

ДОМ на античных развалинах. традиция римских «руинных кабинетов» в XVIII столетии

А. С. КОРНДОРФ

Государственный институт
искусствознания Министерства
культуры РФ
125375, Россия, Москва,
Козицкий пер., д. 5
korndorf@mail.ru

ANNA S. KORNDORF

State Institute of Art Studies of the Ministry
of Culture of the Russian Federation
125375, Russia, Moscow, Kozitsky Lane, 5
korndorf@mail.ru

Для цитирования: Корндорф А. С. Дом на античных развалинах. Традиция римских «руинных кабинетов» в XVIII столетии // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 7 (3/2025). С. 142–191

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-7-142-191

Аннотация

В XVII веке во дворцах римской знати стали популярны «руинные кабинеты», или «romitori», предназначенные для благочестивого уединения их владельцев, занимавших высшие должности папского государства. Художественное оформление таких кабинетов было призвано живописными и декоративными средствами воссоздать подлинную обстановку убежища анахорета ранних веков христианства. Стены, расписанные перспективными видами «диких» пейзажей и каменных обломков, а также бутафорская декорация создавали у находящегося внутри наблюдателя впечатление пребывания среди руин, внутри катакомб и пещер.

Антикомания и восторжествовавший в XVIII веке неоклассический вкус внесли в эту практику свои коррективы, наполнив «руинные апартаменты» фресками с изображением античных развалин и подлинными обломками римских статуй, саркофагов и архитектурных элементов. Помимо небольших кабинетов внутри городских строений, появились и целые виллы, спроектированные как «обитаемые руины» древних храмов и дворцов. Из Рима мода стала распространяться в Европу и в 1780-х годах получила своеобразное воплощение в русской архитектуре. Однако из-за того, что прецеденты создания руинных эрмитажей ранее не рассматривались как единая дискурсивно и иконографически преемственная традиция, русская локализация этой католической архитектурной практики никогда не попадала в фокус внимания исследователей. Между тем реализованные и оставшиеся на бумаге проекты Василия Баженова, Джакомо Кваренги, Николая Львова и их современников представляют собой оригинальную абсолютно секуляризованную версию одного из интереснейших художественных явлений XVIII столетия.

Ключевые слова: эрмитаж, искусственная руина, отшельник, архитектура, Клериссо, Кваренги, Екатерина II, Италия, Россия, обеденный павильон

a house on ancient ruins.
the tradition of roman
“ruin chambers”
in the 18th century

Abstract

In the 17th century, “ruin chambers” or “romitori” became popular in the palaces of the Roman nobility. These chambers were designed for the pious seclusion of their owners, who occupied the highest positions in the papal state. The pictorial design of these chambers aimed to recreate, through decorative means, the authentic setting of the hermit’s refuge from the early centuries of Christianity. With the walls’ perspective paintings of “wild” landscapes and stone fragments, and the false decorations, visitors felt they were in ruins, catacombs, and caves.

In the 18th century, anticomania and the neoclassical taste introduced new features to this practice. “Ruin apartments” were filled with frescoes depicting ancient ruins, authentic fragments of Roman statues, sarcophagi, and architectural elements. This trend extended beyond small interior palace chambers to encompass entire villas designed as «inhabited ruins» of ancient temples and palaces. Originating in Rome, the “ruin apartment” style began to spread throughout Europe. By the 1780s, it found a distinctive expression in Russian architecture.

The Russian localization of this Catholic architectural practice has been overlooked by researchers because the history of creating ruined hermitages has not been seen as a single discursive and iconographically continuous narrative. Meanwhile, the completed and planned on paper works of Vasily Bazhenov, Giacomo Quarenghi, Nikolay Lvov and others of their time demonstrate a unique, secular view of one of the most fascinating artistic trends of the 1700s.

Keywords: hermitage, artificial ruin, hermit, architecture, Clérissau, Quarenghi, Catherine II, Italy, Russia, dining pavilion

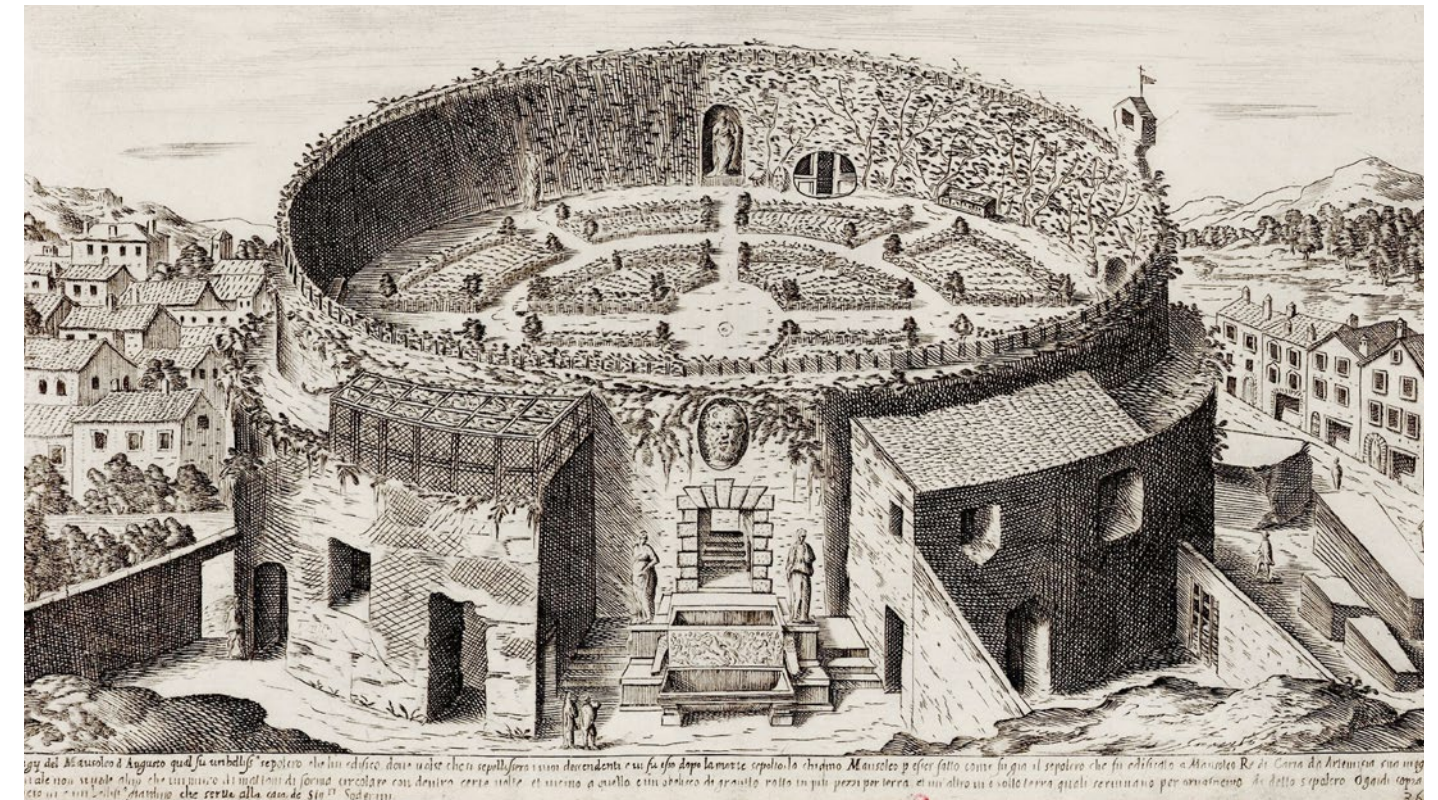
Летом 1765 года Василий Баженов, вернувшийся в Петербург из трехлетней пенсионерской поездки в Европу, представил в совет Академии художеств проект небольшого увеселительного императорского дома в Екатерингофе, «по которому он должен доказать знание свое, в чем он в отсутствие из России упражнялся» [Герчук, 2001, с. 48].

Задача была сугубо квалификационная и не предполагала реализации. Поэтому Баженов подошел к программе, выданной ему *alma mater*, довольно свободно и в результате представил проект, состоящий из семи графических листов и пояснительной записки, из которых нам сегодня известна только последняя.

В записке говорилось, что поскольку «сей дом должен быть увеселительной, ионического ордера, иметь зверинец и стоять в роще, вздумал я основание его представить развалинами древнего дианнина храма... вместо ж флигелей, двор окружающих, я рассудил сделать Амфитеатр, имеющий вид древности, чтоб он тем более приличествовал к представленному в развалинах основанию. <...> Сей дом я обнес каналами как для способности лучше подъезжать к нему водою так и чтоб дать ему течением воды живность и открытый вид италийских строений. На одном из четырех круглых островках... статуя Дианы, и Амфитеатр древнего римского вкуса для травления диких зверей <...> в перспективной можно назначить чрез отломленные части архитектуры сделать текущую воду из-под Слав на вкус фонтана де Треф в Риме...» [Герчук, 2001, с. 48].

Опубликовавший эту пояснительную записку Ю. Я. Герчук предполагал, что проект дворца с руиной в основании был вдохновлен участием недавнего пенсионера в археологических обмерах останков античных римских зданий [Герчук, 2003, с. 149]. Однако более вероятно, что казавшийся исследователям самостоятельным и оригинальным «столь редкий замысел Баженова ввести образ руины в проект современного здания» [Герчук, 2003, с. 148] был обязан своим появлением вовсе не древней, а современной архитектуре «обитаемых руин» и даже имел вполне конкретный концептуальный прототип. Рискну предположить, что им была лишь частично реализованная программа виллы аббата Фарсетти в венецианской провинции ди Сала. Роскошная резиденция племянника папы Климента XIII задумывалась как огромный монументальный комплекс в новом неоклассическом стиле и должна была включать множество архитектурных и природных объектов, наполненных масонской символикой, а также аллюзиями на виллу Адриана в Тиволи и римские памятники¹.

1 К разработке концепции своей виллы Фарсетти приступил, будучи уже зрелым человеком, имеющим за плечами багаж впечатлений от путешествий по Италии, а также многолетней жизни в Париже и Риме. Во Франции он вступил в члены масонской ложи «Кусто-Вильруа» [Francovich, 2013, p. 97], был завсегдатаем литературных и художественных салонов, водил компанию с учеными и сам считался страстным плантоманом, ботаником и антикваром.



Ил. 1

Этьен Дюперак. Мавзолей Августа. 1575. Гравюра из альбома *I vestigi dell'antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva con ogni diligentia da Stefano dv Perac Parisino*. Roma, 1600. 270 × 410 мм. Библиотека Хоутона, Гарвардский университет

В основе комплекса лежали проекты, разработанные в Риме архитекторами Паоло Пози и Шарлем-Луи Клериссо. Пози отвечал за создание самой виллы, к строительству которой приступили в 1758 году после того, как от понтифика была получена лицензия на вывоз первой партии античных колонн различного происхождения для украшения здания [Spila, 2010, p. 166]. Также Пози спроектировал амфитеатр, колоннаду, «пирамиду Цестия», искусственный Капитолийский холм с соответствующим «античным храмом» на его вершине и руинами храмов Дианы и Юпитера Гремящего у основания [Vedovato, 2003, p. 17].

Клериссо присоединился к работам над виллой позже и уже в 1760-е годы разработал величественную программу «древних» руин (состоящую из останков грандиозного римского цирка с обелисками и фонтаном) [Vedovato, 2003, p. 18], консульской дороги, украшенной множеством подлинных античных саркофагов, треножников, урн и плит с надписями, а также триумфального моста через пруд, входящий в систему водных потоков, плотин и водопадов виллы. Архитектор даже исполнил пробковую модель, вызвавшую восхищение Винкельмана, однако полностью реализовать этот пиранезианский по размаху проект так и не удалось. Отчасти из-за отъезда Клериссо в 1767 году во Францию, но главным образом из-за непомерности расходов, требующихся на воплощение этой идеи, а также кончины в 1774 году самого Фарсетти.

Тем не менее проект венецианской виллы широко обсуждался в римской художественной среде, с которой Баженов был знаком. К тому же, отправляясь на родину, он проделал турне по Италии и, в частности, посетил Венето, где мог воочию видеть уже существовавшие к этому моменту виллу и амфитеатр перед ней, «Капитолий», руины храма Дианы и водные каскады. А по возвращении амбициозный пенсионер представил на суд академического жюри проект в духе самых актуальных тенденций римской «руинной архитектуры».

Увлечение устройством искусственных «обитаемых руин» в качестве своего рода философических покоев уединения или эрмитажей аристократов, прелатов и антикваров пришлось как раз на 1760-е годы, когда Баженов находился в Италии. Но история и первый расцвет этой традиции относятся еще к предыдущему столетию и намного опережают моду на разного рода руины в усадебных парках.

Благочестивая иллюзия

Первый задокументированный руинный эрмитаж появился в Риме². Он принадлежал клирику Апостольской палаты Франческо Содерини, который в 1546 году приобрел расположенный по соседству с его палаццо мавзолей

² Вазари приводит более ранние сведения и сообщает, что в 1530 году архитектор Джироламо Дженга построил в парке виллы герцога Урбинского в Пезаро «дом, который представлял собой руину и был очень красив на вид» [Vasari, 1568, p. 505]. Однако никаких конкретных сведений об этой постройке нет. Согласно Дэвиду

Уоткину, упомянутая искусственная руина представляла собой двухэтажное здание, внешняя отделка которого имитировала следы разрушения временем, и, как всякий эрмитаж, предназначалась для уединения герцога от придворной суеты неподалеку от собственного дворца [Watkin, 2011, p. 117; Watkin, 1999, p. 5].

Октавиана Августа и обустроил там свое пристанище аббата и антиквара. Содерини получил разрешение на раскопки внутри здания, чтобы извлечь древние мраморы [Riccomini, 1995, pp. 266–267], и в сотрудничестве с Пирро Лигорио принялся за дело. Раскопки позволили им реконструировать первоначальную планировку гробницы и составить прекрасную коллекцию скульптуры. Погребальное предназначение здания не помешало Содерини устроить по сторонам входного портала мавзолея жилые комнаты и обеденный зал в бывшей усыпальнице.

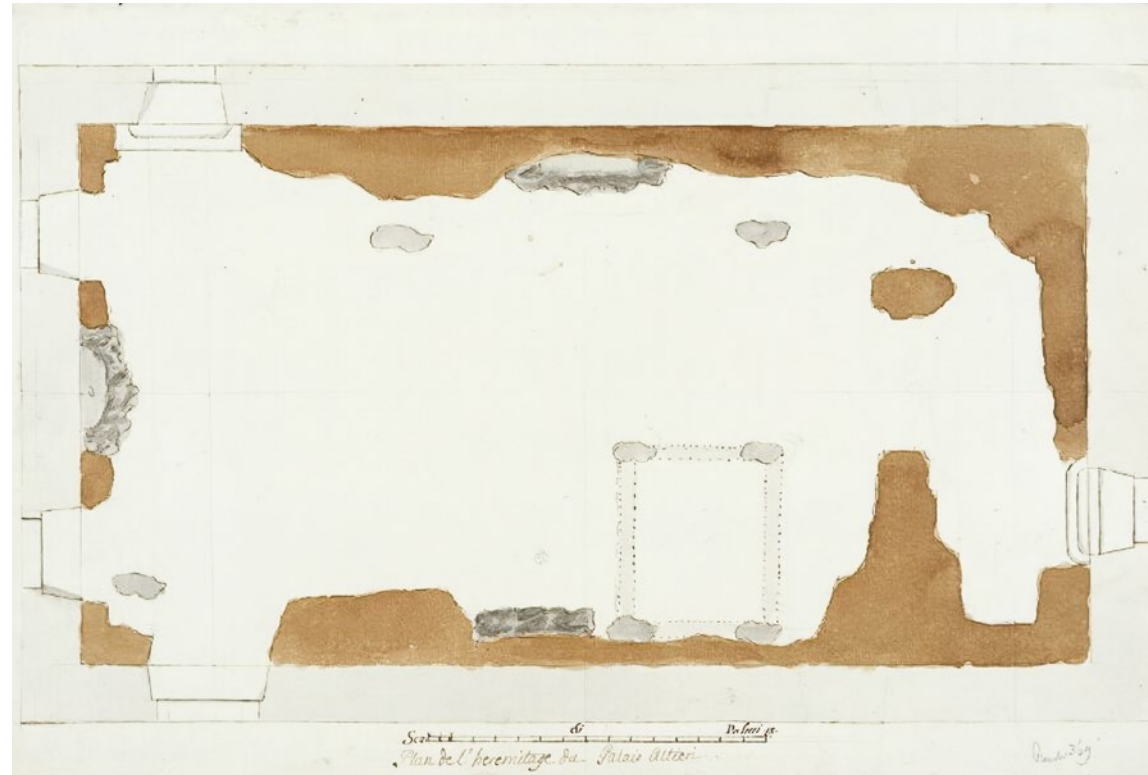
При этом одну часть обнаруженных саркофагов, статуй и римских древностей поместили внутри, а другую вынесли наружу, украсив ими фасад и аллеи открытого сада, разбитого поверх сохранившегося перекрытия основного объема здания (Ил. 1).

Этот прецедент превращения руины языческой гробницы в эрмитаж католического прелата, или, как его называли в Риме, ромиторий³, оказался возможным, поскольку мавзолей принадлежал Октавиану. В его правление произошло одно из важнейших для всех христиан событий — Боговоплощение, и это создавало вокруг остатков гробницы императора некий ореол причастности к священной истории Спасения. В результате устроенное в усыпальнице частное убежище Содерини оказалось квинтэссенцией смыслов всех последующих руинных эрмитажей. Его эрмитаж являлся и вместилищем идеи *vanitas*, и местом исторической памяти, и объектом эстетического созерцания, идеально примиряющим антикварные и археологические интересы с благочестием и мировоззрением католического священника.

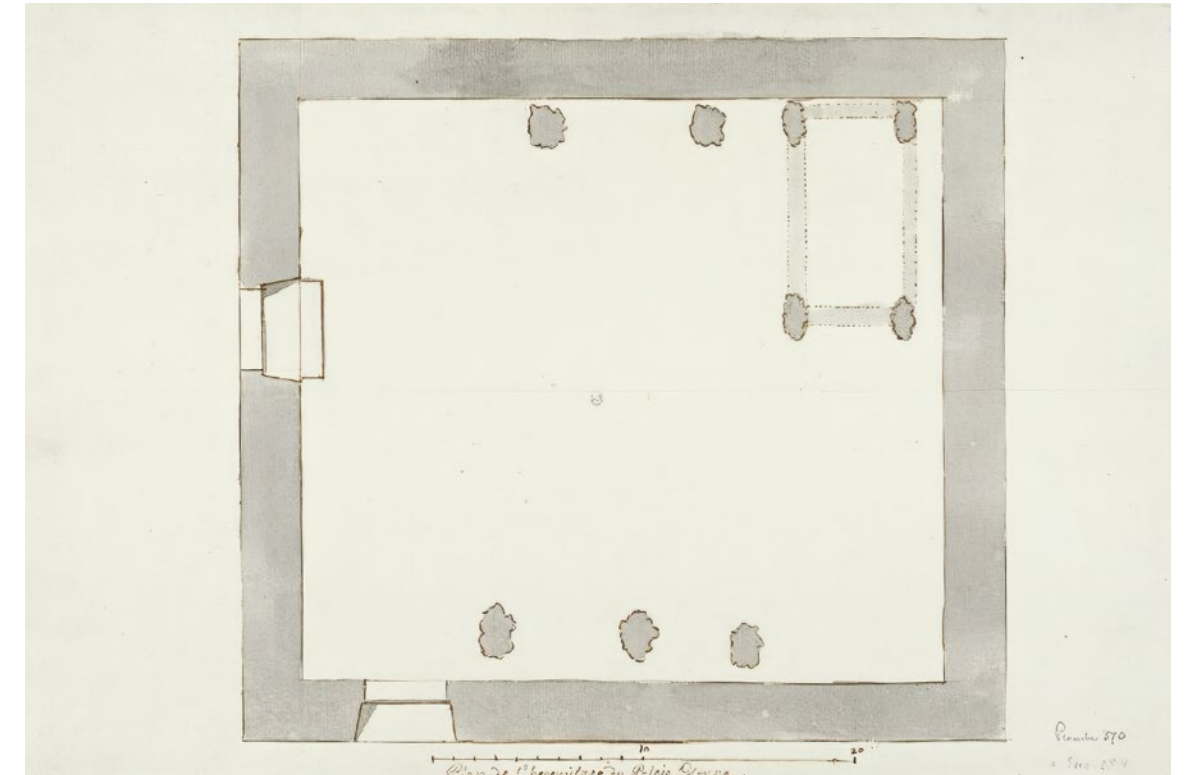
В XVII веке ромитории стали устраивать уже внутри дворцов, находившихся во владении высших чинов папского государства. К числу первых подобных покоев принадлежал ромиторий кардинала Флавио I Киджи в его палаццо на площади Святых Апостолов [Witte, 2007, p. 106]. Кардинал обосновался там в 1661 году и, вероятно, вскоре обустроил во дворце небольшой эрмитаж, непосредственно связанный с его личными апартаментами в бельэтаже здания [Witte, 2007, p. 107]. Стены этого домашнего «скита» были покрыты пейзажами, «населенными» отшельниками среди руин, а мебель состояла из двух столов, молельного стула и откидного дивана, наличие которого позволяет предположить, что кардинал мог проводить в эрмитаже целые дни.

Вскоре аналогичные покои были созданы во дворцах Роспильози, Альтьери и Колонна — семейств, принадлежащих к избранному аристократическому кругу римского общества и близких к Святому престолу. Все они были вдохновлены апартаментами кардинала Киджи и спроектированы Иоганном Паулем Шором [Witte, 2007, p. 111]. Тем не менее эти ромитории имели одно весьма существенное отличие от своего прототипа на площади Святых Апостолов. Оно заключалось в стремлении к иллюзорному воссозданию живописными и декоративными средствами подлинной обстановки убежища

³ Romitorio (ит.) — скит отшельника.

**Ил. 2**

Карл Густав Тессин. Эрмитаж в палаццо Альтьери, Рим. Ок. 1687. Бумага, перо коричневым тоном, отмычка серым и коричневым тоном. 281 × 419 мм. Национальный музей, Стокгольм

**Ил. 3**

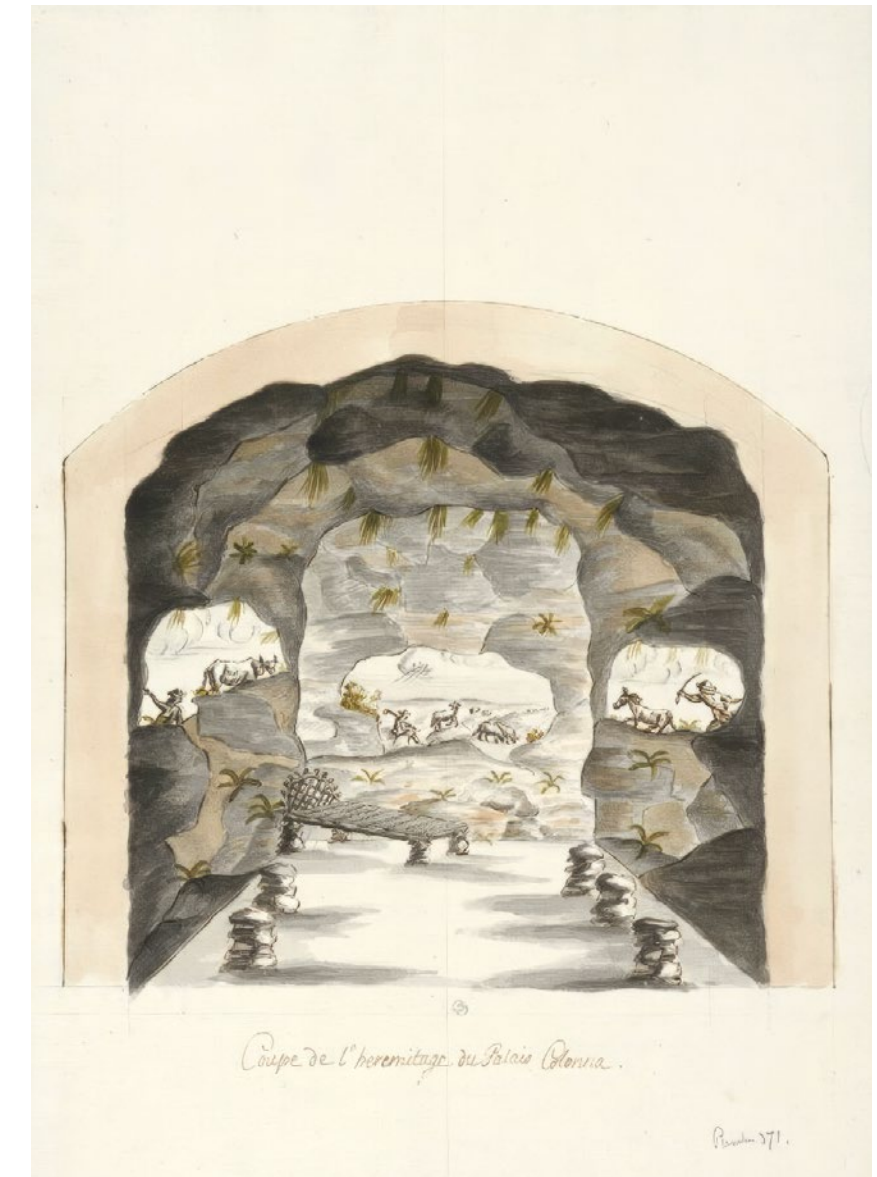
Карл Густав Тессин. Эрмитаж в палаццо Колонна, Рим. Ок. 1687. Бумага, перо коричневым тоном, отмычка серым тоном и бумага, перо коричневым тоном, акварель. 275 × 402 мм. Национальный музей, Стокгольм

анакорета ранних веков христианства. Росписи этих и последующих комнатных эрмидажей уже не изображали отшельников, молчаливо призывающих владельца эрмидажа последовать их подвижническому примеру, а создавали оптическую иллюзию непосредственного нахождения среди руин, внутри катакомб и пещер, и с максимальной достоверностью имитировали скальную породу, обвалившиеся своды и стены. Убранство эрмидажных покоев превратилось в декорацию, обманку, *trompe-l'œil*. Однако мы ошибемся, если предположим, что целью их обитателей была игра в отшельника или имитация пустынножительства, вообще любая симуляция и фальшь. Если римский дворцовый эрмидаж XVII столетия и можно назвать иммерсивным 3D-театром, то театром сугубо сакральным, устроенным согласно логике барочного иезуитского *theatrum sacrum*.

Видимая репрезентация всех атрибутов подлинного скита должна была стимулировать человека, перенаправить мысль от дел мирских к предметам духовным. Она была призвана провоцировать у находящегося в эрмидаже чувство сопричастности самой практике отшельничества и медитативного сосредоточения. И чем удачнее была оптическая иллюзия, чем правдоподобнее изображаемое пространство и обстановка, тем более глубоким оказывался личный опыт, столкнувшись с которым, уже невозможно воспринимать, скажем, житие Павла Фивейского или святого Иеронима как сухую хронику событий, где-то когда-то случившихся, но давно отошедших в историю. Иными словами, эффект фресок эрмидажа кардинала Киджи с изображением отшельников был рассчитан на стороннее и пассивное размышление о подвиге аскезы, а всех последующих росписей — на реальное, захватывающее переживание вовлеченности.

Во время визита в Рим в 1680-е годы шведский архитектор Николемус Тессин Младший посетил эти ромитории как особые достопримечательности и даже увез с собой их планы вместе с изображением одной из росписей (Ил. 2–4). В частности, по словам Тессина, скит палаццо Альтьери имел «вид пещеры, производящей „причудливое и приятное впечатление“. Тессин даже несколько раз использовал слово „*affreux*“ (пугающий) для описания ее психологического воздействия на зрителя. В комнате находились кровать, несколько стульев, фонтанчик между окнами и зеркало. Все они казались сделанными из необработанных грубых материалов — кусков камня и стволов деревьев, но на самом деле были изготовлены из дерева, покрытого тканью, раскрашенной под камень или солому; стены и потолок были нарочито неровными и покрыты нарисованными растениями. Потолок „в разных местах пересекали стальные тросы с листьями и розами, вырезанными из жести и раскрашенными“» [Witte, 2007, p. 112]. Тессин также отметил, что ткани, использованные для отделки стен и мебели, были атласами и шелками высочайшего качества.

Эрмидаж в Палаццо Колонна представлял собой вариацию на ту же тему. По отзыву Тессина, предметы мебели здесь были такими же как в доме Альтьери, а стенные росписи имитировали не только «дикую» фактуру убежища отшельника, но и создавали иллюзию проломов, будто бы образовавшихся



Ил. 4

Карл Густав Тессин. Эрмидаж в палаццо Колонна, Рим. Ок. 1687. Бумага, перо коричневым тоном, отмывка серым тоном и бумага, перо коричневым тоном, акварель. 407 × 272 мм. Национальный музей, Стокгольм

в скальных стенах, сквозь которые «открывались» также нарисованные виды на окрестные поля с пастухами и стадами. Аскетичная обстановка ромитория в палаццо Роспильози также включала диван, пару стульев, кровать и стол, производившие впечатление сделанных из необработанных пней или вытесанных из диких камней, а стены были задрапированы тканями, расписанными таким образом, чтобы пространство комнаты напоминало лесные руины [Witte, 2007, p. 111].

Религиозные и художественные паломничества в Рим способствовали распространению практики создания руинных эрмитажей и в других католических землях. Так, в 1724 году кардинал и князь-епископ Шпейра Дамиан фон Шёнборн начал строительство своего эрмитажа в Вагхойзеле. Сперва резиденция задумывалась небольшой и состояла из шестиугольного в плане здания в окружении восьми «павильонов отшельников». Но в 1730 году домики отшельников были заменены четырьмя двухэтажными корпусами, пристроенными Бальтазаром Нойманом к основному объему. В тот год кардинал провел несколько месяцев в Риме, участвуя в длившемся всю весну и половину лета конклаве по выбору нового понтифика. А вернувшись, озаботился отделкой дворца. В результате к 1732 году в центральном зале появилась фреска «Хижина отшельника в древних руинах» работы Джованни Франческо Маркини⁴. Грандиозная панорама-декорация, призванная служить фоном добродетельного бытия княжеского двора, охватывала все пространство купола (Ил. 5–6). Мраморные колонны с остатками каменного каркаса, казалось, поддерживали свод из обломанных древесных стволов, веток и соломы. Сквозь полуразрушенный портал и арки виднелись развалины кладки. Конструкции оплетал дикий виноград, с крыши свисало ожерелье из чеснока, пространство населяли нарисованные птицы. Перед импровизированным очагом были изображены овощи, предназначенные для скромного обеда отшельника. Чуть дальше была представлена небольшая, устроенная под навесом из соломы часовня с колоколом и алтарем, со свечами перед распятием. У подножия алтаря — раскрытая Библия, череп с костями и записка, гласившая: «Слава Иисусу Христу, аминь». При этом изображения самого отшельника не было. Им должен был чувствовать себя находящийся в зале.

Традиционно считается, что иллюзорная руинная архитектура Вагхойзеля «намного опередила свое время и предвосхитила элементы дизайна романтизма» [Seewaldt, 1984, S. 98]. Однако если взглянуть на заказ кардинала как на продолжение римской линии создания руинных эрмитажей, то его появление в первой трети XVIII века в Германии не покажется столь неожиданной новацией. Более того, сама композиция росписи Маркини явно говорит о том, что руины здесь, в отличие от парков эпохи романтизма, остаются предметом христианской рефлексии в той же степени, что и объектом эстетического переживания.

4 Уничтожена пожаром в 1946 году.

На фоне росписей-обманок по-настоящему оригинальным можно считать первый заальпийский пример искусственно выстроенной руины, пригодной для проживания. Это эрмитаж, или «келья Магдалины», заказанная стареющим курфюрстом Баварии Максимилианом II его многолетнему архитектору и придворному садовнику Йозефу Эффнеру. Здание построили в 1724–1728 годах в парке замка Нимфенбург в отдаленном «боскете, оформленном как дикая местность» [Birkenmaier, 2013, S. 238], в виде руинированного фасада с готическим интерьером. Покрытые трещинами и поросшие растениями кирпичные стены, шелушащаяся, местами уже полностью осыпавшаяся штукатурка, обрушившаяся, зияющая провалами крыша (на самом деле полноценная кровля, конечно, существовала, но была спрятана на уровне карниза за высоким аттиком)⁵ олицетворяли бренность всего, что создано руками человека (Ил. 7). Траченная временем наружность скрывала вестибюль и капеллу Святой Магдалины, украшенные кораллами, ракушками, туфом и речной галькой. Сама природа, казалось, брала власть над архитектурой. И в то же время скульптурное изображение святой отшельницы, исполненное Джузеппе Вольпини и помещенное в нише грота, напоминало о том, что для благочестивой жизни довольно и природных убежищ созданного Творцом мира.

Отдельный вход вел в по-монастырски строгие личные апартаменты курфюрста, состоящие из прихожей, кабинета-библиотеки, столовой и молельни. Специалист по немецким садовым эрмитажам Криста Биркинмайер указывает, что проект с капеллой и монашескими покоями и само название эрмитажа «келья Магдалины», отсылающее к образу святой, почитаемой в католической традиции как образец покаяния и многолетней отшельнической жизни в строгой аскезе, может свидетельствовать о том, что руинный павильон задумывался Максимилианом II не просто для уединенного времяпрепровождения и отдыха в саду от обязательств дворцового церемониала, но как место истинно религиозной практики на исходе бурной и насыщенной событиями жизни [Birkenmaier, 2013, S. 238].

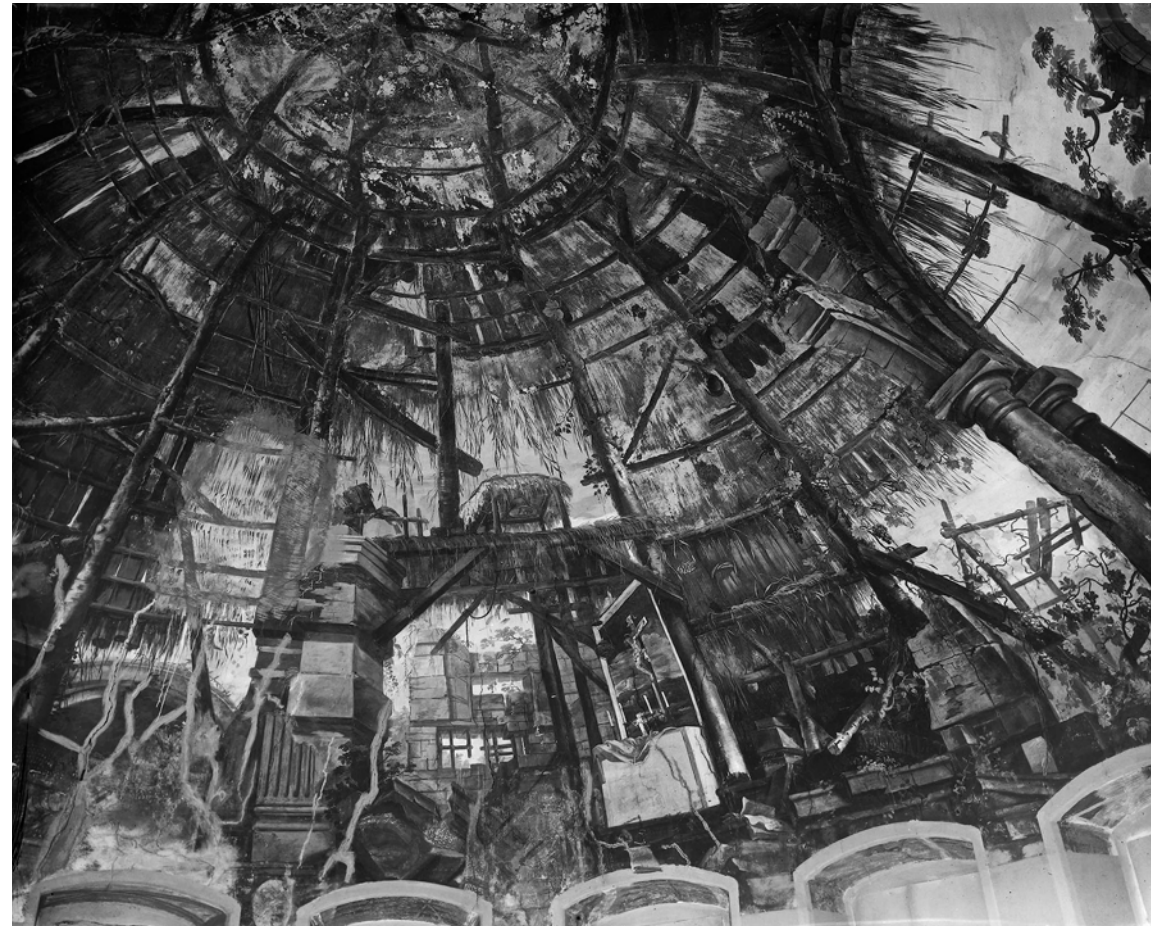
Убежище антиквара

Нарастающая год от года антикомания неуклонно возвращала искусственные руины эрмитажей в лоно античных ассоциаций. В частности, Доменико Пассионеи, получив в 1738 году достоинство кардинала, попросил монахов камальдульской конгрегации из Фраскати⁶ предоставить ему два отшельнических скита в их монастыре. Римский архитектор Фердинандо Фуга перестроил их для кардинала, а роспись поручили четверем специалистам: анонимным «художнику цветов» и мастеру «имитации камней всех видов», а также баварскому живописцу Игнацу Хельдманну, прославившемуся

5 Во второй половине XVIII века, после нескольких протечек первоначальной плоской кровли, она была заменена на обыкновенную четырехскатную крышу.

6 Камальдулы — орден монахов-отшельников, придерживающихся ужесточенного бенедиктинского устава.

Они живут в одиночных скитах и практикуют крайнюю аскезу: обет молчания, всенощное бдение и ношение власяницы. Встречаются вместе только во время богослужений и совместных молитв, а также несколько раз в год на общие трапезы.



Ил. 5
Джованни Франческо Маркини. Хижина отшельника
в руинах Храма. Фреска в эрмитаже в Вагхойзеле.
Фотография 1910 года. 240 × 300 мм. Архив земли
Баден-Вюртемберг, Карлсруэ



Ил. 6
Джованни Франческо Маркини. Хижина отшельника
в руинах Храма. Фреска в эрмитаже в Вагхойзеле.
Фотография 1910 года. 240 × 280 мм. Архив земли
Баден-Вюртемберг, Карлсруэ

своими римскими ведутами, и, наконец, «художнику-перспективисту» Раффаэле Контуччи [Antinorii, 2004, p. 58]. Мы не знаем, как выглядел интерьер эрмитажа, но, исходя из перечня ответственных за него мастеров, среди которых не упомянут ни один живописец человеческих фигур, вполне можно предположить, что он был расписан в традициях иллюзионистических руин и видов Римской Кампани.

Позаботился Пассионеи и о руинном облике эрмитажа, «разместив различные античные барельефы на внешней стороне стен, и множество мраморных плит с христианскими и языческими надписями», а также о прилегающем к нему саде, подобрав соответствующее наполнение и продумав расположение аллей, «которые были заполнены урнами, бюстами, целыми статуями и множеством древнегреческих и латинских сполій⁷... так что этот новый вид виллы не только внушал восхищение и благоговение, но и представлял простор для эрудиции избранных людей, которых он туда приглашал» [Galetti, 1762, p. 172].

Французский историк и литератор Пьер-Жан Гросли, посетивший эрмитаж в 1740-х годах, посвятил ему целую главу своей книги наблюдений за итальянцами [Grosley, 1769, pp. 25–28]. Он сообщал, что «сад вокруг скита украшали многочисленные древние гробницы всех размеров, урны различных форм, в основном очень необычные, а также греческие и латинские эпитафии всех времен. Самым примечательным экспонатом был саркофаг одного из императоров ранних времен. Кардинал Альбани, которому он принадлежал прежде, предложил его кардиналу Пассионеи с жестким условием, что тот поднимет его в свой эрмитаж, полагая, что это совершенно невозможно, однако кардиналу Пассионеи, с помощью механизмов и волов, это удалось». В эрмитажной столовой стояла прямоугольная мраморная цистерна, поражающая изяществом своей резьбы и извлеченная из развалин виллы Адриана в Тиволи. Во время приема пищи в нее подавалась вода для питья и ополаскивания стаканов. Причем Гросли с особым восторгом отмечал, что «эта вода, равно превосходная по своей прохладе и качеству, та же самая, что поливала Тускуланум Цицерона»⁸.

Между тем, одержимый антиквар и библиофил Пассионеи очевидно гордился не только своей превосходной коллекцией антиков и древних надписей, полный перечень которых он послал в Королевскую академию изящной словесности в Париже [Grosley, 1769, p. 26], но и самим эрмитажем как воплощением целостной философско-эстетической программы.

Весьма любопытное свидетельство о желании кардинала увековечить свое любимое детище в серии изображений, включающих и архитектуру скита, и расставленные с определенным умыслом античные споліи, и скульптуры,

⁷ Латинским словом «spolia» стали называть заимствованные фрагменты античных памятников — скульптуры, барельефы, надгробия, урны, обелиски, колонны и их части, фрагменты архитрава и лепного декора etc.— используемые в других постройках и в другом контексте.

⁸ Кардинал, обустроявая свой эрмитаж, действительно наткнулся на древний водопровод и стал использовать его для доставки воды на виллу.



Ил. 7

Франц Иоахим Байх. Келья Магдалины. Нимфенбург. Ок. 1730. Холст, масло. 55,3 × 65,2 см. Дворцово-парковый комплекс Нимфенбург, Мюнхен



Ил. 8

Шарль-Луи Клериссо. Эскиз росписи кельи отца Лесюёра в монастыре Тринита деи Монти в Риме. Западная стена. Ок. 1760. Бумага, перо тушью и коричневым тоном, кисть коричневым и серым тоном. 367 × 533 мм. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Ил. 9

Шарль-Луи Клериссо. Эскиз росписи кельи отца Лесюёра в монастыре Тринита деи Монти в Риме. Восточная стена. Ок. 1760. Бумага, перо тушью и коричневым тоном, кисть коричневым и серым тоном. 369 × 530 мм. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

и оригинальный декор покоев в стиле *vanitas*, приводит Шарль-Николя Кошен в письме маркизу де Вандьеру от 13 июня 1750 года⁹:

«После Вашего отъезда я стал ухаживать за господином кардиналом Пассионеи, и он пригласил меня провести 4–5 дней в его Камальдульском эрмитаже, где он хотел, чтобы я нарисовал ему несколько видов... Его Преосвященство принял меня там со всей возможной добротой и приветливостью, мне дали мою маленькую келью, и я был объявлен братом-послушником... Упорно работая, я за восемь дней успел сделать десяток эскизов основных помещений его скита. <...> Если вы хотите знать об удовольствиях эрмитажа, то они состоят в том, чтобы рано утром слушать кардинальскую мессу, работать весь день, вечером идти на молитву и оставаться там долгий час в медитации...

В Турине вы лишены всех этих целомудренных удовольствий и, возможно, предадитесь простым мирским развлечениям, которые не призвуют вас обратно к благочестию, как нас побуждали к этому в скиту господина кардинала, который со всех сторон усыпан самыми прелестными черепами (*têtes de mort*) в мире» [Christian, 1991, pp. 13–14].

По предположению В. А. Мишина, исполненные Кошеном рисунки могли предназначаться для последующего гравирования с целью публикации увража, посвященного эрмитажу. Такого рода издания («Кабинеты», «Галереи») были тогда в моде, они отвечали духу эпохи Просвещения и при этом укрепляли репутацию владельцев как просвещенных *“amateurs”*, что вовсе не считалось суетным тщеславием¹⁰. По всей вероятности, этот проект так и не был осуществлен до конца¹¹ и желание Пассионеи сделать виды его «камальдульского затворничества» доступными для более широкого круга просвещенных ценителей кануло в туче.

Еще в процессе строительства эрмитаж Пассионеи приобрел широкую известность, и получить приглашение туда стремились многие художники и европейские интеллектуалы, посещавшие Рим в рамках гран-тура. Примечательно, что Иоганн-Иоахим Винкельман воспринимал ромиторий кардинала отнюдь не как «музей» коллекционера антиков, наполненный сотнями древних обломков и артефактов, даже не как приют деятеля церкви, — то-сканский ромиторий Пассионеи казался ему и его современникам воссозданной руиной виллы Цицерона [Justi, 1866, S. 99]¹². Рядом с эрмитажем

9 Художник совершал путешествие в Италию в 1749–1751 годах в качестве наставника молодого маркиза де Вандьера, младшего брата маркизы де Помпадур, получившего должность «генерального директора королевских построек». Совместный гран-тур имел целью воспитание вкуса этого высокопоставленного чиновника, позднее известного как маркиз де Мариньи. Другими спутниками де Мариньи были аббат Ж. Б. Ле Блан и архитектор Ж. Ж. Суффло. В июне 1750 года де Вандьер ненадолго покинул компанию и отправился в Турин, чтобы присутствовать на свадебных торжествах герцога Савойского, но поддерживал переписку с Кошеном и Суффло. К этому моменту и относится приведенное письмо.

10 Я благодарю Виталия Александровича Мишина за высказанную им версию о назначении рисунков и плодотворное обсуждение заказа Кошена в целом.

11 Во всяком случае о судьбе исполненных Кошеном на вилле кардинала рисунках сегодня ничего не известно. Я признательна В. А. Мишину за исследование этого вопроса.

12 Знаменитая вилла Цицерона находилась недалеко от Тускулума (теперь Фраскати) в древнем Лациуме. Здесь, отдыхая от государственных забот, Цицерон провел самые счастливые и вдохновенные дни, что сделало «Тускуланум» синонимом «эрмитажа» — нарицательным именем для места отдохновения от обязанностей службы в кругу литературных или ученых занятий.



Ил. 10

Келья отцов Лесюёра и Жаке в монастыре Тринита-деи-Монти в Риме. Фото автора. 2004

Пассионеи завел по соседству аналогичное строение и кардинал Нери Корсини.

Однако, конечно, самый известный руинный эрмитаж XVIII века был создан Клериссо в одном из помещений римского монастыря Тринита деи Монти, по заказу ученого-монаха отца Тома Лесюёра. В соавторстве со своим единомышленником и братом по ордену отцом Жакье, они принесли своей обители славу первого в Италии центра распространения ньютонианства [Pigatto, 2004, p. 74]. Хотя запрет на сочинения, поддерживающие коперниканскую теорию, был официально отменен папской буллой лишь в декабре 1757 года, научный климат Тринита деи Монти был столь благоприятен, что с одобрения монастырских властей с 1739 по 1742 год Жакье и Лесюёр подготовили и издали три комментированных тома «Математических начал натуральной философии» [Newtono, 1739–1742], которые впервые представили теорию Ньютона ученому обществу папского государства.

По словам самого Клериссо, расписанная им комната монаха-математика¹³ представляла «собой руины античного храма, в которых захотел... поселиться отшельник. Сиденья имеют форму различных фрагментов, секретер представляет собой саркофаг, такова же и другая мебель» [Шевченко, 1997, с. 168], стулья — коринфские капители и обломки колонн¹⁴ (Ил. 8–9).

Иллюзорная роспись стен и потолка, несомненно, продолжала традиции комнатных римских эрмитажей прошлого столетия, но была выполнена Клериссо в новейшем неоклассическом вкусе и преисполнена любви к античности¹⁵.

Содержание этой инвенции (кто бы ни был ее автором — монах или художник) можно охарактеризовать как сжатое резюме программы эрмитажа кардинала Пассионеи. Те же античные споллии среди развалин, те же погребальная урна и фрагменты древнего саркофага, те же напоминания о смерти в виде изящных черепов (на сей раз букраний) и барельефа «Смерть

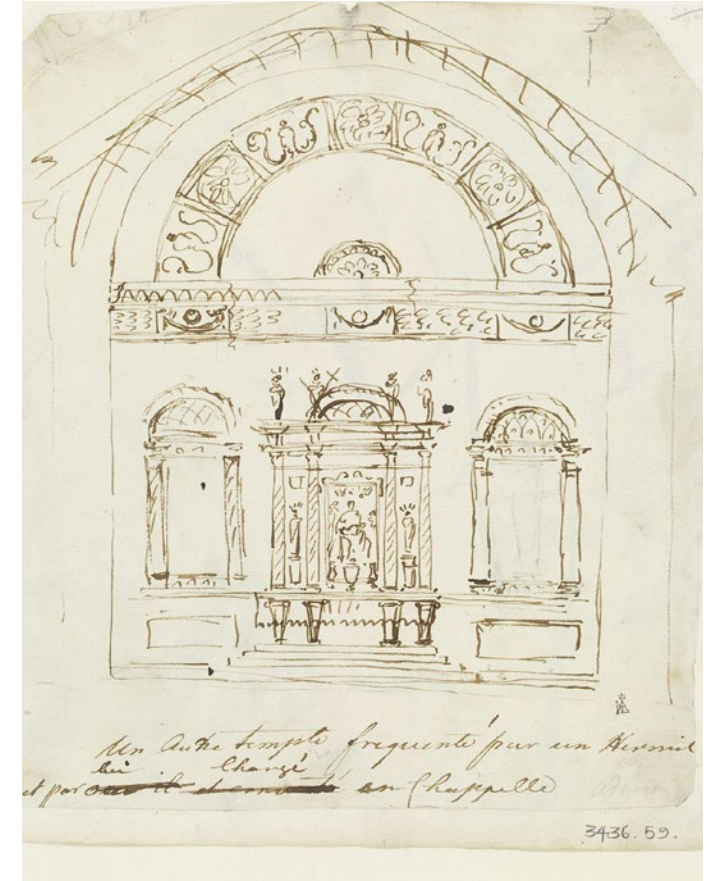
13 После смерти отца Лесюёра в 1770 году его руинный кабинет унаследовал ближайший соратник и многолетний друг отец Жакье, также распоряжавшийся им до своей кончины в 1788 году.

14 Жак-Гийом Лёгран, биограф Дж. Пиранези, приводит довольно подробное описание своего впечатления от первого посещения «руинной комнаты»: «Клериссо только что превратил келью отца Лесюёра в живописные руины... При входе казалось, что перед нами храм, украшенный древними фрагментами, избежавшими разрушения временем; сквозь сводчатый потолок и некоторые части частично разрушившихся стен, поддерживаемых гнилыми балками, проглядывало небо и, казалось, проникали лучи солнца; эти эффекты, переданные со знанием дела и достоверностью, создавали полную иллюзию. Кровать представляла собой богато декорированную ванну, камин — собрание различных осколков, секретер — древний изувеченный саркофаг, стол и кресла — фрагменты карниза, опрокинутые капители, и даже

собака, верный страж этой мебели в новом вкусе, разместились в нише среди обломков вазы» [Erouart & Mosser, 1978, pp. 244–246].

Весьма примечательно в этом отношении, что руины, изображаемые в росписях руинных кабинетов и залов, всегда маркировались современниками именно как остатки римских храмов, а не светских сооружений, что лишний раз подчеркивало торжество христианской церкви.

15 Исследовательская практика, сложившаяся с публикаций Маккормика (1962, 1990), и по сей день трактует эрмитаж Лесюёра и Жакье как уникальное художественное явление и «самый необыкновенный замысел в атмосфере антикомании» (Анна Оттани Кавина [Шевченко, 1997, с. 38]). Однако мне представляется гораздо более плодотворным рассматривать этот проект Клериссо в качестве логического развития уже существовавшей традиции.



Ил. 11

Роберт Адам. Руины древнего храма. 1750-е. Бумага, перо, тушь. 235 × 190 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Ил. 12

Роберт Адам. Руины древнего храма. 1750-е. Бумага, перо, тушь. 203 × 187 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Мелеагра»¹⁶, те же виды римской кампании с кипарисами и пиниями вокруг. За одним лишь исключением — тут все не настоящее, все обманка. Не только руинированная архитектура и прекрасные виды, но и символизирующая верность свернувшаяся клубком собака, и сидящий на балке попугай (аллегория молчания), и даже книга Ньютона в нише, та самая, что стала *magnum opus* минимитов. Почти всё в этой комнате — лишь результат искусного движения кисти в соответствии с математическим расчетом художника. Трехмерная иллюзия, построенная по правилам перспективы с учетом зрительных искажений. Объем и глубина, достигнутые точным вычислением пространственных отношений на плоскости, безупречно переведенных на язык визуального искусства.

Сложно найти более подходящее место для создания виртуального пространства, чем келья исследователя, посвятившего жизнь постижению законов математики и оптики. И едва ли возможно нагляднее продемонстрировать уязвимость человеческого ока — даже если оно принадлежит ученому,— которое, оказывается, так легко обмануть игрой иллюзии. Лучшего воплощения *сгедо* и главной амбиции монахов-минимитов совместить науку и религию нельзя было и желать (Ил. 10).

Исследователи второй половины XX века считали комнату своего рода «деистической часовней» [Whitney, 1977, р. 13], однако с этим едва ли можно согласиться. Эрмитаж Лесюёра и Жакье был прежде всего монастырским убежищем, но одновременно и своего рода художественным манифестом, воплощением их концепции современной науки, которая не обязательно должна противоречить католической догме и метафизике и может примирить религиозную точку зрения с европейскими учеными и культурными представлениями, обсуждения которых подчас разворачивались прямо здесь, в комнате-руине общины Пинчо.

Руинный эрмитаж Клериссо пользовался в Риме большим успехом. Пиранизи восхищался им и намеревался воспроизвести его в гравюре. Подобные покои заказали посол Мальтийского ордена де Бретей и маркиза Маргарита Боккападули. Волна увлечения руинными интерьерами докатилась даже до Флоренции, где аналогичный кабинет оформил художник Джованни Риччи. Идея устройства обитаемых руин в 1750–1760-е годы захватила многих. В частности, известны наброски Роберта Адама, то ли фиксирующие реальный интерьер подобного эрмитажа, то ли начертанные архитектором в рабочем блокноте как идея возможного будущего проекта¹⁷. Примечательны авторские надписи на них: «Одна сторона храма-руины, восстановленная

16 Изображение «Смерти Мелеагра» является фрагментом барельефа с лицевой стороны саркофага, ранее находившегося в коллекции Делла Валле, а ныне — на вилле Альбани в Риме. Оно было широко известно в XVIII веке благодаря воспроизведению в гравюре Пьетро Бартоли из издания "Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia" 1693 года (Таб. 69).

17 Несомненным отголоском этих зарисовок и самой традиции руинных эрмитажей выглядит проект садового павильона Адама. Обычно его связывают с нереализованным заказом сэра Натаниэля Керзона для его поместья Кедлстоун-холл в Дербишире (1759–1761) или с банкетным залом сэра Уильяма Айслаби в Моубрей-пойнт в Йоркшире — одним из редчайших примеров обитаемых руин в садах Британии. Этот павильон сохранился и поныне, но, к сожалению, полностью лишен своего декора.



Ил. 13

Роберт Адам. Проект садовой руины античного храма. 1750–1760-е. Бумага, перо, тушь, акварель. 610 × 794 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон

**Ил. 14**

Шарль-Луи Клериссо. Загородный дом на античных развалинах, с двумя саркофагами. В. 1750-е. Бумага, перо тушью, кисть коричневым и серым тоном, акварель, белила. 307×430 мм. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

**Ил. 15**

Шарль-Луи Клериссо. Загородный дом на античных развалинах, с колонной у каскада. Ф. 1750-е. Бумага, перо тушью и коричневым тоном, кисть коричневым и серым тоном. 306×430 мм. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

древними фрагментами», а также «Другой храм, посещаемый отшельником и превращенный им в часовню» (Ил. 11–13).

Несколько подобных проектов композитных искусственных руин, объединяющих в себе псевдоантичную часть постройки (с бриколажем из подлинных обломков) и современную, предназначенную для комфортного проживания владельца, предложил, рассчитывая на практическое применение, и Клериссо [Шевченко, 1997, с. 162]. Он создал серию из шести рисунков, в которых сочиненные им руины служат основой для загородных домов. Пересылая эти композиции двадцать лет спустя русской императрице, архитектор снабдил их весьма красноречивым комментарием: «Шесть рисунков... представляют загородные дома. Автор вообразил найденные античные развалины, в которых образованы жилища. Для создания таких композиций необходимо дабы размеры зданий были достаточно велики, тогда зритель был бы приятно поражен. Для их исполнения вполне можно привезти из Рима фрагменты колонн, карнизов, капителей, ваз или саркофагов и статуй, совершенно покалеченных. Все сие, расположенное искусно, может производить очень хороший эффект. Нужно весьма позаботиться, чтобы ничего не реставрировать в Риме, ибо это были бы бесполезные расходы. Я знаю множество произведений в Риме, каковые можно дешево купить. Подобные композиции особенно хорошо было бы расположить на склоне холма» [Шевченко, 1999, с. 241] (Ил. 14–15).

Т. МакКормик полагает, что эти проекты Клериссо были инспирированы 11 листом гравированной сюиты Пиранези, посвященной акведуку Аква-Юлия «Le Rovine del Castello dell'Acqua Giulia situato in Roma» (1761) [McCormick, 1990, p. 127] (Ил. 16). Однако, как мы видели, существовали и другие прецеденты подобной традиции. Тщательно изучивший композиции предлагаемых Клериссо руинных домов В. Г. Шевченко пришел к выводу, что «для большей наглядности древние развалины на большинстве листов расцвечены более теплым желтоватым тоном, в отличие от холодновато-серых новых построек» [Шевченко, 1997, с. 162]. Однако это всего лишь художественный прием, и сами «античные» руины столь же новы, как и жилые постройки. Используя его, архитектор демонстрирует разные возможности организации структуры загородного дома на основе руин. Комфортабельные современные покои вырастают поверх руинированных, но по-прежнему мощных древних субструкций, пристраиваются разновеликими и разновысокими объемами к полуразрушенным купольным залам, обступают храмовые колонные портики или даже возникают внутри самих «античных» стен. В любом из предлагаемых вариантов акцент делается на живописное и пластическое разнообразие, на эффект контраста, в котором ламентации о всепоглощающем течении времени и *vanitas* оттеняются идеями цивилизационной и культурно-исторической преемственности.

Весьма примечательно, что и сам термин «обитаемая руина» в последней трети века использовался в Риме не только применительно к реальным античным развалинам, населенным нищими, бродягами и контрабандистами, но и к искусственно осуществленным проектам.



Ил. 16

Джованни Баттиста Пиранези. Лист 11 из сюиты «Le Rovine del Castello dell'Acqua Giulia». 1761. Офорт, резец. Оттиск 208×440 мм; лист 400×545 мм. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Русские руины / трудности перевода

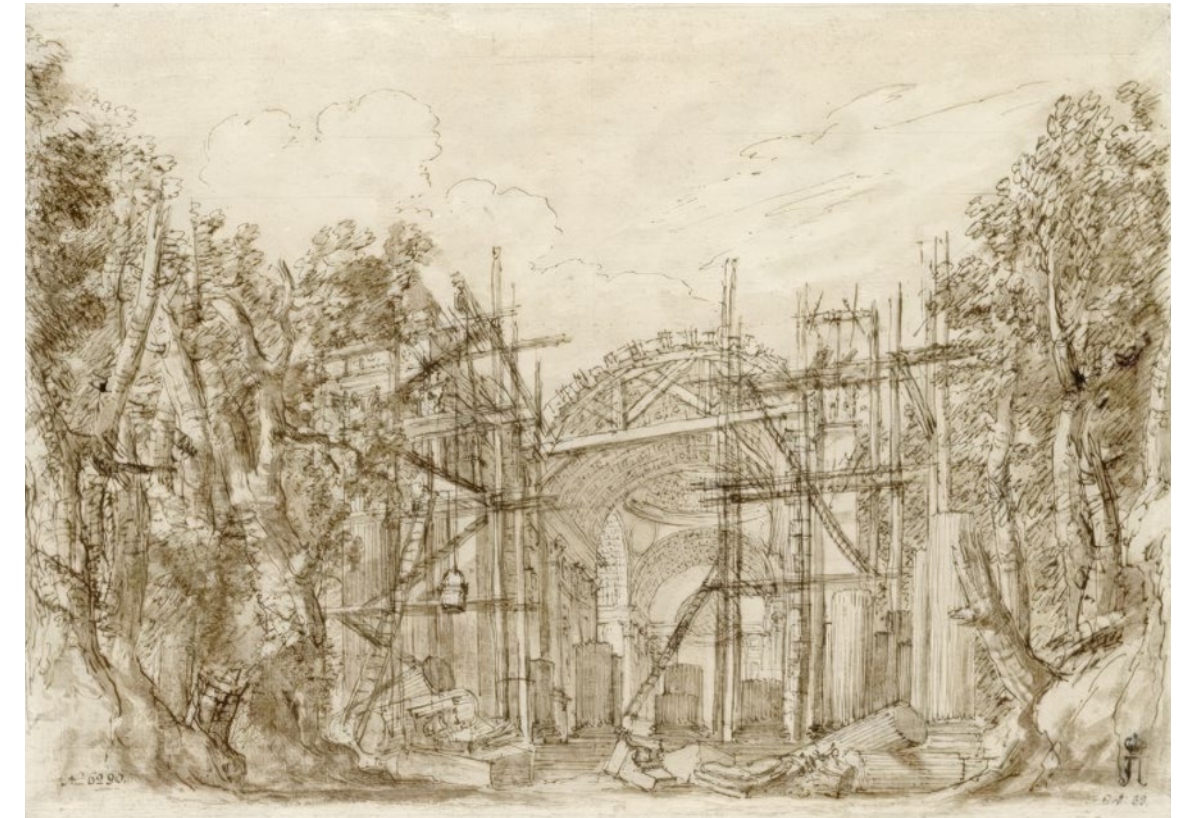
Именно к этому типу «римского эрмитажа» принадлежали первые в истории русской архитектуры проекты искусственной руины. Самый ранний из них был создан по заказу Петра I для Петергофа на рубеже 1710–1720-х годов. Его автор предлагал построить на берегу моря «дом как бы полуразвалившийся от времени и наверху, и негде по стенам посадить деревья и травы и замарать кирпич составом, который у меня сделан, чтобы кирпич казался старинный... внутри того дома все убрать по старинному, римскому, столы и стулья, потолки расписать старинным письмом» [Курбатов, 1916, с. 423]. Подать государю такую идею мог только Никола Микетти, архитектор из Рима. Однако император проект отверг. Возможно, ему претила сама мысль времяпрепровождения в «разоренном строении или руине», как Петр называл подобные парковые затеи [Гейрот, 1868, с. 23].

Увеселительный дворец Баженова, проект которого начинающий архитектор по возвращении из Италии представил в Академию художеств, был еще одной попыткой адаптации современной римской строительной практики к российским условиям. Но и он остался для своего времени маргиналией. Дело в том, что создание апартаментов, напоминающих о безжалостности времени к творениям человека, никак не вписывалось в существующую русскую архитектурную и культурную традицию. Семантический статус руины к началу 1760-х годов благодаря усилиям придворных проповедников и поэтов Елизаветы Петровны был однозначно негативным. Руина воспринималась как знак разрыва преемственности, разорения, осквернения, поругания и дисконтинуальности в целом. В этом сказывался обычай отношения к отеческим древним святыням, запустение которых было лишено ностальгического очарования и требовало скорейшего вмешательства и восстановления, а также усвоенная петровской культурой символика сборников европейских эмблем¹⁸. Государственная идеология формирующегося культа Петра Великого сделала мотив разрушения и запустения важным инструментом богословско-политической риторики. Развалины ассоциировались не с древностью, а с недавним прошлым и служили удручающим свидетельством забвения начинаний великого государя. Вид подобных останков пробуждал язвящее потомков чувство «мерзости запустения» и недолжного постыдного небрежения, но никак не сладостной меланхолии¹⁹. Руина взывала не к сохранению, а к восстановлению разрушенной полноты и возрождению.

Проповеди и художественные программы, создаваемые к восшествию на престол Елизаветы Петровны, а затем и Екатерины II, изобиловали подобной образностью. Одним из знаменательных примеров стала декорация

18 В авторитетном для петровского времени сборнике «Символы и эмблемата» изображение покрытой паутиной руины имело девиз «Аз исправляю лучше оставленную свою работу», что означало дело незаконченное и пребывающее в небрежении, но требующее своего завершения [Символы, 1705, с. 33].

19 При этом отношение самого Петра к руинам было гораздо более сложным. Так, например, в 1722 году он в сопровождении принца Гессен-Кобургского с удовольствием посетил и осмотрел руины Болгарского городища и даже предпринял активные попытки спасти их от разрушения [Персова, 2015].



Ил. 17

Джузеппе Валериани. Эскиз декорации к прологу Я. Штелина и А. Сумарокова «Россия по печали паки обрадованная», сочиненному по случаю коронации Елизаветы Петровны. 1742. Бумага, перо, кисть, тушь, бистр. 300 × 412 мм. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

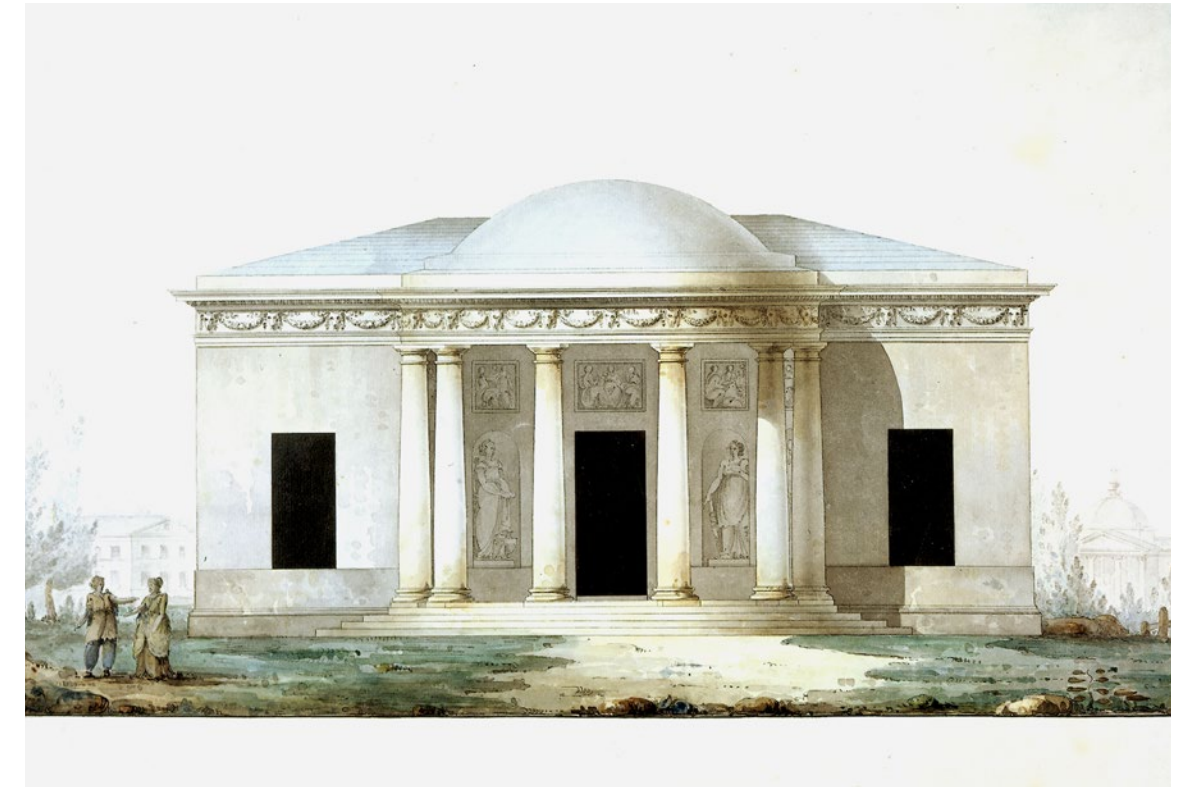
Джузеппе Валериани к прологу Якоба Штелина и Александра Сумарокова «Россия по печали паки обрадованная», сочиненному по случаю коронации Елизаветы Петровны. Согласно либретто, сцена должна была представлять собой «запустелую, поросшую диким лесом страну и в разных местах отчасти начатое, но недовершенное, а отчасти развалившееся и разоренное строение как на земле, так и на море» [Metastasio, 1742, p. 4]. Руинная декорация Валериани была символом попрания петровских идеалов, «разрушенное и разоренное строение» означало Россию и ее положение к моменту восшествия на престол «дщери Петровой» (Ил. 17).

Аналогичная риторика звучала и двадцать лет спустя в «торжественном слове», произнесенном в Успенском соборе Даниловского московского монастыря игуменом Константином (Борковским) после государственного переворота, приведшего Екатерину II к власти. Речь игумена апеллировала к чудесному Божественному вмешательству, благодаря которому государыня, взойдя на престол, «церковь божию и любезное Отечество от свирепой бури, от грозного трясения, от жестокого колебания удержала, защитила, свободила» [Слово, 1762, с. 3–4], то есть буквально не дала Церкви и государству превратиться в руины. И хотя форма и аргументация похвального слова была для 1762 года слегка архаична, потребовалось время и совокупность целого ряда факторов, чтобы отношение к обломкам в России изменилось.

Чувство руины

Формированию арсенала новых культурных переживаний, связанных с руинами, отчасти способствовало знакомство с современной теорией пейзажного паркостроения, неотъемлемую часть которого составляла эстетика руин. Охваченная, по ее собственному выражению, «плантоманией», Екатерина II выписывала и читала все выходившие на французском и немецком языках трактаты по садоводству и парковой архитектуре, и вскоре после вступления на престол занялась переустройством личных императорских резиденций, прежде всего Царского Села, в новом английском стиле.

Параллельно государыня направила свои усилия на воспитание общественного вкуса и в самом начале 1770-х годов предприняла проект по переводу на русский язык книг Томаса Вейтли «Замечания о современном садоводстве, иллюстрированные описаниями» (1770) и Уильяма Чемберса «Трактат о восточном садоводстве» (1772), лично переписав в них сотни страниц [Соколов, 2006, с. 386]. И хотя издание было осуществлено лишь частично, стремление императрицы максимально распространить новые принципы садоводства не только среди своего ближайшего окружения, но и в более широком кругу владельцев усадеб оказалось созвучно времени. К концу столетия вошедшие в моду «английские» пейзажные парки с прудами и каскадами, мостиками, гrotто и павильонами в античном или сельском духе повсеместно окружили русские загородные дворцы и провинциальные усадьбы.



Ил. 18

Джакомо Кваренги. Храм Цереры (павильон Концертный зал) в Царском Селе. Фасад с полуротондой. Проект. Ок. 1781. Бумага верже; филигрань: тушь, акварель, перо, кисть. 398 × 625 мм. Государственный музей истории Санкт-Петербурга

**Ил. 19**

Джакомо Кваренги. Кухня-руина в Царском Селе. Фасад. Предварительный вариант. Проект. 1784–1786. Бумага верже, перо, кисть, тушь, акварель. 347 × 502 мм. Государственный музей истории Санкт-Петербурга

**Ил. 20**

Джакомо Кваренги. Кухня-руина в Английском саду Царского Села. Конец 1780-х — 1790. Бумага, перо, кисть, тушь, бистр. 213 × 312 мм; 156 × 262 мм. Государственный музей истории Санкт-Петербурга

Между тем, в самой теории пейзажного паркостроения не было единодушия относительно правил создания и восприятия руин и шла ожесточенная полемика. Если с местом расположения садовой руины было все более-менее ясно — она служила живописным акцентом выстроенного вокруг нее «естественного» пейзажа, была эффектным архитектурным стаффажем среди природных красот, точкой притяжения взгляда или, как сказали бы британцы, «eye-catcher», — то с тем, каковы должны быть ее форма, стиль, возраст и предназначение, мнения в Британии и в разных странах на континенте радикально расходились.

Законодатели моды англичане видели в готике символ своего политического самостояния и полагали, что готические руины гораздо предпочтительнее античных, так как в них чувствуется «торжество времени над прочностью, образ меланхолический, но не отталкивающий, тогда как греческие руины демонстрируют торжество варварства над вкусом, образ мрачный и удручающий» [Номе, 1762, р. 313]. Кроме того, готические руины выглядят более правдоподобно, особенно в северных районах Европы, ведь греческая архитектура не проникла на эти территории и не могла оставить там следа.

Итальянские теоретики, пытаясь оградить наследие Рима от противостояния с «архитектурой галлов и кельтов», в своих трудах апеллировали не к готике, а к этрусско-римским корням и тосканскому ордеру, предлагая размещать в садах именно такие «национальные» древности.

Любители подлинных исторических руин, слегка подправленных рукой садовода-архитектора, но характерных для природы и истории края, обменивались сатирическими нападка и колкостями с теми, кто утверждал, что искусственная руина, удачно вкомпонованная в ландшафт и соответствующая парковой программе, создает настроение и смотрится не менее значительно и натурально.

Все же эта животрепещущая для европейской садовой теории дискуссия едва ли могла будоражить российских читателей первых двух десятилетий царствования Екатерины. Ни античных, ни готических руин до присоединения Тавриды и польских земель в России не было. Да и с собственной национальной «готикой», то есть средневековыми обломками, дело обстояло не лучше. В Петербурге и его окрестностях искать их явно не стоило²⁰. Однако и там, где допетровская архитектура сохранялась, ее естественное обветшание и превращение в руину по-прежнему не побуждало к любованию. Даже в тех случаях, когда могли быть найдены каменные развалины — храмов, палат, крепостей или «отеческих гробов», — этический пафос не позволял распространить «упоение упадком» на родные святыни и наследие.

Поэтому чрезвычайно значимым для истории русских искусственных руин оказалось то обстоятельство, что пейзажная парковая концепция

20 Остатки новгородской крепости Орешек XIV века на территории Шлиссельбурга в это время не были известны и исследованы.



Ил. 21

Юбер Робер. Отшельник в руинах римского храма.
Ок. 1760. Холст, масло. 57,8×70,5 см.
Музей Дж. Пола Гетти, Лос-Анджелес

появилась на культурном горизонте российского общества в то самое время, когда формировался его вкус к античной культуре, а «археологическая лихорадка», со страстью к коллекционированию антиков и преклонением перед классической древностью, волнами докатывалась из Рима до Петербурга, создавая новый эстетический идеал.

Екатерина II никогда не была в Риме, но роль книг по истории и теории архитектуры, изданий по искусству, бесчисленных увражей, а также переписки с римскими и парижскими корреспондентами была в ее жизни колоссальна.

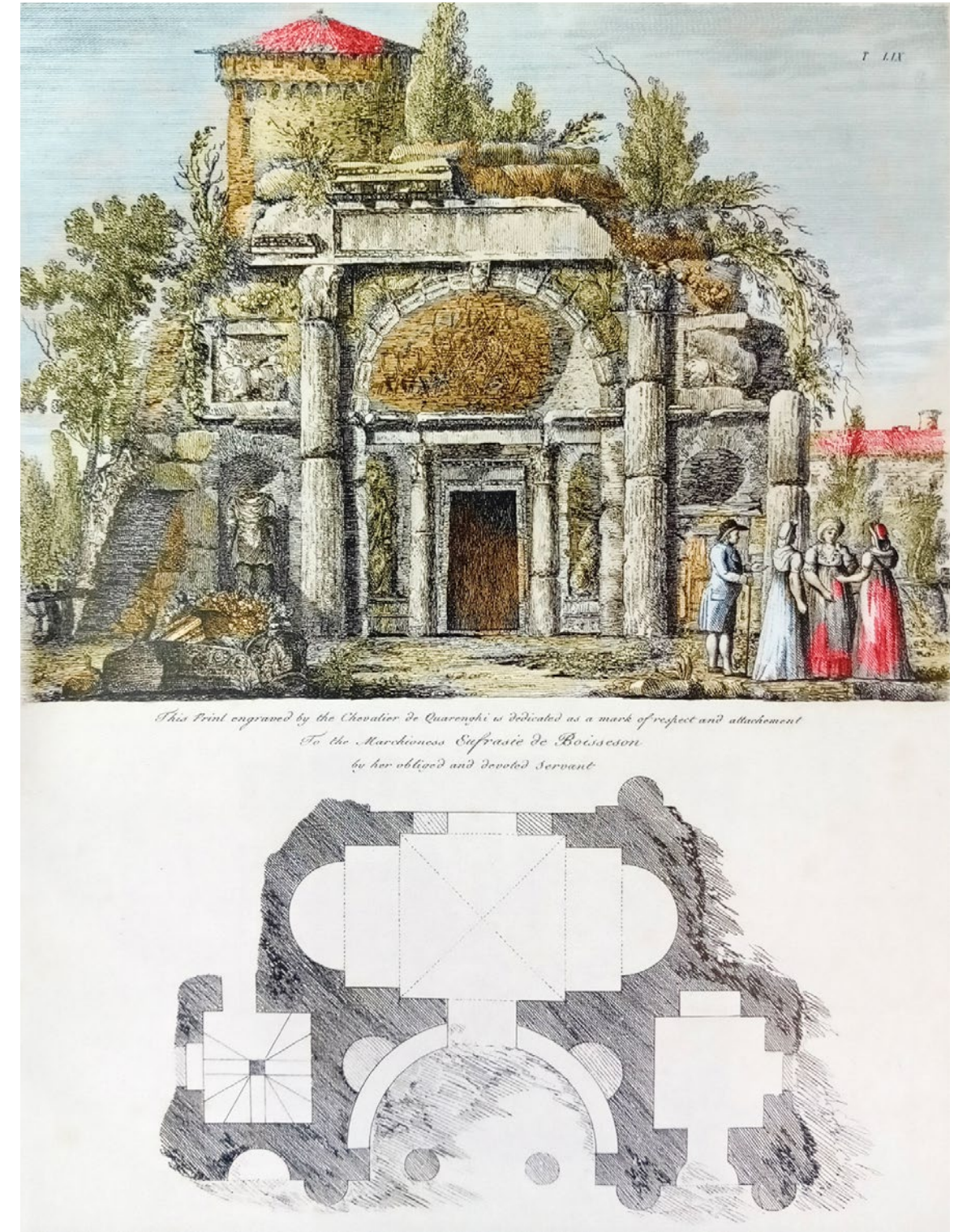
«Ах, Рим, Рим! весь остальной свет не может соперничать с тобой в искусствах, прекрасных обломках и в прочем, и в прочем...» — писала императрица барону Гримму в апреле 1779 года²¹.

Мечты об античности и пристальное изучение архитектурно-археологических увражей постепенно вылились в намерение Екатерины воссоздать памятники древности под северным небом ее столицы. Но и злощастная история проекта «античного дома», и выросший из него комплекс терм и агатовых комнат задумывались как вольная историческая реконструкция античных форм, а вовсе не руина.

Идея создания «настоящей» античной руины, подготовленная садовой теорией и антикоманией Екатерины, родилась благодаря совпадению двух факторов: приобретению в 1780 году огромного портфолио Клериссо (1120 рисунков) и знакомству с «философией руин» французского Просвещения.

Когда Екатерина рассматривала листы французского архитектора²² и читала его заметки об обитаемых руинах, у нее уже была своя позиция по этому поводу, в значительной степени сложившаяся благодаря идеям Дидро, высказанным в знаменитых рассуждениях о Салоне 1767 года²³. Этот текст, весьма противоречивый по своей сути, в ряде важнейших аспектов оказался необычайно созвучным русскому восприятию руины, а заодно и новому классическому художественному вкусу. В весьма изящных пассажах Дидро представлял руину своего рода объективизацией формирующегося исторического сознания, позволяя ей одновременно быть как вещественным доказательством исторической преемственности, так и средством, маркирующим разрыв с ней. Эффект руин в том, пояснял критик, «что они навевают тихую грусть. Наши взгляды останавливаются на развалинах триумфальной арки, портика, пирамиды, храма, дворца, и мы невольно задумываемся, представляем себе, какие опустошения произведет время и после нас. Фантазия рисует развалины зданий, в которых живем мы сами. Какое уединение будет

рукописного издания «Correspondance littéraire», среди подписчиков которого была Екатерина II. Обращение философа к теме руин в критическом отзыве о выставке в Лувре 1767 года было вызвано триумфальным появлением на ней 13 работ недавно вернувшегося из Рима молодого академика Юбера Робера. Переходя от одной его картины к другой, Дидро и сформулировал свою «концепцию руин».



Ил. 22

Джакомо Кваренги. Руина в саду графа А. Безбородко в Полюстрово. Фасад и план. Начало XIX века. Бумага, офорт, акварель. "Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi, architetto di S. M. l'imperatore di Russia, cavaliere di Malta e di S. Walodimiro / illustrate dal cav. Giulio, suo figlio". Ил. 59. Исследовательский институт Гетти, Лос-Анджелес

21 Письмо Екатерины II Гримму от 11 апреля 1779 года [Письма, 1878, с. 134].

22 «Уже много дней, все часы досуга, я занимаюсь разглядыванием рисунков Клериссо и не устаю их рассматривать, моя голова раскалилась...» — письмо Гримму от 7 ноября 1780 года [Письма, 1878, с. 195–196].

23 В 1759 году Дидро был приглашен бароном Ф. М. Гриммом делать обзоры ежегодных художественных Салонов для руководимого им периодического



Ил. 23

Николай Львов. Проект птичника-столовой для усадьбы Безбородко на Яузе в Москве. 1797–1799. Бумага, тушь, отмывка, подцветка акварелью. 481 × 325 мм. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург



Ил. 24

Николай Львов. Проект птичника-столовой для усадьбы Безбородко на Яузе в Москве. 1797–1799. Бумага с водяными знаками (щиток с французской лилией под короной), тушь (с отмывкой), подцветка акварелью. 478 × 312 мм. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

царить вокруг, какое безмолвие... Вот в чем в первую очередь поэтичность руин» [Дидро, 1989, с. 130].

Замечание Дидро, побуждающее наблюдателей руин предвидеть аналогичный крах их собственной цивилизации и ее артефактов, очень хорошо вписывалось в контекст русского XVIII века. Мысль, что разрыв с прошлым, произведший существующие руины, обернется в перспективе новым аналогичным разрывом, и будущим эпохам достанутся наши руины, а через нас и обломки классической древности, не могла не вызвать энтузиазма у императрицы. Она абсолютно вписывалась в логику предшествующей традиции. Русскому обществу была близка наложенная на историю отечества идея прерывистости, знаком которой выступала руина, Дидро лишь предлагал обратить ее не только вспять, но и в грядущее.

В июле 1779 года Екатерина писала Мельхиору Гримму о находке в Риме мозаик, служивших «украшением будуара покойного императора Клавдия», и приказывала: «сделайте так, чтобы их приобрели... они могут быть помещены в моем апартаменте, который... через две тысячи лет раскопают по приказу императора Китая или какого-нибудь другого глупого тирана, владеющего большей частью мира... 225 цехинов за мозаику будуара, предназначенную служить трем таким примечательным персонам как Клавдий, я и будущий император Китая... в течение четырех тысяч лет, никак нельзя считать устрашающим расходом» [Письма, 1878, с. 150–151].

Российская императрица вслед за Дидро полагала, что функция руин заключается не только в предвестии всеобщего уничтожения и в декларации бренности славы великих цивилизаций, но и в побуждении увековечить память о своей эпохе, предвосхитить ее упадок. Здания, строившиеся для нее и на ее глазах, Екатерина рассматривала из исторической перспективы, отнесенной на две тысячи лет вперед, создавая, по наблюдению Д. О. Швидковского, «точку зрения, столь опережающую современную эпоху, что последняя в ретроспективе сближалась с классикой, приравнивалась к античности» [Швидковский, 2001].

Следуя этой логике, спасенные от будущих разрушительных катаклизмов фрагменты возводимых Екатериной дворцов и монументов должны были встать в один ряд с обломками Рима, поравняться с совершенным классическим идеалом. Наглядным воплощением этой концепции стала одна из первых работ Кваренги в России — ансамбль концертного павильона в Царском Селе (1782–1786) (Ил. 18). Расположенный на островке на пруду в пейзажной части парка, он задумывался как «Зала для музыки с двумя кабинетами и открытым храмом, посвященным богине Церере». В пол его центрального зала и вмонтировали упоминавшуюся императрицей мозаику из будуара императора Клавдия. В процессе строительства к идеальному античному храму добавилась миниатюрная помещенная рядом руина, ставшая продолжением общей программы и зеркальным умножением ее смыслов (Ил. 19). Кирпичную кладку руины состарили и повредили. А чтобы достичь эффекта подлинности, Кваренги, следуя рекомендациям Клериссо, использовал фрагменты оригинальных древних памятников — привезенные из Италии

мраморные капители, части карниза и фриза [Круглов, 2011, с. 344–355; Круглов, 2015, с. 3–15]. Таким образом, руина выступала знаком настоящей античности, а концертный зал, наделенный чертами классической идентичности и стилистически безупречный в настоящем, оказывался проекцией идеи «древности будущего» (Ил. 20).

Важно отметить, что царскосельская руина не была при этом просто парковым стаффажем, как большинство европейских садовых руин, а служила кухней для разогревания блюд во время собраний в Концертном зале. В этом тоже можно увидеть отблеск мыслей, почерпнутых у Дидро. Рассматривая композиции Робера и следуя за художником, он погружает прошедшее в настоящее, показывает, как разные культурные слои не исчезают один под другим, а пребывают в некотором со-бытии. Чрезвычайно важной в его рассуждениях становится тема обжитости, обитаемости руин, их нужности для современности, полностью вытесняющая и сублимирующая их грозную связь со смертью и разрушением. Примечательно, что когда Екатерина Великая читала эти пассажи Дидро в 1767–1768 годах, она еще не имела возможности ознакомиться с самими картинами Робера, а потому неизбежно должна была воспринимать художественную критику как абстрактную теорию. Подробнейшие, остроумные описания Дидро, в которых трудно отделить действительно изображенное от домысленного, должны были рисовать в пылком воображении императрицы развалины прекрасных, некогда величественных зданий, изъеденных веками, в которых их новые хозяева обустроили свои жилища, прачечную, полутемную «итальянскую кухню» или место торговли жареными каштанами:

«Предметы сельского обихода — в развалинах дворца... Храм Юпитера, где бывал сам Август, превращен в конюшню, в сеновал... Место, где решали судьбы народов и царей, где придворные, трепеща, следили за выражением лица владыки, где трое разбойников, быть может, торговались между собой, меняя жизни друзей и родственников на жизни врагов... Чем стало это место? Сельским захолустьем, задворками фермы...» [Дидро, 1989, с. 136].

Высказанные Дидро мысли с предельной лаконичностью и ясностью аккумулировали весь современный круг представлений и общих мест, связанных с отношением к руинам. Однако, в отличие от садовых теорий, они не погружали руины в контекст английской меланхолии или руссоистских воззрений о реванше природы над устремлениями человеческого разума и цивилизации. Если теоретики пейзажного парка, вдохновляясь картинами Лоррена и Пуссена, предлагали использовать существующие или даже создавать искусственные руины как садовую декорацию, лишенную всякой утилитарности, единственное предназначение которой быть объектом незаинтересованного эстетического восприятия, то руинам Робера почти всегда присвоены прозаические функции, построенные на эффекте контраста с вызывающей благоговение величественной архитектурой. Даже когда руина Робера представлена в своей традиционной римской функции религиозного ромитория, как в нескольких вариантах композиции «Отшельник в руинах

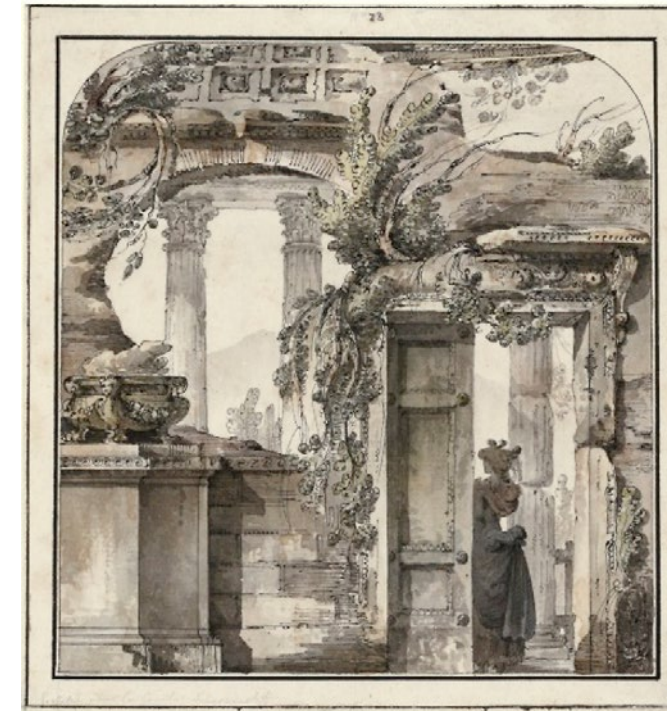
античного храма», сюжетный контекст его полотен остается совершенно секуляризованным и даже ироничным: пока отшельник поглощен молитвой, шаловливые римские девушки похищают букет цветов, собранный им для украшения статуи Мадонны (Ил. 21). В этой коллизии даже можно усмотреть своего рода юмористический отклик художника на повальное увлечение руинными апартаментами, свидетелем которого Робер стал во время своего пребывания в Риме.

Для российского контекста подобная сниженная интерпретация обитаемых руин оказалась удобным агентом трансфера. Представление о религиозном предназначении руинных эрмидажей, привычное приехавшим из Рима архитекторам, для России в силу православной традиции не годилось. Зато образ обжитых, абсолютно «светских» и приспособленных под прозаические нужды современности руин Робера и Дидро прекрасно отвечал запросам петербургского просвещенного вельможи-антиквара. На листах попавшего в библиотеку российской императрицы проекта росписи кельи Лесюёра было написано, что это пристанище «эремита»-христианина. Но, лишившись своих религиозных коннотаций, пространство римского руинного ромитория идеально подошло под концепцию русского эрмитажа как приватной столовой. И обитаемые руины, приспособленные под кухни и обеденные павильоны, не замедлили появиться.

М. Ф. Коршунова в своей книге о Кваренги очень проницательно заметила, что по замыслу ансамбль царскосельского Концертного зала с кухней-руиной аналогичен эрмитажам середины XVIII века: «и в том, и в другом случае это уединенное помещение для отдыха избранного общества» [Коршунова, 1977, с. 74].

Действительно, связь с идеей эрмитажа ощущается и в этом, и в других проектах русских античных руин. К их числу можно отнести два парковых павильона, созданных для входившего в ближайшее окружение императрицы видного государственного деятеля и страстного коллекционера графа Александра Андреевича Безбородко. Графские руины должны были служить для застолий в избранном обществе. Первая из них, построенная Кваренги в парке усадьбы в Полюстрово, была украшена обломками античной скульптуры и барельефов, фрагментами капителей и карнизов. В ней располагались небольшой обеденный зал с двумя экседрами (позже переделанный в библиотеку) и крохотная кухня для подогревания блюд, а поднявшись по лестнице на башню с характерной римской кровлей, можно было обозревать живописные окрестности. О внутренней отделке павильона екатерининских времен ничего не известно. А по преданию, озвученному М. И. Пыляевым, канцлер держал на своей петербургской даче сераль и порой использовал руину не только для обедов, но и для свиданий (Ил. 22).

Второй павильон был спроектирован Н. А. Львовым для московского дворца Безбородко в виде обломков римского храма. Его монументальный фасад с прямоугольным портиком, казалось, лишь слегка подвергся воздействию времени. Кое-где «обвалилась» штукатурка, потемнел и обветриллся от вековой непогоды мрамор колонн, но и сама колоннада, и фриз, и даже



Ил. 25–26

Джакомо Кваренги. Проект отделки стены для кабинета графа Н. П. Шереметева. Бумага, тушь, перо, акварель. 218 × 205 мм; 221 × 210 мм. Библиотека Бергамо

барельефы сохранились в целости. Зато ротонда целлы, невидимая за портиком при фронтальном взгляде, напротив, представляла собою живописные руины, лишь напоминавшие о некогда торжественном купольном пространстве. И только небольшой проходной зал для завтраков, соединяющий целлу с портиком, еще сохранял свою кровлю. Согласно записям архитектора, ротонда-руина, покрытая легкой сетью, представляла собой вольер с певчими птицами, а сквозь проломы в ее стенах перед сидящими за утренней трапезой должен был открываться прекрасный вид на Кремль [Гримм, 1954, с. 120]. Такая конфигурация позволяла ненавязчиво объединить панораму Кремля, как символа национальной древности, обломки «великого Рима», и дикую природную стихию пернатого ансамбля в усадебной сельской гармонии (Ил. 23–24). Однако смерть заказчика помешала осуществить эту постройку.

Еще одним так и не состоявшимся проектом адаптации концепции обитаемых руин в России стала роспись кабинета Итальянского павильона в останкинском дворце графа Николая Петровича Шереметева. Эскиз оформления двух стен кабинета был выполнен Кваренги в 1793 году под влиянием знаменитой росписи Клериссо, которую архитектор имел возможность видеть как воочию в Риме, так и на бумаге — в императорской библиотеке. Графский покой подмосковной усадьбы, скорее всего, не имел конкретного прагматического назначения, но как одно из помещений Итальянского павильона должен был навевать ассоциации с римскими руинными кабинетами (Ил. 25–26).

Прочитывавшиеся как обломок классической древности, обитаемые руины в России сохранили связь со своими римскими прототипами — ромиториями, но утратив религиозные коннотации, стали местом поэтического досуга и приятного уединения, средоточием размышлений об истории и исторической преемственности, долгим отзвуком круга идей *translatio imperii* и возрождения античного идеала. Римские руины на русской почве всегда оставались для их создателей живым эхом многовекового культурного наследия. «Жилище Эхи» — так и назвал свою триумфальную античную развалину в тульской губернии Андрей Тимофеевич Болотов, владелец одного из наиболее интересных парков эпохи Просвещения в русской провинции (Ил. 27).



Ил. 27

Андрей Болотов. Вид развалины жилища Эхи с ванной внутри, в Эхонической долине. Лист из альбома «Виды имения Бобринских Богородицк». 1786. Бумага, акварель, тушь, перо. 210 × 305 мм. Государственный исторический музей, Москва

Библиография

- (1705). *Символы и Эмблемата*. Амстердам: типография Генриха Ветстейна.
- (1762). Слово торжественное о всерадостнейшем и вожделеннейшем на самодержавный всероссийский престол вступлении Ея Священнейшаго Императорского Величества, Благочестивейшия Государыни Императрицы Екатерины Вторыя... М.: при Университете.
- (1878). Письма императрицы Екатерины II к Гримму (1774–1796) // Сборник императорского русского исторического общества. Т. 23. СПб.
- Гейрот, А. Ф. (1868). *Описание Петергофа. 1501–1868*. СПб.: тип. Имп. Акад. наук.
- Герчук, Ю. Я. (2003). Руины в Баженовском проекте Екатерингофского дворца // Тема руин в культуре и искусстве. Царицынский научный вестник. Вып. 6. М.: Царицыно.
- Герчук, Ю. Я. (сост.) (2001). *Василий Иванович Баженов. Письма. Пояснения к проектам. Свидетельства современников. Биографические документы*. М.: Искусство.
- Гримм, Г. Г. (1954). Проект парка Безбородко в Москве (*Материалы к изучению творчества Н. А. Львова*) // Сообщения Института истории искусств АН СССР. Вып. 4–5. М. С. 107–135.
- Дидро, Д. (1989). Салоны. М.: Искусство. Т. 2.
- Коршунова, М. Ф. (1977). *Джакомо Кваренги*. Л.: Лениздат.
- Круглов, А. В. (2011). *Екатерина II, Дж. Кваренги и создание «руины»: Кухня-руина в парке Царского Села (I)* // Россия — Италия. Сборник научных статей XVII Царскосельской конференции. СПб. С. 344–355.
- Круглов, А. В. (2015). *Рисунки Дж. Кваренги и античная скульптура: Кухня-руина в парке Царского Села (II)* // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Вып. 25. СПб. С. 3–15.
- Курбатов, В. Я. (1916). Сады и парки. Пг.: Т-во М. О. Вольф.
- Луи, Ф. (1997). «Среди руин». Путешествие Клериссо по Италии, Истрии и Далмации (1754–1767) в кн. Шевченко. Санкт-Петербург: Славия. С. 29–40.
- Персова, С. Г. (2015). Из истории изучения Болгарского городища (XVIII в.) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. Казань. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-izucheniya-bolgarskogo-gorodisha-xviii-v> (дата обращения: 05.09.2023).
- Соколов, Б. М. (2006). Томас Вейтли и Екатерина II: у истоков Царскосельской плантомании // Плантомания. Российский вариант. Материалы XII Царскосельской научной конференции. СПб. С. 384–406.
- Швидковский, Д. О. (2001). *Екатерина II: Архитектурная биография* // Проект Классика. № I. URL: http://www.projectclassica.ru/histr_article/2001/01_03_ha.htm (дата обращения: 12.11.2024).
- Шевченко, В. Г. (1999). *Шарль-Луи Клериссо и коллекция его рисунков в Эрмитаже*. Диссертация. СПб.
- Шевченко, В. (сост.). (1997). Шарль-Луи Клериссо архитектор Екатерины Великой. Каталог выставки. СПб.: Славия.
- (1739–1742). *Philosophiae naturalis principia mathematica*. Perpetuis commentariis illustrata, communi studio Thomae Le Seur et Francisci Jacquier: ex gallicana minimorum familia, Matheseos professorum / auctore Isaaco Newtono. Genevae. Tomus 1–3.
- Antinori, A. (2004). *Domenico Passionei tra giansenismo e culto dell'antico: il romitorio presso Frascati e la tomba in San*

Bernardo alle Terme. in Ferdinando Sanfelice. Napoli e l'Europa. A cura di Alfonso Gambardella. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.

Birkenmaier, Ch. (2013). *Typologie höfischer Eremitagen vom 16.-18. Jahrhundert*. Tübingen: Univ., Diss.

Christian, M. (1991). Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin. Édité en facsimilé avec une introduction et des notes. Rome: École Française de Rome.

Erouart, G., Mosser, M. (1978). *A propos de la “Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi”*: origine et fortune d'une biographie. in G. Brunel (ed.) Piranèse et les Français, colloque tenu à la Villa Médicis. Roma: Edizioni dell'Elefante. Pp. 244–246.

Francovich, C. (2013). *Storia della Massoneria in Italia, i Liberi Muratori italiani dalle origini alla Rivoluzione francese*. Milano: Ghibli.

Galetti, P. (1762). *Memorie per servire alla Storia della vita del cardinale Domenico Passionei*. Roma: Generoso Salomoni.

Grosley, P. (1769). *New observations on Italy and its inhabitants*. London: Printed for L. Davis and C. Reymers. V.2.

Hartmann, G. (1981). Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik. Worms: Werner'sche Verlagsgesellschaft.

Home, H. (1762). *Gardening and Architecture* // Home H. Elements of criticism. In three volumes. London, Edinburgh.Vol 3.

Justi, C. (1866). *Winckelmann: sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*. Leipzig: Vogel. B. I.

McCormick, Th. (1990). *Charles-Louis Clérisseau and the Genesis of Neo-classicism*. New York, N.Y.: Architectural History Foundation; Cambridge, Mass.: MIT Press.

McCormick, Th. & Flemming, J. (1962). *A Ruin Room by Clérisseau* // the Connoisseur, CXLIX, April, #602. Pp. 239–243.

Metastasio, P. (1742). *La clemenza di Tito: dramma per musica con prologo, da rappresentarsi all'occasione della felicissim'incoronazione di Sua Maestà Imperiale Elisabetha Petrowna imperatrice di tutte le Russie &c. &c. &c. Nel nuovo Imperiale Teatro di Moscau*. Moscau: nella stamperia dell'Academia Imp. delle scienze.

Pigatto, L. (2004). *The 1761 transit of Venus dispute between Audiffredi and Pingré* // Proceedings of the International Astronomical Union. Cambridge. Issue 196. Pp. 74–86.

Riccomini, A. (1995). *A Garden of Statues and Marbles: The Soderini Collection in the Mausoleum of Augustus* // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 58. Pp. 265–284.

Seewaldt, P. (1984). *Giovanni Francesco Marchini. Sein Beitrag zur Monumentalmalerei des Spätbarocks in Deutschland*. Dissertation Mainz: Egelsbach.

Spila, A. (2010). *Villa Farsetti fra pittoresco e suggestioni antiquarie*. in Giuseppe Piermarini tra barocco e neoclassico. Roma, Napoli, Caserta Foligno. A cura di M. Fagiolo, M. Tabarrini. Roma: Fabrizio Fabbri Editore. Pp. 164–173.

Vasari, G. (1568). *Delle vite de' piu eccellenti pittori scultori et architettori secondo et ultimo volume della terza parte, nel quale si comprendano le nuove vite, dall'anno 1550 al 1567*. Fiorenza: Stamperia de Giunta.

Vedovato, L. (2003). *La Villa Farsetti a Santa Maria di Sala presso Padova. Influenze romane nell'ambito Veneto* // Zeitenblicke. Nr. 3. URL: <https://www.zeitenblicke.de/2003/03/vedovato.htm> (дата обращения: 30.06.2024).

Watkin, D. (1999). *Built Ruins: The Hermitage as Retreat*. in: Visions of Ruins: Architectural Fantasies and Designs for Garden Follies, exhib. cat. London: Sir John Soane's Museum. Pp. 5–14.

Watkin, D. (2011). *Hermitages in Eighteenth-century England* // Le tentazioni dell'Ermitage: ideali ascetici e invenzioni architettoniche dal Medioevo all'illuminismo / a cura di Cappelletti, F. & Zanardi. Milano: Skira.

Whitney, S. (1977). *Ruin Imagery and the Iconography of Regeneration in Eighteenth Century French Art*. University of Maryland. Diss.

Witte, A. (2007). *Hermits in High Society: Private Retreats in Late Seicento Rome* // Melbourne Art Journal. Vol. 9/10. Pp. 104–119.

Список иллюстраций

Ил. 1. Этьен Дюперак. Мавзолей Августа. 1575. Гравюра из альбома I vestigi dell'antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva con ogni diligentia da Stefano dv Perac Parisino. Roma, 1600. 270×410 мм. Библиотека Хоутона, Гарвардский университет. Источник изображения — URL: <https://iifl.lib.harvard.edu/manifests/view/ids:14653296> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 2. Карл Густав Тессин. Эрмитаж в палаццо Альтьери, Рим. Ок. 1687. Бумага, перо коричневым тоном, отмывка серым и коричневым тоном. 281×419 мм. Национальный музей, Стокгольм. Источник изображения — URL: <https://collection.nationalmuseum.se/en/collection/item/147462/> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 3. Карл Густав Тессин. Эрмитаж в палаццо Колонна, Рим. Ок. 1687. Бумага, перо коричневым тоном, отмывка серым тоном и бумага, перо коричневым тоном, акварель. 275×402 мм. Национальный музей, Стокгольм. Источник изображения — URL: <https://collection.nationalmuseum.se/en/collection/item/147463/> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 4. Карл Густав Тессин. Эрмитаж в палаццо Колонна, Рим. Ок. 1687. Бумага, перо коричневым тоном, отмывка серым тоном и бумага, перо коричневым тоном, акварель. 407×272 мм. Национальный музей, Стокгольм. Источник изображения — URL: <https://collection.nationalmuseum.se/en/collection/item/77258/> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 5. Джованни Франческо Маркини. Хижина отшельника в руинах Храма. Фреска в эрмитаже в Вагхойзеле. Фотография 1910 года. 240×300 мм. Архив земли Баден-Вюртемберг, Карлсруэ. Источник изображения — URL: <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=4-1078940> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 6. Джованни Франческо Маркини. Хижина отшельника в руинах Храма. Фреска в эрмитаже в Вагхойзеле. Фотография 1910 года. 240×280 мм. Архив земли Баден-Вюртемберг, Карлсруэ. Источник изображения — URL: <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=4-1078942> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 7. Франц Иоахим Байх. Келья Магдалины. Нимфенбург. Ок. 1730. Холст, масло. 55,3×65,2 см. Дворцово-парковый комплекс Нимфенбург, Мюнхен. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nymphenburg_Magdalenenklause_-_F._J._Beich,_um_1730.jpg (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 8. Шарль-Луи Клериссо. Эскиз росписи кельи отца Лесюёра в монастыре Тринита деи Монти в Риме. Западная стена. Ок. 1760. Бумага, перо тушью и коричневым тоном, кисть коричневым и серым тоном. 367×533 мм. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: <https://www.goskatalog.ru>

[ru/portal/#/collections?id=14513053](https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=14513053) (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 9. Шарль-Луи Клериссо. Эскиз росписи кельи отца Лесюёра в монастыре Тринита деи Монти в Риме. Восточная стена. Ок. 1760. Бумага, перо тушью и коричневым тоном, кисть коричневым и серым тоном. 369×530 мм. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=14513058> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 10. Келья отцов Лесюёра и Жаке в монастыре Тринита деи Монти в Риме. Фото автора. 2004

Ил. 11. Роберт Адам. Руины древнего храма. 1750-е. Бумага, перо, тушь. 235×190 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1042482/drawing-robert-adam/> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 12. Роберт Адам. Руины древнего храма. 1750-е. Бумага, перо, тушь. 203×187 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1042483/drawing-robert-adam/> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 13. Роберт Адам. Проект садовой руины античного храма. 1750–1760-е. Бумага, перо, тушь, акварель. 610×794 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O69102/design-for-a-ruin-design-adam-robert/> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 14. Шарль-Луи Клериссо. Загородный дом на античных развалинах, с двумя саркофагами. В. 1750-е. Бумага, перо тушью, кисть коричневым и серым тоном, акварель, белила. 307×430 мм. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=14513055> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 15. Шарль-Луи Клериссо. Загородный дом на античных развалинах, с колонной у каскада. Ф. 1750-е. Бумага, перо тушью и коричневым тоном, кисть коричневым и серым тоном. 306×430 мм. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=35429539> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 16. Джованни Баттиста Пиранези. Лист 11 из сюиты «Le Rovine del Castello dell'Acqua Giulia». 1761. Офорт, резец. Оттиск 208×440 мм; лист 400×545 мм. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: <https://collections.artsimia.org/art/53246/del-castello-dell-acqua-giulia-giovanni-battista-piranesi> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 17. Джузеппе Валериани. Эскиз декорации к прологу Я. Штелина и А. Сумарокова «Россия по печали паки обродованная», сочиненному по случаю коронации Елизаветы Петровны. 1742. Бумага, перо, кисть, тушь, бистр. 300×412 мм. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=46910489> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 18. Джакомо Кваренги. Храм Цереры (павильон Концертный зал) в Царском Селе. Фасад с полуротондой. Проект. Ок. 1781. Бумага верже; филигрань: тушь, акварель, перо, кисть. 398×625 мм. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Источник изображения — URL: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=58513589> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 19. Джакомо Кваренги. Кухня-руина в Царском Селе. Фасад. Предварительный вариант. Проект. 1784–1786. Бумага верже, перо, кисть, тушь, акварель. 347×502 мм. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Источник

изображения — URL: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=58513104> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 20. Джакомо Кваренги. Кухня-руина в Английском саду Царского Села. Конец 1780-х — 1790. Бумага, перо, кисть, тушь, бистр. 213 × 312 мм; 156 × 262 мм. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Источник изображения — URL: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=54489674> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 21. Юбер Робер. Отшельник в руинах римского храма. Ок. 1760. Холст, масло. 57,8 × 70,5 см. Музей Дж. Пола Гетти, Лос-Анджелес. Источник изображения — URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RHS> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 22. Джакомо Кваренги. Руина в саду графа А. Безбородко в Полюстрово. Фасад и план. Начало XIX века. Бумага, офорт, акварель. «Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi, architetto di S. M. l'imperatore di Russia, cavaliere di Malta e di S. Walodimiro / illustrate dal cav. Giulio, suo figlio». Ил. 59. Исследовательский институт Гетти, Лос-Анджелес. Источник изображения — URL: https://archive.org/details/gri_33125012646275/page/n173/mode/1up (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 23. Николай Львов. Проект птичника-столовой для усадьбы Безбородко на Яузе в Москве. 1797–1799. Бумага, тушь, отмывка, подцветка акварелью. 481 × 325 мм. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=37271355> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 24. Николай Львов. Проект птичника-столовой для усадьбы Безбородко на Яузе в Москве. 1797–1799. Бумага с водяными знаками (щиток с французской лилией под короной), тушь (с отмывкой), подцветка акварелью. 478 × 312 мм. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=36797114> (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 25–26. Джакомо Кваренги. Проект отделки стены для кабинета графа Н. П. Шереметева. Бумага, тушь, перо, акварель. 218 × 205 мм; 221 × 210 мм. Библиотека Бергамо. Источник изображения — URL: https://www.bibliotecamai.org/wp-content/uploads/2018/01/34_25_Quarenghi_Album_F_Tav008_a_b.jpg (дата обращения: 28.06.2025)

Ил. 27. Андрей Болотов. Вид развалины жилища Эхи с ванной внутри, в Эхонической долине. Лист из альбома «Виды имения Бобринских Богородицк». 1786. Бумага, акварель, тушь, перо. 210 × 305 мм. Государственный исторический музей, Москва. Источник изображения — URL: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=40955736> (дата обращения: 28.06.2025)

References

- (1705). *Symbola et emblemata*. Amsterdam: apud Henricum Wetstenium.
- (1739–1742). *Philosophiae naturalis principia mathematica*. Perpetuis commentariis illustrata, communi studio Thomae Le Seur et Francisci Jacquier: ex gallicana minimorum familia, Matheseos professorum / auctore Isaaco Newtono. Genevae. Tomus 1–3.
- (1762). *Solemn Word on the most joyful and desired accession to the autocratic All-Russian throne of Her Most Holy Imperial Majesty, the Most Pious Empress Catherine the Second...* Moscow: at the University. [In Russ.]
- (1878). *Letters of Empress Catherine II to Grimm (1774–1796)* // Collection of the Imperial Russian Historical Society. Vol. 23. St. Petersburg. [In Russ.]
- Antinori, Aloisio (2004). *Domenico Passionei tra giansenismo e culto dell'antico: il romitorio presso Frascati e la tomba in San Bernardo alle Terme*. in Ferdinando Sanfelice. Napoli e l'Europa. A cura di Alfonso Gambardella. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- Birkenmaier, Christa (2013). *Typologie höfischer Eremitagen vom 16.-18. Jahrhundert*. Tübingen: Univ., Diss.
- Christian, Michel (1991). *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin*. Édité en facsimilé avec une introduction et des notes. Rome: École Française de Rome.
- Diderot, Denis (1989). *Salons*. Moscow: Art. Vol. 2. [In Russ.]
- Erouart, Gilbert & Mosser, Monique (1978). *A propos de la “Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi”: origine et fortune d'une biographie*. in G. Brunel (ed.) Piranèse et les Français, colloque tenu à la Villa Médicis. Roma. Pp. 244–246.
- Francovich, Carlo (2013). *Storia della Massoneria in Italia, i Liberi Muratori italiani dalle origini alla Rivoluzione francese*. Milano: Ghibli.
- Galetti, Pierluigi (1762). *Memorie per servire alla Storia della vita del cardinale Domenico Passionei*. Roma: Generoso Salomoni.
- Gerchuk, Yury (2003). *Ruins in Bazhenov's project of the Ekaterinhof Palace* // The theme of ruins in culture and art. Tsaritsyno Scientific Bulletin. Issue 6. Moscow: Tsaritsyno. [In Russ.]
- Gerchuk, Yury (comp.) (2001). *Vasily Ivanovich Bazhenov. Letters. Explanations to projects. Testimonies of contemporaries. Biographical documents*. Moscow: Art. [In Russ.]
- Geyrot, Alexander (1868). *Description of Peterhof*. 1501–1868. St. Petersburg: Typ. Imp. Acad. of sciences. [In Russ.]
- Grimm, German (1954). *Project of Bezborodko Park in Moscow. (Materials for the study of the work of N. A. Lvov)* // Bulletin of the Institute of Art History of the USSR Academy of Sciences. Moscow, Issue 4–5. Pp. 107–135. [In Russ.]
- Grosley, Pierre (1769). *New observations on Italy and its inhabitants*. London: Printed for L. Davis and C. Reymers. V.2.
- Hartmann, Günter (1981). *Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik*. Worms: Werner'sche Verlagsgesellschaft.
- Home, Henry. (1762). *Gardening and Architecture / Home H. Elements of criticism*. In three volumes. London, Edinburgh. Vol. 3.
- Justi, Carl (1866). *Winckelmann: sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*. Leipzig: Vogel. B.I.
- Korshunova, Miliza (1977). *Giacomo Quarenghi*. Leningrad: Lenizdat. [In Russ.]
- Kruglov, Alexander (2011). *Catherine II, G. Quarenghi and the creation of the «ruin»: Kitchen-ruin in the park of Tsarskoye*

Selo (I) // Russia — Italy. Proceedings of the XVII Tsarskoe Selo Academic Conferences St. Petersburg. Pp. 344–355. [In Russ.]

Kruglov, Alexander (2015). *Drawings by G. Quarenghi and antique sculpture: Kitchen-ruin in the park of Tsarskoye Selo (II)* // Proceedings of the State Museum of the History of St. Petersburg. Issue 25. SPb. Pp. 3–15. [In Russ.]

Kurbatov, Vladimir (1916). *Gardens and parks*. Petrograd. Wolf Company. [In Russ.]

Lui, Francesca (1997). «*Au milieu des ruines*». *Les voyages de Clérisseau en Italie, Istrie et Dalmatie 1754–1767*. in Shevchenko, Valery. (1997). Pp. 29–40. [In Russ.]

McCormick, Thomas (1990). *Charles-Louis Clérisseau and the Genesis of Neo-classicism*. New York, N.Y.: Architectural History Foundation; Cambridge, Mass.: MIT Press.

McCormick, Thomas & Flemming, John (1962). *A Ruin Room by Clérisseau* // the Connoisseur, CXLIX, April, #602. Pp. 239–243.

Metastasio, Pietro (1742). *La clemenza di Tito: dramma per musica con prologo, da rappresentarsi all'occasione della felicissim'incoronazione di Sua Maestà Imperiale Elisabetha Petrowna imperatrice di tutte le Russie &c. &c. &c. Nel nuovo Imperiale Teatro di Moscau*. Moscau: nella stamperia dell'Academia Imp. delle scienze.

Persova, Svetlana (2015). *From the history of the study of the Bolgar settlement (XVIII century)* // Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts. Kazan. No. 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-izucheniya-bolgarskogo-gorodischs-xviii-v> (date accessed: 09/05/2023). [In Russ.]

Pigatto, Luisa (2004). *The 1761 transit of Venus dispute between Audiffredi and Pingré* // Proceedings of the International Astronomical Union. Cambridge. Issue 196. Pp. 74–86.

Riccomini, Anna (1995). *A Garden of Statues and Marbles: The Soderini Collection in the Mausoleum of Augustus* // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 58. Pp. 265–284.

Seewaldt, Peter (1984). *Giovanni Francesco Marchini. Sein Beitrag zur Monumentalmalerei des Spätbarocks in Deutschland*. Dissertation Main: Egelsbach.

Shevchenko, Valery (1999). *Charles-Louis Clérisseau and the Collection of His Drawings in the Hermitage*. Diss. St. Petersburg. [In Russ.]

Shevchenko, Valery (Comp.) (1997). *Charles-Louis Clérisseau, Architect of Catherine the Great*. Exhibition Catalogue. St. Petersburg: Slavia. [In Russ.]

Shvidkovsky, Dmitry (2001). *Catherine II: Architectural Biography* // Project Classic. No. I. URL: http://www.projectclassica.ru/histr_article/2001/01_03_ha.htm (access date: 12.11.2024). [In Russ.]

Sokolov, Boris (2006). *Thomas Whately and Catherine II: at the Origins of Tsarskoye Selo Plantomania* // Plantomania: The Russian version. Proceedings of the XII Tsarskoe Selo Academic Conferences St. Petersburg. Pp. 384–406. [In Russ.]

Spila, Alessandro (2010). *Villa Farsetti fra pittoresco e suggestioni antiquarie* // Giuseppe Piermarini tra barocco e neoclassico. Roma, Napoli, Caserta Foligno. A cura di M. Fagiolo, M. Tabarrini. Roma: Fabrizio Fabbri Editore. Pp. 164–173.

Vasari, Giorgio (1568). *Delle vite de' piu eccellenti pittori scultori et architettori secondo et ultimo volume della terza parte, nel quale si comprendano le nuove vite, dall'anno 1550 al 1567*. Fiorenza.

Vedovato, Loris (2003). *La Villa Farsetti a Santa Maria di Sala presso Padova. Influenze romane nell'ambito Veneto* // Zeitenblicke. Nr. 3. URL: <https://www.zeitenblicke.de/2003/03/vedovato.htm> (access date: 30.06.2024).

Watkin, David (1999). *Built Ruins: The Hermitage as Retreat*. in: Visions of Ruins: Architectural Fantasies and Designs for Garden Follies, exhib. cat. London, Sir John Soane's Museum. Pp. 5–14.

Watkin, David (2011). *Hermitages in Eighteenth-century England* // Le tentazioni dell'Ermitage: ideali ascetici e invenzioni architettoniche dal Medioevo all'illuminismo / a cura di Cappelletti, F. & Zanardi. Milano: Skira.

Whitney, Stephen (1977). *Ruin Imagery and the Iconography of Regeneration in Eighteenth Century French Art*. University of Maryland. Diss.

Witte, Arnold (2007). *Hermits in High Society: Private Retreats in Late Seicento Rome* // Melbourne Art Journal. Vol. 9/10. Pp. 104–119.