, принадлежавший ранее архитектору Кameronу [43]. В 1819 г. Монферран приобрел альбом И. Якобуса, изданный в Риме в 1684 г. и посвященный описанию внутреннего и внешнего вида римских храмов, построенных прославленными итальянскими архитекторами. Альбом содержал семьдесят один лист гравированных изображений с планами и фасадами зданий, что, несомненно, интересовало зодчего в связи с работой над проектом Исаакиевского собора (это издание, как и ряд других, в настоящее время находится в научной библиотеке Эрмитажа⁷²).

В его коллекции были раритеты, которые могли бы украсить любое собрание, и среди них истинный шедевр — книга С. Мюнстера «Космография, или общее описание земной поверхности», изданная в Базеле в 1559 г. Книга пользовалась большой популярностью и выдержала двадцать четыре издания на многих европейских языках⁷³. По отдельным изданиям трудно судить о библиотеке в целом, но можно сделать вывод о том, что архитектор подбирал книги и как библиофил, и как специалист в области изящных искусств.

Несомненно, некоторые черты Монферрана как собирателя книг дополняют характеристику архитектора, многолетний труд которого был посвящен украшению столицы России⁷⁴.

Судьба, постигшая коллекцию и графическое наследие зодчего после его смерти, до конца не ясна. Известно лишь, что вдова перед отъездом в Париж продала издателю и литератору А. В. Старчевскому часть коллекции, состоявшей из бронзовых и мраморных скульптур, картин, фарфора, мозаик и других художественных произведений. Оставшиеся предметы купил в рассрочку золотопромышленник Ушаков, имевший намерение перепродать эти ценности. Впоследствии он объявил себя несостоятельным и не уплатил денег вдове, а приобретенные им вещи исчезли.

Графическое наследие Монферрана в основном осталось в России и только некоторую часть чертежей и рисунков помощник зодчего архитектор А. А. Пуаро переправил в Париж жене Монферрана. Оставшиеся в Петербурге работы попали к владельцу магазина эстампов и картин Фельтену. Эта коллекция состояла из десяти портфелей, в них были материалы по Исаакиевскому собору, Александровской колонне, Екатерингофу, Зимнему дворцу, планы Петербурга, рисунки, акварели Монферрана, его учеников и помощников. Коллекция в 1880 г. была передана Императорской Академии художеств, в библиотеке которой она находилась до 1939 г., затем поступила в НИМАХ, где и хранится в настоящее время [51].

Дом сначала приобрел Старчевский, а в 1913 г. владельцем его стал Я. В. Ратьков-Рожнов. По его желанию архитектор И. А. Фомин пере-



строил галерею, соединявшую поперечный дворовый флигель с флигелем, выходящим на задний двор, где и создал столовую, отделанную в духе классицизма.

В первые годы деятельности Монферрану пришлось приспособляться к новым для него условиям жизни в Петербурге, подчиняться незнакомым традициям. Со временем пришло знание русской жизни, опыт, уверенность, понимание русской архитектуры.

Создавая проекты Исаакиевского собора, Александровской колонны и других зданий и сооружений, архитектор вдохновлялся образами античности, великими произведениями архитектуры ренессанса и барокко, творениями французского и английского классицизма, но как зодчий, обладавший широким диапазоном знаний, способствовал применению в строительстве современных ему научных достижений, усовершенствованию строительного искусства и повышению технических и художественных возможностей архитектуры. Не случайно строительство Исаакиевского собора представляло для XIX в. своего рода практическую строительную академию, где усилиями многих специалистов и большого числа квалифицированных рабочих строилось огромное здание. Монферран считал, что от архитектора требуется нарисовать идею и последовательно реализовывать ее с помощью умов и усилий других специа-

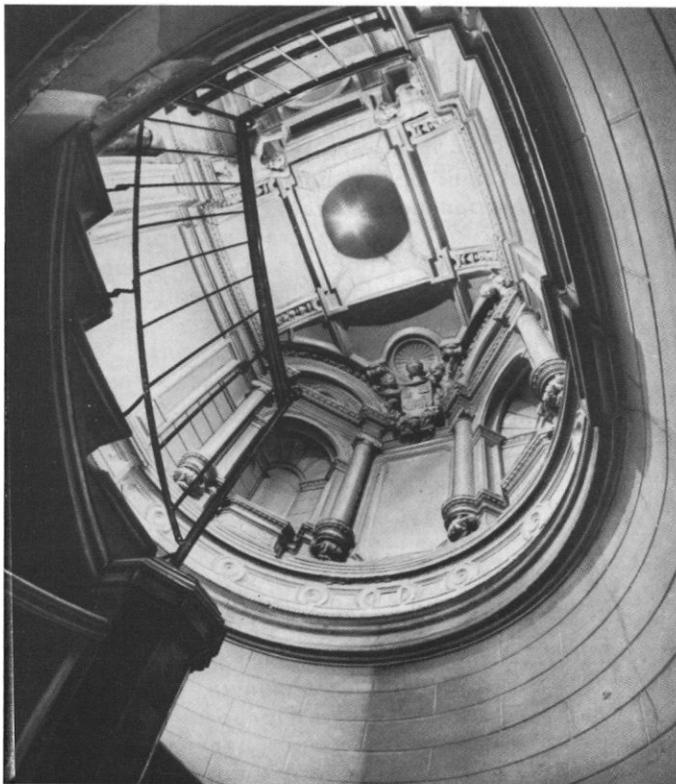
Собственный дом О. Монферрана. Фото 1990 г. Общий вид

Собственный дом О. Монферрана. Фрагмент интерьера. Фото 1990 г.

листов, самому выступая уже в качестве руководителя. О том, что Монферран умел отстоять и воплотить в жизнь свои замыслы, говорит вся сложная почти полувековая история проектирования и строительства Исаакиевского собора.

Многие талантливые русские архитекторы были значительно опытнее Монферрана, но их творческий поиск новых форм сдерживался осторожностью, с которой в России относились к введению конструктивных новшеств. Монферран отличался колоссальным творческим потенциалом, темпераментом, последовательностью и принципиальностью в работе. Смелость решений, масштабы его сооружений, широта замысла — все это оказывало сильное воздействие на современников и архитекторов.

Личными дружескими отношениями Монферран был связан с представителями художественных кругов Петербурга и с некоторыми представителями высшего столичного общества. С графом Потемкиным зодчий вел обширную переписку, в которой часто обращался к графу за советом, благодарил за участие и помощь в делах, связанных со строительством собора. В одном из писем к Потемкину он жаловался на свое положение архитектора, которого обвинили в причинах пожара, случившегося в Зимнем дворце в 1837 г. С горечью и возмущением он писал, что столкнулся с неблагодарностью за свой большой труд, оказавшийся не оцененным по достоинству⁷⁵. Его обида и раздражение объяснимы, так как обвинения оказались несправедливыми. Однако нельзя согласиться с тем, что в России его труд не был замечен и вознагражден. За строительство Исаакиевского собора он получил чин действительного статского советника, 40 тысяч рублей серебром и украшенную бриллиантами золотую медаль на Андреевской ленте, за возведение Александ-



ровской колонны — орден Владимира III степени и 100 тысяч рублей серебром. От иностранных государств он имел ряд орденов: в 1840 году — прусский орден Красного Орла 3-й степени, Большую Золотую медаль от папы римского, в 1841 г. — второй (королевский) Орден Почетного легиона, в 1850 — прусский орден Красного Орла 2-й степени, в 1852 — Иерусалимский орден св. Гроба, около 1850 г. — шведский Королевский орден Вазы [61]. Поэтому он противоречил себе, когда писал: «Моральное воздействие памятников — это упрочить социальные узы, вдохновлять и заставлять гордиться своей страной, объединять современников и побуждать задумываться о потомках. Величественность памятника возносит дух созерцающих его и какими-то неувлимыми переживаниями, не могущими ускользнуть от наблюдателя, облагораживает и возвеличивает идеи народа... Гражданин еще больше полюбит свой город, украшенный памятниками, напоминающими ему величие его родины...» [61]. Понимая, что созданные им произведения принадлежат России, он не отделял себя от страны, в которой прошла вся его творческая жизнь, хотя в некоторых высказываниях стремился подчеркнуть свою принадлежность отечеству, оставленному ради осуществления смелых замыслов.

Желание покоиться в Исаакиевском соборе возникло у Монферрана еще в 1828 г., когда он заложил в проект строительство капеллы, в которой хотел быть погребенным, и следовательно, уже тогда он осознавал свою связь с Россией и не помышлял о возвращении во Францию. Столь резкие высказывания в письме Потемкину — это скорее критическая позиция художника, выразившего свое отношение к российской действительности. Правомерно считать, что Монферрану было труднее, чем многим русским деятелям искусства, переживать серьезные обиды и обвинения, которые доставались на его долю и из которых он выходил непобежденным.

Монферран в конце жизни считал себя уже русским архитектором. Отдельные чертежи, выполненные им в 1840—1850 гг., имеют подпись автора, начертанную по-русски.

30 мая 1817 г. Монферрану было поручено проектирование Исаакиевского собора, и 30 мая 1858 г. собор был открыт. Это случайное совпадение дат, но в нем хочется видеть высокий смысл. Осуществилось главное дело жизни. Из окон своего дома Монферран видел огромный силуэт собора, рядом — знакомые очертания дома Лобанова-Ростовского. Жизненный путь подходил к концу. Его талантливые ученики — Ефимов и Штакеншнейдер продолжали и развивали принципы своего учителя. Он хотел (как К. Рен — строитель собора св. Павла в Лондоне) быть похороненным в Исаакиевском соборе⁷⁶ и просил императора «о всемильнейшем соизволении, дабы тело было погребено в одном из подземных сводов означенной церкви, построение коей было мне поручено. . .».

28 июня 1858 г. зодчий скончался. По свидетельству лечившего его врача Ритара Рикара, смерть произошла от острого приступа ревматизма, наступившего после перенесенного воспаления легких⁷⁷. В Исаакиевском соборе состоялась панихида по умершему строителю, гроб с те-

лом обнесли вокруг здания. Отпевание происходило в католическом костеле св. Екатерины на Невском проспекте. Однако погребение в соборе Александр II не разрешил. Вдова Монферрана увезла его тело в Париж, где могила зодчего вскоре затерялась.

«Прекрасная Франция» не знала его ни как французского зодчего, работавшего в России, ни как русского архитектора иностранного происхождения, несмотря на его популярность в России.

Год окончания строительства собора, ставший последним годом жизни его автора, ознаменовался приездом в Петербург двух выдающихся французских писателей — Александра Дюма и Теофила Готье. Посвящая памяти Монферрана свой некролог, Дюма писал: «Гильберти, которому поручили ваение дверей Баптистерия во Флоренции, склонился над ними в 20-летнем возрасте молодым темноволосым человеком, разогнулся только 60-летним стариком. Монферран провел то же время над своим произведением, 40 лет, почти полвека, более, чем обычная жизнь человека, время, какое понадобилось Франции, чтобы утвердить и опрокинуть три режима (империи). Но в течение этих сорока лет Монферран не только создал двери такого баптистерия, он построил целую церковь, воздвигнул, заставил подняться из земли, заставил возвыситься к небу. Он не только ваял бронзу, он иссекал гранит, он полировал мрамор, он плавил золото, он вправлял драгоценные камни... Пока эти две нации воевали, союз искусства устоял. Циркулем ее архитекторов, карандашом ее художников Франция подавала руку России...»⁷⁸.

Так оценивал Дюма не только творческий путь Монферрана, но и развитие франко-русских связей, которые после Крымской войны 1853—1856 гг. вновь стали укрепляться. Этому в немалой степени способствовало появление книги Т. Готье «Путешествие в Россию», в которой целая глава посвящена Исаакиевскому собору. Свое восхищение Петербургом писатель выразил такими словами: «Ничто не сравнится великолепием с этим золотым городом на серебряном горизонте, где вечер белеет рассветом». Множество самых восторженных слов он посвятил Исаакиевскому собору и его создателю: «Архитектор здесь не стремился удивить, он искал красоты, и, конечно, Исаакиевский собор — самая прекрасная церковь, построенная в наше время. Ее архитектура превосходно соответствует Санкт-Петербургу, самой молодой и новой столице...». «Исаакиевский собор блещет в первом ряду церковных зданий, украшающих столицу всея Руси. Это только что заверченный храм, целиком построенный в наши дни. Можно сказать, что это наивысшее достижение современной архитектуры» [13, с. 207]. В этих словах привлекает эмоциональность и своеобразие видения, присущее этому большому художнику и путешественнику.

Монферран — последний в плеяде зодчих эпохи классицизма и первый архитектор нового времени. Он поставил и разрешил ряд архитектурных и инженерных задач, имевших значение для развития зодчества XIX века. По намеченному им пути осуществлялась деятельность многих русских архитекторов, инженеров и мастеров.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Версия о дворянском происхождении Монферрана обычно приводится всеми исследователями, ссылающимися на его завещание. Однако эта версия опровергается в статье В. К. Шуйского. Автор опирается на сведения из обнаруженного им архивного документа [51, с. 188].

² ГПБ, ф. 1000, оп. 2, № 898. Записная книжка Монферрана с записями и рисунками, 1831 г. (на фр. яз.).

³ «Свидетельство генерального инспектора архитектуры Молино». 31 мая 1816 г. Русский перевод цит. по кн. [7, с. 53].

⁴ Шарль де Вайи (1730—1798), французский архитектор, градостроитель, театральный декоратор, художник. Автор многих проектов жилых домов и дворцов (салон в Палаццо Спинола в Генуе, Павильон наук и искусств для Царского Села по заказу Екатерины II и др.) и театра Одеон в Париже. Как театральный художник создавал эскизы декораций к оперным и драматическим спектаклям, а также проекты оформления дворцовых, театральных и церковных залов. Его градостроительная работа — реконструкция квартала, прилегающего к театру Одеон в Париже, проектирование портового города Пор-Вандр и др. Крупнейший архитектор второй половины XVIII в., в последние годы был незаслуженно забыт. В настоящее время творчество его изучается во Франции. В 1979 г. в Ленинграде состоялась выставка «Шарль де Вайи и русские архитекторы».

⁵ ГЭ. Инв. № 23670; [60].

⁶ Б. Ф. Белидор. Инженерная наука в производстве работ при укреплениях и архитектура гражданская. Спб, 1802, кн. 1, с. 195—199.

⁷ Мнение, что если бы проект Ринальди был осуществлен, то в центре города появилось бы более совершенное и гармоничное сооружение, чем собор Монферрана, разделяет Д. А. Кючарианц [27]. Однако Монферран считал, что «если бы здание было построено, то оно было бы слишком пышным».

⁸ Монферран опубликовал первый вариант проекта 1818 г., утвержденный Александром I, в альбоме 1820 г. [62]. Сам же проект собора (план и фасад) с резолюцией царя «Быть по сему» хранится в НТБ ЛИИЖТа, № 15296, с. 2.

⁹ В копии объяснительной записки Монферрана (от 1 мая 1822 г.), приложенной к папке с чертежами для доклада Бетанкура Александру I о строительстве Исаакиевского собора, Монферран писал: «Пожалуй, с этим изданием была проявлена чрезвычайная торопливость, но объясняется последняя только излишком усердия к службе. Изучение проекта вызвало многия изменения, не отразившиеся на модели. Возможно, что понадобятся еще дальнейшие изменения; это выяснится в процессе ее постройки, и самые талантливые и опытные архитекторы не могли бы предупредить таких изменений. Архитектор призывает в свидетели историю таких крупных памятников, как собор св. Петра в Риме, собор св. Павла в Лондоне, церковь св. Женевьевы в Париже, которые сильно отличаются от первоначально принятых проектов, известных нам по моделям и опубликованным проектам.» (ГМИЛ З-А-407-р).

¹⁰ Члены комиссии:

А.Н.Голицын (1773—1844), князь, обер-прокурор Синода. С 1817 г. министр духовных дел и народного просвещения.

А. Д. Готман (1800—1845), инженер, с 1816 г. член Комитета строений и гидравлических работ, с 1826 г. управляющий Петербургским округом путей сообщения, в 1836—

1843 г. — директор Института путей сообщения, член многих комиссий и комитетов по строительству ряда зданий в Петербурге, в том числе Исаакиевского собора, Зимнего дворца, Аничкова и Николаевского мостов и др. Умер в Дрездене.

А. И. Фельдман (1790—1861), генерал-адъютант, инженер-генерал. С 1825 г. руководил строительством укреплений Ревельского (Таллиннского) порта, затем его вице-директор. С 1849 г. директор Инженерного департамента, член многих военных и инженерных советов.

Г. Опперман (1766—1831), граф, инженер-генерал. Занимался укреплением обороноспособности многих русских крепостей, в том числе в 1807 г. Кронштадтской крепости, а в 1812 г. всех крепостей от Риги до Киева. С 1818 г. помощник в. к. Николая Павловича по управлению инженерной частью, принимал участие в организации Главного инженерного училища, заведовал Морским строительным департаментом и артиллерийским училищем.

А. А. Бетанкур (1758—1824), инженер-механик и строитель, основоположник теории машин и механизмов. По происхождению испанец, учился во Франции, с 1808 г. на русской службе, генерал-лейтенант, один из создателей Института корпуса инженеров путей сообщения. С 1816 г. возглавлял Комитет строений и гидравлических работ, в 1819—1822 гг. — Главный директор путей сообщения России. Автор Каменноостровского и Бумажного мостов, здания Экспедиции заготовления государственных бумаг в Петербурге. Руководил технической частью строительства Исаакиевского собора. Похоронен на Смоленском кладбище в Петербурге; в 1979 г. его прах перенесен в Некрополь Александровской лавры.

Л. Л. Карбоньер (1770—1836), инженер-генерал, директор Строительного департамента по морской части. Под его наблюдением осуществлялось возведение Александровской колонны, строительство Петровского форта в Кронштадте и эллинга в Новом Адмиралтействе в Петербурге.

А.Н.Оленин (1763—1843), действительный тайный советник, член Государственного совета, директор Публичной библиотеки, президент Академии художеств, писатель, археолог, меценат, член Комитета по строительству Исаакиевского собора.

¹¹ Изготовление проектной модели началось в 1818 г. К 1821 г. она была закончена. Исполнители: И. Гербер — столяр; П. И. Брюлло — скульптор, отец братьев Брюлловых; П. В. Свинцов — скульптор; Ф. П. Брюллов — художник; В. М. Столяров — столярный мастер. В дальнейшем происходили переделки модели по мере изменений проекта собора. В окончательном виде она была завершена в конце 1831 г. От первоначального варианта в ней сохранились только интерьер, да и то с некоторыми изменениями. В настоящее время модель хранится в НИМАХ. В процессе проектирования и строительства собора Монферран в 1828 г. разработал рабочие чертежи, а в 1829 г. по ним была изготовлена модель лесов для подъема колонн портиков. Окончательная модель Исаакиевского собора была выполнена в 1835—1846 гг., хранится в НИМАХ.

¹² Присутствие на Сенатской площади большого количества рабочих привело к тому, что 14 декабря 1825 г., когда восставшие войска были выведены на Сенатскую площадь, строители Исаакиевского собора, сломав забор, примкнули к восставшим, а потом подвергались «дознанию» как бунтовщики.

¹³ ЦГИА, ф. 1311, оп. 1, д. 1, 1818. Объяснение и смета к проекту завершения Исаакиевской церкви. Подпись Монферрана. Подлинник на французском языке. Цит. по кн. Н. П. Никитина в переводе [29]. В дальнейшем некоторые документы подлинника будут цитироваться в переводе с французского по данному изданию.

¹⁴ Постоянно пользуясь советами и помощью Бетанкура, Монферран в одном из писем писал: «... Это Бетанкур, при моем приезде в Россию, устроил меня архитектором Двора и принял на службу в Комитет строений и гидравлических сооружений, в котором он сделался начальником, после того как сам его создал. Это он представил государю мои эскизы для проекта Исаакиевского собора. Затем он был назначен руководителем строительства собора и имел расхождения с графом Головиным. Отсюда начались всевозможные интриги и глупые выдумки. Он мог все это сразу прекратить, но отступил: то ли по слабости характера, то ли опасаясь слишком запутаться в борьбе.» (ГМИЛ, З-А-405-р).

¹⁵ «Прошло четыре года с тех пор, как благодаря Вашей благосклонности я поступил на службу его Величества и с тех пор, как Вы дали мне поручение заняться проектом Исаакиевского собора. Вы видели сами усердие, с которым я принялся за работу, и

то количество рисунков и всевозможных планов, которые я исполнил. Затем в 1817 году я обмерил старый собор Исаакия и сделал к нему план и разрезы. В 1818 году я начал рытье котлована, постройку мастерских и забивку свай.

В 1819 году Вы по возвращении из Нижнего Новгорода сделали мне честь посещением работ и, как мне показалось, остались довольны, т. к. все Ваши указания были точно выполнены, а работа сделана согласно проекту, и хорошо. Ссылаясь на все это, я прошу Вас, генерал, доложить Государю мою просьбу об увеличении моего жалованья, если вообще, конечно, имеется в виду, что я буду продолжать работу. Мое жалованье не превышает 7200 р. в год, между тем как Монпелье, мой подчиненный, получает 15000 р. Мой исключительный труд по изготовлению модели собора и моя книга, которую при Вашем содействии Государь принял в дар, позволяет мне надеяться, что при таком же Вашем содействии мне будет пожалован орден св. Анны на шею. Такое отличие послужило бы мне одобрением к дальнейшему усердию и новой энергии на службе Государю...» (Из письма Монферрана Бетанкуру, середина 1820-х гг.).

¹⁶ «Записка по постройке церкви св. Исаакия и о проекте архитектора Монферрана» была составлена на французском языке. Содержание ее разбиралось на заседаниях членов Академии художеств 21 октября 1820 г., на заседаниях Комитета 30 сентября, 1 и 18 октября 1821 г. и на других совещаниях в присутствии Модюи и Монферрана. (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, д. 130, л. 23—24).

¹⁷ ЦГИА, ф. 789, оп. 1, д. 130, с. 185—190. Подлинное письмо архитектора А. Модюи французскому послу от 24 июля 1821 г. на французском языке. Здесь дается ссылка на копию в приложении к книге Н. П. Никитина [39, с. 284].

¹⁸ Там же, с. 195—199. Подлинник письма архитектора А. Модюи Александру I от 10 ноября 1823 г. (на фр. яз.). Цит. по кн. [29, с. 285—288].

¹⁹ ЦГИА, ф. 789, оп. 1, д. 130, л. 26—29. Журнал особого заседания членов Академии художеств по части архитектуры 21 октября 1820 г.

²⁰ ГПБ, ОР, ф. 542, № 552, 554, 555.

²¹ Парижский Пантеон (ранее церковь св. Женевьевы) находится в центре Парижа, вблизи Сорбонны. Построен во второй половине XVIII в. арх. Ж. Суффлю и Ж. Ронделе. При Наполеоне — место погребения великих людей Франции. Здание в форме равноконечного креста завершает купол диаметром 23 м, конструкция которого, состоящая из трех оболочек, разработана инженером Ронделе. Барабан купола окружен колоннадой.

²² ЦГИА, ф. 789, оп. 1, д. 130, с. 40—55. «Предложение президента Академии художеств А. Оленина Комитету, учрежденному для рассмотрения замечаний архитектора Модюи на строительные работы Исаакиевского собора».

²³ ГПБ ОР. Архив Олениных № 544. Подлинник письма Монферрана Александру I на французском языке. Русский перевод письма от 1 марта 1822 г. приводится по кн. Никитина [29].

²⁴ ГПБ ОР, ф. 737, № 20 «Мнение архитектора Стасова о проекте для Исаакиевского собора в Петербурге, представленном А. А. Монферраном», 1824 г.; № 74 «Соображения А. Н. Оленина с критикой замечаний Стасова на проект Исаакиевского собора, 17 декабря 1824 г.»

²⁵ Там же.

²⁶ Утвержденный Александром I в 1825 г. второй вариант проекта собора находится в НТВ ЛИИЖТа, № 1596. Фасад за подписью Монферрана (л. 5). Там же проект 1835 г., № 15296, л. 19. Конкурсные проекты других архитекторов хранятся в НИМАХ: № А-5436, А-5434, А-5435.

²⁷ ЦГИА, ф. 1311, оп. 1, д. 721, ч. II, л. 39—50, 1831 г.

²⁸ Габриэль Ламе (1795—1870), знаменитый математик и физик. Был приглашен в Россию и работал в Петербурге в Институте инженеров путей сообщения, инженер-полковник, занимался устройством железных дорог. В 1832 г. вернулся во Францию и занял должность профессора физики в Политехнической школе, занимаясь одновременно строительством железной дороги Париж — Версаль, Сен-Жермен. Член Парижской академии и многих научных обществ.

Поль Клапейрон (1799—1864), крупный французский ученый, профессор химии и механики. В 1820 г. приехал в Петербург по приглашению Института путей сообщения, в ко-

тором проработал десять лет преподавателем. Вел научную работу в области теории расчетов конструкций. Член-корреспондент Петербургской Академии наук.

²⁹ Пантеон сооружен в Риме в первой четверти II в. н. э. в виде огромной ротонды с портиком и куполом из камня и бетона диаметром 43,5 м. Серые гранитные колонны портика имеют высоту 14,2 м.

Термы Диоклетиана в Риме (305 г. н. э.) — самое грандиозное сооружение такого рода, вмещавшее три тысячи человек. Колоннада главного зала частично сохранилась в составе церкви Санта Мария дельи Анджели, перестроенной Микеланджело в XVI в.

Термы Каракаллы с ротондой (купол диаметром 35 м) и великолепной колоннадой главного зала, построенные в Риме (II в. н. э.) при императоре Септимию Севере, лишь немногим уступали по размерам термам Диоклетиана и вмещали тысячу шестьсот человек.

³⁰ Названные церкви упомянуты Монферраном в связи с тем, что каждая из них имела наружные или внутренние колоннады: церковь Санта Мария ин Трастевере (224 г. н. э., перестраивалась в 1139, 1617 и 1866 гг.) — внутреннюю колоннаду из 22 гранитных колонн с капителями различных ордоров; церковь св. Варфоломея (построена при Оттоне III) — внутреннюю колоннаду из 13 гранитных колонн; церковь Ара-Цели на Капитолии — базилика с капеллами и 22-мя мраморными колоннами в интерьере; церковь св. Сабины — единственная сохранившаяся базилика (422 г. н. э., частично перестроена и реставрирована в 1238 и 1587 гг.), церковь св. Петра «в цепях» на Эквилийском холме (442 г. н. э., перестраивалась и реставрировалась в 1476, 1503, 1705 гг.) и церковь св. Хризогона.

³¹ Собор св. Павла в Лондоне (архит. К. Рен, 1675—1710 гг.) — самое высокое здание Лондона (высота 111 м, диаметр барабана купола 34 м), имеет двухъярусный портик с колоннами, сближенными попарно, и колоннаду купола. Самый большой некатолический храм мира.

³² «Веровочный многоугольник» — графический способ построения формы арки с помощью свободно провисающей веревки, применяемый в конце XVIII в.

³³ Добыча мрамора, который шел на строительство Исаакиевского собора и других зданий в Петербурге, производилась с 1760-х гг. в с. Тивдия (Белая Гора) на берегу Онежского озера и у с. Рускеала (севернее Ладожского озера). Мрамор «бардиллио» и белый мрамор привозили из каменолен Италии возле г. Серавеци. Соломенская брекчия — редкий камень из породы мраморов — добывался возле деревни Соломино на берегу Онежского озера, сиенский желтый мрамор и зеленый левантийский мрамор — в Тоскане, здесь же велись разработки каррарского мрамора. Красный мрамор «гриотто» добывался во Франции в северо-восточных отрогах Пиренеев. Наиболее известные старинные разработки гранита «рапакиви» находились в Пютерлаксе, на островах Выборгского залива вблизи г. Фридрихсхафен, гранита сердопального — на северном берегу Ладожского озера. Месторождение малахита было на Среднем Урале. Бадахшанский лазурит добывался в Афганистане в горах Восточного Гиндукуша, а шокшинский кварц или «шоханский порфир» — на западном берегу Онежского озера.

³⁴ «... В свою очередь обращаюсь к Вам с просьбой оказать мне поистине огромную услугу <...> передать мне по возможности скорее Ваше мнение по этому вопросу <...>

Вот примерно то, о чем идет речь.

1. Какие иконы следует поместить при декорировании иконостаса, если строго придерживаться древних законов греко-русского ритуала?
2. Можно ли разместить иконостас согласно данному чертежу. Я полагаю представить один большой алтарь с 3 дверьми во всю ширину храма и двумя другими боковыми алтарями также с 3 дверьми.
3. Сколько следует разместить ступенек перед иконостасом также согласно древним законам Вашей церкви, так как я должен Вам признаться, мой дорогой граф, что я смотрю с досадой на новые церкви, отделанные по моде, похожие на танцевальные залы; в них нельзя чувствовать того благоговения и сосредоточенности, которые нам внушают древние храмы.
4. Иконостас вознесется до сводов (нефов) церкви, т.е. на высоту до 100 футов. Все его пространство будет декорировано иконами. Не сможете ли Вы дать мне перечень наиболее почитаемых святых и описание самых священных образов.

5. Все стены интерьера церкви до высоты сводов будут декорированы церковной живописью, закрепленной на меди. Не могли бы Вы мне указать наиболее подходящие сюжеты для этих картин и ознакомить меня с самыми замечательными церквями Вашего города либо подобными им. Я имею в виду фресковую живопись, масляную, или, иначе говоря, на штукатурке, так как не думаю, чтобы у Вас могла быть живопись на меди.

6. Думаю, было бы хорошо оформить 4 пилона интерьера церкви таким образом, чтобы языком искусства передавался текст Евангелия, чтобы, смотря на творение — неиссякаемый источник наших размышлений и любви к божеству, мы раскрывали бы четыре ярко выраженные эпохи, две из которых существуют в действительности, а две другие являются следствием нашей веры. Я имею в виду: Жизнь, Смерть, Воскресение и Страшный суд, где каждому будет воздано должное за его поступки на земле. Первый пилон будет изображать Жизнь, или вернее, каким образом дух человека возвышается благодаря добрым поступкам и как он приближается к небесам, куда он существует в силу своих дел и поступков, согласно способностям, полученным им от творца. Второй пилон представляет композицию, сюжет которой объясняет, каким образом благочестивые и благородные души презирают смерть. Третий и четвертый пилоны изображают Воскресение и Страшный суд — сюжеты, разработанные и известные...» К графу Потемкину. 24 января 1839 г. (ГМИЛ, № 5039-р, Письмо Монферрана к графу Потемкину).

⁸⁵ Заказы на создание росписей сводов и купола распределены следующим образом: К.П. Брюллов — росписи главного и сферического куполов, изображения 12 апостолов в барабане, четырех евангелистов на парусах, четырех сюжетов на тему страстей господних на пилонах.

Ф. А. Бруни — десять росписей сводов и аттика большого нефа, в том числе плафоны «Страшный суд», «Видение пророка Иезекииля», «Всемирный потоп» и др.

П. В. Басин — роспись свода и парусов в приделах св. Екатерины и св. Александра Невского. Всего 16 сюжетов.

Ф. А. Рисе — росписи купольных сводов направо от главного входа. Всего 18 сюжетов.

П. М. Шамшин — пять росписей сводов на темы церковных заповедей.

Заказы на росписи в аттике и на стенах получили художники:

Т. А. Марков — одна работа («Иосиф в Египте»).

А. Штейбен — шесть росписей на стенах («Св. Иоахим», «Св. Анна» и др.).

Е. Плюшар — семь сюжетов («Жертвоприношение Авраама» и др.).

Н. М. Алексеев — семь сюжетов («Переход через Черное море», «Хождение по водам» и др.).

Ф.С.Завьялов — три сюжета («Последняя заповедь Моисея», «Скрижали на горе Синай» и др.).

В. К. Шебуев — четыре сюжета на евангельские темы.

П.М.Шамшин—три сюжета («Жертвоприношение Аарона», «Прибытие Иосии в землю обетованную», «Руно, найденное Гедеоном»).

Никитин — четыре сюжета (притчи о пирующих, о сеятеле, о милосердии и др.).

Т. А. Неф — на стенах и пилонах семь сюжетов («Вознесение», «Воздвижение креста», «Рождество богородицы», «Введение во храм» и др.).

Всего было выполнено 103 изображения в виде росписей по штукатурке и 52 съемные живописные картины, а также 62 мозаичные композиции, из них 23 — в главном иконостасе, 26 в малых иконостасах и 8 на парусах и аттике.

⁸⁶ «Вся живопись, как стенная, так и иконная, избрана и размещена по усмотрению Святейшего Синода, который сам лично свидетельствовал эти эскизы и картоны, делая указания к точнейшему соблюдению художниками исторической истины, предание и обычаев православной церкви, требовал от них исполнения по своим замечаниям и тогда только одобрял картоны и эскизы, когда видел, что в них не заключено ничего противного правилам церкви. По рассмотрении Святейшим Синодом в смысле религиозном, они осматриваемы были Советом Академии художеств в отношении искусства, а затем представлялись на Высочайшее утверждение. По исполнении живописи, она вторично свидетельствовалась Синодом...» [20, с. 20].

⁸⁷ ГМИЛ, № 5034-р. В письме в Комиссию от 6 апреля 1821 г. Монферран просит утвердить «помощником по рисовальной части» художника К. Брюллова, ссылаясь на согласование этой кандидатуры с Бетанкуртом. Таким образом Брюллов уже с 1821 г. свя-

зан с работами в соборе, т. е. за двадцать два года до начала выполнения картонов для монументальных росписей.

³⁸ Монферран, осматривавший в 1845 г. в Риме картоны Бруни, писал П.М.Волконско-му: «Эти картоны, сделанные в предусмотренном размере, в черной манере, заслуживают самые лестные отзывы всех художников, как итальянских, так и иностранных, находившихся здесь в большом количестве. Г-н Бруни, безусловно, станет главой русской школы; этот художник серьезен, нов и оригинален в своих концепциях. Он хороший рисовальщик и кажется, что он вдохновлен особенно школой Микельанджело. . . Девять картонов огромных картин, которые ему были заказаны, мне кажутся настоящими шедеврами свода Сикстинской капеллы, и что этот художник является, может быть, единственным в настоящее время, который, не будучи подражателем, понял монументальную живопись такой, какой ее создали итальянцы в XV! веке». Цит. по кн. А. Г. Верещагиной [8, с. 157].

Теофиль Готье, посетивший Петербург в 1858 г., писал: «Композиции художника Федора Бруни по сюжету и их расположению говорят сами за себя и свидетельствуют в пользу свойственного этому художнику глубокого чувства стиля и поэстичности «исторической» манеры, происходящей, видимо, у него от глубокого и разумного изучения итальянских мастеров. . . Он размышляет, упорядочивает, взвешивает и обдумывает свои композиции. . . У Федора Бруни исполнение картины — это не цель, а способ выражения мысли. . . Росписи, выполненные художником Федором Бруни в Исаакиевском соборе, являются самыми здесь монументальными. На них лежит печать особого характера и мастерства. Художнику хорошо удаются энергичные фигуры, он превосходно знает анатомию и легко достигает сильных эффектов в изображении мускульного напряжения, которого требуют некоторые сюжеты. Федор Бруни, кроме того, обладает особым даром полного вкрадчивости, изящества и ангельской пленительности рисунка. . .» [13, с. 198—199].

³⁹ О технике набора мозаики известный мозаичист В. А. Фролов в своей автобиографии писал: «В настоящее время существует два типа набора мозаик. Один производится прямо, нализо, для этого рядом с оригиналом ставится плоский ящик, равный оригиналу, заполненный гипсом, на котором и наносится рисунок оригинала. Постепенно гипс вынимается и заменяется набором смальты. Этот способ называется римским и осуществление его обходится очень дорого, что и служило причиной относительно малой распространенности такой мозаики. Второй тип так называемый венецианский, заключается в наборе мозаик наизнанку, на обратную сторону кальки, снятой с оригинала. . . Многие произведения этого периода заслуживают полного одобрения. . .» [49, с. 298].

⁴⁰ Никитин Н. П. — автор книги о Монферране, был архитектором и с 1918 г. наблюдал за техническим состоянием Исаакиевского собора, участвовал в работах, проводившихся «Главнаукой» в 1920—1930 гг., по исследованию деформаций здания [29].

⁴¹ Распоряжение Совета Министров СССР от 2 сентября 1953 г.

⁴² Решение Исполкома Ленгорсовета от 23 сентября 1953 г.

⁴³ Колонна Траяна установлена на Форуме Траяна в Риме в 114 г. н. э. Высота около 38 м, стержень колонны состоит из семнадцати цельных барабанов паросского мрамора. Полые внутри, они образуют пространство для винтовой лестницы. Рельефы обвивают колонну 23-мя завитками — гигантский свиток, изображающий военные походы Траяна.

Колонна Антонина. Возведена в Риме на площади Колонны в честь римского императора и полководца Марка Аврелия. Высота 34,5 м.

Колонна Помпея. Сооружена в Александрии в честь императора Диоклетиана, памятник эпохи эллинизма в Египте. Высота 32 м.

Вандомская колонна высотой 43 м обвита бронзовой спиральной полосой длиной 273 м с барельефами, изображающими события войны 1805—1807 гг. В 1871 г. колонна была опрокинута восставшими коммунарами, затем вновь установлена.

⁴⁴ ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. II, 1830—1831, д. 138, л. 1. Рисунки для закладных медалей Александровской Академии Монферран выполнил в 1830—1831 гг. и представил на рассмотрение Совета Академии искусств и министра императорского Двора.

⁴⁵ При закладке Александровской колонны присутствовали:

Ю. П. Литта (1763—1839), крупный государственный и политический деятель, видный

представитель католицизма в России. При Павле I был Великим магистром Мальтийского ордена. С 1811 г. член Государственного совета, а с 1826 г. — обер-камергер Двора. При возведении Александровской колонны отвечал за доставку и установку гранитного монолита на Дворцовой площади.

П.М.Волконский (1776—1852), генерал-фельдмаршал, герой Отечественной войны 1812—1814 гг., начальник Главного штаба, министр императорского Двора.

А. Н. Оленин, Л. Л. Карбоньер — см. примечание ¹⁰.

П. И. Кутайсов (1782—1840), действительный тайный советник, член Государственного совета, сенатор, с 1825 по 1835 г. член Комитета по строительству Исаакиевского собора.

И.В.Гладков (1766—1832), сенатор, генерал-лейтенант, с 1821 г. петербургский обер-полицмейстер, член Комитета по строительству Исаакиевского собора.

А. И. Васильчиков (1818—1881), известный публицист, автор многих работ по вопросам сельского хозяйства в России. Близкий друг М. Ю. Лермонтова и его секундант в дуэли с Мартыновым.

⁴⁶ Описание подъема колонны из альбома Монферрана [63J: «На платформе, окружавшей леса, были установлены по двум плоскостям кругообразно 60 стальных кабестанов в шахматном порядке. Канаты, идущие от этих кабестанов, образовали соответствующее им количество радиусов равной длины и доходивших до центра лесов. Кабестаны были сгруппированы в четыре класса. 16 солдат оперировали рычагами, пять матросов тянули канаты и направляли их. Восемь других солдат составляли резервный взвод. При каждом кабестане находилось по одному унтер-офицеру, наблюдавшему за порядком. Он руководил солдатами, заставляя их идти в ногу ускоренным шагом, смотря по обстоятельствам. Он же заменял уставших людей другими, из резерва, не прерывая движения.

Кроме того, было прислано 1440 солдат, 60 унтер-офицеров, 30 барабанщиков различных гвардейских полков и 300 матросов с 15 унтер-офицерами, а также необходимое количество офицеров саперных гвардейских батальонов. При помощи этих отрядов под командованием генерал-майора Шильдера поддерживался порядок, столь необходимый при всей этой операции. Десять десятников размещались между лесами и следили за равномерным натяжением канатов. Четыре помощника главного архитектора находились по углам лесов. Каждый из них наблюдал за группой кабестанов.

На лесах сотни матросов направляли полиспасты во избежание спутывания их. Шестьдесят наиболее опытных, с русской смекалкой, энергичных рабочих на самой колонне, среди паутины канатов, направляли полиспасты. Шестьдесят каменщиков у блоков «обратного вращения» следили за тем, чтобы никто не подходил близко. Тридцать других рабочих направляли ролики, постепенно снимая их. Шесть каменщиков у самого пьедестала подливали раствор на гранитную плиту. Один десятник помещался на высоте 6 метров для подачи сигнала колоколом. Один офицер флота находился на самой верхушке лесов для водружения государственного флага, как только колонна встанет на пьедестал.

У самих лесов присутствовал хирург для оказания первой помощи в случае какого-либо увечья. Наконец, имелась наготове резервная команда рабочих с инструментами и материалами на всякий непредвиденный случай... .

Когда на часах Зимнего дворца пробило два раза, раздался троекратный удар колокола и одновременно с этим сигналом начался подъем колонны. Это было любопытное зрелище — лежащий монолит колонны из красного гранита в 28 метров длиной и 3,5 метра в диаметре, опутанный канатами, из которых, как в тумане, вырисовывались шесть десятников, ловких широкоплечих молодцов, подлинных Геркулесов, вместо лиц — железными рычагами, спокойно ожидавших подъема вместе с монолитом... Вокруг царил глубокая тишина, прерываемая лишь глухим звуком — гулом кабестанов. .. Трудно описать внезапный переход от мучительной душевной тревоги к чувству удовлетворения, какое испытал каждый, когда колонна была установлена и когда всякая мысль об опасности отпала. Бурные крики «Ура!!!» неслись со всех сторон площади, энтузиазм достиг предела и довел многих, имевших доступ на платформу, до такого состояния, что они бросились подбирать остатки от раздавленных роликов и уносили их на память».

⁴⁷ Проектные чертежи Монферрана, в том числе и окончательный вариант памятника (инв. № А-5645, А-5646, А-5648, А-5647), а также конкурсные проекты скульпторов

И. Леппе, Б. И. Орловского, рисунки барельефов и модель Александровской колонны (исполн. М. Т. Салин) хранятся в НИМАХ, инв. № АМ-126. Модель лесов для подъема колонны находится в ГМИЛ, а проекты лесов в НИМАХ.

⁴⁸ Гагарин Г. Г. (1810—1893), вице-президент Академии художеств, действительный член Общества поощрения художников и др. обществ. При Академии художеств основал Музей древнерусского искусства. Художник, коллекционер, автор многих трудов по истории искусства.

⁴⁹ Чертежи, подписанные Монферраном, хранятся в НИМАХ, инв. № А-5815, А-5822, А-5820, А-5821.

⁵⁰ Макарьевская ярмарка была основана в 1647 г. у Макарьевского монастыря, недалеко от Нижнего Новгорода. После пожара в 1816 г. решено было возобновить ее в Нижнем Новгороде и разместить на стрелке, в месте слияния Оки и Волги. Нижегородская ярмарка стала крупнейшим торговым центром России и занимала исключительное положение среди других торговых ярмарок, которых к началу XIX века было более десяти тысяч. Большинство из них располагалось на водных торговых путях по рекам Волге, Дону, Днепру. Международные ярмарки проходили в Ростове Великом, под Курском и в других городах России. В Европе самая крупная—Лейпцигская ярмарка занимала второе место после Нижегородской.

⁵¹ Комплект чертежей, часть которых подписана Монферраном, хранится в НИМАХ [53, с. 40]. История строительства Нижегородской ярмарки в конце XIX — начале XX в. описана в статье С. М. Шумилкина [56].

⁵² В НИМАХ хранятся проекты павильонов для Екатерингофского парка, выполненные Монферраном в 1823 г. Большая часть листов подписаны [53].

⁵³ Название «вокзал» произошло от фамилии Восхолл — владелицы одного из лондонских ресторанов с различными увеселениями. В первой половине XIX в. «воксалами» назывались все постройки для увеселения публики. Позднее, когда название «вокзал» стало обозначать здание железнодорожной станции, в них также размещались помещения для увеселения.

⁵⁴ В 1823 г. Монферраном было составлено описание и примерная смета стоимости строительства увеселительного сада и всех строений на его территории. По смете на строительство вокзала ассигновано 45 тыс. руб., фермы—36 тыс. руб. (ГМИЛ, № 5039-р).

⁵⁵ Тон К. Практические чертежи по устройству церкви Введения во храм Пресвятой Богородицы в Семеновском полку в Санкт-Петербурге, составленные... Константином Тоном. М., 1845, с. 9.

⁵⁶ «Северная пчела», 1842, с. 386. Это описание екатерингофского гулянья, как и многие другие, встречающиеся в литературе 1820—1840 гг., прекрасно иллюстрирует гравюра художника К. Гампельна. Созданная в 1820-е гг., она представляет собой узкую ленту (длина 10 м 15 см, ширина 9,5 см), составленную из 12 листов-оттисков. Это интересное произведение графического искусства с документальной точностью передает реальные события, воспроизведенные по натурным зарисовкам автора. Гравюра представляет собой панораму гулянья, фиксирующую в непрерывной последовательности основные этапы традиционного праздника. Изображение зданий, мостов и других сооружений на территории Екатерингофа, построенных Монферраном, отсутствует, т. к. гравюра выполнялась в 1820—1824 гг., а увеселительные сооружения по проекту зодчего возводились в 1823—1825 гг. и не могли попасть в поле зрения художника.

⁵⁷ Проект театра на Дворцовой площади. Черт. № 33531, л. 7; л. 1; л. 12; л. 11 находятся в НТВ ЛИСИ. Проекты здания на восточной стороне Дворцовой площади хранятся в НИМАХ.

⁵⁸ Вопрос о роли Исаакиевского собора и Александровской колонны в композиции и пространственной структуре центральных площадей города рассматривается в статье Алексеевой С. Б. «Декоративная скульптура и ансамбли центральных площадей Петербурга» в кн. «Русское искусство второй половины XVIII — первой половины XIX века. Материалы и исследования». М., 1979, с. 18—38.

⁵⁹ В. И. Пилияский в книге «Стасов архитектор» (Л., 1963, с. 226—227) отмечает, что Стасов получил от Монферрана «несколько хранившихся у него чертежей», которые были использованы для восстановления Петровского и Фельдмаршальского залов «в первоначальном виде».

⁶⁰ «Дорогой граф, благодарю Вас за Ваше любезное письмо, оно показывает Вашу благородную душу и Ваше прекрасное сердце...

Пожар Зимнего дворца начался в лаборатории аптеки, которая обслуживает 3500 человек, живущих во дворце, оттого, что загорелось в трубе. Вот что министр Двора рассказал мне по поводу этой катастрофы. Во время одного из химических процессов воспламенился винный спирт. Огонь с такой неистовой силой перекинулся в трубу плиты, что сочли нужным немедленно предупредить князя В. (Волконский.—О. Ч.). Были приняты немедленные меры, а затем, решив, что огонь затух, о нем перестали беспокоиться. В восемь часов, т. е. четыре часа спустя, запах дыма распространился по дворцу, в особенности в зале Маршалов (Фельдмаршальская) и в зале Петра Великого (Петровская). Министр, который был в театре, поспешно явился и не успел войти во дворец, как пламя прорвалось в зале Маршалов под потолок. Ломают потолок, чтобы убедиться, откуда идет огонь, через мгновение он уже повсюду, он охватывает балюстраду, деревянные своды зала Петра Великого, наконец, стропила дворца. Дым наполняет все до самой крыши, не дает возможности войти во дворец, сам воспламеняется и, подобно электрическому проводнику, внезапно распространяет пожар в самые различные места, и вот весь дворец во власти огня. Три или четыре тысячи гвардейцев здесь, ими командует государь, они не останавливаются перед самыми большими опасностями. . .

Нет слов, чтобы передать все их рвение, всю преданность. Рискуя собственной жизнью, каждый спасает мебель и самые драгоценные предметы. Замуровывают проходы в Эрмитаж, все усилия направлены в эту сторону, наконец, это удается и один из богатейших музеев Европы спасен. В это время император дает приказание об отступлении, он видит, что иначе часть храбрецов обречена на верную смерть. Да и в самом деле, что для него значат колонны из яшмы и порфира и эти золоченые ламбрекены, разве жизнь его верных слуг не дороже ему, чем все эти мелочи жизни. На следующий день в 10 часов утра огонь потух, не найдя себе больше пищи, он оставил за собой в этом обширном дворце лишь развалины.

Возвращаюсь к Вашему письму. Я не знаю, что у меня может быть общего с пожаром во дворце. Десять лет тому назад я декорировал апартаменты покойной императрицы-матери. Семь лет назад я переделал часть апартаментов царской семьи. Пять лет тому назад я закончил зал Маршалов и зал Петра Великого. С этого времени я не вбил ни одного гвоздя в Зимнем дворце. Разве господин В. не знает, что если бы там нужен был хоть один гвоздь, то его не могли бы воткнуть без разрешения и без наблюдения придворного интенданства. Значит господин В. не знает и того, что в то время, как я получил приказ построить зал Маршалов и зал Петра Великого, была назначена Комиссия для руководства работами, и что если свод зала Петра Великого и потолок зала Маршалов были из дерева и облицованы под мрамор, то ведь такими же были все остальные своды и потолки бельэтажа дворца. Комиссия потребовала, чтобы эти два зала были закончены в течение пяти месяцев. Во всякой другой стране понадобилось бы пять лет, для того чтобы выполнить из камня то, что было сделано из дерева, и чтобы закончить живопись, позолоту и те великолепные паркетные, которые были сделаны в течение шести недель. Но скажу только Вам одному, дорогой граф, а не этому господину В. Знайте, что я предлагал несколько смет и что дешевизна и малое количество времени, которое было дано, заставили выбрать легкие постройки и предпочесть их другим...» (Из письма графу Потемкину от 18 февраля 1838 г. ГМИИ, З-А-407-р, № 5038-р).

⁶¹ Витрувий Поллион — римский архитектор, живший на рубеже I в. до н. э. и I в. н. э., автор знаменитого теоретического трактата «10 книг об архитектуре», написанного в 18—16 гг. до н. э. и неизвестного в Европе вплоть до конца XV в. Впервые издан в 1497 г. в Венеции. В России был переведен В. Баженовым в 1792—1797 гг.

В трактате особенно важное значение придается системе соразмерности частей здания, которая достигается выисканными гармоническими отношениями и расчетами частей здания по модулю.

⁶² Шинкель Карл-Фридрих (1781—1841), немецкий архитектор, художник, крупнейший представитель классицизма в немецкой архитектуре XIX в. Его главные постройки в Берлине: Драматический театр, Старый музей, Новая Гауптвахта, Дворцовый мост, Строительная школа и др. В последние годы жизни искал новые пути в архитектуре и пытался их теоретически обосновать.

⁶³ Лабруст Пьер Франсуа Анри (1801—1875), крупнейший французский архитектор середины XIX в., автор здания Библиотеки св. Женевьевы (1843—1850) и Национальной библиотеки (1858—1868) в Париже — сооружений, спроектированных с учетом удобства и функционального назначения. Его взгляды на современную архитектуру отличались новизной, т. к. он исходил из назначения здания с тем, чтобы его внешний вид ему соответствовал. Таких же взглядов придерживался швейцарский искусствовед, видный архитектурный деятель, автор многих книг по истории новейшей архитектуры Западной Европы и Америки З. Гидион.

⁶⁴ Катрмер де Кенси (1755—1850), архитектор, теоретик, последовательный сторонник архитектуры стиля «ампир», автор проекта реконструкции церкви св. Женевьевы, предусматривавшего превращение ее в Пантеон. В 1788 г. опубликовал свой главный труд «Архитектурный словарь», явившийся своего рода программным документом нового стиля. Появление этого издания способствовало объединению вокруг автора группы ведущих архитекторов и художников Франции, среди них Персье, Фонтен, Давид, Легран, Ронделе, Молино и др. В период французской революции 1789 г. был ее активным участником и членом ассамблеи Парижской коммуны.

⁶⁵ Виолле-ле-Дюк Э. Э. (1814—1879), известный французский архитектор-реставратор и теоретик архитектуры. Осуществил реставрацию многих архитектурных памятников Франции. Написал ряд книг, в том числе «Толковый словарь французской архитектуры XI—XVI вв.», «История человеческого жилища», «Русское искусство, его истоки, его составные элементы, его высшее развитие и его будущность». Творчески приемыкал к французскому романтизму, в теории разрабатывал идеи соответствия архитектурной формы конструкции зданий, что нашло отражение в его основной работе «Беседы об архитектуре», изданной в двух томах в 1863 г. и переведенной на русский язык в 1937—1938 гг.

⁶⁶ А. К. Красовский (1817—1875), крупный русский инженер, исследователь, теоретик архитектуры. Учился, а затем преподавал в Институте путей сообщения, с 1851 г. читал курс лекций по гражданской архитектуре в Петербургском университете. Его главный теоретический труд — книга «Гражданская архитектура. Части зданий», изданная в Спб. в 1851 г., — характеризует ее автора как идеолога т.н. органической архитектуры.

Земпер Готфрид (1803—1879), немецкий архитектор и теоретик искусства. Как архитектор стоял на позиции стилизаторства, работая в стиле ренессанса и барокко. Автор здания Оперного театра и ансамбля Цвингер в Дрездене. Как теоретик считал, что стиль в архитектуре обуславливается материалами, техникой и утилитарным назначением здания, а художественная форма лишь символически маскирует конструкцию.

⁶⁷ Большинство литографий перечисленных художников, помещенных в этом альбоме, воспроизведено в кн. А. Ф. Коростина «Начало литографии в России. К 125-летию русской литографии». М., 1943.

⁶⁸ Д. А. Ровинский, автор широко известного издания [37], пишет, что Монферран, большой любитель искусства, собиратель ценностей, «сам награвировал архитектурные чертежи в свое издание». Было выполнено 9 чертежей в полный лист альбома, 5 чертежей в виде виньеток в кругах, а также 12 больших контурных гравюр с картин Брюллова.

⁶⁹ Впервые на такие неточности обратил внимание Н. П. Никитин в кн. [29, с. 348].

⁷⁰ В книге Д. А. Ровинского [37] отмечается, что известный петербургский художник-гравер Д. В. Андрусский, работавший с 1843 г. на строительстве Исаакиевского собора, занимался «гравированием в очерках замечательных предметов искусства из музея строителя собора архитектора Монферрана». Известно также, что он делал гравюры с картин, помещенных в Исаакиевском соборе, и выполнил 15 таблиц, гравированных очерком, к описанию музея Монферрана.

⁷¹ Б. В. Кене (1817—1886), известный архитектор и нумизмат. В 1845 г. поступил на службу в Эрмитаж помощником начальника I отделения, с 1864 г. — советник Эрмитажа по ученой части. Был почетным членом нескольких европейских академий.

⁷² В библиотеку Училища Штиглица издание попало от князя С. С. Гагарина, который был членом Художественного совета училища и, очевидно, приобрел часть коллекции книг Монферрана после его смерти. Кроме этого издания в библиотеке училища находился еще ряд книг, принадлежавших Монферрану. Все они поступили в библиотеку

Эрмитажа в 1932 г. при передаче ему всей библиотеки Училища. Другая часть книг из коллекции Монферрана была приобретена книгопродавцом Н. И. Рукавишниковым, были поступления и от частных лиц через книжные магазины (Ф. Шилов «Записки старого книжника». М., 1959, с. 15). Как отмечает В.В.Крамер в своей статье [26, с. 50], вероятно все книги Монферрана были помечены подписью-автографом, датой приобретения и личной печатью овальной формы с изображением портика храма и надписью: «Архитектор его Императорского Величества. Строитель Исаакиевского собора».

⁷³ На форзаце книги есть надпись: «Сия книга князя Дмитрия Михайловича Голицына». Голицын — крупный политический деятель эпохи Петра I. Его библиотека была первой богатейшей частной библиотекой России того времени.

⁷⁴ Замысловский Е. Описание Литвы, Самогитии, России и Латвии Себастьяна Мюнстера (XVI век). — Журнал Министерства народного просвещения, 1880 г., № 211, с. 110—111.

⁷⁵ ГМИЛ, 3-А-407-р; № 5038-р.

⁷⁶ Кристофер Рен (1631—1723), крупнейший английский архитектор, математик, астроном, автор проекта перепланировки средневековой части Лондона, строитель собора св. Павла в Лондоне, 53 церквей в Лондонском Сити, главный проектировщик Гринвичского госпиталя (1699—1710) — одного из самых больших гражданских сооружений Англии.

⁷⁷ В статье В.К.Шуйского [51, с. 191] опровергается распространенное мнение, что на торжественном открытии Исаакиевского собора Монферран встретился с недоброжелательным отношением к себе Александра II, вскоре заболел и через месяц умер, и приводится более достоверная версия, основанная на документальных данных.

⁷⁸ А. Дюма. «Из Парижа в Астрахань». Спб., 1858. Источник дается по статье А.Д.Михайлова «Теофиль Готье — писатель и путешественник» [13, с. 12].

АЛЬБОМЫ МОНФЕРРАНА

Альбом «Монферран. План и детали памятника, посвященного памяти императора Александра». 1836 г.

Заставка. Перевозка камня. Литогр. Байо.

Заставка. Тройка. Литогр. Байо.

1. Заставка. Вид карьера в Пютерлаксе. Лит. Сабатье и В. Адама.
2. Александровская колонна. Литогр. Арну.
3. Топографический план карьера в Пютерлаксе. Грав. Шрейбера.
4. План и разрез машин для битья свай. Грав. Бенитца.
5. Вид работ в каменоломне в Пютерлаксе. Лит. Бенитца и Ватто.
6. Вид каменоломни в Пютерлаксе во время переворачивания монолита. Литогр. Куртена и В. Адама.
7. Заставка. Почтовая станция на пути в Пютерлак. Литогр. Куртена и В. Адама.
8. Суда, везущие глыбы из Пютерлакса в Петербург. Литогр. Олара.
9. Выгрузка монолита для пьедестала колонны. Литогр. Куртена и В. Адама.
10. Обтесывание монолита для пьедестала колонны на Дворцовой площади. Литогр. Вильнева и В. Адама.
11. План и разрез наклонного настила для передвижения гранитных блоков. Грав. Ру.
12. Наклонный настил с гранитным блоком. Литогр. Куртена и В. Адама.
13. Заставка. Хижина рабочих в карьере Пютерлак. Литогр. Мишбуа и Ватто.
14. Эпюра колонны и инструменты для обработки. Литогр. Мюллера.
15. План и разрез судна для перевозки монолита. Грав. А. Бенитца.
16. Погрузка колонны на пристани в Пютерлаксе. Литогр. Сабатье и Ватто.
17. Выгрузка колонны. Литогр. Бишбуа и Байо.
18. План и разрез лесов для подъема монолита на платформу. Литогр. Вальтера.
- 18-2. План и разрез лесов для подъема монолита на платформу. Литогр. Бултона.

19. Заставка. Рабочие, поворачивающие кабестан. Литогр. Байо.
20. Вид наклонного настила для передвижения монолита к месту установки. Литогр. Бишбуа и Байо.
21. Вид монолита, доставленного к верхней части наклонного настила. Литогр. Бишбуа и Байо.
22. План большого настила с каменным основанием. Литогр. Ру.
23. Конструкция гранитного пьедестала и лесов с каменным основанием для установки колонны. Литогр. Ру.
24. План и разрезы настилов, устроенных при подъеме колонны. Литогр. Ру.
25. Заставка. Интерьер шатра для императора. Литогр. Ру.
26. Общий вид лесов и настила, сооруженных при установке колонны. Литогр. Бишбуа и Байо.
27. Подъем колонны. Литогр. Бишбуа и Байо.
28. Вид платформы и расположенных на ней войск во время подъема колонны. Литогр. Бишбуа и Байо.
29. Фасад и план лесов и помоста, сохранившихся до окончания работ по сооружению колонны. Литогр. Ру.
30. Панорама лесов и части города, прилегающей к площади. Литогр. Бишбуа и Байо.
31. Заставка. Русский скульптор, создающий колоссальную голову Юпитера из гранитного блока. Литогр. Фрагонара.
32. Детали капители и пьедестала Александровской колонны. Литогр. Арну.
33. Барельефы на пьедестале Александровской колонны. Литогр. Ру.
34. Барельефы на пьедестале Александровской колонны. Литогр. Ру.
35. Детали конструкции бронзовой обшивки гранитного пьедестала колонны. Литогр. Ру.
36. План и разрез конструкции бронзовой капители и верхней части колонны. Литогр. Ру.
37. Заставка. Портрет русского рабочего. Рис. Кольмана, литогр. Байо.
38. Детали кабестанов для лесов Александровской колонны. Литогр. Байо.
39. План Дворцовой площади с показанием наклонного настила и расположения кабестанов вокруг больших лесов. Литогр. Ру.
40. Вид литейной во время отливки бронзовой капители колонны. Литогр. Фрагонара.
41. Проект скульптурных фигур и групп для завершения колонны. Литогр. Фрагонара.
42. Типы рабочих-строителей колонны. Рис. Кольмана, литогр. Байо.
43. Вид маленькой часовни в Пютерлаксе. Литогр. Бишбуа.
- 43-2. Заставка. Наводнение. Литогр. Шампи.
44. Церемония на Дворцовой площади по случаю открытия Александровской колонны. Литогр. Бишбуа и Байо.
45. Вид на Александровскую колонну и арку Главного штаба. Литогр. Бишбуа и Байо.
46. Вид Александровской колонны через арку Главного штаба. Литогр. Фрагонара.
47. Вид Александровской колонны, Адмиралтейской и Исаакиевской площадей. Литогр. Арну и Байо.
48. Сравнительная высота колонн Александра I, Наполеона, Траяна, Антонина и Помпея. Литогр. Байо.

Альбом «Исаакиевский кафедральный собор. Архитектурное, художественное и историческое описание монумента, составленное А. Р. Монферраком». 1845 г.

Заставка. Святой Исаакий Далматский. Раскрашенная литогр. Байо.

1. Заставка. Деревянная Исаакиевская церковь. Рис. Шрейбера, литогр. Мюллера и Байо.
2. Вид Исаакиевского собора с южной стороны. Тонированная литогр. В. Адама.

3. План, разрез, фасад старого Исаакиевского собора. Грав, Гибона.
4. План Исаакиевского собора, построенного А. Ринальди. Грав. Ру.
5. Вид Исаакиевского собора со стороны Адмиралтейства. Тонированная литогр. Ф. Бенуа.
6. Вид Исаакиевского собора со стороны Ново-Исаакиевской улицы. Тонированная литогр. Ф. Бенуа.
7. Заставка. Машина для изготовления цемента. Литогр. В. Адама.
8. План Исаакиевского собора. Расположение фундаментов. Грав. Ру.
9. Фрагмент разобранного Исаакиевского собора. Тонированная литогр. В. Адама.
10. Вырубка и отделение колонны от массива гранита в карьере. Тонированная литогр. Е. Сисери, Байо.
11. Выгрузка колонны на Адмиралтейской набережной. Тонированная литогр. А. Кювилье и В. Адама.
12. Вид работ по отделке колонны Исаакиевского собора. Тонированная литогр. В. Адама.
13. Заставка. Завтрак рабочих-строителей Исаакиевского собора. Литогр. Байо.
14. Фасад Исаакиевского собора. Рис. О. Монферрана.
15. Конструкция лесов для подъема колонны Исаакиевского собора. Грав. Ру.
16. Поднятие первой колонны Исаакиевского собора в присутствии императорской фамилии. Тонированная литогр. Бишбуа и В. Адама.
17. Вид работ по установке колонн южного портика собора. Тонированная литогр. Арну.
18. Проект архитектурных деталей собора. Грав. Ру.
19. Заставка. Рабочие-строители Исаакиевского собора. Рис. Кольмана, литогр. В. Адама.
20. Разрез сводов больших портиков Исаакиевского собора. Тонированная литогр. Ф. Жилье.
21. Вид работ по облицовке карнизов портиков Исаакиевского собора. Тонированная лит. Бишбуа и Байо.
22. Вид северного портика Исаакиевского собора. Тонированная литогр. Ф. Бенуа.
23. Проект деталей конструкций купола Исаакиевского собора. Раскрашенная литогр. Ф. Жилье.
24. Детали конструкций сводов и архитрава больших портиков Исаакиевского собора. Раскрашенная литогр. Ф. Жилье.
25. Заставка. Торговка снедью и рабочие Исаакиевского собора. Литогр. Байо.
26. Разрез Исаакиевского собора. Литогр. Оливье.
27. Вид чердачных помещений Исаакиевского собора. Тонированная литогр. Куртена и В. Адама.
28. План и разрез конструкций для подъема колонн Исаакиевского собора, Грав. Марлье.
29. Вид работ по подъему колонн на барабан купола. Тонированная литогр. В. Адама и Куртена.
30. Подъем колонн на барабан купола. Литогр. Бишбуа и В. Адама.
31. Колокол, созывающий рабочих на работу. Литогр. Байо.
- 32—33. План, разрез и детали лесов для строительства Исаакиевского собора. Грав. Ру.
34. Вид собора в лесах. Тонированная литогр. Байо и Вильнева.
35. Вид собора в 1838 году. Тонированная литогр. Ф. Бенуа.
36. Вид собора в 1840 году. Тонированная литогр. В. Адама и Ф. Бенуа.
37. Заставка. Рабочие-плотники на строительстве Исаакиевского собора. Литогр. Ф. Адама.
38. Детали перекрытий малых колоколен Исаакиевского собора. Литогр. Ф. Жилье.

39. Детали конструкций куполов и архитрава малых колоколен Исаакиевского собора. Литогр. Ф. Жилье.
40. Вид работ по установке малых куполов. Тонированная литогр. Ф. Бенуа.
41. Детали конструкций кровли и водостока. Литогр. Марлье.
42. Большой колокол. Тонированная лит. Байо, Мюллера.
43. Заставка. Водопад в Тоскане. Рис. О. Монферрана. Литография.
44. Разрез большого купола. Грав. Нормана старшего.
45. Проект металлических конструкций. Грав. Ру.
46. Металлические конструкции купола. Тонированная литогр. В. Адама, Куртена.
47. Детали дверей и бронзовых рельефов в нишах южного портика собора. Литогр. Фрагонара.
48. План, фасад, разрез фрагментов стены. Литогр. Фрагонара и Мюллера.
49. Заставка. Поднятие креста на большой купол собора. Литогр. В. Адама.
50. Рельефы северного и восточного фронтонов Исаакиевского собора. Грав. Лемера.
51. Рельеф южного и западного фронтонов Исаакиевского собора. Рис. Молдавского, грав. Нормана.
52. Большие бронзовые двери собора. Литогр. Фрагонара.
53. Фигуры ангелов для украшения галереи Исаакиевского собора. Рис. Молдавского, грав. Нормана.
54. Фигуры апостолов и пророков. Литогр. Фрагонара.
55. Заставка. Бараки для рабочих и другие постройки на строительной площадке Исаакиевского собора. Литогр. В. Адама.
56. «Голгофа». Рис. Молдавского, грав. Нормана.
57. «Поклонение волхвов». Рис. Молдавского, грав. Нормана.
58. План, разрез и фасад иконостаса Исаакиевского собора. Рис. Молдавского, грав. Нормана.
59. Детали иконостаса Исаакиевского собора. Грав. Нормана.
60. «Нагорная проповедь». Рис. А. Муцци, литогр. Ж. Лавань.
61. Церковь св. Троицы. Литогр. В. Адама.

ПЕРЕВОДЫ ТЕКСТОВ О. МОНФЕРРАНА ИЗ АЛЬБОМОВ 1836 и 1845 гг.

О монументальных памятниках

«... Опубликовывая планы и детали, относящиеся к Александровской колонне, целью моей было ознакомить Европу с памятником, не менее замечательным по своему величию, чем сам монарх, отдавший распоряжение о его сооружении.

Кроме того, я считал, что работа эта могла бы оказаться полезной для архитекторов и инженеров, которым, возможно, тоже представится выполнение подобных работ, а может быть, она окажется небезынтересной и для других образованных людей, любящих искусство.

Народы древности, как и современные, всегда испытывали потребность в монументе запечатлеть память о великих монархах, великих людях, знаменитых событиях.

Правда, это дело истории — быть собирательницей замечательных событий, о которых она сообщает потомству; но говоря о них людям грамотным, она безмолвствует перед большинством простых людей, тогда как памятники, напротив, являются постоянно открытой книгой, в которой народ во все времена может черпать познания о прошедших событиях, проникаясь естественной гордостью по поводу исключительных примеров, оставленных ей славными предками, загораться благородным желанием подражать им.

Моральное воздействие памятников — это упрочить социальные узы, вдохновлять и заставлять гордиться своей страной, объединять современников и побуждать задумываться о потомках. Величественность памятника возвышает дух созерцающих его и какими-то неувлимыми переживаниями, не могущими ускользнуть от наблюда-

теля, облагораживает и возвеличивает идеи народа. Народ с большим уважением присутствует при совершении правосудия в величественном дворе, при отправлении богослужения в красивом храме. Гражданин еще больше полюбит свой город, украшенный памятниками, напоминающими ему величие его родины. Каждый человек, по мере приобретения им веса в обществе, находит удовольствие в идеях добропорядочности, благоустройства, порядка, которые вызывают жажду к красивым постройкам. И, наконец, из всех памятников искусства произведения архитектуры наиболее бросаются в глаза и потому заслуживают, чтобы им было уделено тем большее внимание, что именно созерцание их дает представление о степени культуры нации.

Трудно, однако, объяснить, почему в течение стольких веков самые цивилизованные народы Европы, достигшие такой высокой степени культуры своими глубокими познаниями в целом ряде наук, значительно отстали от народов древности в смысле искусств, и особенно в отношении архитектуры. Любуясь старинными памятниками, пощаженными рядом столетий, мы не можем не признать их превосходство над современными. . . »

« . . . Почему же оставаться бездеятельными, довольствуясь восторгами по адресу произведений древности, когда, объединив наши усилия, мы могли бы если не превзойти, то во всяком случае уподобиться древним в их мастерстве?»

« . . . Проникнувшись подобными идеями и вдохновившись другими, предшествовавшими им, я осмелился предложить и предпринять сооружение памятника, посвященного светлой памяти императора Александра I. Я был в числе немногих архитекторов, кому была оказана честь участвовать в проекте памятника. Дворцовая площадь была избрана местом для памятника, проект которого должен был быть представленным через князя Петра Волконского — министра Двора, и удовлетворять вкусам монарха.

Продумав местность, предназначавшуюся для памятника, я осознал, что скульптурный памятник, каковы бы ни были его пропорции, не сможет гармонировать с теми величественными постройками, которые находятся в его окружении. Указанный мотив, равно как необходимость придать памятнику характер величия, свойственный такого рода монументу, остановили мой выбор на проекте обелиска. Вот как объяснил я это в пояснительной записке к моему проекту: «Памятник представляет собой гранитный обелиск — монолит высотой в 84 фута, поставленный на постамент. Общая высота обелиска с постаментом равняется 111 футам» <...>

Автор проекта из всех представлявшихся ему видов памятников отдал предпочтение обелиску по следующим соображениям:

1. Гранитная, глубокого красного тона скала, без малейших дефектов, ни в чем не уступающая наилучшим гранитам Востока, отлично поддающаяся тщательной полировке, находится на каменоломне Пютерлакса, близ Фридрихсгама, в том же месте, откуда были извлечены сорок восемь монолитных колонн Исаакиевского собора.

2. Опытный подрядчик, тот самый, который откалывал эти колонны от скалы, берет извлечь обелиск и доставить его на место, предназначенное для памятника, без излишних издержек государственных средств».

О камня

« . . . Пютерлакский карьер был известен еще ранее благодаря монолитным колоннам Св. Исаакия. Еще в 1819 г. его посетил е.и.в. принц Карл Прусский, многие иностранные посланники и прочие уважаемые лица. А 31 июля 1830 г. сам император соизволил своим присутствием поощрить эти работы; не удивительно, что после высочайшего посещения многие путешественники преднамеренно отклонялись от намеченного ими пути, чтобы полюбоваться скалой, отпиленной на 100 футов по длине. Эта гранитная стена, вышиной в 22 фута, отрезана от тела скалы так аккуратно, что только при ближайшем рассмотрении можно определить следы инструмента, которым орудовали при этой гигантской разработке.

Гранит принадлежит к типу первобытных пород, финляндский же, в частности, является все неопровержимые характерные свойства первобытных скал. Он состоит из полевого шпата, кварца и слюды в различных пропорциях; в тех же случаях, когда в нем обнаруживается присутствие амфиболита (роговой обманки) или турмалина, он приближается к типу сиенитов.

Финляндия, столь богатая гранитными месторождениями, владеет к тому же весьма редкой разновидностью его, не встречающейся нигде в другом месте земного шара, — это крупнозернистый гранит. Он состоит из овальной формы узлов полевого шпата на фоне обычного гранита, окруженных как бы ореолом, зеленоватым веществом, называемым логалит. Это вещество, анализ которого еще не достаточно установлен, обладает характерной особенностью легко крошиться, и это свойство крупнозернистого гранита присвоило ему в Финляндии название «гнилой камень».

Крошкой этой особенной породы, которой изобилует Финляндия, поддерживаются в отличном состоянии все дороги страны.

Мне хотелось предостеречь строителей от пользования этой разновидностью гранита и рекомендовать строжайшую предосторожность в выборе его, особенно для монументальных построек. Порода эта соблазняет своим исключительно выигранным видом: богатством оттенков и красивыми рисунками структуры, но странное свойство ее быстро и полностью разрушаться должно предостеречь от применения ее при постройках, рассчитанных на длительный срок.

Гранитный массив, из которого была добыта Александрийская колонна, принадлежит к первобытной формации, верхние пласты которой подверглись разрушению коррозийных вековых влияний атмосферы. Масса его довольно однородна, абсолютно здорова, мелкозерниста и значительно плотнее, чем вышеупомянутая разновидность гранита.

Состав этой массы следующий: полевой шпат, широкопластный, исключительно красивого охристого оттенка, отсветы которого местами искристы, с отливом, в особенности под лучами солнца, которые создают прекрасную игру света на его отполированной поверхности; кварц темно-серого оттенка, неожиданно переходящего в сплошной черный, в массе имеющий зерна разной крупности; редкого качества черная слюда, пластины которой достигают трех-четырёх линий.

Этот прекрасный гранит более теплых и красивых тонов и менее тусклый, чем гранит памятников древних Фив, с которыми, тем не менее, он имеет много общего, был отшлифован в совершенстве.

Во избежание разрушительных действий климата северных широт я прошпаклевал его специальным грунтом, что сделало его еще более полированным. Таким образом, состав монолитного стержня Александрийской колонны таков по своей прочности, что если не превосходит, то во всяком случае равен сиенитам.

Однако было бы заблуждением считать, что гранитные колоссы, обелиски и прочие египетские монолиты выломаны из сердцевины горных массивов. Только за исключением некоторых мест на юге Суаны египтяне во избежание больших затрат, связанных с этими работами, довольствовались выбором гранита среди отстоящих скал, рассеянных по стране, форма и размеры которых соответствовали каждому данному случаю.

Точно так же поступают современные подрядчики, которым поручено снабжение гранитом. Этим и объясняется незначительное количество следов гранитных разработок в Финляндии по сравнению с громадным количеством потребления его в Петербурге. Как бы там ни было, если знаменитый монолитный храм в Саисе был создан из единого блока гранитных скал, идущих вдоль берега Нила, близ Элефантианы, если огромная скала, служащая пьедесталом статуи Петра Великого, с трудом была извлечена из топи болот, где она была погребена в течение многих столетий, то эти скалы нисколько не значительней, чем та скала, из которой впоследствии был вырезан монолит Александрийской колонны.

Мне хотелось бы установить, каким образом приемы работ древних египтян при пользовании одинаковыми инструментами дошли до русских. Изыскания, сделанные мною по этому вопросу, не привели, однако, ни к каким достоверным данным, чтобы о них говорить здесь.

Приходится признать, что общеупотребимые приемы в искусстве гораздо более древни, чем можно было бы предполагать, и что они продолжают передаваться непрерывающейся традицией, путем постоянного подражания.

При строительстве никогда не существовало потребности отдавать предпочтение одному определенному стилю. Выбор стиля всегда зависел от наличия в местности камня или дерева, этим и объясняется совершенствование способов обработки того или иного материала...»

О перевозке монолита

«...Судно, на котором был перевезен монолитный стержень колонны, имело 147 футов в длину и 40 футов в поперечной балке, высота его от киля до мостика — 13 футов 3 дюйма.

18-го января 1830 г. комиссия, руководившая работами, получила от морского министра план и смету, составленную для сооружения судна под руководством главного инженера.

Судно было построено в Петербурге на верфи купца Громова полковником Глазиным, одним из наиболее видных офицеров-конструкторов государственного флота. Это плоскодонное сооружение способно было выдерживать предельную нагрузку в 65000 пудов, т. е. 2600000 фунтов, водоизмещением оно было не более 7 футов 3-х дюймов, что очень облегчало проход по многочисленным отмелям, встречающимся на пути плавания.

Были приняты все меры к тому, чтобы 5 июля 1832 г. судно бросило якорь у Пютерлакского карьера.

Подрядчик Яковлев, которому была поручена операция погрузки и выгрузки колонны, приступил к работе, располагая четырьмястами человек. Для осуществления погрузки колонны я распорядился выстроить мол, выдающийся в море на 30 сажен. Мол был сооружен из осколков гранита, отколовшихся при разработке скал. Закончился он портом длиною в 105 футов, шириною в 80. Сооружение это состояло из поставленного на сваи сруба, брусья которого, скрещиваясь, создавали подобие клеток; клетки эти заполнялись гранитом.

Сверху клетки перекрывались брусьями на близком расстоянии, а поверх брусьев укладывались доски в два слоя, что составляло мостовую порта, у окончания которого был выстроен поперек него выдающийся в море мол. Это создавало фарватер для судна. На молу были установлены кабестаны для погрузки колонны.

Мол, как и порт, имел 106 футов длины. Что же касается фарватера, то он был только 44-х футов ширины, чтобы создать устойчивость судна во время погрузки.

Чистка фарватера производилась двумя бригадами, работавшими поочередно день и ночь. Этот форсированный темп расчистки дна был предпринят во избежание задержки работ.

Чтобы получить 10 футов глубины, необходимой для погрузки, потребовалось извлечь со дна два фута глины чрезвычайной плотности.

Хотя для доставки на судно колонны с места ее разработки приходилось преодолеть расстояние всего в 300 футов по прямой дороге, бесконечные шероховатости и неровности скалы по всему пути следования чрезвычайно затрудняли эту процедуру. Пришлось взрывать их на всей протяженности в 300 футов, а после расчистки от щебня уложить путь балками, положенными одна к другой <...>

Спуск колонны к молу начали еще до окончания нижнего участка пути, причем пришлось орудовать восемью кабестанами, так как, ввиду разности диаметров оконечностей колонны, она при спуске все время принимала диагональное направление. А исходя из того, что для правильности погрузки требовалось соблюдение абсолютной параллельности груза на краю причала, приходилось во все время пути следования колонны неоднократно поворачивать ее для восстановления параллели. Эта процедура поворота осуществлялась при посредстве мощного клина, оправленного железом, который через каждые 12 футов возвращал отклонившуюся в сторону колонну. Между клином и колонной попеременно помещали одну за другой доски, натертые мылом. Шесть кабестанов при помощи полиспастов тащили колонну вперед, в то время как два других, помещенных сзади, удерживали ее от вращения.

После двух недель упорного труда добились наконец того, что колонна покоилась на краю мола...»

О модели лесов

«Прежде чем начать сооружение самих лесов, я заказал их модель, которую демонстрировал в течение нескольких месяцев всем компетентным лицам, находившимся в Санкт-Петербурге, чтобы услышать их отзывы и воспользоваться советами. Только зачувшившись их одобрением, я решился на сооружение этой конструкции.

К модели лесов был сделан и монолит на тележке, со всеми канатами, блоками, кабестанами, все было взято в точных пропорциях так, чтобы была ясна вся картина операции, когда дело дойдет до установки самих лесов.

Эта модель в масштабе 1 дюйм : 1 фут пригodiлась лучше всех чертежей, так как значительно облегчила плотникам сооружение самого помоста, а мне дала самые точные указания точек установки блоков, что помогло избежать трения канатов.

Плотники Фарафонтъев, Буйков и Кессарин были самыми ловкими работниками при сооружении лесов. Ими руководил мастер по каменным работам Антон Адамини, выполнявший в то время обязанности моего помощника, и господин Похль, конструктор-практик, также состоявший при мне. Десятник Иван Столяров оказал мне немалую помощь в этой серьезной операции».

О мировых памятниках

«Еще до Сикста Пятого многие папы мечтали установить на площади Святого Петра единственный уцелевший из цирка Нерона обелиск, оставшийся после разгрома Рима в 1547 г. Впервые эта мысль зародилась у папы Николая V. По его проекту обелиск должны были поддерживать четыре колоссальных бронзовых фигуры апостолов-евангелистов, а на вершине его он полагал поставить священный образ Искупителя, опирающегося на крест. И папы Юлиан II и Павел III желали также установить этот обелиск на той же площади, поручив проект Микелю-Анжу Буанарота, который, однако, отказался от него, опасаясь, что в случае неудачи, он потеряет свою блестящую репутацию, завоеванную многочисленными прекрасными произведениями. Григорий XIII с теми же намерениями неоднократно консультировался с искусствоведами и заказывал модели, которые его не удовлетворяли. Пришлось оставить эту затею. Казалось, что смелость египтян приводила в тупик художников современности настолько, что даже могуществу пап не хватало ни энергии, ни возможностей.

Сикст V был призван выполнить то, что задумали его предшественники. По его распоряжению было предложено виднейшим в Европе архитекторам, инженерам, математикам представить свои проекты. Всего участвовало в проектах 500 человек. Предпочтение было отдано Доминику Фонтана.

На площади Святого Петра были сделаны грандиозные приготовления, и еще ни один папа до того не развернул столько пышности и великолепия. Многие монархи получили приглашение присутствовать при этой процедуре, а прибытие в Рим герцога Люксембургского, посла Генриха IV, специально задержалось и осуществилось только в самый день установки обелиска (3 июня 1586 г.) для придания еще большего значения имевшей место церемонии.

Вырубка обелиска, его перевозка и установка составили замечательную эпоху в искусстве. Архитектор Фонтана, руководивший всеми этими предприятиями, снискал славу, живущую и поныне.

Два столетия спустя императрица Екатерина II доставила почти такое же зрелище жителям Санкт-Петербурга, приказав перевезти скалу, на которой установлена статуя Петра Великого. Эта не менее замечательная операция была выполнена графом Карбюри по распоряжению Бецкого. Я знавал многих, кто присутствовал при прибытии этой скалы. Они вспоминали о необычайном энтузиазме, вызванном выгрузкой скалы и доставкой ее по металлической тропе на предназначенное ей место.

За исключением 48 колонн Исаакиевского собора и обелиска Луксор, воздвигнутого недавно в Париже на площади Людовика XVI, я не знаю ни одного монолита, ни по размерам, ни по весу столь значительного, как Александровская колонна.

Приемы, которые применил я для поднятия этой глыбы, имеют некоторую аналогию с теми, которыми пользовались древние при переноске монолитов. Изображение этих операций мы встречаем на многих египетских памятниках и, между прочим, на нижней части обелиска, установленного в Константинополе в ипподроме императором Феодосием.

Описание этого барельефа мы находим у Спона. На нем представлено машинное оборудование, употреблявшееся для поднятия и установки этого обелиска, операция продолжалась 32 дня.

На барельефе изображены горизонтальные лебедки, пересекаемые рычагами, к которым укреплены канаты, ведущие к обелиску. Четыре человека, приставленные к этим рычагам, поворачивают лебедку, чтобы перемещать груз посредством канатов, опоясывающих груз сверху. Другой человек, сидя на земле, натягивает канат, чтобы заставить его скользить, как это практикуется на наших современных кабестанах.

Тот же принцип применения кабестанов и рычагов для подъема больших тяжестей, известный еще в древности и которому подражают современники, был использован и архитектором Фонтана при подъеме Ватиканского обелиска. Я прибегаю к тому же приему, что и этот великий мастер, только имея дело со значительно большей тяжестью. . .»

Об отливке памятников

«Бронза для памятника была отлита и отчеканена на производстве г. Берда, который был вынужден построить специальную плавильню длиною в 80 футов, в которой были сложены два горнила с дымовой трубой в 112 футов высоты.

Эти горны, приподнятые на 16 футов над уровнем пола, облегчали вытекку плавки. Каждый горн вмещал 24000 фунтов меди, которая плавилась в течение 2,5 часов. В плавильне работали две лебедки грузоподъемностью в 40000 фунтов каждая. Основным обслуживанием лебедек было выемка и переноска форм с литьем.

Барельефы имеют 17 футов длины на 10 футов высоты. Способ, употребляемый Бердом при плавке как самих барельефов, так и прочих бронзовых изделий, следующий: на неподвижно установленный гипсовый оттиск накладывают не слишком густую, но жирную глину небольшими лепешками тесно одна к другой. Затем этот покрытый слоем глины оттиск помещают в сделанную из чугуна разборную форму, состоящую из трех частей или коробок с заполненными пустотами мелкими камешками, изготовленными из кирпича с гипсом. По окончании этой первой процедуры с помощью вышеупомянутых лебедек раскрывают три коробки этой чугунной формы, в каждую из них вкладывают кусок глины, тщательно подправленный, и, вновь собрав все три части, получают точный оттиск модели. При этом толщина, которую необходимо было придать бронзе, в точности соответствовала толщине слоя глины, помещаемой в углубления. Выверив другие две чугунные коробки по первой, их также заполняют кирпичными камешками, потом разъединяют, извлекают слой глины, заполняющий углубление, высушивают литейную форму с обеих сторон, после чего собирают ее вновь; затем пустоту, оставшуюся после извлечения глины, заполняют бронзовым литьем. Таким образом бронза получается той же толщины, что и глина, занимавшая ее место.

Этот процесс значительно предпочтительней старого способа с воском, при котором формы были закрыты, что мешало проследить за изъянами оттиска, которые обнаруживались только после отливки модели.

В настоящее время благодаря гениальной изобретательности Берда, форма разбирается, что дает возможность исправить неточности оттиска, если в том встречается необходимость, или заглянуть их, чтобы получить гладкую, без изъяна поверхность.

Кроме того, воск, оказывая весьма слабое сопротивление глине, оставлял на оттиске шероховатую поверхность, которую не представлялось возможным исправить. А главное, ввиду необходимости фиксировать толщину металла внутри литейной формы специальным стержнем, требовалось, чтобы снаружи он был обожжен, а так как он не подлежал извлечению, то случалось, что огонь портил оттиск до литья, чего заранее нельзя было предусмотреть и что при новом способе было устранено. ...»

О рабочих-строителях

«Для достижения благоприятных результатов работы я всегда считал необходимым условием тесное знакомство с рабочими, чтобы составить себе ясное представление о степенях их сметливости и сноровки и по способностям судить о возможности выполнения задания, представляющего ряд сложностей.

Работы по постройке Исаакиевского кафедрального собора, с которыми я был связан в течение двадцати лет, дали мне богатый материал, чтобы я смог достаточно оценить этот трудолюбивый класс людей, ежегодно приходивших на заработки в Санкт-Петербург. Отмечу их высокие моральные качества, редко встречающиеся у других людей. Это — честность, смелость, настойчивость, незаурядная сообразительность и быстрота выполнения. Причем каждая профессия распространялась на целую область и поставлялись рабочие только этой профессии: так, большинство каменщиков были из Ярославской губернии, плотники из Костромской, тесальщики гранита и мраморщики из Олонцевой, резчики камня из Путилова.

Обычно их завербовывают в течение зимы, а в Петербург они приезжают на Пасху, ко времени начала работ.

Рабочие эти в большинстве рослые, крепкого сложения, доброго, открытого нрава, за который быстро к ним привязываешься и начинаешь любить. В течение всего периода оторванности от семьи они живут группами по 15—20 человек и вносят каждый в общий котел равную долю ежемесячно. Каждая такая группа имеет свою кухню и двух подсобных мужиков для приноски и колки дров, топки печей, доставки воды и необходимой провизии. В каждой группе имеется одно доверенное лицо — «голова», который ведет все денежные расчеты группы <...>

Одежда их в теплое время года состоит из простой широкой блузы, застегивающейся на левом плече; делается она из бумажной полосатой ткани и почти всегда бывает либо красного, либо синего цвета. Штаны широкие, короткие, с поясом, затянутым на бедрах, и обувь наподобие сандалей довершает этот простой и красивый наряд. Волосы они подстригают ровно вокруг головы, несколько выше над ушами и с вырезом на лбу. Во время жары иные имеют обыкновение подвязывать волосы простым шнуром, проходящим по лбу и завязывающимся на затылке. Ничто не может так удачно гармонировать с этим костюмом, как подобная прическа, образцы этого костюма и прически мы видим среди прекрасных скульптур на колонне Траяна.

Русский рабочий имеет пять праздничных дней в месяц, включая воскресенье. Его рабочий день длится 12 часов. По субботам он заканчивает работу на один час раньше, чтобы пойти в баню. В общем, он трудолюбив, скромнен, бережлив. По окончании срока работ он возвращается в семью, принося плоды своих трудов, которые идут на покупку домика и клочка земли, чтобы создать семье безбедное существование».

О церкви Исаакия Далматского

«...Архитектор Ринальди изготавил чертежи, по которым в 1768 г. приступили к постройке. Церковь должна была строиться из мрамора. Однако, когда постройка была доведена до антаблемента, смерть императрицы в 1796 г. приостановила работы.

Император Павел I приказал архитектору Бренна закончить церковь для временного открытия. Размеры церкви пришлось сократить, в особенности купол и колокольню. Независимо от общих недостатков плана собора, нужно отметить, что с каждым днем все резче чувствовалась разница между внешним видом церкви и окружающими зданиями. Чувствовалось, что нужно отказаться от окончания постройки согласно проекта. Но нелегко было решать, какой путь избрать среди многих возможных.

Проблема была поставлена на конкурс в 1813 г., но ни один из представленных проектов не удовлетворил имп. Александра I. Одни проекты предлагали полностью снести собор, другие, более консервативные, шли по пути его приукрашивания. Первое оскорбляло память основателей собора, второе нисколько не уменьшало причудливости архитектуры, между тем как соседние здания требовали, чтобы собор не портил общего ансамбля, а наоборот, был бы его существенной частью...»

«... Чтобы лучше понять мысль, которая руководила нашими проектами, нужно учесть, что архитекторы, которые строили церковь, совершенно не принимали во внимание окружающие здания, частью уже существовавших. Между тем с тех пор были уже построены еще новые здания. Адмиралтейство было окружено валом с бастионами, рвами и гласисами. Манеж не был еще построен, дом военного министерства и бульвар еще не существовали. Но лишь только весь участок был перепланирован, как церковь оказалась плохо поставленной, еще хуже, чем до сих пор. Для того, чтобы ось портика оказалась в центре площади, нужно было ее передвинуть к западу, так же, как и купол. Это было единственным средством, чтобы собор завершал собой ось моста через Неву.

На это могут возразить, что зачем же в таком случае было повертывать ось собора так, что главные входы оказывались в боковых сторонах здания? Ответить на это нетрудно: дело в том, что алтарь, согласно требованиям греческой церкви, должен находиться на востоке. В конце концов это подчинение не тяжелее того, которое постоянно требуется в городах в отношении линий существующей застройки, а также планировки улиц и площадей.

Александр I из нескольких проектов, которые мы представили, утвердил тот, который больше всего соответствовал планировке Сенатской площади. Вследствие этого скоро затем была учреждена Комиссия построения собора».

О фундаментах

«... Долговечность гражданских зданий зависит от двух причин: от строительных приемов вообще и от способа сооружения фундаментов. Ни одна часть здания не требует столько внимания, как фундамент, ибо от его солидности зависит прочность здания. Чтобы защитить здания от опасных смещений грунта, древние часто всю площадь под зданием занимали сплошной массивной кладкой. В средние века строители церкви не всегда клали фундамент в виде сплошного массива. Иногда они довольствовались связыванием частей фундамента перемычками, которые должны были обеспечивать взаимную поддержку частей фундамента. Но если церковь имела две башни, общим правилом было делать под ними общее сплошное основание, разделенное на несколько частей.

Согласно принципам статики, опасные явления в грунте обычно зависят от неравномерной нагрузки разных опор здания. Хорошо известно, как опасно класть фундамент отдельными кусками, совсем не связывая их друг с другом. Одним словом, нужно добиваться равномерного давления здания на грунт во всех точках наибольшей, по возможности, площади грунта. Тогда оседание будет меньшим вообще, одинаковым всюду и перпендикулярным к плоскости основания. Мы не боимся утверждать, что для крупного сооружения фундамент предпочтительнее делать сплошным...»

О подвалах

«... Подвалы старой церкви всегда были полны воды; никогда не просыхавшая сырость была опасна для самого здания, портила мрамор и создавала вредную для здоровья промозглую атмосферу. Мы обеспечили новый собор от сырости, соорудив как в старших, так и в новых основаниях подземные коридоры шириной 7 футов, которые идут вокруг всего здания, давая ответвление от середины церкви. Эти подземные коридоры одеты тесаным камнем.

Уровень пола в них выше ординара Невы, так что с этой стороны они обеспечены от сырости. Дневное освещение они получают через отверстия на концах галерей, которые служат также для постоянного сквозного проветривания, способствующего сохранению здания.

В галереях установлены двадцать амосовских печей для отопления собора; бронзовые позолоченные отдушины печей хорошо увязываются с внутренней отделкой стен. Четыре винтовых гранитных лестницы, из которых две большие имеют девятифутовые пролеты, ведут из собора в эти подземные галереи, напоминающие, только в большем масштабе, катакомбы Св. Женеьевы в Париже...»

О соединении старых и новых частей зданий

«... Собрание высказало сомнение, не повлечет ли оседание собора расхождения старых и новых частей здания. Прочность четырех колоколен, купола и портиков Собранием тоже подвергалась сомнению. Признавая трудности соединения старой постройки с новой, нельзя отрицать, что прецеденты, хоть и не часто, но все же бывали. Известно несколько случаев расширения церковей после их постройки. В первую очередь замечательный пример мы имеем в соборе Св. Петра в Риме. Когда Браманте была поручена постройка собора, он снес не всю старую базилику целиком, а только часть ее. Так же, как и мы, он сохранил и старый фундамент. Бонани, написавший историю этого собора, говорит, что два из пилонов, поддерживающих купол, опираются на старые фундаменты. После смерти Браманте руководство строительством перешло к Сан-Галло, Фра-Джакондо и ученику последнего, Рафаэлю. Они решили, прежде чем продолжать постройку, усилить пилоны. Они укрепили фундаменты четырех пилонов, усилив их каменными массивами, и только тогда приступили к объединению вместе разных частей здания.

Нужно признать, что в этом плане действий имеются те же начала, которые и мы применили и, осмеливаемся сказать, с тем же успехом».

О витражах

«... Известно, что оконная живопись была введена в XII веке для того, чтобы умерить слишком яркое освещение храмов. Можно возразить, что досадно, когда собор, украшенный прекрасной живописью и роскошной отделкой сводов, не имеет достаточного

освещения, чтобы можно было любоваться всеми его красотами. Мы разделяем этот взгляд и мы действовали соответственно ему.

Собор достаточно освещен 12-ю окнами купола с отверстием в 32 фута 8 дюймов высотой, затем 9 окнами в стенах с отверстием 27 футов высотой и, наконец, десятью окнами, прорезанными под арками в боковых нефках. ...»

О куполе

«... Что касается сомнения в прочности купола, *мы* их не разделяли. Барабан опирается на четыре больших арки, подобно куполу Св. Петра и многим другим; нужно также заметить, что мы рассчитали толщину стены у башни купола согласно правилу Фонтана, который устанавливает эту толщину как одну десятую часть внутреннего диаметра башни, между тем как Ронделе и другие современные строители дают этой стене меньшую толщину. Эту стену можно было сделать такой толстой потому, что наружная поверхность арок оставляла еще достаточно места, чтобы опереть внутренние скульптурные украшения купола. Из плана видно, что восемь колонн из наружной колоннады купола покоятся на коробовых сводах, которые составляют продолжение четырех арок и имеют ту же толщину и ту же силу...»

Об осадках здания

«...В 1841 г. были закончены все работы по сооружению самого здания собора. *Мы* нашли необходимым уведомить Комиссию построения о многих явлениях оседания, причины которого были нам известны и которое в общем было незначительным.

Однако во избежание недоброжелательных слухов и для того, чтобы общественному мнению незыблемость собора сделалась ясной, мы потребовали от Комиссии построения, чтобы обследование явлений оседания было возложено на Комитет, учрежденный по приказанию императора для рассмотрения нашего проекта внутренней отделки и убранства собора. Вот заключение комитета, которое мы приводим текстуально:

«Во исполнение приказаний императора, касающихся обследования обнаружившихся у собора явлений оседания, приказаний, сообщенных Председателем Комиссии построения Председателю Комитета по рассмотрению проекта внутренней отделки и укреплений собора, Комитет, учитывая важность этого поручения, единогласно признал, что раньше чем приступить к обследованию, необходимо получить и рассмотреть:

1. Планы, фасады и разрезы частей старого собора, вошедших в здание нового и новых построек, исполненных разными цветами так, чтобы можно было проследить все этапы постройки по годам с 1818 по 1842.
2. Краткое описание последовательного хода работ.
3. Точные календарные даты замеченных явлений оседания и описание этих явлений.

Получив эти три документа, Комитет тщательно и по несколько раз обследовал все части собора от фундамента до креста в верхнем куполе. Собрав все необходимые сведения и внимательно исследовав незначительное расстройство швов каменной кладки, которое кое-где имеет место так же, как и трещины, все незначительные, у швов мраморной облицовки, а также исследовав почти незаметные искривления горизонтальных швов этой облицовки, причинившее небольшие повреждения в гранях мраморных камней, Комитет нашел, что эти явления оседания не могут внушать никаких опасений за прочность здания собора по следующим соображениям:

1. В результате обследования всех частей собора найдено, что фундаменты, стены, пилоны, своды и арки находятся в том же состоянии, как и сейчас же после их возведения.

2. Незначительные повреждения мраморной облицовки, легко исправимые, объясняются только неравномерным давлением кирпичной кладки, вызванным не одинаковым всюду весом стен и надстроек.

3. Во всех больших зданиях, у которых отдельные части не одинаковы по весу и у которых облицовка сделана одновременно с сооружением стен, невозможно избежать, чтобы облицовка не пострадала. Известно, что прочность собора Св. Петра в Риме и многих других зданий нисколько не пострадала, даже на протяжении нескольких веков, от трещин, которые появлялись в облицовке.

4. Смещения, наблюдавшиеся в каменной кладке и мраморной облицовке собора, по большей части уже много лет как исправлены и с тех пор дальнейших изменений не претерпели; отсюда можно заключить с полной вероятностью, что если обнаружатся новые явления смещений, они будут еще менее значительными, хотя бы собор еще даже не полностью осел.

Что касается колонн портиков, Комитет обследовал их особенно внимательно. Комитет полагает, что:

1. Сами колонны не изменили своего вертикального положения, а наклонились к центру здания их фундаменты; поэтому образовалась щель между стержнем колонны и базой, последовавшей за фундаментом.

После того, как щели были заполнены бронзовыми прокладками, колонны приобрели достаточную опору.

2. Нарушение горизонтальности фундамента, а именно наклон его к центру здания, объясняется весом частей здания, опирающихся на фундамент.

3. Это смещение фундамента произошло вследствие уплотнения цемента и извести в кладке, что подтверждается отсутствием смещения у баз колоннады восточного портика, которые лежат на старых фундаментах и несколько не отклонились от горизонтальности.

4. Исправления, сделанные несколько лет тому назад в кладке и мраморной облицовке стен собора, до сих пор не нарушились. Это показывает, что оседание собора, по-видимому, закончилось. Если бы было иначе, грани камней облицовки начали бы крошиться, ибо они так точно пригнаны друг к другу, что даже еле заметны. Отсюда можно с полным правом заключить, что впредь колонны не будут больше подвергаться смещениям.

5. Если даже предположить, что наклон горизонтальной поверхности основания колонн больше, чем оседание самого здания собора, то все же колонны не могут отделиться от портиков вследствие мощных железных связей, которые скрепляют их со стенами и обеспечивают их прочность. Вследствие всех изложенных соображений и после тщательного обследования всей постройки, Комитет заявляет, что он не усматривает оснований опасаться за прочность портиков Исаакиевского собора. Тем не менее, чтобы еще больше подкрепить эту уверенность, Комитет считает нужным еще ряд лет продолжать наблюдения весной и осенью над явлениями, обычно сопутствующими таким крупным сооружениям.

Наконец, Комитет считает своим долгом заявить, что не существует здания такого масштаба, как Исаакиевский собор, которое обнаруживало бы так мало оседания и так много доказательств своей незыблемости. Комитет считает, что своей солидностью собор обязан совершенству строительных приемов, тщательному выбору высококачественных материалов, тщательной их обработке и, наконец, продуманной последовательности всех стадий постройки».

О православных храмах

«... Несмотря на нашу страсть к античной архитектуре, наш художественный вкус неизбежно отражает религиозные взгляды. Поэтому проектирование православной церкви в духе Парфенона нам показалось бы извращением. Когда первые христиане превращали языческие храмы в церкви, им редко удавалось хорошо сочетать с ними необходимые колокольни и всегда получалась только новая пристройка к старому зданию. Позже те из строителей, которые хотели воспроизвести античные храмы для прославления нашей святой религии, должны были, чтобы выдержать стиль образца, всячески маскировать колокольни. Нужно признать, как общее правило, что каждая страна имеет церковное зодчество, свойственное только ее храмам или только ее религии. Стараться уйти от этих образцов под предлогом создать лучшее, подражая римским и греческим храмам, это значило бы потерять художественное чутье, изменить религиозному чувству и повернуть к язычеству. Среди колоколен различаются вытнутые в вышину постройки на самой церкви, это собственно колокольни, шпили и т. д. Другие, входящие только в фасад церкви, похожи на четырехугольные или круглые башни и назначены обычно для тяжелых колоколов. Наконец, третий тип колоколен часто встречается в Италии: мы говорим о кампаниллах, колокольнях, совершенно отделенных от здания самой церкви.

Колокола Исаакиевского собора висят в четырех башенках двух главных фасадов. Башенки в плане представляют четырехугольники; две стороны имеют по 4 саж. 2 ар-

шина и две других по 3 саж. 11 вершков. Высота башенок от земли до верхушки креста 25 саж. 1 арш. или 177 футов 3 дюйма. По общей форме башенки напоминают кампаниллы и поэтому в дальнейшем изложении мы сохраняем за ними последнее название.

Четыре кампаниллы собора, вместе с куполом, образуют пирамидальный ансамбль. Как строительная комбинация весьма солидной постройки, кампаниллы помогают сводам боковых нефов противостоять давлению купола, передающемуся на них через арки и паруса. Кампаниллы так же, как купола, опираются на гранитную кладку, опущенную так же глубоко, как и остальные фундаменты. Поставленные на стенах, они составляют как бы одну композицию с портиками и, как нам кажется, удачную, т. к. очень подчеркивают гигантские пропорции последних. До высоты аттика кампаниллы сложены из гранита, кирпича и мрамора. Две из них имеют в цоколе сводчатые отапливаемые помещения для сторожей. Над этими комнатами возвышаются арки с железными связями, увеличивающими их прочность. Внутри двух других кампанилл устроены винтовые лестницы, марши которых составляют кольцевитинтовую свод, опирающийся на центральный столб. Эти лестницы, сделанные из серого сердобольского гранита, имеют диаметр 5 аршин 12 вершков; они ведут в подземные коридоры, в верхние части здания и кончаются в круговых служебных коридорах. Сводчатые коридоры вымощены плитами и облицованы по стенам тесаным камнем. В коридорах установлены двадцать амосовских печей для отопления собора и чтобы создавать в коридорах движение воздуха».

О колоколах

«...Колоколов всего 11. Самый большой повешен в правой кампанилле северного портика: его вес составляет 1800 пудов, а диаметр 4 аршина 11 вершков Этот колокол украшен пятью медальонами с портретами Петра I, Екатерины II, Павла I, Александра I и Николая I. Колокола отлиты из старинных медных монет, вышедших из обращения; в сплав было добавлено много золота и серебра, что очень увеличивает их стоимость. Самый большой колокол украшен церковно-славянской надписью и изображением Св. Исаакия.

Следующий по величине колокол висит на левой кампанилле того же северного портика. Диаметр его четыре аршина, а вес 1000 пудов. На нем помещены изображения четырех евангелистов: св. Матвея, св. Марка, св. Луки и св. Иоанна. Третий колокол висит в правой кампанилле южного портика: его диаметр 4 аршина, а вес 600 пудов. На этом колоколе находятся изображения московских митрополитов: Алексея, Петра, Иона и Филиппа. На четвертой кампанилле висят восемь остальных колоколов разных диаметров от 10, 1/2 вершков до 2-х аршин 15 вершков. На самом большом из них находятся портреты св. Владимира, св. Александра Невского, св. Сергия Радонежского, св. Исаакия. Общий вес этих восьми колоколов составляет 771,5 пудов; вес всех одиннадцати колоколов составляет 4071,5 пудов или 162860 фунтов. Все колокола были отлиты в СП-бурге искусным мастером из Валдая Иваном Макаровичем Стуколкиным; они превосходной работы и все одинаковы по форме...».

О куполах

«... Нужно с грустью констатировать, что все купола на парусных сводах, построенные по древним способам, не могут существовать очень долго. Эти купола, построенные почти все одинаковым способом, находятся под угрозой разрушения, и в большинстве случаев уже не существовали бы, если бы не принимались меры для их спасения. Известно, например, что купол собора св. Петра в Риме долго возбуждал живое беспокойство из-за трещин, появившихся в сводах, а также вследствие начавшейся деформации нижних частей. Особенно заметным рост этих повреждений стал после землетрясения и нескольких ударов молний. Даже сейчас, несмотря на наложение нескольких стягивающих железных колец, мои тревоги не прекращаются. *1*Лы лично помним рассказы о новых, только что обнаруженных повреждениях, когда мы в 1806 г. первый раз посетили Рим. ^\ы могли бы назвать еще много случаев, когда купола приходилось укреплять целыми железными арматурами, если бы это не увело нас слишком далеко от нашей темы. Мы считаем, что принятый нами способ сооружения купола более целесообразнее, чем обычные для подобных куполов методы. В самом деле, что может быть более нелепого, чем своды, воздвигнутые на высоте

250 или 300 футов и стремящиеся непрерывно и неуклонно своей невероятной тяжестью разрушить свои собственные опоры? Справедливо сравнивают это свойство такого купола с неизлечимой болезнью, которая точит, грызет и, наконец, разрушает тело здания задолго до его естественного износа.

Наш новый способ предлагает цельную и прочную конструкцию, которая внутри себя не может подвергнуться никаким расстройством, которая не дает никакого распора и вес которой сводится к одной десятой того веса, который имел бы этот купол, если бы он был построен старыми методами. Согласно нашему проекту, антаблемент из железа и бронзы над колоннадой является не только архитектурным украшением; он служит мощной обвязкой, которая стягивает барабан купола, чтобы придать ему наибольшую устойчивость...»

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Адарюков В. Я.** Гравюра и литография в книге XIX века//Книга в России, т. II, М., 1925. 103 с.
2. **Алексеева С. Б.** Роль монументально-декоративной скульптуры в формировании ансамбля центральных площадей Петербурга первой половины XIX в.// Русское искусство второй половины XVIII—первой половины XIX века. Материалы и исследования. М., 1979. С. 38—68.
3. **Богданов А. И.** Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга от начала заведения его, с 1703 по 1751 год, дополненное и изданное В. Рубаном. Спб., 1779. 557 с.
4. **Боголюбов А. Н.** Августин Августинович Бетанкур. 1738—1824. М.: Наука, 1969, 152 с.
5. **Булах А. Г., Абакумова Н. Б.** Каменное убранство центра Ленинграда. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. 197 с.
6. **Бунин А. В.** История градостроительного искусства. В 2-х т. 2-е изд. Т. 1. М.: Стройиздат, 1979. 490 с.
7. **Бутиков Г. П., Хвостова Г. А.** Исаакиевский собор. Л.: Лениздат, 1974. 176 с.
8. **Верещагина А. Г.** Федор Антонович Бруни. Л.: Художник РСФСР, 1985, 255 с.
9. **Вигель Ф. Ф.** Записки.: В 2 т. М.: Артель писателей «Круг», 1928. Т. 1. 377 с.
10. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда / Кедринский А. А., Колотов М. Г., Ометов Б. Н., Раскин А. Г. 2-е изд., испр. и доп. Стройиздат, 1987. 492 с.
11. Всеобщая история архитектуры. Т. 6. М., 1968. 556 с.
12. **Геллер В. Ф.** О каменных строительных материалах, доставлявшихся в Петроград, и их декоративных свойствах // Каменные строительные материалы. Сб. 1. Пг., 1923. С. 11—17.
13. **Готье Т.** Путешествие в Россию / (Пер. с фр. и коммент. Н. В. Шапошниковой; Предрисл. А.Д.Михайлова). М.: Мысль, 1988, 396 с.
14. **Грабарь И. Э.** О русской архитектуре. Исследования. Охрана памятников. М.: Наука, 1969. 423 с.
15. **Гурьянов Иван.** Историческое обозрение Нижнего Новгорода и переведенной туда Макарьевской ярмарки, с планом оной и таблицей расстояния Нижнего Новгорода от знатнейших городов России. М., 1824, 48 с.
16. **Дубяго Т. Б.** Русские регулярные сады и парки. Л.: Госстройиздат, 1963. 341 с.
17. Живопись XVIII — начала XX века. Из фондов Гос. Русского музея. Каталог. Л., 1978. 444 с.
18. **Зубов А. Н.** Описание Нижегородской ярмонки. Спб., 1839, 51 с.
19. **Иордан Ф. И.** Заметки ректора и профессора Академии художеств Ф.И.Иордана// Русская старина, 1891. Т. 72. С. 529—546.

20. Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. Спб., 1866, вып. 1, ч. 2. 1869. 412 с.
21. История русской архитектуры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Госстройиздат, 1956. 614 с.
22. История строительной техники. М.-Л., 1962. 560 с.
23. **Колотое М. Г.** Исаакиевский собор. Л.-М.: Стройиздат, 1964. 86 с.
24. **Корнилова Л. В.** Карл Брюллов в Петербурге. Л.: Лениздат, 1976. 176 с.
25. **Коростин А. Ф.** Русская литография XIX века. М.: Искусство, 1953, 184 с.
26. **Крамер В. В.** Издания из коллекции архитектора О. Монферрана//Труды Государственного Эрмитажа. Т. XVI. Л., 1975. С. 50—60.
27. **Кючарианц Д. А.** Антонио Ринальди. Л.: Стройиздат, 1984, 179 с.
28. **Мельников А. П.** Очерки бытовой истории Нижегородской ярмарки. Н. Новгород, 1917. 288 с.
29. **Никитин Н. П.** Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. Л., 1939, 348 с.
30. **Петров А. Н.** Дом Лобанова-Ростовского. Историческая справка. Л., 1951 (рукопись ГИОП). 25 с.
31. **Петров А. Н.** Савва Чевакинский. Л.: Лениздат, 1983. 158 с.
32. **Петров В.** Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Спб., 1865. Т. 3. 347 с.
33. **Петров В. Н.** Петр Карлович Клодт. 1805—1867. 2-е изд. Л.: Художник РСФСР, 1985. 63 с.
34. **Петрова Т. А.** Огюст Монферран: К 200-летию со дня рождения. Кат. выст.: (Из фондов Эрмитажа). Л., 1986, 47 с.
35. **Преображенский П.** Исаакиевский собор. История постройки храма, его святилища и худ. достопримечательности. Спб.-М.: Т-во М.О.Вольф, 1894. 40 с.
36. **Репин И. Е.** Далекое близкое. Л.: Художник РСФСР, 1986. 487 с.
37. **Ровинский Д. А.** Подробный словарь русских граверов XVI—XIX веков, т. 1, Спб., тип. Акад. наук, 1895. 446 с.
38. **Ротач А. Л.** Исаакиевский собор — выдающийся памятник русской архитектуры. Под ред. В. И. Пилявского. Л., 1962. 56 с.
39. **Ротач А. Л., Чеканова О. А.** Монферран. Л.: Лениздат, 1979. 176 с.
41. **Связев И. И.** Учебное руководство к архитектуре. Спб., 1839—1841. Ч. 1—4.
42. **Серафимов В. И., Фомин М. И.** Описание Исаакиевского собора в С.-Петербурге, составленное по официальным документам. Спб., 1865. 91 с.
43. **Старчевский А. А.** А. Монферран, строитель Исаакиевского собора. Его служебная деятельность и частная жизнь // Наблюдатель, 1885, № 12, с. 313—339.
44. **Столпянский Н. П.** Петергофская перспектива. Историч. очерк. СПб., 1923, 70 с.
45. **Субботин М. П.** Естественные строительные камни. Одесса: Гос. изд., 1926. 160 с.
46. **Тихомиров Н. А.** Путеводитель по церквам С.-Петербурга и ближайших его окрестностей. Спб., 1906. 160 с.
47. **Толбин В. Ф.** А. Бруни и его значение в русской живописи //Сын Отечества, 1856, № 23. С. 233—236.
48. **Ферсман А. Е.** Очерки по истории камня, т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 371 с.
49. **Фролов В. А.** Из истории русской и советской мозаики//Художник и город. М.: Сов. художник, 1988, С. 283—315.
50. **Фролов В. А.** Язык мозаики//Художник и город. М., 1988. С. 336—347.
51. Шуйский В. К. Винченцо Бренна. Л.: Лениздат, 1986, 198 с.
52. **Шуйский В. К.** Зодчий, график, исследователь//Нева, 1984, № 5. С. 188—191.
53. Шуйский В. К. Огюст Монферран. 1786—1858. Кат. юбил. выст. произведений. Л.: Искусство, 1986. 58 с.

54. **Шумилкин С. М.** Географическое размещение ярмарочных центров в России во второй половине XVIII века // Материалы XXXIII научной конференции МАРХИ. М., 1977. 5 с.
55. **Шумилкин С. М.** Монферран как градостроитель // Материалы XXXIV научной конференции МАРХИ. М., 1978, 6 с.
56. **Шумилкин С. М.** Нижегородская ярмарка // Архитектурное наследство, 1981, № 29. С. 80—89.
57. Эрмитаж. История и архитектура зданий. Л.; Аврора, 1974. 275 с.
58. **Яблонский А. М.** Исаакиевский кафедральный собор. Пг., 1917. 16 с.
59. **Яцевич А. Г.** Пушкинский Петербург. Л., 1935. 431 с.
60. Divers Projets d'architecture présentés et dédiés à S. M. l'empereur de toutes Les Russies Alexandre I par Auguste de Montferrand de l'Academie d'architecture de France. Paris. Avril MDCCCXIV.
61. Montferrand A. Eglise de St. Isaac, restaurée et augmentée d'après les ordres de l'empereur et roi. St.-Petersbourg, 1820.
62. Montferrand A. Plans et détails du monument consacré à la mémoire de l'empereur Alexandre. Paris: Thierry frères. 1836. 40p. 48 pi.
63. Montferrand A. Eglise cathédrale de St. Isaac. Description architecturale, pittoresque et historique de ce monument. St.-Petersbourg: F. Bellizard. 1845.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.	5
I. Начало творческого пути.	10
II. Первый этап строительства Исаакиевского собора	17
III. Строительство собора.	43
IV. Синтез искусств.	66
V. Реставрация несущих конструкций и интерьера собора	98
VI. Александровская колонна.	115
VII. Работа в Петербурге и пригородах и в Нижнем Новгороде.	131
VIII. Литературное и графическое наследие.	166
Примечания.	196
Альбомы Монферрана.	206
Переводы текстов О. Монферрана из альбомов 1836 и 1845 гг.	209
Список литературы.	220

Научное издание

Ротач Александр Лукич
Чеканова Ольга Александровна
ОГЮСТ МОНФЕРРАН

Зав. редакцией **Н. Н. Днепрова**
Редактор **И. И. Кудревич**
Мл. редактор **Ю. М. Зислин**
Внешнее оформление художника **С. Л. Шапиро**
Художественный и технический редактор **О. В. Сперанская**
Корректоры **Т. Б. Верникова, Н. С. Лукьянчук**

ИБ № 4121

Сдано в набор 11.04.90. Подписано в печать 15.10.90. Формат 70X90V16- Бумага мелованная. Гарнитура журнальная рубленая. Печать высокая. Усл. печ. л. 16,38. Уч.-изд. л. 17,57. Усл. кр.-отт. 44,75. Тираж 40 000. Изд. № 2449Л. Заказ Т4375. Цена 5 руб.

Стройиздат, Ленинградское отделение
199053, Ленинград, наб. Макарова, 10

Ленинградская типография № 3 Головное предприятие дважды ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского производственного объединения «Типография им. Ив. Федорова» Государственного комитета СССР по печати. 191126, Ленинград, Звенигородская, 11.