



№7<sup>(3/2025)</sup>

**ЖУРНАЛ ВШЭ**  
**ПО ИСКУССТВУ И ДИЗАЙНУ**  
**HSE UNIVERSITY**  
**JOURNAL OF ART & DESIGN**



# ЖУРНАЛ ВШЭ ПО ИСКУССТВУ И ДИЗАЙНУ HSE UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

## Редакционный совет

АЛЯБЬЕВА ЛЮДМИЛА АНАТОЛЬЕВНА  
Москва, Россия

БАЛАШОВ АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ  
Москва, Россия

БАЛЪЯН КАРЕН ВЛАДИЛЕН  
Ереван, Армения

БЁМИГ МИХАЭЛА  
Рим, Неаполь, Италия

ДОРОНЧЕНКОВ ИЛЬЯ АСКОЛЬДОВИЧ  
Москва, Санкт-Петербург, Россия

ДУХАН ИГОРЬ НИКОЛАЕВИЧ  
Минск, Беларусь

КАВТАРАДЗЕ СЕРГЕЙ ЮРЬЕВИЧ  
Москва, Россия

ЛАВРЕНТЬЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА  
Москва, Россия

МЕЩЕРЯКОВ АРСЕНИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ  
Москва, Россия

ПЕРШЕЕВА АЛЕКСАНДРА ДМИТРИЕВНА  
Москва, Россия

РИВЧУН ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА  
Москва, Россия

ФАДЕЕВА ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА  
Москва, Россия

ШИДЛОВСКАЯ ЕВГЕНИЯ ВЯЧЕСЛАВОВНА  
Москва, Россия

## Редакционная коллегия

Главный редактор  
САХНО ИРИНА МИХАЙЛОВНА

Заместитель главного редактора  
ВЕЛИКАЯ ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВНА

Ответственный секретарь  
ЛУКИНА ПОЛИНА АНДРЕЕВНА

Научный редактор  
СЕЛЕЗНЁВ МАКСИМ АЛЕКСАНДРОВИЧ

Выпускающий редактор  
ЗУЕВ ДМИТРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ

Художественный редактор  
БИРЮКОВ ДМИТРИЙ ЮРЬЕВИЧ

Главный редактор сайта  
БЕРГЕР АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

Бильд-редактор  
и менеджер по авторскому праву  
ДОРОЩЕНКОВА ОЛЬГА ВИКТОРОВНА

Корректор  
ПОВАРОВА СВЕТЛАНА ВИКТОРОВНА



### Учредитель и издатель:

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)

Электронный научный журнал. Издается с 2024 года.  
Периодичность: 4 раза в год

ISSN 3034-2031

DOI журнала: 10.17323/3034-2031  
DOI 7-го выпуска: 10.17323/3034-2031-2025-7

### Адрес редакции:

115054, г. Москва, ул. Малая Пионерская, д. 12  
e-mail: [art.journal@hse.ru](mailto:art.journal@hse.ru)  
<https://art-journal.hse.ru>

© НИУ ВШЭ, 2025

## Содержание

- 10 В. М. УСПЕНСКИЙ  
Сочиненный город. «Виды Рима» Джованни Баттиста Пиранези
- 48 М. А. ЛОПУХОВА  
Античные сооружения и их руины в живописи раннего итальянского Возрождения
- 90 А. В. ШТЕРН  
Изображение современных исторических событий во фламандской картине XVII века: рождение новой композиции
- 122 Е. О. КУДРЯШОВА  
Вопрос гигиены в концепции идеального города Франции второй половины XVIII века
- 142 А. С. КОРНДОРФ  
Дом на античных развалинах. Традиция римских «руинных кабинетов» в XVIII столетии
- 192 А. А. АРОНОВА  
Желание резиденции: поиски образа власти в русской архитектуре первой трети XVIII века
- 232 Е. Ю. КОВАЛЕНКО  
Наследие бумажной архитектуры в современной архитектуре России
- 268 КНИЖНЫЙ ОБЗОР  
О. А. УЛЬЯНОВА. Человек подглядывающий

## Contents

- 10 VASILY M. USPENSKY  
The Imagined City: Giovanni Battista Piranesi's "Vedute di Roma"
- 48 MARINA A. LOPUKHOVA  
Ancient Buildings and Their Ruins in the Italian Early Renaissance Painting
- 90 ANASTASIA V. SHTERN  
Representation of Contemporary Historical Events in 17th-Century Flemish Painting: the Birth of a New Visual Composition
- 122 EKATERINA O. KUDRYASHOVA  
The Question of Hygiene in the Concept of An Ideal City of France in the Second Half of the 18th Century
- 142 ANNA S. KORNDORF  
A House on Ancient Ruins. The Tradition of Roman "Ruin Chambers" in the 18th Century
- 192 ALLA A. ARONOVA  
The Desire for a Residence: The Search for an Image of Power in Russian Architecture of the First Third of the 18th Century
- 232 ELENA Y. KOVALENKO  
The Heritage of Paper Architecture in Contemporary Russian Architecture
- 268 BOOK REVIEW  
O. A. ULYANOVA. Homo Voyeur

# от редакции

Дорогие друзья!

Школа дизайна Факультета креативных индустрий НИУ ВШЭ представляет седьмой выпуск электронного научного Журнала ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. В этом выпуске наши авторы размышляют о диалогах и сопряжениях двух видов искусства — живописи и архитектуры. Живопись всегда «одушевляла» архитектурные формы, а архитектура, в свою очередь, создавая мир новых пространств, творила ценностную среду, в которой человек обретал новый эстетический опыт. Привычная иерархия видов искусства была нарушена инкорпорированием архитектуры в живописный текст — так появляются бумажная архитектура и проекты идеального города, архитектурная графика, особая картография фламандской исторической картины первой половины XVII века, а художники Ренессанса превращают изображенные руины в криптоформы, наполняя их новыми символическими и мистическими смыслами. Синтез визуальных и пространственных искусств особенно проявлен в особой визуальной партитуре, когда переплетение изображения и пространственной репрезентации порождает новые истории и оптические модусы нарратива.

Открывает наш выпуск статья Василия Успенского *«Сочиненный город. "Виды Рима" Джованни Баттиста Пиранези»*, в которой автор отмечает тесную связь этой серии гравюр с венецианской традицией ведуты, близкой жанру каприччо и предполагающей свободное обращение с изображаемыми видами. Анализ состава серии, по мысли автора, показывает, что художника интересует связь древности и современности. Создавая свой образ Рима, Пиранези свободно обходится с видами города, расширяя улицы, убирая или переставляя здания, преувеличивая или преуменьшая их размеры, меняя конфигурацию. В поздних ведутах Рим переносится у Пиранези в область мифа: это не Рим XVIII века, это Рим вне времени — Вечный Рим.

Марина Лопухова в статье *«Античные сооружения и их руины в живописи раннего итальянского Возрождения»*, отталкиваясь от классической интерпретации Аби Варбургом развалин античного храма на алтарной картине Доменико Гирландайо *«Поклонение волхвов»*, написанной для капеллы Сассетти в церкви Санта Тринита во Флоренции, и сравнительно недавнего исследования Эндрю Хэя об изображении руин в сценах Рождества, предлагает проследить символику разрушающейся античной архитектуры на примере широкого круга сюжетов. В центре внимания автора — образ триумфальной арки, обладающий выразительной и в то же время амбивалентной победной семантикой, а также богатыми композиционными и повествовательными возможностями. Пик интереса к такого рода сочиненным античным деталям пришелся на 1470–1490-е годы, а с расширением и систематизацией археологических знаний на рубеже столетий, и особенно в XVI веке, фантазии на тему руин постепенно были вытеснены в особую сферу антикварной деятельности, связанной с реконструкцией античных сооружений и жанром «воображаемых древностей».

В статье *«Изображение современных исторических событий во фламандской картине XVII века: рождение новой композиции»* Анастасия



Штерн рассматривает особенности композиции, которая получила название «аналитико-топографической репрезентации», применяемой живописцами и граверами при изображении батальных сцен. Междисциплинарный подход позволил автору выявить связь иллюстрированного военного репортажа в европейской гравюре с развитием нидерландской батальной картины в первой половине XVII века. В центре внимания автора — гравировальная мастерская Франса Хогенберга и его новостные листовки, формировавшие в Европе визуальные представления о войне с 1570-х годов. Предложенная широкая ретроспектива изображений осад городов, ставших главным сюжетом аналитико-топографической картины, демонстрирует связь художественной практики с опытом смежных областей (картографии, военной гравюры, новостной печати) и позволяет выявить их влияние друг на друга, а также последовательно описать путь возникновения новой композиции.

Екатерина Кудряшова в статье *«Вопрос гигиены в концепции идеального города Франции второй половины XVIII века»* анализирует влияние идей Просвещения на градостроительную и архитектурную мысль Франции второй половины XVIII века. Исследование опирается на трактаты и проекты таких теоретиков и архитекторов, как аббат Ложье, Пьер Патт, Этьенн-Луи Булле и Клод-Николя Леду. В центре внимания автора — их попытки синтезировать практики наблюдения за природой и моральную философию в рамках проектирования городской среды. Архитектура становится не только практическим инструментом, обеспечивающим санитарную безопасность, но и средством воспитания. Особенно показательным для второй половины XVIII века во Франции становится интерес к типологии кенотафов — мемориальных сооружений без захоронений, насыщенных символическим и идеологическим содержанием. При этом многие прогрессивные идеи остаются на бумаге — архитектура идеального города оказывается утопической проекцией надежды на лучшее будущее.

К уникальной и малоисследованной теме обращается в своей статье *«Дом на античных развалинах. Традиция римских "руинных кабинетов" в XVIII столетии»* Анна Корндорф, разбирая дворцы римской знати, или *"romitori"*, предназначенные для благочестивого уединения их владельцев, занимавших высшие должности в папском государстве. Живописными и декоративными средствами в них воссоздавалась обстановка убежища анахорета ранних веков христианства — среди руин, внутри катакомб и пещер. По мнению автора, антикомания и восторжествовавший в XVIII веке неоклассический вкус внесли в эту практику свои коррективы, наполнив «руинные апартаменты» росписями античных развалин и подлинными обломками римских статуй, саркофагов и архитектурных элементов. Из Рима традиция создания «руинных апартаментов» стала распространяться в Европу и в 1780-х годах получила своеобразное воплощение в русской архитектуре.

Алла Аронова в статье *«Желание резиденции: поиски образа власти в русской архитектуре первой трети XVIII века»* анализирует градостроительные изменения Петербурга в период правления Петра I и Анны

Иоанновны в контексте отражения в пространстве новой столицы Российской империи властных предпочтений каждого из правителей. Автор замечает, что в течение первого тридцатилетия XVIII столетия в жизни России произошла смена формы абсолютистского правления: с харизматической на традиционно авторитарную. Одна была представлена личностью Петра I, вторая — Анны Иоанновны. Этим формам правления соответствовали различные способы репрезентации власти, а их отражением стало отношение правителей к столице как резиденции. Анализ письменных свидетельств и графических источников 1700–1730-х годов, проведенный в статье, позволил показать, как менялся инструментарий репрезентации власти в градостроительных проектах Петербурга.

Завершает выпуск статья Елены Коваленко *«Наследие бумажной архитектуры в современной архитектуре России»*, в которой автор анализирует корпус работ, в основном графических, созданных для международных конкурсов концепций. Автор отмечает, что главная особенность разбираемого феномена именно в этот период заключается в том, что проекты изначально не подразумевали реализацию и существовали вне современной архитектурной системы. Виртуальное измерение бумажной архитектуры определило ее транзитное положение между изобразительным искусством, архитектурной теорией и литературой. В статье также рассматривается процесс влияния бумажной архитектуры на современные художественные практики.

Архитектурная живопись — тема для большого разговора. Наши авторы стремились уйти от принятых классификаций традиционных жанров и представить нестандартные научные подходы, обнаруживая величие архитектурных форм прошлых цивилизаций и магию места. Архитектурные пейзажи и картография, ведуты и каприччо, *all'antica* и исторические контексты архитектурных видов суть фиксации культурной памяти и визуальной диалектики. Этот захватывающий опыт, когда произведение искусства свидетельствует о темпоральности прошлого и одновременно прокладывает путь к переосмыслению настоящего, демонстрирует новую исследовательскую оптику и «нескончаемый порог взгляда» (Ж. Диди-Юберман).

Желаем вам интересного чтения!  
Команда Школы дизайна

# СОЧИНЕННЫЙ ГОРОД. «ВИДЫ РИМА» ДЖОВАННИ БАТТИСТА ПИРАНЕЗИ

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-7-10-47

## Аннотация

В статье подробно анализируется серия «Виды Рима» Дж. Б. Пиранези. Установлена ее тесная связь с венецианской традицией ведуты, близкой жанру каприччо и предполагающей свободное обращение с изображаемыми видами. Анализ состава серии показывает стремление создать единый образ Рима, как нового, так и древнего. При этом главный акцент у Пиранези делается на античных памятниках. Католическому Риму уделяется сравнительно немного внимания, хотя во время понтификата Климента XIV активно гравировались здания, связанные со светским аспектом папской власти. Средневековый Рим игнорируется, здания Ренессанса и барокко изображаются нечасто, однако повышенное внимание уделяется самым современным строениям. Более всего художника интересует древность и современность, связь между ними. Создавая свой образ Рима, Пиранези свободно обходится с видами города, исправляя их по своему разумению — расширяя улицы, убирая или переставляя здания, преувеличивая или преуменьшая их размеры, меняя конфигурацию. Образ Рима в гравюрах Пиранези заметно эволюционировал за те 30 лет, что художник создавал серию. Первые листы были легкими, светлыми, проникнутыми духом рококо видами центральных районов города. Со временем Пиранези все дальше уходил от центра Рима и все глубже погружался в меланхолию руин на его окраинах, виды становились все мрачнее и грандиознее, предвосхищая романтическую эстетику возвышенного. Художник все активнее работал с масштабом, и чем дальше, тем больше форсировал перспективу, усиливал светотень, преувеличивал размеры изображаемых зданий, так что их образ обретал поистине космологическое звучание. В поздних ведутах Рим переносится у Пиранези в область мифа: это не Рим XVIII века, это Рим вне времени — Вечный Рим.

**Ключевые слова:** Пиранези, Рим, гравюра, Гранд Тур, ведута, каприччо, руины, Венеция

В. М. УСПЕНСКИЙ

Государственный Эрмитаж,  
190000, Россия, Санкт-Петербург,  
Дворцовая наб., д. 34  
НИУ ВШЭ, 190121, Россия,  
Санкт-Петербург,  
ул. Союза Печатников, д. 16  
piranesi@mail.ru

VASILY M. USPENSKY

The State Hermitage Museum, 190000, Russia,  
St. Petersburg, Dvortsovaya Embankment, 34  
National Research University Higher School  
of Economics, 190121, Russia, St. Petersburg,  
Soyuza Pechatnikov St., 16  
piranesi@mail.ru

**Для цитирования:** ? Для цитирования:  
Успенский В. М. Сочиненный город. «Виды  
Рима» Джованни Баттиста Пиранези //  
Журнал ВШЭ по искусству и дизайну /  
HSE University Journal of Art & Design.  
№ 7 (3/2025). С. 10–47

the imagined city: giovanni  
battista piranesi's "vedute  
di roma"

## Abstract

The article provides a detailed analysis of Giovanni Battista Piranesi's series *Vedute di Roma*. It establishes a close connection between this series and the Venetian veduta tradition, which, akin to the capriccio genre, allows a free interpretation of the depicted vistas. The analysis of the composition of the series reveals an attempt to create a unified image of Rome, both as an ancient and modern city, with particular emphasis on its ancient monuments. Relatively little attention is given to Catholic Rome, although during the papacy of Clement XIV, buildings associated with the secular aspect of papal power were actively engraved. Medieval Rome is ignored, while Renaissance and Baroque buildings are rarely depicted. However, Piranesi pays significant attention to the most contemporary structures. His primary interest lies in the interplay between the ancient and the modern. In creating his vision of Rome, Piranesi freely manipulates the city's views, adjusting them to his own conception — expanding streets, removing or repositioning buildings, exaggerating or diminishing their sizes, and altering their configurations. Over the 30 years during which he created the series, the image of Rome evolved significantly. The early plates were light, bright, and infused with the spirit of Rococo, depicting the central districts of the city. Over time, Piranesi moved further away from the center of Rome and delved deeper into the melancholic ruins on its outskirts, with the views growing increasingly somber and grandiose, anticipating the Romantic aesthetic of the sublime. The artist increasingly engaged with scale, intensifying perspective, enhancing light and shadow, and exaggerating the dimensions of the depicted buildings, which imbued their portrayal with a truly cosmological resonance. In his later vedute, Rome is transformed by Piranesi into a realm of myth: it is no longer the Rome of the 18th century, but a Rome beyond time — the Eternal Rome.

**Keywords:** Piranesi, Rome, printmaking, Grand Tour, veduta, capriccio, ruins, Venice



«Рождение Рима из духа Пиранези» [Ficacci, 2005] — именно так, остроумно переиначивая Ницше, озаглавил свою статью Луиджи Фикаччи, один из исследователей творчества Джованни Баттиста Пиранези (1720–1778). На первый взгляд острота кажется неуместной: Рим был основан за две с половиной тысячи лет до рождения художника и на протяжении столетий являлся самым известным и самым изображаемым городом Европы, а то и мира — о каком отцовстве может идти речь?

В том и состоит парадокс, что, хотя римская ведута существовала уже несколько веков, гравюры Пиранези сразу затмили все созданное ранее, сформулировав визуальный образ Рима, ставший каноническим. Почти любой гравированный или живописный вид Рима после Пиранези создавался с оглядкой на его листы, и даже первые фотографии запечатлевали памятники города в тех же ракурсах, что и Джованни Баттиста. Его образы продолжили жить и в кинематографе и до сих пор остаются главным портретом Рима. Сегодня мы, подчас сами того не создавая, смотрим на Рим глазами Пиранези.

Центральную роль в этом сыграли «Виды Рима» (*"Vedute di Roma"*, 1747–1778) — самая популярная серия Пиранези, которую он создавал с 27 лет и до самой смерти, постепенно добавляя новые листы, так что в конечном итоге она насчитывала 134 эстампа.

Гравюры Пиранези появились в тот момент, когда Рим начал терять былое могущество. Пассионарный взрыв, преобразивший город в XVI–XVII веках, к XVIII столетию стал угасать. Антиклерикализм эпохи Просвещения снижал и влияние Ватикана. Папская казна иссякала, Рим перестал быть громадной стройкой, как во времена Александра VII или Сикста V. Последние крупные сооружения — Испанская лестница и фонтан Треви — были спроектированы к 1730-м годам. Характерно, что оба они были задуманы еще в XV–XVI веках. Пиранези, получивший архитектурное образование, не смог в полной мере реализоваться как зодчий, даже когда приобрел влиятельных покровителей в папской курии — в городе не было достойных его заказов<sup>1</sup>.

Когда Рим перестали строить, им начали любоваться, изучать, каталогизировать. На Рим — и старый, и новый — стали смотреть ретроспективно, как на нечто сформировавшееся, завершенное. Такой оптике способствовал и приток просвещенных туристов, посещавших город в ходе путешествия, которое аристократам полагалось совершать по завершении образования, — за ним закрепилось название *Grand Tour*. Теперь именно благородные недоросли, а не паломники или иностранные послы, становятся главными зрителями театра римских улиц и площадей. Римские памятники — будь то седые руины и еще недавно ультрасовременные постройки Борромини — становились «достопримечательностями»; Рим из культурной столицы, мастерской нового стиля превращался в туристический центр Европы, «музей под открытым

1 За всю жизнь он построил лишь один архитектурный ансамбль — Санта Мария дель Приорато, да несколько интерьеров.



Ил. 1

Джованни Баттиста Пиранези. Дворец послов Венеции в Риме. Лист из серии «Разные виды». До 1745. Офорт. Государственный музей искусств, Копенгаген



небом», и спрос на произведения искусства во многом диктовался заезжими путешественниками: каждый хотел увезти с собой на память какой-нибудь римский сувенир, будь то вид Колизея или обломок древней статуи. Гравюра для этой цели подходила особенно хорошо, поскольку была сравнительно дешева и легко транспортируема. Спрос рождал предложение — в Риме существовал целый ряд граверов и издателей, специализировавшихся на создании видов для заезжих путешественников, так что Пиранези с первых шагов имел дело с активной конкуренцией.

### Венецианский Рим

Пиранези родился и получил образование в Венеции. В Рим он впервые приехал в возрасте 20 лет как художник в свите венецианского посольства ко двору нового папы. Свои первые известные нам произведения Пиранези создал уже в Риме — таким образом, с самого начала его творчество было связано с двумя городами, двумя художественными центрами. Эта двойственность, зафиксированная в его подписи тех лет («Пиранези архитектор венецианский в Риме»), была одним из важнейших факторов, оказавшим влияние на все его творчество.

Бесплатное жилье и небольшое пособие от отца позволили ему прожить в Риме три года — тогда же он впервые обратился к созданию гравированных видов города — художественной поденщине, на которую был спрос. То были небольшие иллюстрации для карманных путеводителей, издаваемых Фаусто Амидеи (Ил. 1). Причем Пиранези продавал Амидеи не оттиски гравюр, но сами печатные доски, тем самым, пользуясь современной терминологией, передавал ему «исключительные авторские права» на свои произведения. Сообщение биографа о том, что Пиранези создавал по одной доске в день, скорее всего является преувеличением, хотя, судя по всему, художник действительно не уделял им большого внимания, делая их исключительно ради денег — подчас гравюры выполнены довольно небрежно, особенно по сравнению с другими работами художника. Почти в половине листов Пиранези прямо копировал гравюры своих предшественников, подвергая их большей или меньшей трансформации<sup>2</sup>. Когда в 1743 году срок посольства истек, художник был вынужден вернуться на родину.

В 1747 году Пиранези вновь отправляется в Рим. Его новое путешествие тоже можно назвать «посольством», но на этот раз художественным. Кажется, что к моменту отъезда художник уже составил план своей будущей деятельности: он хотел удивить римскую публику венецианским искусством. Вместе с гравюрами издателя Йозефа Вагнера, сделавшего Пиранези своим торговым представителем в Риме, он вез с собой пачки чистой бумаги, на которой впоследствии будут напечатаны первые состояния его новых гравюр<sup>3</sup>. Сразу по прибытии Пиранези начинает работу над тремя сериями,

<sup>2</sup> Подробнее см.: Успенский, 2013.

<sup>3</sup> На венецианской бумаге были напечатаны первые состояния *Groteschi*, *Vedute di Roma* и новая редакция *Prima Parte*.



### Ил. 2

Микеле Мариески. Пьяцетта Сан Марко с общественными зданиями по сторонам. Лист из серии «Избранные великолепные виды Венеции». 1741. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам

### Ил. 3

Антонио Визентини по оригиналу Антонио Каналетто. Храм Скальци и от Сан Симеоне Пикколо до [района] Фоллатори. Лист из серии «Знаменитые виды города Венеции». 1742. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам



каждая из которых, хотя и посвящена римской тематике, имеет отчетливо венецианский характер.

Две из них («Темницы» и «Гротески») принадлежали к двум разновидностям самого венецианского из всех жанров — каприччо. Третьей и самой успешной из всех была серия больших гравированных видов Рима “Vedute di Roma” («Виды Рима»), начатая уже осенью 1747 года<sup>4</sup>. В отличие от гравюр для Амидеи, теперь Пиранези создает монументальные листы размером в двойной фолио<sup>5</sup>, чьими ближайшими предшественниками могут считаться грандиозные серии венецианских видов Мариески (Ил. 2) и Визентини-Каналетто (Ил. 3), создававшиеся по живописным оригиналам. Ничего подобного в Риме еще не было. Венецианская гравированная ведута в то время переживала расцвет и значительно превосходила римскую. Последняя была в основном ориентирована на выпуск иллюстраций для путеводителей по городу или небольших сувениров для проезжающих туристов. В Венеции главными покупателями видовых эстампов также были иностранцы, но сам жанр поднялся на новый уровень: созданием видов города занимались ведущие мастера и на первый план вышло художественное качество листов, а не простая топографическая точность. В Риме 1740-х годов главным гравером-ведутистом был Джузеппе Вази, с которым Пиранези какое-то время сотрудничал в 1740–1743 годах. Его бесчисленная продукция была добротна, но заурядна (Ил. 4). Пиранези оказался в очень выгодном положении: в Венеции ему пришлось бы конкурировать с гравюрами множества первоклассных мастеров, а в Риме ему не было равных. Он в одночасье стал главным мастером ведуты, оставив позади не только Вази, но и Панини.

Пиранези был не первым венецианским художником, заметившим перспективную нишу. В 1719–1720 годах молодой Антонио Канале (Каналетто), в то время занимавшийся преимущественно театральными декорациями (интересная параллель с ранней биографией Пиранези, по сообщениям биографов учившегося у сценографов Валериани и Галли Бибиена), вместе со своим отцом посетил Рим и создал серию рисунков с видами его главных памятников, по всей видимости, предназначенную для гравирования (Ил. 5). При жизни художника этот проект осуществлен не был — гравированная серия “Vari Prospetti di Roma Antica e Moderna” («Различные виды древнего и современного Рима») по рисункам Каналетто была создана Джованни Баттиста Брустолоном только в 1781 году. Тем не менее, рисунки оставались в мастерской Каналетто и на их основе им и его племянником Бернардо Белотто создавались другие произведения [Beddington, 2001, p. 47]. Хотя прямых контактов между Пиранези и мастерской Каналетто не зафиксировано, художник вполне мог познакомиться с копиями его рисунков во время своей жизни в Венеции. Не исключено, что именно они подсказали Пиранези идею создания большой «венецианской» серии римских видов, тем более

<sup>4</sup> Или даже раньше, еще в Венеции [Robison, 1983, pp. 18–19].

<sup>5</sup> То есть примерно 55×85 см. Листы поздних гравюр серии могли превышать 75×100 см.



**Ил. 4**  
Джузеппе Вази. Часть Кампо Ваччино. Лист из серии  
«О великолепии древнего и нового Рима». 1752.  
Офорт. Рейксмузеум, Амстердам

**Ил. 5**  
Антонио Каналетто. Форум Августа. Ок. 1720. Перо,  
кисть коричневым тоном, черный мел. Британский  
музей, Лондон



что композиции ряда видов Пиранези демонстрируют преемственность римским ведутам Каналетто (ср. ил. 5 и ил. 28).

В видах Мариески, Каналетто, Визентини реальная Венеция — миниатюрная, тесная, извилистая — приобретала несвойственный ей величественный масштаб, поистине имперскую осанку. Чтобы добиться этого эффекта, художники были вынуждены преувеличивать размеры венецианских зданий, расширять каналы, выпрямлять и углублять перспективы родного города [Дукельская, Ипполитов, 2004, с. 12–14]. В этой связи нелишним было бы напомнить, что хотя Венеция уже утратила свое всеобъемлющее влияние в Средиземноморье (т. н. “Pax Veneta”), но имперское сознание еще жило в венецианцах. Они считали себя прямыми наследниками Цезарей и подлинными носителями римского духа [Scott, 1975, р. 9]. Таким образом, в ведуте Венеция словно гримировалась под Рим (или, точнее, имперский город вообще), тем самым указав путь Пиранези, перенесшему традиции венецианской ведуты, находившейся на пике своего развития, на римскую почву.

Вообще подход венецианцев к изображению родного города отличался куда большей свободой, нежели то было принято в Риме. В Венеции ведута шла рука об руку с каприччо — фантастические и реальные виды нередко объединялись под одной обложкой и с первого взгляда невозможно было отделить одно от другого. Выразительность вида ставилась выше его топографической точности, и потому венецианцы легко позволяли себе изменить расположение или фасады изображаемых зданий. В римской ведуте также можно встретить подобные вольности, но куда реже. Причина отчасти в том, что даже простое изображение древностей считалось в то время чуть ли не научным занятием: недаром граф Франческо Альгаротти причислял римского видописца Панини к самым выдающимся исследователям античной архитектуры, наряду с известными теоретиками прошлого — Андреа Палладио, Антуаном Дегаде и Себастьяно Серлио (все они в свое время издали книги с обмерами римских памятников) [Keine, 1996, S. 87]. Изображение же современных зданий часто уподоблялось или вовсе заменялось архитектурным чертежом его фасада, разреза и т. п.<sup>6</sup> Но главной причиной было отношение к большим сборникам видовых гравюр как к своего рода набору открыток, бесстрастно фиксирующих туристические достопримечательности. Пиранези, как носитель венецианской традиции ведуты, переломил эту ситуацию. К гравюрам художника стали относиться как к произведениям высокого искусства.

Пространственному решению видов Каналетто, Мариески и Пиранези присуща некоторая театральность (отметим, что все три художника обучались искусству театральной декорации): изображаемые строения

6 Римским памятникам было посвящено множество иллюстрированных трактатов Пиранези, вроде четырехтомных «Римских древностей», где художник отдал дань просвещенческой тяге к каталогизации и накоплению знаний.



**Ил. 6**  
Джованни Баттиста Пиранези. Вид базилики и площади Сан Пьетро в Ватикане. Лист из серии «Виды Рима». 1748. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека

**Ил. 7**  
Джованни Баттиста Пиранези. Гондола. Ок. 1745–1747. Перо и кисть коричневым тоном, черный мел. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк



помещены на второй план и показаны в сильном перспективном сокращении, часто развернуты к зрителю углом как в произведениях знаменитых сценографов семейства Галли Бибиена. На первом плане нет каких-либо значительных построек, лишь человеческие фигуры, которые изображаются преувеличенно крупными по сравнению со стаффажем дальнего плана, что усиливает ощущение театральности пространства, его разделения на «сцену» и «декорацию».

Еще одной значимой венецианской чертой “Vedute di Roma” было отношение к стаффажу. До Пиранези Рим часто изображали пустынным<sup>7</sup> — лишь кое-где можно было заметить редкие фигурки нищих, художников или путешественников. У Пиранези улицы заполняет шумная разношерстная толпа, превращающая Рим из памятника самому себе в живой светский город, подобный карнаваловой Венеции. Вообще предметом изображения у Пиранези, как и у других венецианских художников, являются не отдельные достопримечательности, но городское пространство в целом. «Околичности» — соседние строения, стаффаж, растительность (покрывающая и сами памятники, особенно руинированные) — имеют в их видах не меньшее значение, чем прославленный памятник, — короля играет свита.

Наконец, важной особенностью Рима Пиранези является драматичная и порой пугающая мрачность, вовсе не характерная для гравюр его предшественников, которые, следуя традициям бамбоччаты<sup>8</sup>, изображали Рим залитым ярким итальянским солнцем. Вкус к мрачному был свойственен венецианцам той эпохи, которую часто определяют как время упадка Венеции. Он воплотился и в некоем смутном, тревожном предчувствии, примешивающемся к ликованию рокайльных апофеозов Тьеполо, и в сумрачной мистике его “Scherzi” (неслучайно венецианский мастер впоследствии так сильно повлиял на Гойю), и в болезненной чувственности портретов Пьяццетты, написанных на темном фоне, и в драматизме и загадочности пейзажей Марко Риччи. Беспокойное чувство витает даже в скромных бытовых сценках Лонги. Вероятно, это трудноуловимое ощущение — именно то, что называют «духом времени». Особая венецианская мрачность наиболее явно проявилась у Пиранези в серии “Carceri”, есть она и в “Vedute di Roma”.

Аналогии можно было бы умножать, однако красноречивее всего об истоках “Vedute di Roma” способна поведать одна небольшая деталь: исследователь творчества Пиранези Эндрю Робисон однажды заметил, что карета, изображенная на первом плане вида площади Святого Петра, обычно помещавшегося в начало альбома, поразительно напоминает гондолу на рисунке Пиранези венецианского периода [Robison, 1973, pp. 389–392] — удивительная трансформация, которая является отличным доказательством «венецианскости» его ранних римских видов (Ил. 6–7).

<sup>7</sup> Хотя далеко не всегда. В XVII веке виды города часто служили фоном для изображения разного рода религиозных и светских церемоний. Были и другие исключения.

<sup>8</sup> Общее название живописи живших в Риме нидерландских художников XVII века, специализировавшихся на создании итальянских пейзажей, часто с включением бытовых сцен.



#### Ил. 8

Джованни Баттиста Фальда. Церковь Санта Мария ин портико ин Кампителли, построенная Н[ашим] Св[ятейшим] Папой Александром VII, с обиталищем священников этой церкви. Лист из серии «Новое зрелище памятников и зданий современного Рима при счастливом правлении Н[ашего] Св[ятейшего] Папы Александра VII». 1665. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам

#### Ил. 9

Джованни Баттиста Пиранези. Вид дворца, построенного на Квиринале для Секретариата бреве и Сакра Консульты. Лист из серии «Виды Рима». 1749. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета



**Ил. 10**

Бартоломеус Бренберг. Руины Колизея. Лист из серии «Различные разрушенные здания как в Риме, так и за его пределами». 1639–1649. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам

**Ил. 11**

Джованни Баттиста Пиранези. Другой вид храма Сивиллы в Тиволи. Лист из серии «Виды Рима». 1761. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета



### Собирая Вечный город. Состав серии

«Виды Рима» Пиранези — первая большая серия гравюр, охватывающая Рим во всем его разнообразии: семь паломнических церквей, античные руины, папские дворцы и службы, фонтаны, площади и улицы. Прежде граверы либо концентрировались на образе современного города, делая объектами изображения лишь те руины, что получили новую жизнь (превращенный в церковь Пантеон, увенчанные фигурами святых триумфальные колонны и т. д.), либо с головой погружались в изучение антиков. Ни в одной большой серии раньше не встречались Сан Джованни ин Латерано и Термы Каракаллы, палаццо Сакра Консульты и гробница Цецилии Метеллы. Изображая тот или иной памятник, Пиранези всегда старался показать его контекст, выстраивая вид так, чтобы на дальнем плане оказывались какие-то иные значимые постройки, нередко представленные в других листах «Видов Рима». Тем самым художник подчеркивал связанность городской ткани и позволял зрителю путешествовать в пространстве серии от одного здания к другому (этому способствуют также изображения многочисленных карет, туристов и подробные легенды на листах). «Vedute di Roma» были художественным высказыванием, задача которого — осмыслить Рим как целое. Преодоление границ между *Roma Antica* и *Roma Moderna*, соединение их в единый *Roma Aeterna*, которое в полной мере не удалось папам-градостроителям, состоялось благодаря архитектору-граверу Пиранези.

Пиранези удалось примирить в своих видах и две традиции изображения Рима, берущие свое начало еще в XVI веке: «научную» (сухие и информативные итальянские виды) и «пейзажную» (живописные и порой совершенно фантастические гравюры северных художников). На его листах легенды, скрупулезно перечисляющие детали изображенного, легко соседствуют со свободной интерпретацией городского пейзажа.

Среди художников «научной» традиции ближе других Пиранези был Дж. Б. Фальда. Пиранези для своих видов адаптировал созданный им барочный канон изображения Рима, значительно обогатив и разработав его. Так, именно под влиянием гравюр «Il Nuovo Teatro» у него сформировался тип изображения городских римских дворцов — с угла, в резком сокращении, с уходящими вдаль перспективами прямых улиц (Ил. 8–9).

Среди представителей северной традиции особенно заметное влияние на Пиранези оказали нидерландские мастера. Неслучайно биограф художника Джованни Людовико Бьянкони назвал его «Рембрандтом руин». Связь с нидерландской традицией чувствуется в бамбочатистском стаффаже, свободном, «живописном» характере рисунка — в особенности при изображении растительности, — богатстве фактур, подчеркнутой руинированности древних построек, светотеневых контрастах (например, в помещении фасада изображаемого здания в тень) (Ил. 10–11). В то же время, масштабные преувеличения, резкие ракурсы, возможно, были переняты Пиранези у фламандских мастеров городского пейзажа, например у Левина Круйля.



Ил. 12

Джованни Баттиста Пиранези. Вид храма Антонина и Фаустины на Кампо Ваччино. Лист из серии «Виды Рима». 1758. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

Ил. 13

Джованни Баттиста Пиранези. Вид Капитолия сбоку. Лист из серии «Виды Рима». 1757. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета



В самом выборе изображаемых объектов прослеживается четкая система приоритетов. Главным для Пиранези является античный Рим — его руины представлены значительно полнее, нежели здания Нового времени. В том случае, когда изображается здание или ансамбль, состоящие из разрозненных фрагментов, художник неизменно выделяет их античные элементы — чаще всего тоном и текстурой (как, например, колоннаду храма Антонина и Фаустины) (Ил. 12) или с помощью выгодного ракурса (как в одном из видов Капитолия, где на первый план вынесены античные скульптуры, стоящие на парапете с виднеющейся в просветы между ними статуей Марка Аврелия) (Ил. 13).

Католическому Риму Пиранези, в отличие от своих предшественников, уделяет мало внимания. Из всех многочисленных церквей папской столицы он увековечивает на своих гравюрах лишь семь великих базилик (исключения составляют античные здания, превращенные в христианские храмы, — Пантеон, термы Диоклетиана и проч.). Для сравнения стоит упомянуть, что из десяти книг серии *Magnificenze di Roma*, созданной учителем Пиранези Джузеппе Вази, четыре посвящены изображению церквей и монастырей. Другой пример — серия видов Рима, изданная в 1776 году в издательстве Джованни Бушара, где ранее публиковался Пиранези [Nouveau recueil, 1776]. Листы были выполнены коллективом гравюров преимущественно на основе рисунков Жана Барбо, французского художника, сотрудничавшего с Пиранези и ставшего его эпигоном. Несмотря на то, что Барбо во всем старается подражать Пиранези, а зачастую и вовсе его копирует, изображения церквей занимают в серии значительно более важное место, чем в *“Vedute di Roma”*, составляя треть от общего количества гравюр. Характерно, что именно в этих листах Барбо, за неимением гравюр Джованни Баттиста, был вынужден копировать эстампы XVII века.

Даже гравюруя великие христианские святыни, Пиранези старается подчеркнуть античные элементы, вошедшие составными частями в здания храмов. В виде базилики Сан Паоло фуори ле Мура (Ил. 14) на первый план помещена боковая стена здания, построенная, в отличие от фасада, во времена Константина Великого. Схожим образом в виде Санта Кроче ин Джерусалемме на первый план помещены руины соседствующего с церковью древнего амфитеатра. Наконец, в изображении интерьера вышеупомянутой базилики Сан Паоло фуори ле Мура (Ил. 15) Пиранези прибегает к приему, характерному скорее для архитектурных чертежей, нежели видов: он убирает фасадную стену, благодаря чему становятся хорошо видны все четыре ряда колонн, разделяющие нефы храма, — античные колонны (как часто бывает в римских церквях), к тому же ранее принадлежавшие одному зданию, то есть представлявшие собой единый ансамбль, что в подобных случаях встречается крайне редко. Таким образом, и здесь Пиранези изображает не столько саму базилику, сколько ее античные составляющие.

Еще один пример манипуляций художника с многослойными, антично-барочными памятниками — вид площади перед базиликой Санта Мария Маджоре (Ил. 16). Пиранези размещает стоящую на площади колонну таким



Ил. 14

Джованни Баттиста Пиранези. Вид базилики Сан Паоло фуори ле Мура. Лист из серии «Виды Рима». 1748. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

Ил. 15

Джованни Баттиста Пиранези. Внутренний вид базилики Сан Паоло фуори ле Мура. Лист из серии «Виды Рима». 1748–1749. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека



образом, что завершающая ее статуя Девы Марии оказывается наполовину срезанной верхним краем листа и тем самым не отвлекает внимания от самой колонны — древнеримской, происходящей из базилики Максенция на Форуме. Это не случайность (на что, впрочем, указывает и само столь неблагоприятное обращение с изображением Мадонны в папском Риме), поскольку схожим образом художник показал увенчанные фигурами апостолов колонны Траяна и Константина в серии "Antichità Romane" (Ил. 17).

В свете безразличия Пиранези к католическому Риму, неудивительно, что и к средневековым зданиям он относится пренебрежительно. Он не делает главным объектом изображения ни одной средневековой постройки, а если они и попадают в поле зрения художника, он пытается их визуальнo уменьшить, поместить на дальний план. Изображая боковой, средневековый фасад базилики Сан Джованни ин Латерано (Ил. 18), Пиранези прячет его в тень, разворачивает к зрителю углом и отправляет на дальний план, концентрируя внимание на стоящих перед ним раннехристианском античном Баптистерии Константина, египетском обелиске и виднеющихся вдали руинах акведука. Густая, длинная диагональная тень, соединяющая эти три памятника, управляет взглядом зрителя, словно указка, уводя его в сторону от, казалось бы, главного объекта изображения. В листе «Вид развалин форума Нервы» (в действительности изображен форум Августа) Пиранези оставил еще более явное свидетельство своего отношения к Средним векам: в сопровождающих гравюру комментариях он называет стену с готическими окнами построенной в «низкие времена» ("tempi bassi").

Здания Ренессанса и барокко также представлены в гравюрах серии довольно скупо. Однако все значительные строения, возведенные в 1740–1750-х годах, то есть практически одновременно с созданием листов "Vedute di Roma", тут же удостоивались чести быть награвированными Пиранези, часто с указанием имен архитекторов. Изображая главный фасад упомянутой базилики Сан Джованни ин Латерано, построенный в 1733–1735 годах Алессандро Галилеи, Пиранези не только выделяет его более активной светотенью, но и выбирает такой ракурс, с которого хорошо виден купол Капеллы Корсини 1734 года за авторством того же зодчего (Ил. 19). В уже упоминавшемся виде Санта Мария Маджоре (см. ил. 16) портик Фердинандо Фуга 1743 года также отчетливо выступает на фоне остального фасада благодаря усиленной светотени. Тем самым художник подчеркивал современность Рима, достойного своей великой истории. Пиранези вообще любил акцентировать связь между древними и новыми зданиями, что неудивительно, ведь тема возрождения античности, свободного и творческого переосмысления ее наследия в современном искусстве была лейтмотивом всей его деятельности.

Состав серии менялся по мере ее создания. Первые 12 гравюр "Vedute di Roma" изображали главные площади города, важнейшие римские церкви и только четыре самых известных античных памятника: Колизей, Пантеон, Форум и пирамиду Цестия. Это было вполне логично — начиная большой труд, будучи зависим от воли издателя и не имея возможности долгое



**Ил. 16**

Джованни Баттиста Пиранези. Вид базилики Санта Мария Маджоре с двумя зданиями по бокам этой базилики. Лист из серии «Виды Рима». 1749. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека

**Ил. 17**

Джованни Баттиста Пиранези. Колонна Траяна. Лист из серии «Римские древности». 1756. Офорт, резец. Бостонская публичная библиотека



**Ил. 18**

Джованни Баттиста Пиранези. Вид площади и базилики Сан Джованни ин Латерано. Лист из серии «Виды Рима». 1775. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

**Ил. 19**

Джованни Баттиста Пиранези. Вид базилики Сан Джованни ин Латерано. Лист из серии «Виды Рима». 1749. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека

**Ил. 20**

Джованни Баттиста Пиранези. Вид Кастелло дель Аква Паола на Монте Аурео. Лист из серии «Виды Рима». 1751. Офорт, резец. Библиотека Конгресса, Вашингтон



время работать «в стол», художник выпустил самые ходовые листы, тем более что поначалу они зачастую распространялись порознь, а не в виде серии.

Однако вскоре ситуация изменилась. На протяжении 1750–1757 годов Пиранези изображал почти исключительно руины. Впрочем, и среди них он поначалу выбирал самые знаменитые, находящиеся в центре Рима. Художник словно боялся выйти за рамки узкого круга самых известных памятников. Так, создав в начале своей работы над серией общий вид Римского форума, он несколько следующих лет «топчется на месте», по отдельности гравировав расположенные там античные руины.

Изображения церквей станут вновь регулярно создаваться Пиранези лишь с 1758 года. Хронологически это совпадает с восшествием на папский престол Климента XIII (1758–1769) из знатного венецианского рода Реццо-нико. Пиранези, сам венецианец, был знаком с его племянниками и вскоре заручился покровительством понтифика. Биограф Пиранези описывал посещение Климентом XIII мастерской художника: «Итак, сколько же вы думаете их награвировать, — спросил Папа с усмешкой, взирая на его мастерскую и так уже полную его первых опытов.

— Это зависит только от Вас, Святой Отец. Приказывайте: для меня теперь создать новый лист также легко, как для Вас сотворить благословение.

Папа обещал подвергнуть его испытанию и сдержал слово. В результате, он дал художнику денег, которые были ему необходимы для покупки медных досок, бумаги для печати и т. д.» [Легран, 2012, с. 385].

Возможно, возвращение Пиранези к изображению церквей связано именно с покровительством папы. Характерно, что в это время наряду с римскими храмами Пиранези гравировал также здания, связанные со светским аспектом папской власти: дворцы, административные здания, а также особого рода фонтаны, которыми заканчиваются отреставрированные папами древнеримские акведуки, как, например, фонтан Аква Паола на Яникуле (Ил. 20). В посвященной ему гравюре художник помещает на дальний план купол собора Святого Петра и отмечает его в сопроводительной легенде под первым номером. При этом в более прозаической серии “*Varie vedute*”, где тот же памятник показан с того же ракурса, Пиранези купола не изображает (Ил. 21). Фонтан Аква Паола отмечал место вхождения в город одноименного акведука, построенного еще Траяном и реконструированного папой Павлом V. Еще с XV века понтифики, уподобляя себя древним императорам, стали реставрировать акведуки, используя сохранившиеся части и достраивая недостающие: так были возведены Аква Верджине (1453), Аква Феличе (1586) и Аква Паола (1611). Таким образом, античная система водоснабжения продолжала действовать в Риме XVIII века (как действует и сейчас), соединяя его с классической древностью и делая пап наследниками цезарей — связь времен, которую всегда подчеркивал Пиранези.

Покровительство папы сделало свое дело, и финансовое положение Пиранези заметно укрепилось, что тут же отразилось на составе “*Vedute*



Ил. 21

Джованни Баттиста Пиранези. Фонтан Аква Паола на холме Яникул. Лист из серии «Разные виды». До 1745. Офорт. Государственный музей искусств, Копенгаген



di Roma". Рубежным в истории серии стал 1761 год, когда художник был избран членом римской Академии Святого Луки и основал собственное издательство, то есть обрел независимость от Джованни Бушара, ранее выпускавшего "Vedute di Roma" и, вероятно, заметно влиявшего на выбор объекта изображения. Если до 1761 года виды неантичных зданий составляли половину всех гравюр серии, то после — только четверть. Кроме того, если до 1761 года Пиранези не посвящал листов памятникам, расположенным за пределами Рима, то сразу после у него появились изображения античных руин Тиволи, Кори, Альбано и даже Беневенто, что недалеко от Неаполя (Ил. 22), хотя титул серии оставался прежним: "Vedute di Roma"». В этот период он позволяет себе включать в нее совершенно «неоткрыточные» виды, например набережную Тибра, примечательную прежде всего тем, что в этом месте начинается древнеримский канализационный канал Клоака Максима (Ил. 23).

Традиционно состав гравировавшихся видов Рима был очень широк и классифицировался приблизительно следующим образом: ворота и стены, площади, церкви, дворцы, фонтаны, мосты и пристани, монастыри, образовательные и богоугодные заведения, сады и виллы. Античные памятники, как уже говорилось, учитывались отдельно. Каждой из названных рубрик уделялось значительное внимание. Законы рынка требовали постоянного расширения ассортимента, т. к. путешественники зачастую покупали изображения не только главных достопримечательностей, виденных ими во время своей поездки, но и мест, около которых они жили, развлекались и т. п.

Пиранези значительно сужает этот список. Помимо руин, он гравировал десяток площадей, только семь церквей, столько же дворцов, три виллы и три фонтана, две пристани и ни одного монастыря, колледжа или приюта. Хотя Пиранези включал в серию изображения античных памятников, находящихся далеко от Рима, это вовсе не означает, что он исчерпал их репертуар в самом Вечном Городе. В серии отсутствует, например, изображение руин палатинского холма — одного из самых значительных объектов, находящегося рядом с Капитолием и Римским форумом. В "Vedute di Roma", в отличие от своих археологических работ, художник вовсе не стремился к полноте охвата римских древностей. Более того, после 1761 года он создает множество новых видов тех же памятников, которые уже гравировались им прежде, — большая редкость для римской ведуты. Пиранези выпустил четыре гравюры, изображающие экстерьер собора Святого Петра, по три — Колизея, Пантеона, Капитолия и нескольких других зданий. Иногда это можно объяснить желанием показать детали, не видные с прежнего ракурса. Однако бывает, что ракурсы практически идентичны. С точки зрения традиционной ведуты такое повторение бессмысленно — ведь покупатель не станет приобретать для своего альбома два схожих вида.

Все упомянутое дает представление о том, насколько отличен был состав серии Пиранези от работ его предшественников и современников.



#### Ил. 22

Джованни Баттиста Пиранези. Вид Арки Беневенто в Неаполитанском королевстве. Лист из серии «Виды Рима». 1778. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

#### Ил. 23

Джованни Баттиста Пиранези. Вид древних субструкций, созданных при Тарквинии Гордом, называемых Бель Лидо, или, как считают другие, возведенных при Марко Агриппе во времена Августа, когда тот приказал продлить все клоаки до Тибра. Лист из серии «Виды Рима». 1776. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета



Подобное расхождение могло бы повлечь коммерческий неуспех, однако все произошло ровно наоборот. Серия Пиранези переломила сложившуюся традицию отношения к большим сборникам видовых эстампов как к своего рода набору открыток или фотографий, бесстрастно фиксирующих туристические достопримечательности. К его гравюрам стали относиться как к произведениям искусства, которые покупают не из-за изображенных на них объектов, но благодаря их художественным качествам. И с этой точки зрения четыре вида собора Святого Петра из избыточных повторений превращаются в вариации, отсутствие известных зданий — из лакун в умолчания, а изображения памятников, расположенных далеко от Рима, — из недоразумения в особое понимание Рима не как города, ограниченного своими стенами, но как некой идеи, не имеющей территориальных границ.

И хотя Пиранези, особенно поначалу, будучи зависимым от издателя, должен был считаться с требованиями рынка и не мог проигнорировать ряд памятников, входящих в «обязательный список» достопримечательностей, даже в их изображениях он по-своему расставлял акценты, делая частью своего Рима. Серия Пиранези не только и не столько римский сувенир, ответ на запрос рынка, но в первую очередь яркое художественное высказывание, подчас даже более сильное, чем сам город, которому она посвящена, и, в конечном счете, само формирующее характер спроса (известно, что И. В. Гете, знакомый с Римом по гравюрам Пиранези, говорил, что разочаровался в нем, увидев в реальности). Недаром состав большинства серий видов Рима, создававшихся после Пиранези, следовал примеру “*Vedute di Roma*”.

### Римский космизм

Создавая свой образ Рима, Пиранези свободно обходится с реальными видами города, исправляя их по своему разумению — расширяя улицы, убирая или переставляя здания, преувеличивая или преуменьшая их размеры, меняя конфигурацию, и т. д. Так, если сравнить вид Пьяцца дель Пополо из “*Vedute di Roma*” с любым другим изображением этого места (Ил. 24–25), станет заметно, что у Пиранези улицы римского «трезубца» сильно расширены и выпрямлены, а также развернуты таким образом, что зритель одновременно может обозревать две главные — Рипетта и Корсо — до самого их конца, хотя в реальности с выбранной точки это невозможно. Для придания виду большей динамики изменено взаимное расположение двух находящихся на площади церквей. Драматический архитектурный образ, созданный Пиранези, лучше передает идею ее барочного ансамбля, нежели любое фотографически точное воспроизведение.

В видах Пиранези главный объект изображения, как правило, выделяется тоном и текстурой и показывается значительно большим, чем в реальности, в то время как окружающие его строения остаются неизменными или уменьшаются. Это хорошо заметно, если сопоставлять виды одного и того же места на нескольких гравюрах с разных точек зрения — например, когда Арка Константина помещается в центр изображения, она кажется огромной,



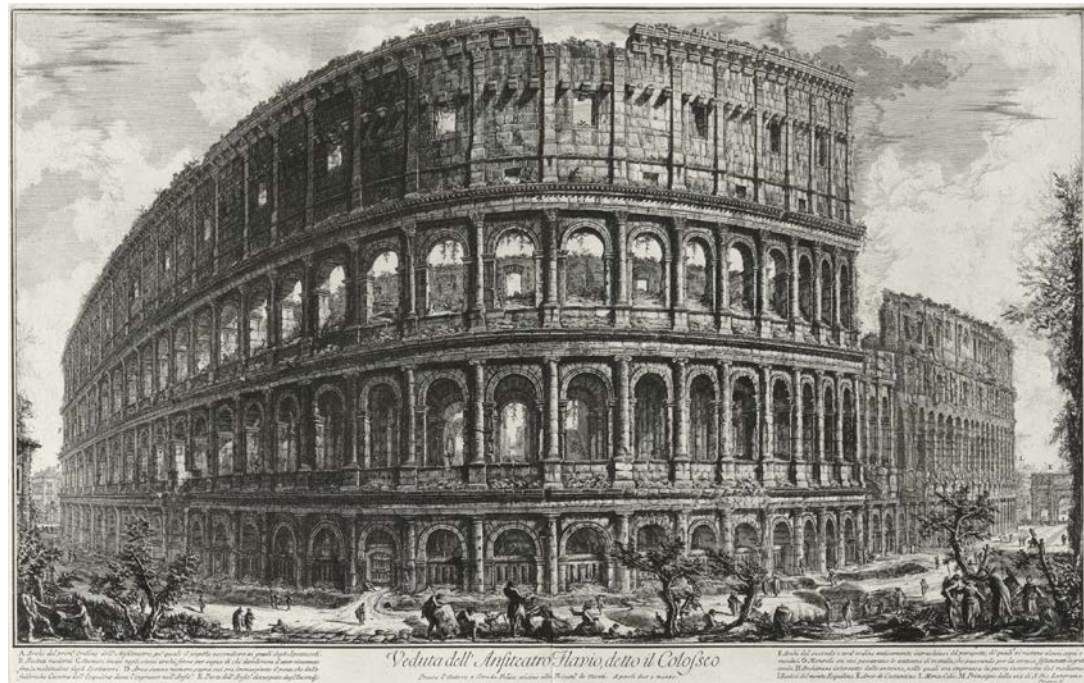
### Ил. 24

Джованни Баттиста Пиранези. Пьяцца дель Пополо. Лист из серии «Виды Рима». 1750. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека

### Ил. 25

Гомар Вутерс. Пьяцца дель Пополо, украшенная новыми зданиями с видом города Рима, как он выглядит сейчас. 1692. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам



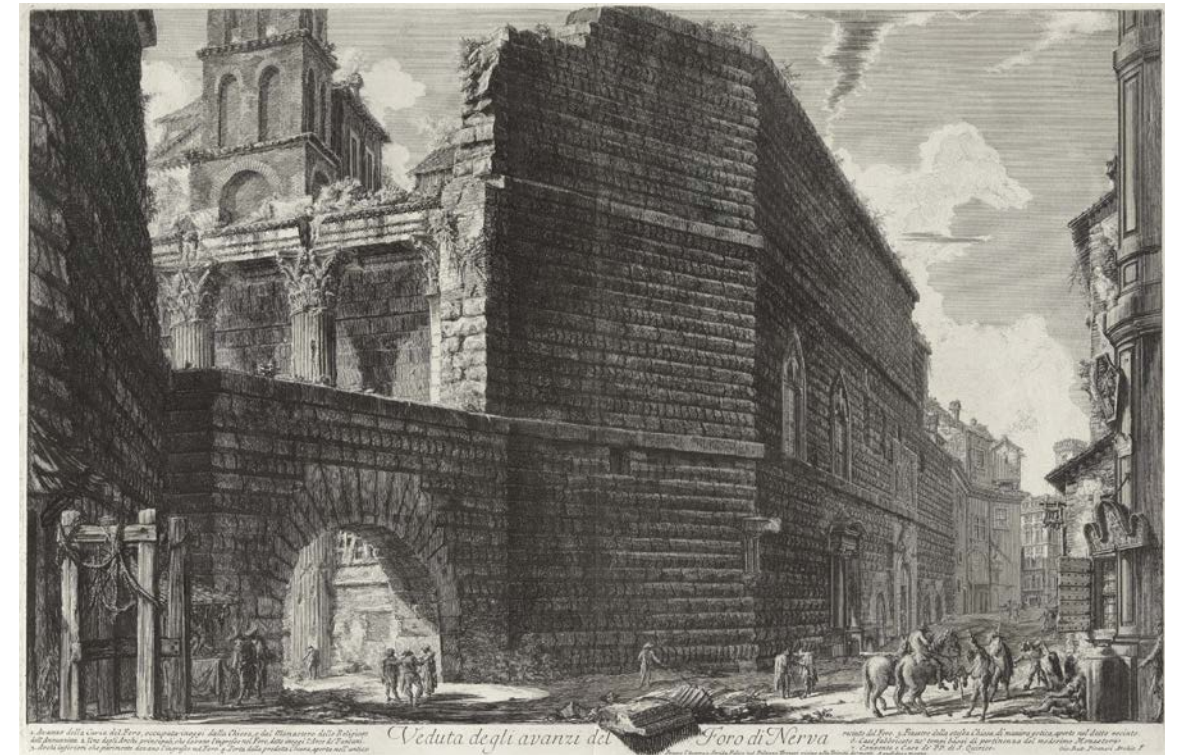


Ил. 26

Джованни Баттиста Пиранези. Вид амфитеатра Флавиев, называемого Колизеум. Лист из серии «Виды Рима». 1757. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

Ил. 27

Джованни Баттиста Пиранези. Вид Арки Константина и амфитеатра Флавиев, называемого Колизеум. Лист из серии «Виды Рима». 1760. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета



Ил. 28

Джованни Баттиста Пиранези. Вид остатков форума Нервы [форума Августа]. Лист из серии «Виды Рима». 1757. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

Ил. 29

Джованни Баттиста Пиранези. Вид Арки Тита. Лист из серии «Виды Рима». 1760. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета



размером в два яруса Колизея (Ил. 26), а когда смещается на периферию — становится много ниже, не больше одного яруса (Ил. 27).

Часто художник изображает руины таким образом, что они кажутся частью некоего большего строения. Так, колонны форума Августа он показывает сквозь пролом в стене — словно перед нами случайно выхваченный фрагмент большой колоннады, хотя в действительности это практически все, что осталось от древнего памятника (Ил. 28). Другой пример изображения руин по принципу «часть вместо целого» — гравюра, посвященная Арке Тита (Ил. 29), на которой древнее сооружение срезано краями листа таким образом, что зритель не видит его утрат и потому воспринимает как целый памятник, по инерции мысленно достраивая фрагменты, в действительности не существующие.

Вдобавок, во всех листах Пиранези преуменьшает масштаб человеческих фигур — главного мерил, по которому зритель может составить представление о реальных размерах здания. Особенно эффектен этот прием в соединении с принципом «часть вместо целого», как в изображении руин храма Веспасиана и Тита на Римском форуме (Ил. 30). Его колонны во времена Пиранези были занесены культурным слоем почти до самых капителей. Художник помещает перед ними группу людей, тем самым подталкивая зрителя сравнить размер фигур, а также современных зданий по краям листа, с величиной видимой части руины, побуждая воображение представить ее полный размер. Разница представляется огромной, почти невероятной, что наглядно обозначает пропасть между величием древности и ничтожностью современности. При этом, в действительности Пиранези почти в два раза преувеличивает истинный размер колонн, что хорошо видно в сравнении хотя бы с другими видами (Ил. 31).

Как видим, Пиранези прилагает много сил, чтобы подчеркнуть (а часто — преувеличить) размер изображаемых им зданий. Именно через масштаб яснее всего передается ощущение величия Рима. Художник первым ясно и всеобъемлюще формулирует идею Рима — имперской столицы, полноправного наследника Рима древнего, города, в котором до сих пор живет дух античности.

Образ Рима в гравюрах Пиранези заметно эволюционировал за те тридцать лет, что художник создавал серию, ставшую делом всей его жизни. Первые листы были легкими, светлыми, проникнутыми духом рококо видами оживленных центральных районов города, где снуют кареты и прогуливаются дамы с кавалерами. Со временем Пиранези все дальше уходил от центра Рима и все глубже погружался в уединенную меланхолию руин на его окраинах, виды становились все мрачнее и грандиознее, предвосхищая романтическую эстетику возвышенного (sublime). Соответственно менялся и стаффаж: вместо знатных туристов гравюры теперь населяли фигуры в лохмотьях, в неистовом порыве самозабвенно простирающие длинные руки к небесам (Ил. 32). Столь же дика и экстатична растительность, пожирающая руины и образующая с ними причудливый живописный симбиоз. Художник все активнее работал с масштабом, чем дальше, тем больше форсировал



#### Ил. 30

Джованни Баттиста Пиранези. Вид храма Юпитера Громовержца [храм Веспасиана и Тита]. Лист из серии «Виды Рима». 1756. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

#### Ил. 31

Джованни Баттиста Пиранези. Вид храма Юпитера Громовержца и храма Конкордии [храм Веспасиана и Тита и храм Сатурна]. Лист из серии «Несколько видов триумфальных арок и других памятников». 1748. Офорт, резец. Национальная галерея, Вашингтон



перспективу, усиливал светотень (с акцентом именно на тени), преувеличивал размеры изображаемых зданий, так что их образ обретал поистине космологическое звучание.

Все чаще, особенно в изображении круглых зданий (Колизей, Пантеон, храм в Тиволи и др.), используется особая композиционная схема: ротонда помещается на первый план, изображается фронтально и предельно крупно — верхний край здания касается края листа (Ил. 33). Монументальная сфера заполняет весь лист, все ее окружающее — ничтожно мало. Контраст в размерах между первым и вторым планом чудовищен, неправдоподобен. Пространство листа динамично закручивается вокруг центрального архитектурного объема, миниатюрные стаффажные фигурки первого плана и равные им по масштабу строения плана дальнего — словно спутники в орбите монументального здания. Малый, «фоновый» мир людей существует в ином масштабе и кажется обособленным от сферы основного — архитектурного — действия. Круглое здание кажется самодостаточным объектом, вещью в себе, изображенной скорее на фоне пейзажа, чем внутри него. Сфера Пиранези не существует в мире, но сама — мир. Именно по поводу одной из таких поздних «сферических» vedute (Ил. 34) Иосиф Бродский написал стихотворение «Посвящается Пиранези», начинающееся со слов: «Не то — лунный кратер, не то — колизей; не то — где-то в горах...» [Бродский, 2001–2003, Т. IV, с. 145]. В своем надмирном величии Рим — впервые за все время его изображения — переносится у Пиранези в область мифа: это не Рим XVIII века, это Рим вне времени. Вечный Рим.

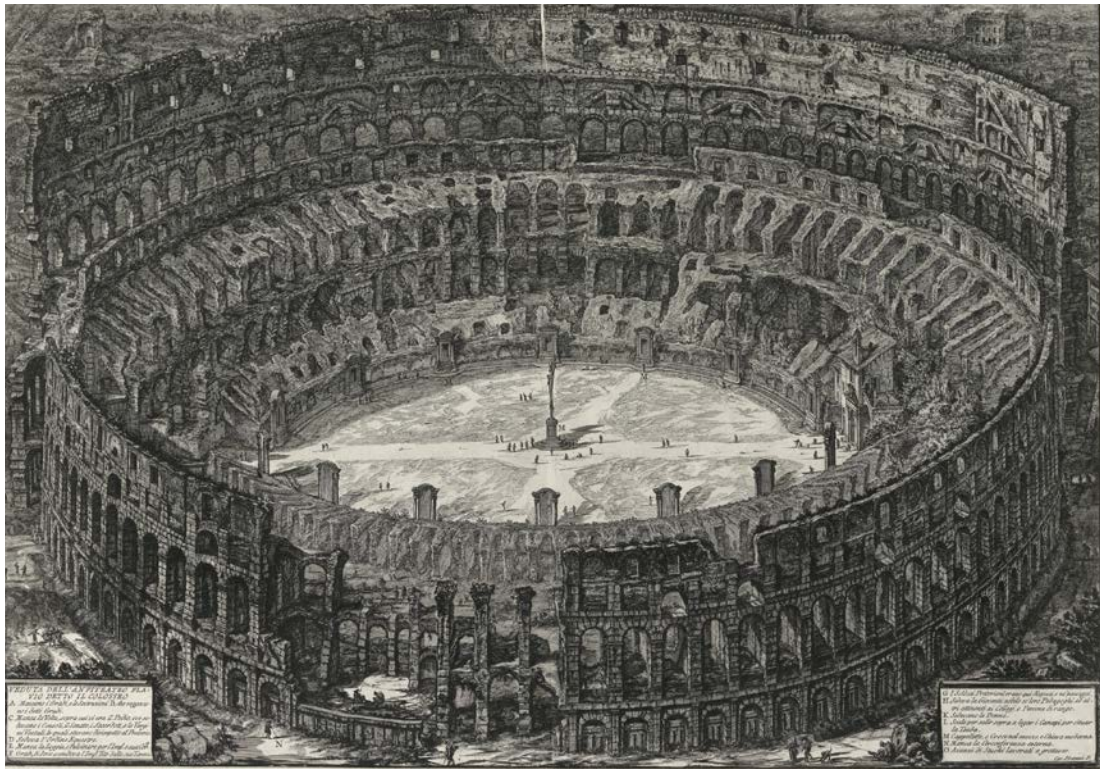
*Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ*



**Ил. 32**

Джованни Баттиста Пиранези. Фигуры. Лист из серии «Виды Рима». 1763. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Фрагмент



**Ил. 33**

Джованни Баттиста Пиранези. Вид восьмиугольного храма Минервы Медики. Лист из серии «Виды Рима». 1764. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

**Ил. 34**

Джованни Баттиста Пиранези. Вид амфитеатра Флавиев, называемого Колизеем. Лист из серии «Виды Рима». 1776. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета

**Библиография**

- Бродский, И. А. (2001–2003).** *Сочинения Иосифа Бродского в 7 томах.* СПб.: Пушкинский фонд.
- Дукельская, Л. А., Ипполитов, А. В. (2004).** *Венеция и венецианская жизнь в гравюре XVIII века: Каталог выставки.* СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа.
- Легран, Ж. Г. (2012).** *Исторический очерк жизни и трудов Дж. Б. Пиранези — архитектора, художника и гравера, родившегося в Венеции в 1720 году, умершего в Риме в 1778 году / Пер. И. Е. Кулименовой // Дворцы, руины и темницы. Джованни Баттиста Пиранези и итальянские архитектурные фантазии XVIII века. Каталог выставки. Сост. А. В. Ипполитов, М. Ф. Коршунова, В. М. Успенский. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа. С. 383–397.*
- Успенский, В. М. (2013).** *Виды Рима Дж. Б. Пиранези в контексте гравированной римской ведуты XVI–XVIII веков // Искусство книги и гравюра в художественной культуре. М.: Пашков дом. С. 67–74.*
- Beddington, C. (2001).** *L'uso dei disegni romani di Canaletto // Canaletto prima maniera / a cura di A. Bettagno, B. A. Kowalczyk. Venezia: Electa.*
- Ficacci, L. (2005).** *The Discovery of Rome out of the Spirit of Piranesi // Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings. Cologne and London: Taschen. Pp. 7–39.*
- Keine, M. (1996).** *Das Architekturcapriccio in Bild und Architekturtheorie // Das Capriccio als Kunstprinzip: Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo bis Tiepolo und Goya. Malerei — Zeichnung — Graphik / red. J. Rees. Milano: Skira. S. 83–94.*
- Nouveau recueil (1776).** *Nouveau recueil de vues des principals eglises places rues et palais de Rome Moderne et des plus beaux monuments de Rome Ancienne dans l'etat qu'ils se trouvent aujourd'hui, dessinees et gravees par des habiles maîtres.* Rome: Bouchard et Gravier.
- Robison, A. (1973).** *Piranesi's Ship on Wheels // Master Drawings. 1973. № 4. Vol. XI. Pp. 389–392.*
- Robison, A. (1983).** *Dating Piranesi's early "Vedute di Roma" // Piranesi tra Venezia e l'Europa / a cura di A. Bettagno. Firenze: Leo S. Olschki. Pp. 11–33.*
- Scott, J. (1975).** *Piranesi.* London: Academy Editions.

**Список иллюстраций**

- Ил. 1.** Джованни Баттиста Пиранези. Дворец послов Венеции в Риме. Лист из серии «Разные виды». До 1745. Офорт. Государственный музей искусств, Копенгаген. Источник изображения — URL: <https://open.smk.dk/en/artwork/image/KKSgb9853/4> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 2.** Микеле Мариески. Пьяцетта Сан Марко с общественными зданиями по сторонам. Лист из серии «Избранные великолепные виды Венеции». 1741. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам. Источник изображения — URL: <https://id.rijksmuseum.nl/200147114> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 3.** Антонио Визентини по оригиналу Антонио Каналетто. Храм Скальци и от Сан Симеоне Пикколо до [района] Фоллатори. Лист из серии «Знаменитые виды города Венеции». 1742. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам. Источник изображения — URL: <https://id.rijksmuseum.nl/200636440> (дата обращения: 01.09.2015).

- Ил. 4.** Джузеппе Вази. Часть Кампо Ваччино. Лист из серии «О великолепии древнего и нового Рима». 1752. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам. Источник изображения — URL: <https://id.rijksmuseum.nl/200266074> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 5.** Антонио Каналетто. Форум Августа. Ок. 1720. Перо, кисть коричневым тоном, черный мел. Британский музей, Лондон. Источник изображения — URL: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1858-0626-242](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1858-0626-242) (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 6.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид базилики и площади Сан Пьетро в Ватикане. Лист из серии «Виды Рима». 1748. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека. Источник изображения — URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/cb2f8f60-c6c9-012f-38e5-58d385a7bc34> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 7.** Джованни Баттиста Пиранези. Гондола. Ок. 1745–1747. Перо и кисть коричневым тоном, черный мел. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: <https://www.themorgana.org/drawings/item/142480> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 8.** Джованни Баттиста Фальда. Церковь Санта Мария ин портико ин Кампителли, построенная Н[ашим] Св[ятейшим] Папой Александром VII, с обиталищем священников этой церкви. Лист из серии «Новое зрелище памятников и зданий современного Рима при счастливом правлении Н[ашего] Св[ятейшего] Папы Александра VII». 1665. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам. Источник изображения — URL: <https://id.rijksmuseum.nl/200658573> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 9.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид дворца, построенного на Квиринале для Секретариата бреве и Сакра Консульты. Лист из серии «Виды Рима». 1749. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178313> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 10.** Бартоломеус Бренберг. Руины Колизея. Лист из серии «Различные разрушенные здания как в Риме, так и за его пределами». 1639–1649. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам. Источник изображения — URL: <https://id.rijksmuseum.nl/200127168> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 11.** Джованни Баттиста Пиранези. Другой вид храма Сивиллы в Тиволи. Лист из серии «Виды Рима». 1761. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/28309> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 12.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид храма Антонина и Фаустины на Кампо Ваччино. Лист из серии «Виды Рима». 1758. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178289> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 13.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид Капитолия сбоку. Лист из серии «Виды Рима». 1757. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178323> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 14.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид базилики Сан Паоло фуори ле Мура. Лист из серии «Виды Рима». 1748. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178311> (дата обращения: 01.09.2015)
- Ил. 15.** Джованни Баттиста Пиранези. Внутренний вид базилики Сан Паоло фуори ле Мура. Лист из серии



«Виды Рима». 1748–1749. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека. Источник изображения — URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/cd7b7a50-c6c9-012f-60d1-58d385a7bc34> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 16.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид базилики Санта Мария Маджоре с двумя зданиями по бокам этой базилики. Лист из серии «Виды Рима». 1749. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека. Источник изображения — URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/cd2ab5e0-c6c9-012f-eaf3-58d385a7bc34> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 17.** Джованни Баттиста Пиранези. Колонна Траяна. Лист из серии «Римские древности». 1756. Офорт, резец. Бостонская публичная библиотека. Источник изображения — URL: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:br86bz99p> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 18.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид площади и базилики Сан Джованни ин Латерано. Лист из серии «Виды Рима». 1775. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178382> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 19.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид базилики Сан Джованни ин Латерано. Лист из серии «Виды Рима». 1749. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека. Источник изображения — URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/cc017d50-c6c9-012f-7a59-58d385a7bc3416> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 20.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид Кастелло дель Аква Паола на Монте Аурео. Лист из серии «Виды Рима». 1751. Офорт, резец. Библиотека Конгресса, Вашингтон. Источник изображения — URL: <https://www.loc.gov/item/97511200/> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 21.** Джованни Баттиста Пиранези. Фонтан Аква Паола на холме Яникул. Лист из серии «Разные виды». До 1745. Офорт. Государственный музей искусств, Копенгаген. Источник изображения — URL: <https://open.snm.dk/en/artwork/image/KKSgb9853/38> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 22.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид Арки Беневенто в Неаполитанском королевстве. Лист из серии «Виды Рима». 1778. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178400> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 23.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид древних субструкций, созданных при Тарквинии Гордом, называемых Бель Лидо, или, как считают другие, возведенных при Марко Агриппе во времена Августа, когда тот приказал продлить все клоаки до Тибра. Лист из серии «Виды Рима». 1776. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178390> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 24.** Джованни Баттиста Пиранези. Пьяцца дель Пополо. Лист из серии «Виды Рима». 1750. Офорт, резец. Нью-Йоркская публичная библиотека. Источник изображения — URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/ccc3cc90-c6c9-012f-34cd-58d385a7bc34> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 25.** Гомар Вутерс. Пьяцца дель Пополо, украшенная новыми зданиями с видом города Рима, как он выглядит сейчас. 1692. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам. Источник изображения — URL: <https://id.rijksmuseum.nl/200397420> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 26.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид амфитеатра Флавиев, называемого Колизеем. Лист из серии «Виды Рима». 1757. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского

университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178324> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 27.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид Арки Константина и амфитеатра Флавиев, называемого Колизеем. Лист из серии «Виды Рима». 1760. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178279> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 28.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид остатков форума Нервы [форума Августа]. Лист из серии «Виды Рима». 1757. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178308> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 29.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид Арки Тита. Лист из серии «Виды Рима». 1760. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178310> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 30.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид храма Юпитера Громовержца [храм Веспасиана и Тита]. Лист из серии «Виды Рима». 1756. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/28297> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 31.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид храма Юпитера Громовержца и храма Конкордии [храм Веспасиана и Тита и храм Сатурна]. Лист из серии «Несколько видов триумфальных арок и других памятников». 1748. Офорт, резец. Национальная галерея, Вашингтон. Источник изображения — URL: <https://www.nga.gov/artworks/125665-tempio-di-giove-tonante> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 32.** Джованни Баттиста Пиранези. Фигуры. Лист из серии «Виды Рима». 1763. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Фрагмент. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178332> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 33.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид восьмиугольного храма Минервы Медики. Лист из серии «Виды Рима». 1764. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178338> (дата обращения: 01.09.2015)

**Ил. 34.** Джованни Баттиста Пиранези. Вид амфитеатра Флавиев, называемого Колизеем. Лист из серии «Виды Рима». 1776. Офорт, резец. Художественная галерея Йельского университета. Источник изображения — URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178391> (дата обращения: 01.09.2015)

## References

**Beddington, Charles (2001).** *L'uso dei disegni romani di Canaletto* // Canaletto prima maniera / a cura di A. Bettagno, B. A. Kowalczyk. Venezia: Electa.

**Brodsky, Iosif A. (2001–2003).** *Works of Joseph Brodsky in 7 volumes.* St. Petersburg, Pushkin fund. [In Russ.]

**Dukelskaya, Larisa A., Ippolitov, Arkady V. (2004).** *Venice and Venetian life in 18th century prints: Exhibition catalogue.* St. Petersburg. The State Hermitage Publishers. [In Russ.]

**Ficacci, Luigi (2005).** *The Discovery of Rome out of the Spirit of Piranesi* // Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings. Cologne and London: Taschen. Pp. 7–39.

**Keine, Michael (1996).** *Das Architekturcapriccio in Bild und Architekturtheorie* // Das Capriccio als Kunstprinzip: Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo bis Tiepolo und Goya. Malerei — Zeichnung — Graphik / red. J. Rees. Milano: Skira. S. 83–94.

**Legrand, Jacques-Guillaume (2012).** *Historical sketch of the life and works of G. B. Piranesi — architect, painter and printmaker, born in Venice in 1720, died in Rome in 1778* / translated by I. E. Kulimeneva // Palaces, ruins and prisons. Giovanni Batista Piranesi and Italian architectural fantasies of the XVIII century. Exhibition catalogue. Compiled by A. V. Ippolitov, M. F. Korshunova, V. M. Uspensky. St. Petersburg: The State Hermitage Publishers. Pp. 383–397. [In Russ.]

**Nouveau recueil (1776).** *Nouveau recueil de vues des principals eglises places rues et palais de Rome Moderne et des plus beaux monuments de Rome Ancienne dans l'etat qu'ils se trouvent aujourd'huy, dessinees et gravees par des habiles maîtres.* Rome: Bouchard et Gravier.

**Robison, Andrew (1973).** *Piranesi's Ship on Wheels* // Master Drawings. 1973. № 4. Vol. XI. Pp. 389–392.

**Robison, Andrew (1983).** *Dating Piranesi's early "Vedute di Roma"* // Piranesi tra Venezia e l'Europa / a cura di A. Bettagno. Firenze: Leo S. Olschki. Pp. 11–33.

**Scott, Jonathan (1975).** *Piranesi.* London: Academy Editions.

**Uspensky, Vasily (2013).** *Views of Rome by G. B. Piranesi in the context of Roman printed veduta of XVI–XVIII centuries* // Book art and printmaking in artistic culture. Moscow: Pashkov dom. Pp. 67–74. [In Russ.]



# античные сооружения и их руины в живописи раннего итальянского возрождения

М. А. ЛОПУХОВА

Московский государственный  
университет имени М. В. Ломоносова,  
119991, Россия, Москва,  
Ленинские горы, д. 1  
marina.lopukhova@gmail.com

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-7-48-89

## Аннотация

Изображение античных зданий или их руин было широко распространено в итальянской живописи второй половины XV века, что несомненно связано с усилением интереса к археологическим находкам, а также с заботой художника о выразительности образа и стремлением разнообразить живописное повествование. Однако, как и любая другая деталь *all'antica*, эти изображения не могли не наделяться специфическим содержанием, которое тем не менее было ограничено абстрактной природой архитектурной формы. Отталкиваясь от классической интерпретации, которую Аби Варбург дал руинам античного храма в алтарной картине «Поклонение волхвов», написанной Доменико Гирландайо для капеллы Сассетти в церкви Санта Тринита во Флоренции, и от сравнительно недавнего исследования Эндрю Хуэя об изображении руин в сценах Рождества, мы предлагаем проследить символику разрушающейся античной постройки на примере более широкого круга сюжетов, в первую очередь связанных с темой сокрушения язычества и триумфа христианства. Раннеренессансная живопись совершенно не подразумевала однозначно негативного отношения к изображению антиков, напротив, они ассоциировались не только с религией, но и с доблестью древних. Наиболее заметное место среди интересующих нас мотивов занимает образ триумфальной арки, обладающий выразительной и в то же время амбивалентной победной семантикой, а также богатыми композиционными и повествовательными возможностями. Пик интереса к такого рода сочиненным античным деталям пришелся на 1470–1490-е годы, а с расширением и систематизацией археологических знаний на рубеже столетий и особенно в XVI веке фантазии на тему руин постепенно были вытеснены в особую сферу антикварной деятельности, связанную с реконструкцией античных сооружений и жанром «воображаемых древностей».

**Ключевые слова:** классическая традиция в искусстве, итальянская живопись, Доменико Гирландайо, Андреа Мантенья, Сандро Боттичелли, Филиппино Липпи, Чима да Конельяно, Лудовико Маццолино

MARINA A. LOPUKHOVA

Lomonosov Moscow State University,  
119991, Russia, Moscow, Leninskie Gory, 1  
marina.lopukhova@gmail.com

**Для цитирования:** Лопухова М. А. Античные сооружения и их руины в живописи раннего итальянского Возрождения // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 7 (3/2025). С. 48–89

ancient buildings and  
their ruins in the Italian early  
renaissance painting

## Abstract

The depiction of ancient buildings or their ruins was widespread in Italian painting in the second half of the 15th century owing to the growing interest in archaeological discoveries, as well as the desire of diversifying pictorial narratives through Albertian *varietas*. However, like any other *all'antica* detail, these images assumed specific symbolic functions, which were nevertheless limited by the abstract nature of architectural form. Resting on the classical interpretation that Aby Warburg gave to the ruins of an ancient temple in the Sassetti altarpiece by Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita Church in Florence, and the recent study by Andrew Hui on the depiction of ruins in Nativity scenes, we propose to trace the symbolic interpretation of images of collapsing ancient architecture through a broader range of subjects, primarily those related to the theme of the destruction of paganism and the triumph of the Christian faith. Yet such rhetoric did not imply an unequivocally negative attitude towards the depiction of antiquities, which were associated not exclusively with paganism, but rather with the virtues of the ancients. Among such motifs the triumphal arch keeps a prominent place, possessing expressive and ambiguously victorious semantics at the same time, as well as rich compositional and narrative functions. The peak of interest in these kinds of invented details falls on the 1470s–1490s. With the expansion and systematization of archaeological knowledge at the turn of the centuries and especially in the 16th century fantasies about ruins were gradually expelled into a specific sphere of antiquarian activity concerned with the reconstruction of antiquities and the depiction of “imagined antiquities”.

**Keywords:** classical tradition in art, Italian painting, Domenico Ghirlandaio, Andrea Mantegna, Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Cima da Conegliano, Ludovico Mazzolino



Принято считать, что изображения древностей в итальянской ренессансной живописи — в эпоху, увлеченную античным прошлым и стремившуюся возродить его величие, — в первую очередь были призваны продемонстрировать ученость художника или его заказчика, придав сцене разнообразие, приятное взору, и необходимый исторический антураж. Это утверждение, безусловно, верно: в некоторых живописцах страсть к археологии была столь сильна, что они с вниманием относились не только к величественным монументам и статуям, но даже к характеру стенной кладки<sup>1</sup>. Однако, попадая в пространство библейского повествования, такие мотивы должны были занимать определенное место в смысловой конструкции образа, получать морально-дидактическую или символическую интерпретацию — как самого общего порядка, так и глубоко индивидуальную, связанную со спецификой программы конкретного живописного произведения или ансамбля. В наибольшей степени это суждение справедливо для изображенной скульптуры — рельефов и статуй, которые в силу своей фигуративной природы могли составлять полноценный визуальный ряд и обретать роль своеобразного «комментария», дополнявшего основной сюжет<sup>2</sup>.

Архитектурные сооружения *all'antica*, лишенные фигуративного декора, очевидно, менее богаты повествовательными возможностями, однако было бы слишком смело предположить, что их изображения в живописи не удостоивались символической трактовки. Буквально на пороге рождения нового искусства — во фресках Верхней церкви в Ассизи — мы встречаем подобную «говорящую» деталь: горожанин оказывает почести юному святому Франциску на фоне древнего портика церкви Санта Мария sopra Минерва. Художник выбирает ее вовсе не для демонстрации высокой образованности всех участников художественного процесса, но как историческое свидетельство: храм — наиболее характерный элемент городского ландшафта, позволяющий опознать место действия как Ассизи, то есть детали поручена документальная, «доказывающая» миссия.

Всплеск интереса к изображению сооружений *all'antica* мы обнаруживаем в итальянской живописи во второй половине XV века, когда художники вслед за коллегами-зодчими уже в достаточной степени овладели словарем классической архитектуры. К середине века в Центральной Италии сложилась структура алтаря типа *sacra conversazione*, и элементы, которые формировали архитектурный задник, стали приобретать классические профили и декор. Нет нужды перечислять всех художников, обращавшихся к этому приему; наглядным примером могут служить многочисленные алтарные картины, вышедшие из мастерской Козимо Росселли (например, «Святая Варвара со святым Иоанном Крестителем и Матфеем», 1468–1470, Флоренция,

1 Об этом подробно см. [Esch, 2008].

2 Этой проблеме посвящена обширная литература, которую едва ли уместно приводить здесь целиком. Образцовыми по-прежнему следует считать работу Е. Борсука и Р. Офферхауса, посвященную капелле Саскетти во флорентийской церкви Санта Тринита [Borsook & Offerhaus, 1981], и неопубликованную диссертацию

Т. Томаса об изображении античных рельефов в живописи четырех художников раннего Возрождения, которые наиболее часто обращались к этому мотиву: Мантеньи, Джованни Беллини, Доменико Гирландайо и Филиппино Липпи [Thomas, 1980]. Избранную библиографию см. в нашей публикации [Лопухова, 2014].



Ил. 1

Фра Анджелико и фра Филиппо Липпи. Поклонение волхвов. Ок. 1440–1460. Дерево, темпера. Диаметр 137,3 см. Национальная галерея, Вашингтон

Ил. 2

Фра Диаманте. Рождество. 1465–1470. Дерево, темпера. 166×166 см. Лувр, Париж



Галерея Академии). А к 1470-м годам руины античного сооружения начали подменять — или теснить — полуразрушенную сельскую постройку или хижину в сцене Рождества (Ил. 1–2), где изображение скромного или ветхого здания традиционно служило указанием на бедность, сопровождавшую появление на свет Спасителя и его жизнь (Флп. 2:6–8).

Хрестоматийный и хорошо изученный пример такой подмены — «Поклонение пастухов» Доменико Гирландайо (Ил. 3), написанное в 1485 году для капеллы Сассетти во флорентийской церкви Санта Тринита — ансамбля, который считается эталоном антикварного вкуса зрелого Кватроченто. Во славу владельца капеллы Франческо Сассетти, главы медичейского банка, известного собирателя древностей и поклонника образа жизни *all'antica*, свои познания в археологии продемонстрировали и Гирландайо, только что побывавший в Риме, и архитектор усыпальницы Джулиано да Сангалло: он заменил традиционные пристенные надгробия на саркофаги, убранные в полуциркульные аркосолы, которые декорированы барельефами с сюжетами и орнаментами, заимствованными с древнеримских саркофагов.

Безусловно, присутствие разнообразных руин в религиозных композициях могло не иметь строгой символической коннотации, ни положительной, ни отрицательной, и лишь указывать на древность изображаемого события, служа абстрактным знаком прежнего, дохристианского, языческого или иудейского, мира. Однако в капелле Сассетти этот мотив получает более определенную иконографическую трактовку, которую впервые обосновал Аби Варбург в своей фундаментальной статье «Последнее волеизъявление Франческо Сассетти» [Warburg, 1932, pp. 156–157]. Он обратил внимание, что на внешней стене капеллы помещена фреска со сценой явления Сивиллы Тибуртинской императору Августу, описанная Иаковом Ворагинским в «Золотой легенде», и предположил, что беломраморные пилоны, поддерживающие кровлю хлева, символизируют Храм Мира (Templum Pacis), разрушенный до основания в момент, когда Дева родила Спасителя [Иаков Ворагинский, 2017, с. 74]. В то же время позади младенца Христа вместо яслей изображен щербатый античный саркофаг, наполненный сеном, — мотив, который позволяет толковать античность не только как погрязшую языческую эпоху, но и как колыбель христианства.

Здесь стоит сделать оговорку, что аллюзию на языческие саркофаги можно увидеть во флорентийской живописи уже в начале Кватроченто, причем не только в композициях, где сюжет оправдывал бы изображение гроба, — в сценах Воскресения Христа или Вознесения Богоматери. Вид рифленого саркофага придан подножию трона, на котором восседает Мадонна на Пизанском полиптихе Мазаччо (1426–1427, Лондон, Национальная галерея). Трудно судить, как именно осмыслялась эта деталь в столь раннем памятнике, в то время как в рассматриваемую нами эпоху, то есть к концу столетия, уподобление кресла Мадонны античному саркофагу или жертвеннику было уже вполне принято и в церковной живописи (Ил. 5), и в образах для частного благочестия (Ил. 4), но окрасилось скорее в драматические



Ил. 3

Доменико Гирландайо. Поклонение пастухов.  
1485. Дерево, темпера. 167×167 см. Санта Тринита,  
Флоренция



тона из-за связи с темой евхаристии и Жертвы [Лопухова, 2011, с. 309]. Мы не исключали бы, что само по себе появление подобного мотива в живописи было связано с использованием римских споллий — прежде всего, мраморных карнизов или саркофагов — в храмовом интерьере в качестве престолов, что до сих пор можно наблюдать в итальянских церквях<sup>3</sup>.

Благодаря Варбургу толкование античных руин как метафоры разрушенного, поверженного в прах язычества прочно укрепилось в литературе<sup>4</sup>. С рождественских сцен, многочисленных и необыкновенно популярных во флорентийском искусстве<sup>5</sup>, оно было не без оснований перенесено на некоторые другие сюжеты, которые предполагали прославление истинной веры, сокрушившей язычество, — прежде всего, в сцены мученичеств. В этом ключе вполне справедливо интерпретировать обломки колонн и статуй и разрушенные триумфальные арки в изображениях святого Себастьяна у Андреа Мантеньи (Ил. 6) или руину античного сооружения на фреске Филиппино Липпи «Мученичество святого Филиппа» в капелле Строрци (1497–1502, Флоренция, Санта Мария Новелла; Ил. 7): подвиг христианской веры на глазах зрителя буквально не оставляет камня на камне от прежних религиозных заблуждений.

Несмотря на прозрачность этой трактовки и ее устойчивость в последующей литературе, сравнительно недавно Эндрю Хуэй предложил более развернутую и нюансированную систему интерпретации образа руин в сценах Рождества и Поклонения младенцу [Hui, 2015], которая заслуживает пристального внимания. Нам представляется уместным изложить ее, снабдив некоторыми комментариями, и показать, что она, с одной стороны, не универсальна, поскольку опровержима в отношении некоторых памятников, с другой — приложима не только к рождественским сюжетам и вполне может быть экстраполирована на искусство зрелого Кватроченто в целом, как церковное, так и светское, которое умело подходит к трактовке классических мотивов обобщенно и предельно конкретно одновременно<sup>6</sup>.

Хуэй сохраняет за мотивом руины то значение, которое было предложено Варбургом, но отмечает, что поражение язычества означает также триумф новой веры во временной перспективе [Hui, 2015, pp. 324–325]. Прежний мир уходит в прошлое не только в духовном измерении, но и вместе с архитектурным воплощением старой веры. Доказательство этой мысли обнаруживается в нидерландских рождественских сценах, прежде всего, в Мидделбургском алтаре Рогира ван дер Вейдена (ок. 1450,

<sup>3</sup> В качестве примера приведем престолы церкви Санта Мария Ротонда в Альбано. О повторном использовании античных саркофагов в Средние века см. [Andreae & Settis, 1984].

<sup>4</sup> Характерным образом только эту трактовку приводит Сальваторе Сеттис в программной статье об образе руин в европейской культуре [Settis, 2011, pp. 724–726], а также Кэмми Бразерс в недавней монографии о Джулиано да Сангалло и его рисунках с античности, обращаясь к алтарю Сассетти [Brothers, 2022, p. 196].

<sup>5</sup> Причиной популярности этого сюжета во флорентийском искусстве исследователи единодушно называют особое расположение, которое к нему, как и к празднику Богоявления, питало семейство Медичи. О политическом подтексте «Поклонения волхвов» в медичейской Флоренции см. [Frosinini 2022], показательный частный случай разобран у Дж. Нельсона [Nelson, 2017].

<sup>6</sup> Характерный пример такого подхода — предполагающее три уровня прочтения изображение античного саркофага во фреске Филиппино Липпи «Вознесение Богомате-

Берлин, Картинная галерея; Ил. 8), где тяжеловесные руины романского сооружения (то есть старая архитектура) символизируют дохристианскую эпоху, в то время как светоносный и стройный интерьер готического собора обыкновенно ассоциируется у ранних фламандцев с христианской современностью.

Действительно, такое прочтение вполне правомерно, когда художник сопоставляет античную руину с современным зданием или панорамой современного города. Однако попытка признать за ней универсальную живописную метафору порождает курьезы. Один из таких курьезов обнаружил А. Л. Близнюков, анализируя картины Лудовико Маццолино. Феррарский мастер, чья манера сложилась к концу XV века, бесконечно варьировал мотив величественного сооружения, сплошь покрытого рельефами *all'antica*, и иногда противопоставлял ему строящееся здание, помещенное вдали (Ил. 9), в чем действительно можно усмотреть противопоставление Ветхого и Нового Заветов [Близнюков, 2024, с. 361] или, скорее, язычества и христианства. Однако если следовать этой логике, в «Поклонении волхвов», хранящемся в частном собрании (Ил. 10), новая эра должна приобрести вид «романтической и живописной надстройки трущобного вида» [Близнюков, 2024, с. 362–363], что ставит под сомнение ликующе-созидательную трактовку — если только не принять во внимание, что во втором случае триумфальная арка не руинирована и, возможно, сама символизирует новую эру — современность, возрождающую античность *sub gratie*.

Появление триумфальной арки вместо абстрактной античной руины, как кажется, должно было привносить в иллюстрации евангельской истории более определенную победную риторику. На алтаре из капеллы Сассетти (Ил. 3) изображение арки присутствует наряду с полуразрушенным Храмом Мира: сквозь единственный ее пролет проезжает на среднем плане картины кавалькада волхвов, буквально воспроизводя ход римского триумфального шествия. Во фресках того же Доменико Гирландайо в капелле Торнабуони во флорентийской церкви Санта Мария Новелла (окончены к 1490) на фоне триумфальной арки разворачивается сцена Поклонения младенцу, и архитектурный мотив приобретает амбивалентную трактовку, подразумевая одновременно крушение язычества и торжество христианства. Сохраняя такую двойственность, он вполне способен утрачивать бравурное звучание, сопровождая интимный, элегический образ, как это происходит у Мантеньи в «Мадонне Умилении» (1491, Падуя, Городские музеи; Ил. 11).

ри» в капелле Карафа (1488–1493, Рим, Санта Мария sopra Минерва). Первый уровень не требует от зрителя большой интеллектуальной сноровки и продиктован традиционной иконографией сюжета: это гроб возносящейся Богородицы; второй и третий продиктованы специфическим декором на стенках саркофага, где изображена сцена морского тиаса. С позднеантичных времен морской триумф ассоциировался с посмертным триумфом души, и в погребальном контексте ренессансное искусство охотно интерпретировало в подобном духе любую римскую триумфальную

иконографию. В то же время заказчик ансамбля, кардинал Оливiero Карафа, прославился как участник морских сражений. Таким образом, второстепенная, на первый взгляд, деталь в античном вкусе не только служит для украшения композиции и указания на эстетические предпочтения заказчика, но и отражает универсальное символическое прочтение, привнесенное эпохой Возрождения в античную иконографию, а также дополняет повествование биографическим элементом. Подробнее о программе капеллы и значении классических элементов см. [Geiger, 1986].





Ил. 4  
Доменико Гирландайо. Поклонение волхвов. 1487.  
Дерево, темпера. Диаметр 171 см. Галерея Уффици,  
Флоренция



Ил. 5  
Филиппино Липпи. Святое собеседование (Алтарь  
Нерли). 1493–1495. Дерево, темпера. 180×160 см.  
Санто Спирито, Флоренция





Ил. 6  
 Андреа Мантенья. Святой Себастьян. 1478–1480.  
 Холст, темпера. 255×140 см. Лувр, Париж



Ил. 7  
 Филиппино Липпи. Мученичество святого  
 Филиппа. 1497–1502. Фреска. Санта Мария Новелла,  
 Флоренция



Здесь стоит обозначить несколько практических обстоятельств, способствовавших тому, что римские триумфальные арки стали популярной деталью раннеренессансной живописи и, в частности, религиозных композиций. Импозантные триумфальные сооружения и городские ворота и сегодня принадлежат к числу наиболее сохранных античных зданий Рима, Римини, Анконы, Фано; в эпоху Возрождения они составляли неотъемлемую часть городского ландшафта и были доступны для изучения и копирования. Благодаря этому их пропорции и формы ложились в основу новаторских архитектурных проектов, а в трактате Леона Баттисты Альберти триумфальная арка стала одним из ключевых элементов: она была взята за основу для схемы церковного фасада<sup>7</sup>. Таким образом, переосмысление этого мотива в христианском ключе было свойственно не только живописцам, но всей культуре в целом, и он вполне мог ассоциироваться не только с языческой древностью, но и с образом современного храма. Наконец, возвращаясь к иносказательному прочтению деталей *all'antica*, не будем забывать о богатых повествовательных возможностях рельефов, которые покрывали поверхность триумфальных арок. Монохромные скульптурные дополнения могли в общих чертах отсылать к античным образам и ритуалам, которые заново трактовались в христианском духе, как в случае с упомянутыми выше работами Маццолино. Но порой они настолько нарочиты, что можно заподозрить, будто именно они играют ключевую роль в программе живописного произведения. В качестве примера приведем «Встречу Иоакима и Анны» работы Филиппино Липпи (1497, Копенгаген, Государственный художественный музей; Ил. 12).

За спиной святой Анны и сопровождающих ее женщин помещено сооружение, не тронутое временем и напоминающее триумфальную арку, которое, по всей вероятности, играет роль Золотых ворот. Архитектурный элемент, оправданный сюжетом и освященный многовековой изобразительной традицией, занимает узкий левый край картины и, очевидно, противопоставлен первозданному пейзажу за спиной Иоакима и бредущего следом за ним оборванного пастуха. Несмотря на свой сравнительно небольшой размер, Иерусалимские врата сплошь «изрезаны» декором. Два из четырех рельефов обращены к зрителю фронтально и читаются разборчиво. На верхней панели представлена спящая нимфа в окружении трех путти — сцена, которую Трой Томас справедливо связывал с изображением гермафродита и трех купидонов на камее, хранившейся в коллекции Медичи, ныне утраченной [Thomas, 1980, pp. 119–121]. Нижний рельеф представляет собой довольно сложную композицию с развитым архитектурным фоном; на первом плане помещены три фигуры солдат, один из которых выливает вино из амфоры в стоящий на земле сосуд. Два других рельефа расположены под углом и читаются плохо; они были определены как сцена принесения присяги (изображены двое коленопреклоненных солдат перед императором) и сцена *adlocutio* — обращения императора к войскам. Наконец, ближе

7 Об этом подробно см. [Syndikus, 2008].



Ил. 8

Рогир ван дер Вейден. Мидделбургский алтарь (Триптих Бладлена). Ок. 1450. Дерево, масло. 91×89 см (средняя часть), 91×40 см (боковые створки). Картинная галерея, Берлин



всего к зрителю, на внутренней части арки, находится фигура попирающей врагов Виктории с пальмовой ветвью и венком в руках, чье изображение интерпретируется Томасом в универсальном ключе — как грядущая победа христианства над язычеством [Thomas, 1980, pp. 119–121]. Хотя этот мотив безусловно является характерным украшением триумфальных арок, мы бы не исключали, что одновременно он может отсылать к иконографии «Триумфа целомудрия» Петрарки, где аллегория Невинности победно возвышается над связанным Амуром<sup>8</sup>; тогда рельеф приобретает более определенное звучание в рамках изображенного сюжета, символизируя непорочность Богородицы и благочестие ее родителей.

Второе значение, которое Хуэй усматривает в изображении руин в сценах Рождества, связано с привычкой художников «прояснять» сложные богословские понятия с помощью линейной перспективы. Изображение здания (и всего видимого мира) в прямом перспективном сокращении в буквальном смысле помещало фигуру маленького Спасителя, расположенную в точке схода, в центр мироздания [Hui, 2015, p. 334]. Разумеется, это замечание справедливо только для живописных произведений с симметричной композицией, где руина выступает ключевым организующим элементом, например, для моленных образов Боттичелли, который в 1470-е годы пишет целую серию «Поклонений волхвов» (Ил. 13–14).

В подтверждение этой идеи стоит напомнить, что именно божественная перспектива помогала делать умозрительное осязаемым в итальянских Благовещениях, где чудо боговоплощения уподоблялось чуду изображения пространственной глубины на плоскости [Arasse, 2009, p. 21]. Характерным образом в сценах Благовещения перспектива, как правило, остается свободной и замыкается на дальнем плане оградой или воротами *hortus conclusus*, в то время как в рождественских сценах она сведена к фигуре младенца Христа. Не менее показательно, что Леонардо оставит от этой идеи только чистый математический расчет, оттеснив в неоконченном «Поклонении волхвов» (1481–1482, Флоренция, Галерея Уффици; Ил. 15) изображение руины на дальний план, хотя на подготовительном рисунке из Лувра ее композиционная роль была куда значительнее (Ил. 16).

Использование архитектурных мотивов в качестве организующего элемента композиции — общее место для итальянской живописи последней трети XV века, и среди них почетное место занимают именно императорские триумфальные арки, увиденные флорентийскими и умбрийскими художниками в годы работы в Риме, а для большинства североитальянских мастеров составлявшие часть повседневного визуального опыта. Они появляются на фресках (у Перуджино и Боттичелли в Сикстинской капелле, 1481–1482), в алтарных композициях и на спаллиерах (наиболее характерный

8 Ср., например, с панно «Триумф целомудрия» неизвестного флорентийского художника третьей четверти XV века из собрания Национальной пинакотекы Сиены (инв. 150) и книжной миниатюрой того времени [Шидловская, 2024]. Кроме того, в 1490 году Пьетро

деи Пиизи напечатал «Триумфы», проиллюстрированные гравюрами (те же иллюстрации были использованы в венецианском издании Петрарки 1492–1493 годов), которые широко популяризовали эту иконографию.



Ил. 9  
Лудовико Маццолино. Святое семейство со святым Альбертом из Трапани. Частное собрание



пример — «История Лукреции» Боттичелли из коллекции Музея Изабеллы Стюарт-Гарднер) и в той или иной степени упорядочивают структуру живописной плоскости, что было особенно актуально при большой высоте, то есть в монументальной фресковой декорации<sup>9</sup>. Может даже возникнуть впечатление, что организующее значение триумфальной арки — в силу выразительности и ясности этого мотива — доминирует над иносказанием. Так, в росписях капеллы Торнабуони в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции Гирландайо в высоком регистре помещает на фоне триумфальной арки не только сцену Поклонения волхвов (Ил. 17), как было упомянуто выше, но и, непосредственно рядом с ней, сцену Избиения младенцев (Ил. 18). Однако в первом случае сооружение руинировано, а во втором — сохранно и, к тому же, щедро покрыто рельефами, восходящими к иконографии римского императорского триумфа. По всей вероятности, здесь сыграла свою роль двойственность символической окраски, которую мог принимать мотив. Вечный триумф новой веры, в первом случае, и временное, но весьма убедительное и кровавое утверждение язычества, во втором, художник сопоставляет предельно наглядно, метафорически обыгрывая не только соседствующие эпизоды евангельской легенды, но и волнообразное развитие всей христианской истории.

В этом контексте нельзя отказать архитектурным элементам *all'antica* в чисто орнаментальной функции. В. П. Головин отмечал, что в течение XV века в изображении античной скульптуры постепенно «ведущей стала не религиозно-символическая, а повествовательно-репрезентативная тенденция» [Головин, 1985, с. 62], поскольку деталь *all'antica*, как и любая другая занимательная деталь, тем более лестно характеризующая художника или заказчика как знатока древностей, давала возможность обогатить живописный рассказ. Это вполне соответствовало требованию приятного разнообразия, которое подпитывалось художественной теорией Леона Баттисты Альберти (впрочем, его *varietà* предполагала соответствие любой детали сюжету, что отчасти и заставляет искать в античных руинах символический подтекст). Кажется, замечание Головина справедливо не только для изображения античной скульптуры, но и для рассматриваемых нами архитектурных элементов: во всяком случае, в том же «Поклонении волхвов» Доменико Гирландайо из капеллы Сассетти задача оживить повествование решается всеми возможными способами, включая занятный пейзаж, портретные головы и цитаты из «Алтаря Портинари» Гуго ван дер Гуса (1473–1478, Флоренция, Галерея Уффици), незадолго до этого, в 1483 году, привезенного во Флоренцию и произведшего фурор, так что зрительно античные сооружения всех сортов входят в этот перечислительный ряд.

Наконец, согласно последней — и, вероятно, ключевой — версии, которую предлагает Хуэй [Hui, 2015, pp. 339–344], присутствие классических

<sup>9</sup> О композиционной роли триумфальной арки в живописи Центральной Италии рубежа XV–XVI веков и семантике ее скульптурного наполнения см. нашу статью [Лопухова, 2014].



Ил. 10

Лудовико Маццолоино. Поклонение волхвов.  
Частное собрание



**Ил. 11**

Андреа Мантенья. Madonna della Tenerezza. 1491.  
Пергамен, серебряный карандаш, темпера, золото.  
Городские музеи, Падуя

**Ил. 12**

Филиппино Липпи. Встреча Иоакима и Анны  
у Золотых ворот. 1497. Дерево, темпера.  
113×124 см. Государственный музей искусств,  
Копенгаген



**Ил. 13**

Сандро Боттичелли. Поклонение волхвов.  
Ок. 1470–1475. Дерево, темпера.  
Диаметр 130,8 см. Национальная галерея, Лондон

**Ил. 14**

Сандро Боттичелли. Поклонение волхвов. 1475–1476.  
Дерево, темпера. 111×134 см. Галерея Уффици,  
Флоренция





**Ил. 15**  
 Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов. 1481–1482.  
 Дерево, уголь, акварель, масло. 244×240 см. Галерея  
 Уффици, Флоренция



**Ил. 16**  
 Леонардо да Винчи. Подготовительный рисунок  
 к «Поклонению волхвов». 1480–1481. Бумага,  
 коричневые чернила. 28,4×21,3 см. Лувр, Париж



архитектурных форм в сценах Рождества наводит на мысль о новом рождении античности в современном мире, в новую эпоху, освященную, к тому же, присутствием Спасителя и способную примирить истинную веру и красоту классического идеала<sup>10</sup>. Это умозаключение, красивое и в высшей степени правомерное в контексте развития ренессансного зодчества, получает прямое подтверждение благодаря «Поклонению пастухов» Франческо ди Джорджо Мартини (1490–1495, Сиена, Сан Доменико; Ил. 19). Обращение к классическому архитектурному мотиву здесь знаменательно само по себе, поскольку редко для сиенской живописи Кватроченто и обусловлено не столько нараставшей модой на флорентийские новшества, но в большей степени — специфическими интересами художника, который известен в первую очередь как инженер, теоретик архитектуры и знаток древностей. Сам по себе мотив, занимавший мастера в его антикварных студиях [Nesselrath, 2014, Abb. 106], вопреки мнению Алена Шнаппа [Schnapp, 2017, p. 23], в картине предельно стилизован. Очевидно, что его декоративная функция и символическое звучание были важнее передачи подлинного образа антика, и как раз это различие между Франческо ди Джорджо-теоретиком и церковным художником прекрасно вписывается в общую интерпретацию картины, которую дает ученый. Руина предстает не просто случайным элементом ландшафта, не деталью, но торжественным театральным задником, который осеняет и защищает явление Спасителя; таким образом, из частного элемента христианского послания к концу Кватроченто руина превращается в полноценную метафору Откровения [Schnapp, 2017, p. 24]. Занимая центральное место в композиции, триумфальная арка — знак древности — характерным образом сопоставлена с центрическим храмом, эталоном современной архитектурной мысли, расположенным на дальнем плане, а на ее стене, разрушающейся на глазах, помещено два медальона с изображением римских республиканских героев, прославленных Титом Ливием, — Муция Сцевола (История Рима, II, 12; Ил. 20) и Марка Курция (История Рима, VII, 6; Ил. 21). Стойкость и жертвенность древних сопоставляются с новой, христианской, доблестью.

Тема доблести нового века, которая может быть выражена языком прошлого, отчетливо звучит и в упомянутых выше сценах мученичеств. Особенно показательна в этом отношении луврская картина Андреа Мантеньи (Ил. 6), где победоносное и живое, будто неуязвимое, тело святого Себастьяна, уподобленного античному атлету, противопоставляется бранным обломкам каменной статуи и руине триумфальной арки<sup>11</sup>. Значение архитектурного мотива, как мы уже уяснили, может быть амбивалентным и указывать

<sup>10</sup> Об этом см. [Хачатуров, 2025, с. 42]. Заметим, что эта идея, не чуждая еще Блаженному Августину, в различных формах питала гуманистическую мысль от Петрарки до Марсилио Фичино.

<sup>11</sup> Кэмми Бразерс чрезвычайно интересно рассуждает о том, как это сравнение разворачивается на нескольких семантических уровнях: сопоставлены живое и мертвое, невредимое и фрагментированное, древнее и новое, в то время как соседство человеческой фигуры и колонны очевидным образом отсылает к античной теории пропорций [Brothers, 2022, p. 193].



Ил. 17

Доменико Гирландайо. Поклонение волхвов. 1486–1490. Фреска. Санта Мария Новелла, Флоренция



одновременно на гибель язычества и на доблесть христианского героя, преодолевающего муки смерти. Поэтому кажется важным, что фрагмент триумфальной арки заменяет здесь более традиционную — как, к слову, и для сцены Бичевания Христа — отдельно стоящую колонну, усложняя программу образа. Представляется, что в подобном же двойственном ключе стоит трактовать этот мотив, когда он появляется, собственно, в «Бичеваниях» — например, на дальнем плане штандарта Луки Синьорелли (1475, Милан, Пинакотекка Брера). Совершенным воплощением этой идеи вневременной доблести становится, по Алену Шнаппу, окруженная руинами фигура мертвого Христа в двух картинах Карпаччо — «Размышлении о Страстях» (ок. 1500–1510, Нью-Йорк, Музей Метрополитен) и «Мертвом Христе» (ок. 1520, Берлин, Картинная галерея) [Schnapp, 2017, pp. 24–27].

Возвращаясь к нашему эталонному памятнику, «Поклонению пастухов» Доменико Гирландайо (Ил. 3), можно распространить интерпретацию, связанную с темой доблести прошлых веков, на весь ансамбль капеллы Сассетти. В алтарной картине римский саркофаг обретал новую жизнь, служба колыбелью новорожденному Спасителю, точно так же на центральной фреске, «Утверждение устава францисканского ордена папой Гонорием», средневековый Рим — со всем его величием и статусом *caput Mundi* — представлял в архитектурном облике современной Флоренции: именно так (как новый Рим) мыслили свой город Лоренцо Медичи и лояльный ему заказчик (оба они изображены на правом краю композиции). С той же ликующей интонацией Флоренция и ее общество представлены во фреске Гирландайо «Благовестие Захарии» в капелле Торнабуони в церкви Санта Мария Новелла (1490): реальный город просматривается в пазухах «сцены», задником для которой служит апсида храма, обрамленная массивной триумфальной аркой с рельефами *all'antica* и прославляющей город надписью.

До сих пор в нашем тексте мы мало задавались вопросом о том, каковы были подлинные археологические источники тех архитектурных мотивов, которые служили столь важным композиционным и смысловым элементом рассматриваемых нами живописных произведений. Почти ни для одного из них, кроме трехпролетной триумфальной арки, очевидно отсылающей к арке Константина в Риме, мы не найдем прямого прототипа<sup>12</sup>. Все эти сооружения, как и их декор, как правило, выдуманы живописцами по мотивам живых впечатлений или чужих зарисовок. То же справедливо и для римского пейзажа, который обнаруживается в ряде живописных произведений Мантеньи, в том числе в луврском «Святом Себастьяне». От аналогичных пастишей, составленных из миниатюрных изображений реально существующих и выдуманных римских построек, которые просматриваются

<sup>12</sup> Археологические прототипы во многих случаях отыскиваются для элементов скульптурного декора, который составлялся из общепринятых орнаментальных форм и мотивов, почерпнутых из известных антиков, но иногда вовсе не имевших отношения к монументальной декорации. Впрочем, в последние десятилетия

требование археологической точности при определении источника той или иной антикварной детали заметно снизилось. В литературе отчетливо преобладает тенденция ставить вопрос иначе и обозначать в качестве прототипа, если тому нет очевидных подтверждений, не конкретный памятник, но круг возможных образцов.



Ил. 18

Доменико Гирландайо. Избиение младенцев. 1486–1490. Фреска. Санта Мария Новелла, Флоренция



на дальнем плане «Поклонения волхвов» Доменико Гирландайо, написанного для Ospedale della Innocenti (1488–1489, Флоренция, Музей детства), или «Похищения сабинянок» кисти его помощника Бартоломео ди Джованни (ок. 1488, Рим, Галерея Колонна)<sup>13</sup>, их отличает только иллюзия достоверности, которую им сообщает суховатая и строгая живописная манера Мантеньи. Она же делает подлинно древними в глазах зрителя сплошь сочиненные архитектурные декорации, в которых разыгрывается сцена казни святого Христофора на фресках капеллы Оветари в церкви Эремитани в Падуе (1448–1457).

Мы в праве предположить, что восприятие античных сооружений и их руин в раннеренессансной живописи было сродни отношению к подлинной античной архитектуре, созерцание которой, как мы уже отмечали, во многих итальянских городах составляло часть повседневного опыта. В архитектурной практике Возрождения обращение к классической норме или, по меньшей мере, к классическому декору было признаком просвещенности, благородства и политической дальновидности, и к концу Кватроченто эксперименты *all'antica*, хоть и казались порой экстравагантными даже искусственным зрителям, едва ли воспринимались как чуждые или враждебные. Ренессансные храмы и дворцы, которые мыслились как монументы во вполне классическом смысле слова, вкраплялись в средневековую застройку наравне с подлинными антиками, и рассматриваемый нами сюжет удивительным образом позволяет увериться в этом отождествлении. Так, на картине Чимы да Конельяно «Иоанн Креститель со святыми Петром, Марком, Иеронимом и Павлом» в венецианской церкви Мадонна дель Орто (1495; Ил. 22) святые стоят посреди колонн из цветного мрамора, поддерживающих остовы куполов и парусов с поблескивающими золотыми мозаиками.

Поросшая быльем изысканная романтическая руина напоминает венецианские церкви конца XV века, спроектированные Моро Кодусси с опорой на византийские образцы; и Чима (Ил. 23), и Джованни Беллини нередко помещают сцену святого собеседования внутри подобных пространственных ячеек, близких по пропорциям и духу венецианской современной архитектуре и одновременно воскрешающих ее греческое наследие. Иными словами, художник рушит и воссоздает именно те архитектурные формы, которые в глазах венецианца его времени ассоциируются с местной стариной, в силу отсутствия римских руин — с собственной *antichità*, которая возрождается после столетий господства «варварских» заальпийских стилей.

Итак, изображения античной архитектуры, руинированной и сохранный, в итальянской живописи второй половины Кватроченто вовсе не только отражают восторг эпохи Возрождения перед вновь открытой античностью. Вернее всего, на наш взгляд, было бы воспринимать как своего рода сполли — элементы, извлеченные из своего первоначального контекста и перемещенные в новый, зрительно инородные новому

13 О ней подробно см. [Махо, 2012].



Ил. 19

Франческо ди Джорджо Мартини. Рождество. 1490–1495. Дерево, масло. 239×209 см. Сан Доменико, Сиена





Ил. 20

Франческо ди Джорджо Мартини. Рождество.  
1490–1495. Деталь. Сан Доменико, Сиена



Ил. 21

Франческо ди Джорджо Мартини. Рождество.  
1490–1495. Деталь. Сан Доменико, Сиена



окружению и подверженные потому целому комплексу разнообразных толкований: от буквального восприятия классической архитектуры или ее развалин как естественного элемента окружающего пейзажа до метафор разной степени сложности, когда руина становится частью сакрального ландшафта, мыслится как трофей сокрушенного язычества или же как символ хода времени<sup>14</sup>. Подобные детали часто обладают двойственным символическим значением и неразрывно соединяют в себе две функции — композиционную и смысловую. Превращаясь в ключевой элемент формальной структуры, в некоторых случаях они, в том числе средствами линейной перспективы, в буквальном смысле слова фокусируют внимание на важнейших богословских догматах. Будучи материальным воплощением новой эры, они воспринимаются одновременно как эстетический и этический эталон, напоминание о доблести древних, которая стоит того, чтобы возродить античность из руин, пусть даже ее новый образ будет полностью вымышленным или заимствованным не из подлинной древности, а из современной архитектуры. Парадоксальным образом на протяжении XV века — возможно, в силу инерции аллегорического мышления, свойственного Средневековью, — чем больше культура Возрождения узнавала об античности, тем большим количеством смыслов она стремилась наделять ее обломки.

Однако с 1480-х годов благодаря развитию археологического знания и в силу того, что художественная жизнь постепенно возвращалась в Рим, в искусство начал проникать реальный облик Вечного города, очищенный от избыточных иносказательных интерпретаций. Античность стала познаваться и обживаться в своем истинном масштабе и форме не изолированно, но как неотъемлемая часть городской среды, где средневековая застройка служила для нее естественным окружением. Наиболее важным и часто цитируемым в этом контексте примером является фреска Филиппино Липпи «Триумф Фомы Аквинского» в капелле Карафа в римской церкви Санта Мария sopra Минерва (1488–1493), на дальнем плане которой просматривается Латеранский дворец со стоящей у его стен бронзовой статуей Марка Аврелия. Еще лучше свидетельствует об этом архитектурная графика — например, ряд рисунков из Кодекса Эскуриаленсис (Эскориал, Королевская библиотека, RBME 28-II-12; например, fol. 27v, fol. 56v), который некогда приписывался мастерской Гирландайо, но скорее всего возник в римской художественной среде последних двух десятилетий Кватроченто, и некоторые зарисовки Джулиано да Сангалло. При этом, как неоднократно отмечает в своей новой монографии Кэмми Бразерс,

14 Об исторической, историко-художественной и метафорической интерпретации споллий в широкой перспективе см. статьи Арнольда Эша [Esch, 2016], Паоло Ливерани [Liverani, 2016] и Майкла Гринхальга [Greenhalgh, 2016] в сравнительно недавнем сборнике материалов тематической "Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture, from Constantine to Sherrie Levine" (2011).



Ил. 22

Джованни Баттиста Чима да Конельяно. Святой Иоанн Креститель со святыми Петром, Марком, Иеронимом и Павлом. 1495. Дерево, масло. 305×205 см. Санта Мария дель Орто, Венеция



Сангалло намеренно подчеркивает руинированный, разрушающийся характер античных зданий, усиливая переживание хода времени, и это роднит его рисунки с живописью Мантеньи и Филиппино Липпи [Brothers, 2022, p. 2, pp. 193–199].

Следствием близкого знакомства с актуальным состоянием древностей могло стать не только рождение топографически точного римского пейзажа, но и непринужденное соседство условных трущоб и величественных древностей в религиозной живописи. Однако со всей определенностью именно накоплением знаний стоит объяснять тот факт, что на следующем этапе развития ренессансного стиля «сочиненная античность» второй половины XV века — наивно-нарядная, как у Гирландайо или Бернардино Пинтуриккьо, бравурная и бутафорская, как у позднего Филиппино Липпи, или величественно-строгая, пропитанная духом документальности, как у Мантеньи, но не обладающая оттого более правдивым обликом с точки зрения классической археологии, — довольно быстро была вытеснена из привычных живописных схем.

Преследуя композиционные задачи, художники классического толка все чаще отдавали предпочтение абстрактной форме: уже в зрелой живописи Пьетро Перуджино, вне зависимости от масштаба произведения, будь то большая алтарная картина или пределла, пространство организовано благодаря показанным в перспективном сокращении портикам, лишенным «опознавательных черт» и являющим собой торжество универсального идеала, то есть скорее «возрожденной» архитектуры, чем древней (Ил. 24). Наконец, Рафаэль, перенося в «Мадонну Эстерхази» (1508, Будапешт, Музей изобразительных искусств) узнаваемый подлинный фрагмент римского ландшафта, форум Нервы, превращает его во второстепенную деталь на дальнем плане и преследует, как отмечает Арнольд Нессельрат, исключительно композиционную цель — усиливает пространственную глубину благодаря архитектурному мотиву, показанному в перспективе [Nesselrath, 2014, S. 63]. В религиозной живописи зрелого XVI века воображаемые архитектурные мотивы и акцентированные детали *all'antica* с присущими им символическими коннотациями сохраняются только в рудиментарной форме — как архаизм или следствие намеренного обращения к старинной традиции.

Представляется, что с изобретением подлинно классического художественного языка во времена Браманте и Рафаэля<sup>15</sup>, а затем — с попытками собрать компендиум всех известных античных зданий и статуй, которые предпринимались итальянскими интеллектуалами и антикварами на протяжении всего XVI века, «сочиненная античность», характерная для искусства Кватроченто, оказалась вытеснена в специфическую сферу деятельности, связанную с реконструкцией утраченных сооружений и жанром «фантастических древностей» [Ефимова, 2015], а также в воображаемые пейзажи, наполненные узнаваемыми и выдуманными антиками, вроде «Пейзажа

с руинами» Хермана Постумуса (1536, Вена, Музей Лихтенштейнов). В них мраморные обломки вновь обрели дидактическую функцию, уже не будучи носителем прямолинейного христианского или гуманистического послания, которое должно прочитываться в рамках заданного сюжета. Напротив, «поучительная руина» оказалась ценна сама по себе, как свидетель далекой древности, уступившей место новой эре и не подлежащей возрождению и осмысленной в ностальгическом ключе.

15 С исключительной точностью и должной патетикой это открытие недавно характеризовал В. М. Успенский [Успенский, 2024, с. 13–14].





Ил. 23

Джованни Баттиста Чима да Конельяно.  
Мадонна со святыми Петром, Ромуальдом,  
Бенедиктом и Павлом. 1495–1497. Дерево, масло.  
206×135 см. Картинная галерея, Берлин



Ил. 24

Пьетро Перуджино. Полиптих Альбани-Торлония.  
1491. Дерево, темпера. 174×88 см. Собрание  
Торлония, Рим



## Библиография

- Близнюков, А. Л. (2024).** *Лудовико Маццолино и античность* // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы: материалы научной конференции. 2021–2022 / под ред. Э. С. Смирновой, А. В. Захаровой, М. А. Лопуховой. М.: «КДУ». С. 353–367.
- Ворагинский, И. (2017).** *Золотая легенда*. Т. 1. / Вступ. статья и коммент. И. В. Кувшинская. Пер. с лат. И. И. Аникьев, И. В. Кувшинская. М.: Издательство Францисканцев.
- Головин, В.П. (1985).** *Скульптура и живопись итальянского Возрождения. Влияние и взаимосвязь*. М.: Издательство МГУ.
- Ефимова, Е. А. (2015).** *Архитектурные фантазии на тему античности в рисунке эпохи Возрождения* // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Т. 5. С. 442–451.
- Лопухова, М. А. (2011).** *Классические мотивы в поздней алтарной живописи Филиппино Липпи* // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Т. 1. С. 307–313.
- Лопухова, М. А. (2014).** *Архитектурно-декоративные детали all'antica в живописи Центральной Италии конца XV — начала XVI веков* // Дом Бурганова. Пространство культуры. № 4. С. 85–99.
- Махо, О. Г. (2012).** *«История сабинянок» Бартоломео ди Джованни (образ Рима в восприятии конца XV века)* // Историческая память в культуре Возрождения / отв. ред. Л. М. Брагина. М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН). С. 81–89.
- Успенский, В. М. (2024).** *Рим. Конструируя вечность* // Три времени Рима. Античность. Возрождение. Барокко. М.: Арт-Волхонка. С. 10–25.
- Хачатуров, С. В. (2025).** *Апология обломков. Руинная тема в контексте истории европейской культуры*. М.: Новое литературное обозрение.
- Шидловская, Е. В. (2024).** *«Триумфы» Петрарки в итальянской книжной миниатюре Кватроченто: от триумфальной тематики древнего Рима к ренессансному синтезу* // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. № 1. С. 172–197.
- Andreae B., Settis S. (Ed.) (1984).** *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*. Marburg/Lahn: Verl. des kunstgeschichtlichen Seminars.
- Arasse, D. (2009).** *L' Annunciazione italiana: una storia della prospettiva*. Firenze: VoLo.
- Borsook, E., Offerhaus, J. (1981).** *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence: history and legend in a Renaissance chapel*. Doornspijk: Davaco Publ.
- Brothers, C. (2022).** *Giuliano da Sangallo and the ruins of Rome*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.
- Esch, A. (2008).** *Leon Battista Alberti, Poggio Bracciolini, Andrea Mantegna: zur Ikonographie antiker Mauern in der Malerei des Quattrocento* // Leon Battista Alberti: Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker / Hrsg. von J. Poeschke, C. Syndikus. Münster: Rhema. S. 123–164.
- Esch, Arnold (2016).** *On the reuse of Antiquity: the perspectives of the archaeologist and of the historian* // Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine / Edited by R. Brilliant, D. Kinney. London; New York: Routledge. Pp. 13–31.
- Frosinini, C. (2022).** *The Adoration of the Magi as political iconography* // Botticelli and Renaissance Florence: masterworks from the Uffizi. Edited by C. Frosinini, R. McGarry. Minneapolis: Minneapolis Institute of Art. Pp. 44–55.

- Geiger, G. (1986).** *Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome*. Kirksville, Mo.: Sixteenth Century Journal Publishers.
- Greenhalgh, M. (2016).** *Spolia: a definition in ruins* // Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine / Edited by R. Brilliant, D. Kinney. London; New York: Routledge. Pp. 75–95.
- Hui, A. (2015).** *The birth of ruins in Quattrocento adoration paintings* // I Tatti. 18, 2 (Fall 2015). Pp. 319–348.
- Liverani, P. (2016).** *Reading spolia in late Antiquity and contemporary perception* // Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine / Edited by R. Brilliant, D. Kinney. London; New York: Routledge. Pp. 33–51.
- Nelson, J. K. (2017).** *L'astrologo e il suo astrolabio: l'“Adorazione dei Magi” di Filippino Lippi del 1496* // Il cosmo magico di Leonardo: «l'Adorazione dei Magi» restaurata / a cura di E. Schmidt, M. Ciatti, D. Parenti, D. Dondi. Firenze; Milano: Giunti Editore. Pp. 75–91.
- Nesselrath, A. (2014).** *Der Zeichner und sein Buch: die Darstellung der antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert*. Mainz; Ruhpolding: Rutzen.
- Schnapp, A. (2017).** *De la topographie antiquaire à la peinture religieuse: image et signification des ruines au XVe siècle* // L' artiste et l'antiquaire: l'étude de l'antique et son imaginaire à l'époque moderne / Ed. par E. Lurin, D. M. Burlot. Paris: Picard, Paris: Institut national d'histoire de l'art. Pp. 13–29.
- Settis, S. (2011).** *Nécessité des ruines: les enjeux du classique* // European Review of History: Revue europeenne d'histoire. Vol. 18 (5–6). Pp. 717–740.
- Syndikus, C. (2008).** *“Forum” e “arcus”*: Leon Battista Alberti e l'architettura nelle prime opere di Andrea Mantegna // Leon Battista Alberti: Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker / Hrsg. von J. Poeschke, C. Syndikus. Münster: Rhema. S. 257–278.
- Thomas, T. (1980).** *Classical reliefs and statues in later Quattrocento religious paintings*. Berkeley, Calif., Univ. of California, Phil. Diss.
- Warburg, A. (1932).** *Francesco Sassetti's letztwilige Verfügung* // Warburg A. Gesammelte Schriften. Leipzig, Berlin: B. G. Teubner. Bd. 1. S. 127–158.

## Список иллюстраций

- Ил. 1.** Фра Анджелико и фра Филиппо Липпи. Поклонение волхвов. Ок. 1440–1460. Дерево, темпера. Диаметр 137,3 см. Национальная галерея, Вашингтон. Источник изображения — URL: <https://www.nga.gov/artworks/41581-adoration-magi> (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 2.** Фра Диаманте. Рождество. 1465–1470. Дерево, темпера. 166×166 см. Лувр, Париж. Источник изображения — URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Fra\\_Diamante\\_-\\_The\\_Nativity\\_-\\_WGA6328.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Fra_Diamante_-_The_Nativity_-_WGA6328.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 3.** Доменико Гирландайо. Поклонение пастухов. 1485. Дерево, темпера. 167×167 см. Санта Тринита, Флоренция. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anbetung\\_der\\_Hirten.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anbetung_der_Hirten.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 4.** Доменико Гирландайо. Поклонение волхвов. 1487. Дерево, темпера. Диаметр 171 см. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ghirlandaio\\_-\\_Adoration\\_of\\_the\\_Magi,\\_1487,\\_1890\\_no.\\_1619.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ghirlandaio_-_Adoration_of_the_Magi,_1487,_1890_no._1619.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 5.** Филиппино Липпи. Святое собеседование (Алтарь Нерли). 1493–1495. Дерево, темпера. 180×160 см. Санто Спирито, Флоренция. Источник изображения — URL: <https://wikioo.org/ru/paintings.php?refarticle=8XZMVK&titlepainting=Madonna%20with%20Child%20and%20Saints&artistname=Filippino%20Lippi> (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 6.** Андреа Мантенья. Святой Себастьян. 1478–1480. Холст, темпера. 255×140 см. Лувр, Париж. Источник изображения — URL: [https://www.arthistoryproject.com/site/assets/files/35446/andrea\\_mantegna-martyrdom\\_of\\_saint\\_sebastian-1480-obelisk-art-history-1.webp](https://www.arthistoryproject.com/site/assets/files/35446/andrea_mantegna-martyrdom_of_saint_sebastian-1480-obelisk-art-history-1.webp) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 7.** Филиппино Липпи. Мученичество святого Филиппа. 1497–1502. Фреска. Санта Мария Новелла, Флоренция. Источник изображения — URL: <https://www.meisterdrucke.it/kunstdrucke/Filippino-Lippi/288318/Martyrium-des-Hl.-Philippus%2C-S%C3%BCdwand-der-Strozzi-Kapelle%2C-ca.-1497-1502.html> (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 8.** Рогир ван дер Вейден. Мидделбургский алтарь (Триптих Бладлена). Ок. 1450. Дерево, масло. 91×89 см (средняя часть), 91×40 см (боковые створки). Картинная галерея, Берлин. Источник изображения — URL: <https://recherche.smb.museum/detail/871762> (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 9.** Лудовико Маццолино. Святое семейство со святым Альбертом из Трапани. Частное собрание. Источник изображения — Близнюков, А. (2024). *Лудовико Маццолино и античность* // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы: материалы научной конференции. 2021–2022 / под ред. Э. С. Смирновой, А. В. Захаровой, М. А. Лопуховой. М.: КДУ. С. 353–367.
- Ил. 10.** Лудовико Маццолино. Поклонение волхвов. Частное собрание. Источник изображения — Близнюков, А. (2024). *Лудовико Маццолино и античность* // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы: материалы научной конференции. 2021–2022 / под ред. Э. С. Смирновой, А. В. Захаровой, М. А. Лопуховой. М.: КДУ. С. 353–367.
- Ил. 11.** Андреа Мантенья. Madonna della Tenerezza. 1491. Пергамен, серебряный карандаш, темпера, золото. Городские музеи, Падуя. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea\\_Mantegna\\_-\\_Madonna\\_della\\_Tenerezza\\_-\\_c.1491.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Mantegna_-_Madonna_della_Tenerezza_-_c.1491.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)

- [wikimedia.org/wiki/File: Mantegna\\_Madonna\\_and\\_Child.jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mantegna_Madonna_and_Child.jpg#mw-jump-to-license) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 12.** Филиппино Липпи. Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот. 1497. Дерево, темпера. 113×124 см. Государственный музей искусств, Копенгаген. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: The\\_Meeting\\_of\\_Joachim\\_and\\_Anne\\_outside\\_the\\_Golden\\_Gate\\_of\\_Jerusalem\\_by\\_Filippino\\_Lippi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Meeting_of_Joachim_and_Anne_outside_the_Golden_Gate_of_Jerusalem_by_Filippino_Lippi.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 13.** Сандро Боттичелли. Поклонение волхвов. Ок. 1470–1475. Дерево, темпера. Диаметр 130,8 см. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-the-adoration-of-the-kings> (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 14.** Сандро Боттичелли. Поклонение волхвов. 1475–1476. Дерево, темпера. 111×134 см. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Adoration\\_of\\_the\\_Magi\\_%28Botticelli%29#/media/File: Botticelli\\_-\\_Adoration\\_of\\_the\\_Magi\\_\(Zanobi\\_Altar\)\\_-\\_Uffizi.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_%28Botticelli%29#/media/File:Botticelli_-_Adoration_of_the_Magi_(Zanobi_Altar)_-_Uffizi.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 15.** Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов. 1481–1482. Дерево, уголь, акварель, масло. 244×240 см. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Leonardo\\_da\\_Vinci,\\_Adoration,\\_c1481,\\_Uffizi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci,_Adoration,_c1481,_Uffizi.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 16.** Леонардо да Винчи. Подготовительный рисунок к «Поклонению волхвов». 1480–1481. Бумага, коричневые чернила. 28,4×21,3 см. Лувр, Париж, инв. RF 1978. Источник изображения — URL: [https://www.mdpi.com/heritage/heritage-04-00123/article\\_deploy/html/images/heritage-04-00123-g002.png](https://www.mdpi.com/heritage/heritage-04-00123/article_deploy/html/images/heritage-04-00123-g002.png) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 17.** Доменико Гирландайо. Поклонение волхвов. 1486–1490. Фреска. Санта Мария Новелла, Флоренция. Источник изображения — URL: [https://it.m.wikipedia.org/wiki/ File: Cappella\\_tornabuoni,\\_06,\\_adorazione\\_dei\\_magi.jpg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Cappella_tornabuoni,_06,_adorazione_dei_magi.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 18.** Доменико Гирландайо. Избиение младенцев. 1486–1490. Фреска. Санта Мария Новелла, Флоренция. Источник изображения — URL: [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Cappella\\_tornabuoni,\\_07,\\_strage\\_degli\\_innocenti.jpg](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Cappella_tornabuoni,_07,_strage_degli_innocenti.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 19.** Франческо ди Джорджо Мартини. Рождество. 1490–1495. Дерево, масло. 239×209 см. Сан Доменико, Сиена. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Francesco\\_di\\_giorgio,\\_adorazione\\_dei\\_pastori,\\_con\\_piet%C3%A0\\_di\\_matteo\\_di\\_giovanni\\_e\\_predella\\_di\\_bernardino\\_fungai,\\_05.jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_di_giorgio,_adorazione_dei_pastori,_con_piet%C3%A0_di_matteo_di_giovanni_e_predella_di_bernardino_fungai,_05.jpg#mw-jump-to-license) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 20.** Франческо ди Джорджо Мартини. Рождество. 1490–1495. Деталь. Сан Доменико, Сиена. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Francesco\\_di\\_giorgio,\\_adorazione\\_dei\\_pastori,\\_con\\_piet%C3%A0\\_di\\_matteo\\_di\\_giovanni\\_e\\_predella\\_di\\_bernardino\\_fungai,\\_06.jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_di_giorgio,_adorazione_dei_pastori,_con_piet%C3%A0_di_matteo_di_giovanni_e_predella_di_bernardino_fungai,_06.jpg#mw-jump-to-license) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 21.** Франческо ди Джорджо Мартини. Рождество. 1490–1495. Деталь. Сан Доменико, Сиена. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Francesco\\_di\\_giorgio,\\_adorazione\\_dei\\_pastori,\\_con\\_piet%C3%A0\\_di\\_matteo\\_di\\_giovanni\\_e\\_predella\\_di\\_bernardino\\_fungai,\\_13.jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_di_giorgio,_adorazione_dei_pastori,_con_piet%C3%A0_di_matteo_di_giovanni_e_predella_di_bernardino_fungai,_13.jpg#mw-jump-to-license) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 22.** Джованни Баттиста Чима да Конельяно. Святой Иоанн Креститель со святыми Петром, Марком,



Иеронимом и Павлом. 1495. Дерево, масло. 305×205 см. Санта Мария дель Орто, Венеция. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Cima\\_da\\_Conegliano\\_-\\_San\\_Giovanni\\_Battista\\_tra\\_i\\_Santi\\_Pietro,\\_Marco,\\_Girolamo\\_e\\_Paolo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cima_da_Conegliano_-_San_Giovanni_Battista_tra_i_Santi_Pietro,_Marco,_Girolamo_e_Paolo.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)  
**Ил. 23.** Джованни Баттиста Чима да Конельяно. Мадонна со святыми Петром, Ромуальдом, Бенедиктом и Павлом. 1495–1497. Дерево, масло. 206×135 см. Картинная галерея, Берлин. Источник изображения — URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Cima\\_da\\_Conegliano#/media/Archivo: Cima\\_da\\_Conegliano\\_-\\_Enthroned\\_Madonna\\_with\\_Child\\_and\\_SS\\_Peter,\\_Romualdus,\\_Benedict\\_and\\_Paul\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Cima_da_Conegliano#/media/Archivo:Cima_da_Conegliano_-_Enthroned_Madonna_with_Child_and_SS_Peter,_Romualdus,_Benedict_and_Paul_-_Google_Art_Project.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)  
**Ил. 24.** Пьетро Перуджино. Полиптих Альбани-Торлония. 1491. Дерево, темпера. 174×88 см. Собрание Торлония, Рим. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Pietro\\_Perugino\\_cat28.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Perugino_cat28.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)

References

**Andreae, Bernard; Settis, Salvatore (Ed.) (1984).** *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo.* Marburg/Lahn, Verl. des kunstgeschichtlichen Seminars. [In Italian]

**Arasse, Daniel (2009).** *L' Annunciazione italiana: una storia della prospettiva.* Firenze: VoLo. [In Italian]

**Blizniukov, Andrei (2024).** *Ludovico Mazzolino and antiquity. Byzantine, Medieval Russian and Western European Art. Proceedings of the conference in memory of Victor Lazarev. 2021–2022.* Edited by Engelina Smirnova, Anna Zakharova, Marina Lopukhova. Moscow: “KDU” (University Book House). Pp. 353–367. [In Russ.]

**Borsook, Eve; Offerhaus, Johannes (1981).** *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence: history and legend in a Renaissance chapel.* Doornspijk: Davaco Publ.

**Brothers, Cammy (2022).** *Giuliano da Sangallo and the ruins of Rome.* Princeton, Oxford: Princeton University Press.

**Efimova, Elena (2015).** *Architectural Fantasies on Classical antiquity in the Renaissance Drawings* // Actual Problems of Theory and History of Art. Vol. 5. Pp. 442–551. [In Russ.]

**Esch, Arnold (2008).** *Leon Battista Alberti, Poggio Bracciolini, Andrea Mantegna: zur Ikonographie antiker Mauern in der Malerei des Quattrocento* // Leon Battista Alberti: Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker. Edited by Joachim Poeschke, Candida Syndikus. Münster: Rhema. Pp. 123–164. [In German]

**Esch, Arnold (2016).** *On the reuse of Antiquity: the perspectives of the archaeologist and of the historian* // Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine. Edited by Richard Brilliant, Dale Kinney. London, New York: Routledge. Pp. 13–31.

**Frosinini, Cecilia (2022).** *The Adoration of the Magi as political iconography* // Botticelli and Renaissance Florence: masterworks from the Uffizi. Edited by Cecilia Frosinini, Rachel McGarry. Minneapolis: Minneapolis Institute of Art. Pp. 44–55.

**Geiger, Gail L. (1986).** *Filippino Lippi’s Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome.* Kirksville, Mo.: Sixteenth Century Journal Publishers.

**Golovin, Victor (1985).** *Sculpture and Painting of the Italian Renaissance. Influences and Connections.* Moscow: MSU. [In Russ.]

**Greenhalgh, Michael (2016).** *Spolia: a definition in ruins* // Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine. Edited by Richard Brilliant, Dale Kinney. London, New York: Routledge. Pp. 75–95.

**Hui, Andrew (2015).** *The birth of ruins in Quattrocento adoration paintings* // I Tatti. 18, 2 (Fall 2015). Pp. 319–348.

**Jacopo da Voragine (1995).** *The golden legend: readings on the saints.* Princeton: Princeton Univ. Pr.

**Khachaturov, Sergei (2025).** *Apology of fragments. Theme of ruins in European culture.* Moscow: New Literary Observer. [In Russ.]

**Liverani, Paolo (2016).** *Reading spolia in late Antiquity and contemporary perception. Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine.* Edited by Richard Brilliant, Dale Kinney. London, New York: Routledge. Pp. 33–51.

**Lopukhova, Marina (2011).** *Classical tradition in the later altarpieces by Filippino Lippi* // Actual Problems of Theory and History of Art. Vol. 1. Pp. 307–313. [In Russ.]

**Lopukhova, Marina (2014).** *Notes on the all’antica details in Central Italian painting of the late 15th–early 16th century* // Burganov House. The Space of Culture, Vol. 4. Pp. 85–99. [In Russ.]

**Makho, Olga (2012).** *The Rape of Sabine women by Bartolomeo di Giovanni (on the image of Rome in the late 15th century)* // Historical Thought in the Renaissance Culture. Edited by Lidia Bragina. Moscow: ROСПEN. [In Russ.]

**Nelson, Jonathan K. (2017).** *L’astrologo e il suo astrolabio: “l’Adorazione dei Magi” di Filippino Lippi del 1496* // Il cosmo magico di Leonardo: “l’Adorazione dei Magi” restaurata. Edited by Eike Schmidt, Marco Ciatti, Daniela Parenti, Dario Dondi. Firenze; Milano, Giunti Editore. Pp. 75–91. [In Italian]

**Nesselrath, Arnold (2014).** *Der Zeichner und sein Buch: die Darstellung der antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert.* Mainz: Ruhpolding, Rutzen. [In German]

**Settis, Salvatore (2011).** *Nécessité des ruines: les enjeux du Classique* // European Review of History: Revue europeenne d’histoire. Vol. 18 (5–6). Pp. 717–740. [In French]

**Shidlovskaya, Evgenia (2024).** *Petrarch’s “Trionfi” in Italian Book Illumination: from the Roman Triumph to the Renaissance synthesis* // HSE University Journal of Art & Design. № 1. Pp. 172–197. [In Russ.]

**Schnapp, Alain (2017).** *De la topographie antiquaire à la peinture religieuse: image et signification des ruines au XVe siècle* // L’ artiste et l’antiquaire: l’étude de l’antique et son imaginaire à l’époque moderne. Edited by Emmanuel Lurin, Delphine Morana Burlot. Paris, Picard, Institut national d’histoire de l’art. Pp. 13–29. [In French]

**Syndikus, Candida (2008).** *“Forum” e “arcus”: Leon Battista Alberti e l’architettura nelle prime opere di Andrea Mantegna* // Leon Battista Alberti: Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker. Edited by Joachim Poeschke, Candida Syndikus. Münster, Rhema. Pp. 257–278. [In German]

**Thomas, Troy (1980).** *Classical reliefs and statues in later Quattrocento religious paintings.* Berkeley: Calif., Univ. of California, Phil. Diss.

**Uspenski, Vasili (2024).** *Rome. Building of the Eternity. Three eras of Rome. Antiquity. Renaissance. Baroque.* Moscow: Art Volkhonka. Pp. 10–25.



# изображение современных исторических событий во фламандской картине XVII века: рождение НОВОЙ КОМПОЗИЦИИ

А. В. ШТЕРН

Независимый исследователь  
anastasya.shtern@gmail.com

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-7-90-121

## Аннотация

В статье рассматривается генезис новой для первой половины XVII века композиции, применяемой живописцами и граверами во фламандской исторической картине для изображения батальных сцен. Эта композиция получила название «аналитико-топографической картины» из-за стремления к точной документации военных событий. Несмотря на широкое распространение, ее прототипы и процесс становления историкам искусства все еще не удается последовательно проследить. Метод создания таких полотен, применяемый художниками в XVII веке, уже был раскрыт и описан исследователями. В настоящей статье предпринята попытка проследить путь сложения этого метода, выявить практику применения ключевых для него изобразительных приемов в предшествующем XVI веке, а также расширить угол зрения на весь корпус визуальных работ о войнах раннего Нового времени. Примененный в исследовании междисциплинарный подход позволил выявить связь иллюстрированного военного репортажа в европейской гравюре, получившего стремительное развитие во второй половине XVI века, с нидерландской батальной картиной первой половины XVII века. Описана работа гравировальной мастерской Франса Хогенберга (его новостные листовки формировали в Европе визуальный образ войны с 1570-х годов), пересмотрена ее роль в оформлении аналитико-топографической композиции. Сцены осады города, оказавшиеся одними из самых распространенных в сериях печатных памфлетов кёльнского гравера, а также метод работы над ними, предвосхитили живописные открытия последующего периода. Представленная в статье ретроспектива изображений осад городов, главного сюжета аналитико-топографической картины, позволила выявить процессы взаимовлияния художественной практики и смежных областей (картографии, военной гравюры, новостной печати), а также последовательно проследить путь возникновения композиции.

**Ключевые слова:** фламандская батальная картина, фламандская историческая картина, раннее Новое время, нидерландская живопись, военные сцены, осада города, иллюстрированные новостные памфлеты, аналитико-топографическая картина, иллюстрированный военный репортаж, Франс Хогенберг, Жак Калло, Питер Снайерс

ANASTASIA V. SHTERN

Independent Researcher  
anastasya.shtern@gmail.com

**Для цитирования:** Штерн А. В. Изображение современных исторических событий во фламандской картине XVII века: рождение новой композиции // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 7 (3/2025). С. 90–121

representation of  
contemporary historical  
events in 17<sup>th</sup>-century  
flemish painting: the birth of  
a new visual composition

## Abstract

This article examines the genesis of a new compositional model that emerged in Flemish historical painting and printmaking during the first half of the 17th century, primarily employed for the depiction of battle scenes. Termed the analytical-topographical representation, this composition sought to document military events with a high degree of precision. Despite its subsequent prominence, both its prototypes and the process of its formation remain insufficiently traced in specialized literature. The article builds upon previously established scholarly methods for reconstructing the production of such works, investigates the practical applications of this model in earlier periods, and broadens the analytical scope of the entire visual corpus depicting warfare in the early modern era. An interdisciplinary methodology reveals a significant link between the illustrated war reports that flourished in European print culture during the second half of the 16th century and the artistic evolution of Netherlandish battle painting in the early 17th century. The article proposes a new interpretive role in the formation of the analytical-topographical composition for the workshop of Frans Hogenberg and his news broadsheets, which shaped visual perceptions of war across Europe since the 1570s. The siege of cities, one of the most frequent subjects in Hogenberg's pamphlet series, and the method of its visual construction developed within his workshop, appear to have strongly anticipated the pictorial innovations of the following period in history of art. The extended retrospective of siege imagery (which were central to the analytical-topographical representations) presented in the article, combines artistic practice with insights from adjacent disciplines (cartography, military engraving, and news print), allowing for the identification of reciprocal influences and the reconstruction of the composition's developmental trajectory.

**Keywords:** Flemish battal painting, Flemish battal scene, war art, history paintings, Early Modern Europe, the Netherlands, Flanders, depicting the siege, printed war reports, printed news pamphlets, image of war, Frans Hogenberg, Jacques Callot, Pieter Snayers



В раннее Новое время в Европе происходит поворот от религиозного мировоззрения к познанию человека и физического мира, тогда же в изобразительном искусстве появляется картина, впервые стремящаяся в подробностях пересказать ход событий современной истории. Новому амбициозному содержанию потребовалась новая композиция, которую в первой половине XVII века изобретают художники и граверы на территории исторических Нидерландов. Эта композиция совместила в себе географическую карту, панорамный пейзаж и целый набор фигуративных сцен, вместе складывающихся в обстоятельный рассказ. В научной литературе она не так давно получила название «аналитико-топографической картины» (*"analytical-topographical representations"*, перевод мой. — А. Ш.) [Pfaffenbichler, 2014, pp. 244–253]. Слова из названия указывают на главный художественный прием, разработанный для таких произведений: в точно задокументированный ландшафт вписывается множество эпизодов реальной истории, случившихся в разное время. Визуальные «репортажи» о недавно произошедших событиях уже находили себе место в художественных работах, однако еще в XVI веке воплощались в рамках серий изображений, не были настолько содержательны или характеризовались гораздо более вольной трактовкой исторических фактов. Аналитико-топографическая картина стала новаторством XVII века и явилась результатом соединения предшествующей художественной традиции с позднейшими достижениями граверов из смежных областей: картографов, военных инженеров, печатников новостных памфлетов; а также следствием новой осведомленности общества о современных событиях. Междисциплинарный подход к изучению генезиса этой композиции, представленный в статье, позволяет установить прямую связь нехудожественного графического изображения на тему войны с батальной живописью и ее стремительным развитием в первой половине XVII века.

Создателями аналитико-топографической картины в изобразительном искусстве считаются Питер Снайерс (1592–1667) в живописи и Жак Калло (ок. 1592–1635) в графике. Нам известны два произведения, в процессе работы над которыми мастера доводят идею нового художественного построения до совершенства — это выполненные по официальному заказу Испанских Габсбургов изображения, посвященные успешной осаде города Бреды (1625) (Ил. 1, 2).

В обеих композициях точка зрения располагается высоко — настолько, что изображение соединяет в себе картографический вид местности с живописно проработанным и топографически точным пейзажем. В произведении Питера Снайерса живопись впервые делает своей частью географическую карту, выписанную столь подробно. Обе работы отличает крупный размер: 200×265 см — живописное полотно Снайерса, и шесть графических листов, составляющих финальный офорт размером ок. 130×180 см у Калло. Такой масштаб будет свойственен всем аналитико-топографическим картинам.

На ближнем плане обоих произведений располагается лагерь испанцев, в пространстве которого задокументированы события конкретной военной



Ил. 1

Питер Снайерс. Осада Бреды, 1625: Приезд  
Изабеллы Клары Евгении. 1627–1636. Холст, масло.  
200×265 см. Прадо, Мадрид



кампании. Здесь можно увидеть подробности бытовой жизни армии: постройка укреплений, бытовые хлопоты, солдатские стычки, пожары и даже непристойные развлечения. Первый план также содержит изображения правителей и главнокомандующих. В правом нижнем углу картины Питера Снайерса показано, как в лагерь въезжают две кареты, возле которых отдельные персонажи повернуты лицом к зрителю: в экипаже мы узнаем фигуру инфанты Изабеллы, а неподалеку от нее на коне — героя этой победы, полководца Амброджо Спинолу. В живописной версии упомянутым портретам уделено большое внимание, тогда как у Жака Калло правители повернуты к нам спиной. И в картине, и в гравюре эти сцены относятся к финальному этапу кампании и представляют официальный торжественный въезд на завоеванные территории, знаменующий только что одержанную победу. Таким образом произведения получают панегирический тон.

За лагерем простирается равнина, в которую вписаны линии испанских укреплений и войска,двигающиеся в сторону Бреды с целью взять город в осаду. Особое внимание уделено превосходству Габсбургов в военном деле: показаны новейшие техники фортификации, современная артиллерия, передовой способ организации полков и самого военного лагеря. Еще выше в центре обоих изображений находится сама крепость, показанная схематически, как на плане местности. Над крепостью мы видим отступающих голландцев, а внутри нее — как они покидают Бреду через пролом в стене. Художники пересказывают всю историю осады города, от начала постройки испанцами осадных укреплений до победного въезда в лагерь инфанты Изабеллы. Представленная композиция охватывает территорию в сотни километров (ок. 270 кв. км) [Gehring, 2014, р. 48], а масштабный вид сверху делает все событие грандиозным. Несколько пространственных планов соединены настолько виртуозно, что изображения воспринимаются целостно.

Во второй половине XVI–XVII веках главными событиями для европейского мира, затрагивавшими все слои населения, являлись политические и религиозные военные конфликты. Крупнейшим и самым длительным стала Восемидесятилетняя война, или Нидерландская революция (1568–1648), ставшая беспрецедентной по степени вовлеченности стран и населения Старого Света. Территорию исторических Нидерландов события тех лет поделили пополам почти на столетие, завершившись официальным признанием Голландской республики, и актуальные новости о военных действиях долго волновали все слои общества. Многочисленность батальных картин в европейской живописи наряду с художественным новаторством в их исполнении позволили российским искусствоведам говорить о возникновении в XVII веке самостоятельного батального жанра изобразительного искусства, отделившегося от исторического. С темой войны связано и рождение аналитико-топографической картины, а также ее основные сюжеты.

Политические амбиции династии испанских Габсбургов — их завоевательные кампании в Нидерландах и других регионах, ответная вооруженная



Ил. 2

Жак Калло. Осада Бреды. 1628. Офорт. 127×179 см.  
Британский музей, Лондон



реакция, а также религиозно-идеологические войны на территориях Старого Света стали историческими обстоятельствами, которые повлекли за собой интенсивное развитие международной почтовой, а затем и новостной сети в Европе. Между 1450 и 1650 годами новости в виде рукописных и печатных листовок свободно циркулировали между странами по почтовым маршрутам, а к середине XVII века этот процесс привел к возникновению стабильной общеевропейской новостной коммуникации. Рукописные письма эволюционировали в так называемые печатные новостные памфлеты, которые первоначально выходили нерегулярно в виде кратких текстовых отчетов на одном листе, но вскоре превратились в регулярные и многостраничные альбомы с детальными иллюстрациями. На раннем этапе существования печатных новостей исследователи выделяют две категории по содержанию: во-первых, эдикты, прокламации и мировые соглашения (то есть публикация документов); во-вторых, печатные отчеты о произошедшем в мире (то есть просто новости) [Ettinghausen, 2016, с. 268]. Печатные отчеты охватывали разные темы, но почти всегда описывали одно конкретное событие: фестиваль, процессию, убийство, чудо, природный катаклизм, изменения во власти и многое другое [Ettinghausen, 2016, р. 261], то есть освещали текущие происшествия. Однако большая часть таких новостных памфлетов была посвящена современным войнам. Доминирование военных отчетов отмечают все классические исследователи истории печатных новостей этого периода: М. А. Шаабер для Англии, Т. Булгарелли для Италии, Ж.-П. Сеган для Франции, Шрёдер для Германии, и др.<sup>1</sup> Зачастую, когда завершалось особо значимое сражение, фиксировались всплески производства листовок [Seguin, 1961, р. 30]. Печатные новости о больших военных кампаниях выходили сразу во многих ведущих странах Европы. Победа Карла V в битве при Павии (1525) освещалась в Нижних Провинциях, Южных Нидерландах, Германии, Испании, Италии; осада острова Мальты (1565) — в Испании, Италии, Франции, Германии, Нижних Провинциях; попытка захвата Парижа Генрихом Наваррским (1590) — в Германии, Франции, Италии, Англии, Объединенных Провинциях, исторических Нидерландах. Количество листовок постепенно увеличивалось всю первую половину XVI века, переживало взрывной рост во второй половине того же столетия и достигло пика в 1590-е [Ettinghausen, 2016, р. 269]. Во второй половине XVI века исторические Нидерланды становятся одной из главных тем европейских печатных репортажей. Территориальные притязания Габсбургов во Фландрии и Нижних Провинциях, бывших тогда ведущими торговыми державами, а также борьба будущей Голландии за независимость и религиозный конфликт между католиками и протестантами региона активно освещались на территории всей Европы,

1 См. классические научные труды по этому вопросу. Англия: Shaaber M. A. *Some Forerunners of the Newspaper in England, 1476–1622*. London. Frank Cass, 1966; Италия: Bulgarelli S. & T. *Il giornalismo a Roma nel seicento. Avvisi a stampa e periodici italiani conservati*

*nelle biblioteche romane*. Rome. Bulzoni editore, 1988; Германия: Schröder. *The Origins of the German Press // The Politics of Information in Early Modern Europe*. Ed. by B. Dooley, S. A. Baron. London. Routledge, 2001. Pp. 123–150.



Ил. 3

Жак Торторель, Жан Периссен. Сен-Жан-д'Анжели, осажденный королем Карлом IX с 14 октября по 2 декабря 1569 года. 1569–1570. Ксилография. 37,9×49,1 см. Лувр, Париж



а сами Антверпен и Брюссель во второй половине XVI века вошли в число ключевых европейских почтовых и новостных центров.

Большой успех и востребованность печатных новостных памфлетов стали возможными не просто благодаря скорости распространения и подробному описанию охвативших Европу войн, но и потому, что тексты сопровождались богатым иллюстративным материалом: гравюрами на дереве, меди, а затем — офортами. К середине XVI века печатный новостной памфлет, снабженный иллюстрацией, стал неотъемлемой частью непрерывного информирования европейцев о мировых делах и необходимым инструментом государственной и конфессиональной пропаганды. Листовки о сражениях к середине XVI века уже приобрели относительно стандартное содержание: они описывали движение войск, военную тактику, битвы, а также сообщали о количестве убитых и плененных солдат [Lamal, 2016, p. 683]. Иллюстрации, изображающие битвы и осады, могли продаваться отдельно и побуждать людей покупать текстовые выпуски — и наоборот. Благодаря низкой цене листовок новости были доступны даже бедному горожанину и доходили до его ближайшего окружения, включая тех, кто еще не был обучен чтению<sup>2</sup>. Так в XVI веке европейцы стали фактически непосредственными свидетелями большинства исторических событий. Этот отдельный культурный феномен описывается исследователями в специальных трудах [Schmidt et al, 2011].

Одним из наиболее значимых событий любой военной кампании в эти столетия была осада города — стратегии строились на захвате выгодно расположенных поселений. По мере того как города приобретали все более сложные фортификационные сооружения, в ходе осадных кампаний разрабатывались все новые изощренные планы их захвата. Возникало своего рода военное соревнование между развитыми странами. Именно осады требовали самых крупных финансовых вложений и самого сложного планирования, а также детального анализа сил и географического положения. Военные архитекторы продумывали устройство и фортификацию городов, писали трактаты с возможными сценариями нападения и защиты крепости; конкретные осады тщательно фиксировались военными инженерами, которые затем предлагали схемы новых гипотетических кампаний; в гравюрах сохранялись вариации построенных укреплений, вырытых каналов и сооруженных приспособлений для захвата городов; картографы работали над детальными топографическими видами местности, игравшими первостепенную роль в разработке плана действий; разведывательные силы должны были составлять планы внутреннего устройства городов противника [Pollak, 2010, pp. 109–154]. Крупные полководцы пользовались множеством карт для подготовки сражений, а потом делали картографам и граверам заказы

<sup>2</sup> Например, на территории Объединенных Провинций в первой трети XVII века печатный новостной лист стоил всего 1 стювер, тогда как городской рабочий в среднем зарабатывал 15–20 стюверов ежедневно [Van Groesen, 2016, с. 334–352].



Ил. 4

Франс Хогенберг. Серия VI «Нидерландские религиозные войны», лист B63/1 «Вильгельм Оранский покидает Нидерланды и возвращается в родной дом в Дилленбурге, 21 апреля 1567 года»; вероятно, опубликована в 1576. Офорт. 21,1×28,1 см



на воспроизведение конкретной военной и географической ситуации. Таким образом, каждая осада оставляла после себя огромный корпус визуального материала.

Взятие крепости по праву считалось славой военачальника, и пропаганда должна была придать событию как можно более громкое звучание, представив завоеванный город как трофей. Изображение осад становилось наиболее востребованной батальной сценой у официального двора, а также обладало большим спросом у такой специфической аудитории как военачальники. Последние, как и власть, выступали заказчиками картин и гравюр с изображением проведенных ими успешных осадных кампаний и использовали их для получения продвижения по службе. Их коллеги и конкуренты изучали по этим произведениям военные стратегии. Осада города в XVI веке чаще, чем прежде, выступает основным сюжетом художественных произведений исторического жанра и, конечно, становится одной из главных тем в новой разновидности гравюры: новостной печатной графике.

Создателем и первым крупным распространителем иллюстрированного печатного репортажа о войне стал Франс Хогенберг, фламандец по происхождению, большую часть жизни проживавший в Кёльне. Планомерная работа его кёльнской мастерской над иллюстрациями к современным европейским сражениям позволяет говорить об этом графическом материале как отдельном явлении в гравюре последней трети XVI века. В период с 1570 по 1590 год она выпустила 250 многостраничных новостных отчетов, три четверти из которых были посвящены Нидерландской революции и французским религиозным войнам [Voges, 2006, p. 131]. Изображения Хогенберга по сей день формируют представления о ходе и характере этих конфликтов, а перепечатки его гравюр украшают обложки современных исторических книг, статей, монографий и иллюстрированных альбомов.

Франс Хогенберг (ок. 1538–1590) родился во фламандском городке Мехелене в семье художника и гравера Николаса Хогенберга. Его мать позже вышла замуж за картографа Хендрика Тербрюггена, поэтому Франс получил возможность выучиться рисованию и разным техникам гравюры на меди в мастерской отчима. Там же Франс и его брат Ремиджиус смогли завести знакомство со многими значимыми граверами и картографами своего времени, в том числе с Абрахамом Ортелиусом, Герардом Меркатором, Якобом ван Девентером [Voges, 2019, pp. 38–40]. Однако карьеру Хогенберг сделал в Кёльне, куда переехал с женой в середине 1560-х годов. Его главным изобретением стали первые иллюстрированные «печатные новости», выпускавшиеся с конца 1560-х годов: листовки с печатным текстом под картинкой, рассказывающие о политических событиях. Эти памфлеты выходили оперативно и продавались на улицах вскоре после самих событий. Их печать продолжалась почти без перерывов до 1630-х сначала усилиями самого Хогенберга, а затем благодаря его последователям. Листовки освещали, главным образом, одну тему — большие войны на территории Европы, бушевавшие не только, но преимущественно, в Нидерландах и во Франции. Их нельзя считать первыми газетами, но инновацией Хогенберга



Ил. 5

Художник Ян Корнелизон Вермеен и ткач Виллем де Паннемейкер. «Высадка на мыс Карфагена», третий гобелен серии «Завоевание Туниса». Разработаны художником между 1546 и 1550, вытканы между 1549 и 1551. Шелк и шерсть. 530×925 см



стали регулярность и продолжительность их издания, а также новый формат и фокус на военных событиях. Именно Франс Хогенберг сыграл ведущую роль в развитии и распространении на территории Европы нового батального изображения в последние десятилетия XVI века.

В конце 1560-х Хогенберг начал печатать в Кёльне свои листы, рассказывавшие о первых трех французских религиозных войнах (1565–1569) и военных конфликтах на территории исторических Нидерландов (1566–1569)<sup>3</sup>. Особняком стояло лишь повествование о Тунисском походе Карла V, состоявшемся в 1535 году, многостраничный репортаж о котором также выходил у мастера в те годы<sup>4</sup>. Хогенберг следовал уже сложившейся практике производства рукописных и печатных новостей, хотя его гравюры имели ряд принципиальных отличий: во-первых, свои «новости» Хогенберг стал представлять на листе в двух содержательно самостоятельных формах — как детализированную иллюстрацию, а также как текст на немецком или французском языке (не на латыни); во-вторых, для гравюр фламандец сразу выбрал технику офорта, которая позволяла быстро добиться более детального и качественного изображения на бумаге; в-третьих, все новостные листы характеризовались преобладанием изображения над текстом. Создание офортов являлось нетипичной практикой для новостного и книжного рынков этого времени: они были дорогими в производстве и ненужными для беглого, часто низкого по художественному уровню рисунка. Тогда использовались ручной типографский станок для набора текста и, чаще всего, гравюра на дереве для изготовления небольших по размеру иллюстраций, без детализации [Voges, 2019, pp. 54–57]. Главенство изображения над текстом было свойством современной Хогенбергу художественной гравюры, но в то время она представляла совсем иные темы: античные произведения искусства, портреты, библейские сюжеты, события эпохи в мифологическом или античном «одеянии». В новостных листовках между изображением и текстом либо существовал баланс, либо текст превалировал над картинкой.

Все гравюры мастерской Хогенберга, рассказывающие о военных событиях, выполнены в едином формате и стиле: почти все пространство листа (27×36 см) занимает изображение в рамке (обычно отпечатки имеют размер 21×28 см), под которым находятся два или четыре текстовых блока по две или четыре строки в каждом [Voges, 2019, p. 18]. Рамка со словесным описанием имеет высоту примерно в 2 см и, таким образом, занимая всего десятую часть всей композиции работы, играет относительно изображения второстепенную роль. Форма, в которой представлял новости Хогенберг, была уникальной в тот период<sup>5</sup>. Все его новостные листы отличались также

уточняя, что до этого листы появлялись как отдельные памфлеты. Мы здесь придерживаемся версии Р. Фогеса, которую он подробно обосновывает в своей монографии [Voges, 2019, с. 15–16].

<sup>5</sup> Исключение составляет лишь «женевский проект» Никола Кастеллана и Пьера ле Виньона «Сорок картин», оставшийся уникальной работой этой команды заказчиков и художников и появившийся на рынке в те же годы.

<sup>3</sup> У. Миелке указывает, что до 1569 года листы из первых шести серий изначально распространялись Хогенбергом в качестве отдельных гравюр. Дальше они будут организованы мастером в тематические серии, которые при необходимости могли быть расширены [Mielke, 2009, p. 3].

<sup>4</sup> У. Миелке, однако, датирует издание гравюр про Тунисский поход Карла V отдельной серией 1574 годом,



Ил. 6

Франс Хогенберг. Серия «Завоевание Туниса», лист «Падение Голеты». Вероятно, опубликована в 1577. Офорт. 24,3×33,6 см. Британский музей, Лондон



беспристрастностью в пересказе произошедшего и фокусировались на отражении фактов. В совокупности все решения кёльнского гравера выгодно отличали его издания от других существовавших в тот момент на европейском рынке. В начале 1570-х мастер, осознав в полной мере интерес публики к текущим событиям, стал организовывать свои гравюры в серии, посвященные отдельным военным конфликтам. Количество памфлетов мастерской Хогенберга и их тиражи свидетельствуют о том, что издательский «проект» гравера имел необычайный успех. Если принять, что, согласно консервативным подсчетам, с помощью одной медной пластины можно было изготовить до 1000 оттисков, то общий тираж гравюр из 250 памфлетов мастерской Хогенберга с 1570 по 1590 год составит 250 000 листов [Voges, 2019, р. 26]. После смерти художника освещать события войн продолжили его наследники, выпустившие к 1631 году еще 165 листов [Voges, 2019, р. 26].

Такая интенсивная работа не подразумевала непрерывное изобретение новых художественных решений. Для поддержания безостановочного процесса создания батальных иллюстраций мастерская Хогенбергов пользовалась определенным набором композиций и сложившимся в мастерской методом работы, который Франс старался оптимизировать.

Одним из самых часто освещаемых событий в отчетах Хогенберга ожидаемо была осада города. Первые композиции осады для своих памфлетов издатель подхватил из западноевропейской живописи и гравюры последних десятилетий. Будучи больше знатоком и предпринимателем, чем художником, свои первые серии Франс Хогенберг скопировал с чужих произведений.

Мастерская Хогенберга начала издательскую деятельность в 1569–1570 годах с копии «женевского проекта», как его называет исследователь серии Ф. Бенедикт [Benedict, 2007, р. 15]. «Сорок картин», заказанных Никола Кастелланом и Пьером ле Виньоном Жану Периссену, Жаку ле Шайо и Жаку Торторелю, явились первой в своем роде «коммерческой» многостраничной серией гравюр, представляющих иллюстрированный военный репортаж о современных событиях. Альбом посвящался первым трем французским религиозным войнам (1562–1563, 1567 и 1568 годов соответственно) и по художественному исполнению был в высшей степени экспериментальной работой. Ф. Бенедикт утверждает, что до «Сорока картин» в Европе еще не существовало подобного по художественной форме и содержанию альбома гравюр, на который художникам можно было бы опереться [Benedict, 2007, р. 10]. «Женевский проект» представлял 40 разных военных событий на 40 отдельных листах. Полная серия впервые появилась в продаже на Франкфуртской книжной ярмарке в сентябре 1570 года и, как было заявлено на титульном листе, представляла произошедшее в изображении беспристрастного очевидца. Франс Хогенберг скопировал альбом еще до завершения работы над ним и представил повторы 22 листов под заголовком «Французские религиозные войны» на той же ярмарке: «такие же, в маленьком формате, в 22 изображениях»



Ил. 7

Франс Хогенберг. Серия VII «Нидерландские религиозные войны», лист B92 «Неудачная осада Алкмара, сентябрь 1573». Вероятно, опубликована в 1577. Офорт. 21×28 см



(перевод мой. — А. Ш.), — отметил Г. Виллер в своем каталоге строкой ниже под записью о женевском альбоме<sup>6</sup>.

В альбом гравюр «Сорок картин» Жака Торторея, Жана Периссена и Жака ле Шайо, помимо других сцен войны, вошли 22 батальные композиции: 15 сражений и 7 осад городов. Композиции осад имеют различия в соотношении частей (изображения города, пейзажа) и их расположении на листе, однако общее построение остается неизменным: на дальнем плане помещается крепость с узнаваемыми архитектурными сооружениями, средний план показывает расположение армейских частей, передний — детализированные сцены (Ил. 3). Сильно завышенная над местностью точка зрения, точно воспроизведенный пейзаж и последовательный визуальный пересказ событий военной кампании, дополненный подписями под рамкой, сохраняются в каждой иллюстрации. Буквенные обозначения возле элементов изображения на поле рисунка, расшифрованные в легенде внизу страницы, перетекли в гравюры альбома из практики картографов.

Эти приемы будут заимствованы мастерской Хогенбергов и с тех пор станут характерными для новостных памфлетов о войне на территории всей Европы.

После повторения гравюр женевской серии «Сорок картин», мастерская Хогенберга начинает эксплуатировать найденную там композицию в изображениях захвата города и не только. За двадцать лет гравер выпустил пять альбомов, посвященных религиозным войнам в Нидерландах, в каждом из которых подавляющее большинство эстампов используют такое художественное построение и вложенное в него содержание. Хогенберг при этом совершенствует изображение, делая его более читабельным для зрителя за счет сокращения числа объектов, большего количества воздуха и детализированной прорисовки отдельных предметов и фигур, которая стала возможной благодаря новой технике офорта (первая версия «Сорока картин» комбинировала гравюры на дереве и офорты, что было уникально для печатных серий XVI века). Кроме того, эта композиция теперь едва ли не чаще всего использовалась гравером и для рассказа о других, не батальных, событиях войн (Ил. 4). Так, в первом издании серии «Нидерландские религиозные войны» (опубликованном, вероятно, в 1576 году), состоявшем из 19 листов, указанная композиция используется на 9 гравюрах, что включает почти половину всего альбома (листы B12/I, B58/II, B62/I, B63/I, B66/I, B67/I, B71/I, B73/1, B76/III)<sup>7</sup>. Сцены осады городов при этом запечатлены всего в 4 офортах, остальные листы повествуют о других эпизодах военной истории: проповедях (лист B58/II), отъезде Вильгельма Оранского (лист B63/I) с театра военных действий, отъезде Маргариты Пармской из Брюсселя в сопровождении герцога Альба (лист B66/I), переправе армии



<sup>6</sup> Оригинальная запись на немецком языке звучит как "Item auff kleine form/in 22. Tafeln" [Benedict, 2007, p. 26].

<sup>7</sup> Все номера гравюр Франса Хогенберга здесь и дальше указаны согласно каталогу гравюр: Frans Hogenberg. 2 vols. *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*. Compiled by U. Mielke, Ed. by G. Luijten. Amsterdam, 2009.

Ил. 8

Франс Хогенберг. Серия «Нидерландские религиозные войны», лист B86/I «Осада Харлема». Вероятно, опубликована в 1577. Офорт. 21×28 см



Вильгельма Оранского через реку (лист B73/I), масштабном сражении близ Антверпена (лист B76/III).

Композиции различаются ландшафтами, степенью удаленности от зрителя городской крепости и более или менее подробной разработкой первого плана. Последнее объясняется чисто повествовательными задачами и конкретными историческими фактами. Различие в пейзажах также связано с принципом достоверности в передаче видов населенных пунктов, которые должны были выглядеть узнаваемо.

При создании этих композиций Хогенберг вынужден был пользоваться своими же гравированными картами, созданными в то же время совместно с Георгом Брауном для первого Атласа городов земного мира (лат. *Civitates Orbis Terrarum*) [Voges, 2019, pp. 61–62]. Первый его том был готов уже к 1572 году. Георг Браун в этом проекте отвечал за отрисовку карт и тексты, а Франс Хогенберг со своим младшим сотрудником Саймоном ван дер Невелем все это приводили в единый формат и гравировали на медных пластинах. Так что к первой серии о войнах в Нидерландах у мастерской Хогенберга уже скопилось немало медных пластин с готовыми картографическими и пейзажными видами многих нидерландских городов, что и объясняет эксплуатацию гравером композиции, условно названной нами осадой города (по самому популярному сюжету, в нее заключенному). Уже во второй серии о нидерландских религиозных войнах (опубликованной, вероятно, в 1576 году), состоявшей из 28 листов, она встречается не менее 14 раз, т.е. используется ровно для половины сюжетов. Такая популярность объясняется техническим удобством, а также задачей достоверно представить события и территории.

Идея использовать карту в изображении осады города пришла Хогенбергу не первому. В Германии и Фландрии уже существовали подобные прецеденты, которые были известны издателю.

Уже упомянутая серия Хогенберга, представлявшая историю о завоевании Туниса Карлом V в 1535 году, повторяла в гравюре живописные картоны фламандца Яна Корнелисона Вермеена для серии гобеленов «Завоевание Туниса». Картоны были созданы в 1546–1550 годах по заказу императора Карла V придворному художнику Маргариты Австрийской, Вермеену<sup>8</sup>. Живописец, столкнувшись с задачей представить захват целого региона (Туниса), начал использовать конкретные географические карты для создания живописных композиций с панорамными и достоверными пейзажами. Саму серию из 12 эпизодов открывает географическая карта региона (первый картон «Карта Средиземноморского бассейна»). Использование карт побудило фламандского художника драматически завязать точку зрения наблюдателя, что позволило представить огромную территорию и населить

8 Сегодня венский Музей истории искусств, который хранит 10 из 12 оригинальных картонов, атрибутирует их авторство не только Яну Вермеену, но и Питеру Куку ван Альсту как едва не равноправному партнеру по их созданию.



Ил. 9

Питер Снайерс. Битва у Белой горы, 8 ноября 1620. 1620–1639. Холст, масло. 149×226 см. Баварские государственные собрания картин

Ил. 10

Маттеус Мериан Старший. Битва у Белой горы, опубликована в сборнике "Theatrum Europaeum, vol. I" ок. 1635. Офорт. 27×33,5 см. Национальная библиотека Франции, Париж



картину большим количеством персонажей, задействованных в разнообразных сценах. Новый масштаб пространства представлен у Яна Вермеена во всех композициях серии про завоевание Туниса и осаду портовой крепости, а пейзажу свойственна достоверная передача топографии местности (Ил. 5).

Два передних плана — ближний и средний — по-прежнему отданы фигуративным и массовым сценам, изображающим разные эпизоды истории. В их разработке Ян Вермеен соединил итальянскую манеру крупного изображения фигур героев в активных позах и немецкое стремление к повествовательности. Фиксация событий этой кампании была запланирована Карлом V заранее — император взял с собой в плавание историков, поэтов, картографов и самого Вермеена. Серия представляет собой необыкновенно детализированный рассказ о тунисской кампании, в котором художник использовал свои многочисленные зарисовки на местах, а также текст о походе современного ему историка Алонсо де Санта Круса [Horn, 1989, pp. 177–178]. Произведение нидерландца Вермеена благодаря новаторскому художественному языку стало большим событием в истории изображения военных сцен. Еще до того, как картоны были переданы в работу брюссельскому ткачу Виллему де Паннемейкеру, Хогенберг сделал по ним гравюры. Семь листов серии с композициями, повторяющими работы Вермеена [Horn, 1989, p. 130], были опубликованы в Кёльне в 1560-х годах, а затем составили отдельную серию, упомянутую в каталоге Г. Виллера [Voges, 2019, pp. 18–19]. Гравюры Хогенберга, являясь тиражным искусством, принесли на территорию Германии, а оттуда в Европу мастерские работы фламандца и сделали эксклюзивные композиции доступными для широкой аудитории, а также послужили художественному развитию самого Хогенберга и работников его мастерской (Ил. 6). Влияние серии «Завоевание Туниса» Яна Вермеена многосложно и велико в художественном мире. Еще до окончания производства гобеленов она повторяется несколько раз самим Вермееном, а также непрерывно копируется другими мастерами в гобеленах, живописи и гравюре<sup>9</sup>.

Новый масштаб территории, которую Ян Вермеен постарался показать как можно более реалистично, применяя географические и военные карты, мог также привести Франса Хогенберга к идее регулярного использования этого материала для своих композиций. Однако Хогенберг полностью игнорирует итальянизированную манеру изображения крупных и активных фигур героев на первом плане ввиду ограничений во времени и значительных трудозатрат, а также потому что повествование для него важнее панегирических задач.

9 Например, еще до завершения серии отдельный гобелен, комбинирующий разные сцены из «Завоевания Туниса» Вермеена, заказал для себя кардинал Антуан Перрено де Гранвела («Завоевание Туниса» по картону зятя де Паннемейкера по имени Хоссе, 1566).



Ил. 11

Художник Ян Корнелизон Вермеен и ткач Виллем де Паннемейкер. «Стычка на мысе Карфагена», четвертый гобелен серии «Завоевание Туниса». Разработаны художником между 1546 и 1550, вытканы между 1549 и 1551. Шелк и шерсть. 525×925 см



Во второй серии гравюр Хогенберга о нидерландских войнах также появляется новое построение сцены осады — в нем топографическое изображение крепости города с ее архитектурными подробностями заменяет картографическое изображение (Ил. 7, 8).

Тип композиции с картографическим изображением города появляется во второй серии Хогенберга, посвященной Нидерландам, сразу 4 раза: в изображении осад Харлема (лист B86/I), Алкмара (лист B92/II), Мидделбурга (лист B96/I) и Зирикзе (лист B105/III). Франс Хогенберг будет использовать его во всех последующих альбомах о войнах даже чаще, чем композиции с объемным изображением города. Многолетнее сотрудничество Хогенберга с Георгом Брауном, а также антверпенским картографом Абрахамом Ортелием<sup>10</sup>, открывшее гравюру новые возможности для собственного издательского «проекта», могло подтолкнуть его к такой идее. В дальнейшем печатные серии о войне, выполненные кёльнской мастерской, будут содержать изображения осад в композиции как с объемной крепостью города, так и с ее картографическим видом.

Композиции осады с применением в изображении как картографического, так и топографического видов крепости станут одними из самых известных и прославленных батальных композиций во фламандском изобразительном искусстве в последующие десятилетия. Совершенное исполнение предложат в 1620-х годах французский гравер Жак Калло и живописец Питер Снайерс в своих произведениях, посвященных «Осаде Бреды». Картина Снайерса до недавнего времени считалась если не живописной копией, то свободным переложением гравюры Жака Калло, так как почти полностью повторяет ее композицию. Художник приступил к ней, когда работа гравера еще не была окончена, но близилась к завершению: очевидно, что оба мастера успели поработать плечом к плечу<sup>11</sup>. Действительно, именно Жак Калло первым так искусно соединил географическую карту с другими пространственными планами, получив живые масштабные декорации для рассказа о ходе военной кампании. В средней части листа он сумел настолько плавно изменить угол зрения, что изображение незаметно для зрителя перешло в карту. Долгое время считалось, что «Осада Бреды» Жака Калло стала уникальным примером для подражания, и с момента ее создания фламандские живописцы начали интенсивно эксплуатировать это художественное построение. Однако Питер Снайерс начал работать над топографически и исторически точными сценами сражений еще до приезда Жака Калло в Брюссель. Это подтверждает долгая история создания его полотна «Битва у Белой горы» (Ил. 9).

<sup>10</sup> Р. Фогес также высказывает предположение, что сама идея военных репортажей была обязана тесным связям Хогенберга с книжной и печатной торговлей Антверпена и, в особенности, тесному сотрудничеству с Абрахамом Ортелием [Voges, 2019, pp. 30–41].

<sup>11</sup> Как раз в 1628 году живописец с семьей переехал в Брюссель, где был назначен придворным художником и где официально вступил в брюссельскую Гильдию Святого Луки [Sennewald & Hrnčirik, 2018, p. 32].



Ил. 12

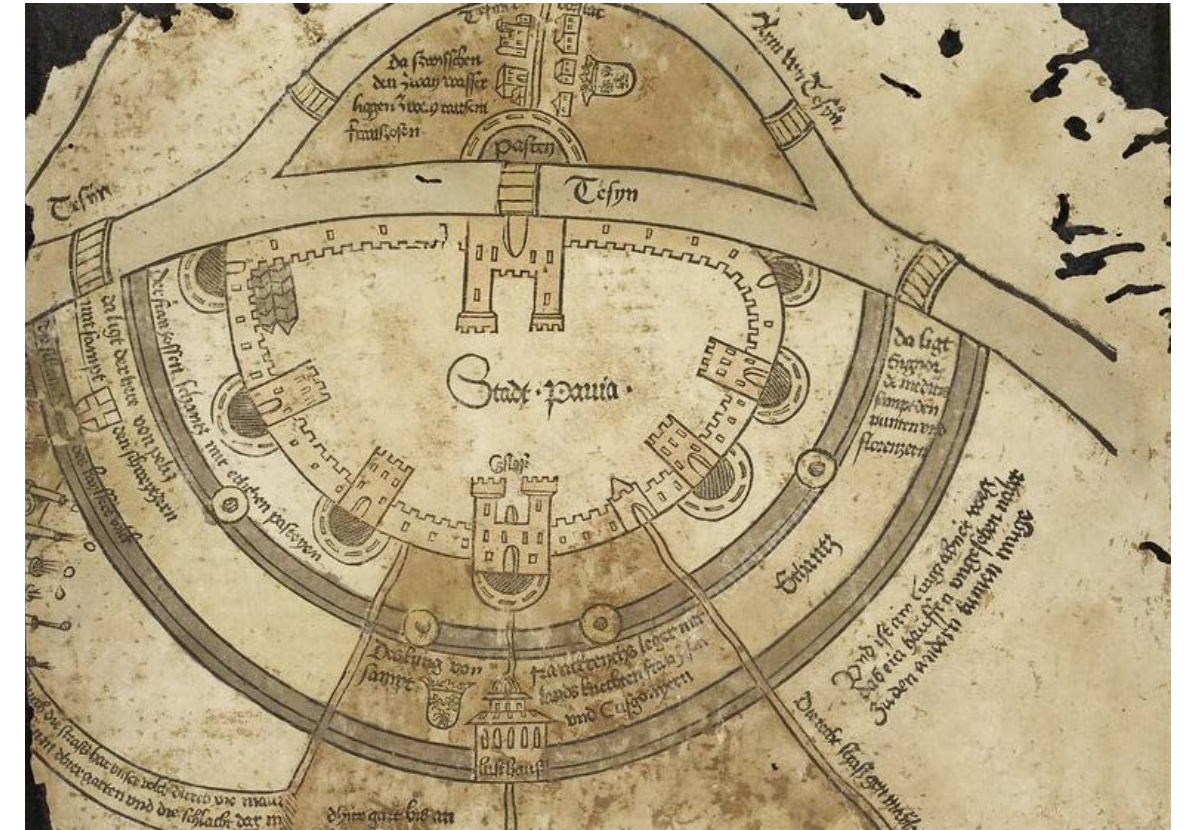
Школа Иоахима Патинира. Битва при Павии.  
Ок. 1525. Деревянная панель, масло. 32×41 см



Современная датировка картины очень широка: 1620–1639 годы<sup>12</sup>. Снайерс получил на нее заказ от Карла Бонавентуры де Лонгваля в 1620 году, и работа должна была вскоре начаться. Нам известна гравюра, вошедшая в сборник Маттеуса Мериана Старшего (1593–1650) “Theatrum Europaeum”, которая тщательно фиксирует дислокацию военных сил, имевшую место в этом сражении (Ил. 10). На нее опирается Снайерс для точной репрезентации театра военных действий. Применение военных и географических карт в построении композиций иллюстрированных новостных гравюр, распространяемых на территории Западной Европы, а в особенности — во Фландрии и Голландии, к 1620-м годам было настолько широко, что сомнений в знакомстве Снайерса с таким типом композиции и методом работы быть не может. Помимо этого, художественные достижения Яна Вермеена (а возможно, и Питера Кука ван Альста) в серии «Завоевание Туниса» на многие десятилетия стали источником вдохновения для мастеров исторической и батальной картины. Сравнительный анализ не оставляет сомнений в том, что Питер Снайерс был знаком с картонами Яна Вермеена (Ил. 11).

Формирование традиции подробного, последовательного повествования в изображениях недавно произошедших сражений происходило в XVI веке не только в новостной гравюре, но и в художественных произведениях. Стремление Карла V к детальному и реалистичному рассказу об одержанных победах способствовало развитию этого направления в искусстве Германии, в то время как в Италии современные политические события освещались в жанре аллегории, нетребовательной к историческим фактам и подробностям. По инициативе императора Священной Римской империи появились многочисленные произведения о недавних военных кампаниях, более и менее грандиозные: графическая серия Михаэля Остендорфера о проведенной Карлом военной кампании против турок (1539), те самые картоны Яна Вермеена о Тунисе др. Один из самых показательных примеров — многочисленные изображения осады Павии, которую в 1525 году захватили военачальники Карла V в ходе зрелищного сражения против Франциска I. Важность для императора этой битвы, в которой был пленен французский король, объясняет многочисленность ее изображений в немецком и фламандском искусстве: в гравюре (Йорг Брей, «Павия», конец 1520-х — 1530-е), в живописи (Руперт Хеллер, «Битва при Павии», ок. 1529), в гобеленах (например, Бернарт ван Орлей, картоны для серии гобеленов «Битва при Павии», ок. 1525–1531). Все произведения художников об этой осаде стремились рассказать подлинную историю захвата города. В варианте последователя школы Иоахима Патинира хорошо видно, что крепость выписана со всеми основными достопримечательностями, а по организации армии можно распознать различные фазы битвы — фигуры солдат занимают все пространство пейзажа: они строятся в терции, перемещаются в боевом порядке, сражаются — изображены и тела убитых (Ил. 12).

12 Объяснение новой датировки должно было войти в текст монографии художника авторства Л. Келчтерманс, о чем сообщает в своей статье М. Пфaffenбихлер [Pfaffenbichler, 2014, p. 245].



Ил. 13

Неизвестный художник (немецкий?). Карта осады Павии. Ок. 1525. Гравюра по дереву. 41,4×30,2 см. Британская библиотека



Применение композиции с подробным повествованием об осаде Павии обнаруживается в эти годы на территории Германии и Фландрии. Живописцы опирались на военные гравюры и географические карты уже в XVI веке, привлекая в качестве вспомогательного этот графический материал, чтобы добиться достоверности изображения (Ил. 13). Об этом говорит сравнение живописных композиций с картографическими листами, а также появление у разных художников полотен об осадах, очень сходных по художественному построению и, очевидно, на этих картах основанных. Так, уже в первой половине XVI века конкретные карты и военные планы из корпуса графического материала, обильно появлявшегося вокруг крупных осад, влияли на создание художественных композиций об этих кампаниях. Пример выше демонстрирует, что более высокая точка зрения на место действия, словно с вершины горы или небес, в батальных сценах XVI века Германии и Фландрии появилась как результат использования графики смежных областей. Ряд правил построения такой композиции останется неизменным для художников на протяжении более чем столетия по той простой причине, что она является наиболее удачной для изображения всего театра и хода военных действий.

Живописная композиция Питера Снайерса, представленная им в картине «Осада Бреды, 1625...», продолжает существующую западноевропейскую изобразительную традицию, но при этом подхватывает ставший столь привычным визуальный образ осады, тиражируемый в памфлетах Хогенбергов. Доработать эту композицию до виртуозного исполнения (чтобы совмещение различных пространственных планов становилось практически незаметным глазу) смог французский гравер Жак Калло в своем произведении на тот же сюжет. Он наполнил пространство еще большим количеством жанровых сцен, в немалой степени благодаря огромному размеру финального офорта. Питер Снайерс заимствовал эти приемы и вывел формулу аналитико-топографического построения в широкое употребление, тем самым прославив фламандскую батальную картину на всю Европу.

Начиная с 1630-х из-под кисти Питера Снайерса выходят десятки подобных произведений (Ил. 14, 15). В них варьируется широта охвата территории, зависящая от более низкой или более высокой точки зрения. Снайерс написал свыше 60 аналитико-топографических картин, изображающих преимущественно осаду города. Метод его работы над этими полотнами, сложившийся во времена «Осады Бреды, 1625...», подробно раскрыла бельгийский искусствовед и исследовательница творчества художника Лин Келчтерманс, автор первой современной монографии о живописце<sup>13</sup> с каталогом-резоне. Келчтерманс выделяет четыре основных компонента

последних лет ждет публикации этого труда, однако он задерживается в издательстве. Утвержденные выходные данные: Kelchtermans L. *Peter Snayers (1592–1667) Between Remembrance and Glorification: A Contextual Study of the Topographical Battle Paintings for the Habsburg Elite*. Brepols N.V.

<sup>13</sup> Новейшая монография о Питере Снайерсе и каталог-резоне, основанные на докторской диссертации Л. Келчтерманс (защищена в 2013 году), впервые должны предъявить столь обширный корпус работ художника, уточнить многие датировки и названия произведений. Научное сообщество на протяжении всех



Ил. 14

Питер Снайерс. Осада Эр-сюр-ла-Лиса. 1653. Холст, масло. 184×263 см. Прадо, Мадрид



этого метода: 1) использование дополнительных визуальных источников: военных карт и графики военных инженеров; 2) обращение к письменным военным отчетам, подробно пересказывающим ход сражения; 3) продолжение предшествующей живописной традиции в официальном изображении батальных сцен; 4) необходимость панегирического изображения заказчиков [Kelchtermans, 2014, с. 263–265].

Поиск изобразительных решений для пересказа современных исторических событий происходил на протяжении почти что столетия в рамках интенсивного профессионального обмена между художниками, картографами, военными инженерами и печатниками Германии, Фландрии и Голландии. Настоящая статья раскрывает генезис одной композиции, однако предложенный взгляд на предпосылки и процессы ее появления открывает нам большой корпус работ этого периода, посвященных войне, со схожими или даже идентичными художественными целями, приемами и методами. Эти работы далеко не всегда содержат батальные сцены, однако могут быть объединены по содержанию, локализации и композиционному построению. Большинство сюжетов таких произведений подсказано (а возможно, даже сформировано) печатными сериями новостных памфлетов о войне Франса Хогенберга. Невозможность назвать многие гравюры Хогенберга о войне «батальными», как и впоследствии многие подобные нидерландские картины XVII века (ввиду отсутствия в них сцены сражения), заставляет нас поместить рассматриваемую аналитико-топографическую композицию обратно в ряд произведений исторического жанра, с тем чтобы сохранить этот связанный корпус работ в целостности. Это должно не просто облегчить дальнейшее изучение генезиса нидерландских исторических картин XVII века о войне, но и наметить более верные акценты в их понимании.



**Ил. 15**

Питер Снайерс. Осада Нойнбурга-форм-Вальда, 1641. 1645. Холст, масло. 202×268 см. Венский музей истории искусств



## Библиография

- Benedict, Ph. (2007).** *Graphic History: The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin*. Geneve: Droz.
- Ettinghausen, H. (2016).** *International Relations: Spanish, Italian, French, English and German Printed Single Event Newsletters Prior to Renaudot’s Gazette* // News Networks in Early Modern Europe. Leiden: Boston-Brill. Pp. 261–279.
- Gehring, U. (2014).** *Painted Topographies. A Transdisciplinary Approach to Science and Technology in Seventeenth-century Landscape Painting* // Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting / Gehring U. & Weibel P. (Eds.). Munich: Hirmer. Pp. 22–101.
- Horn, H. (1989).** *J. Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis*. 2 vols. Doornspijk: Davaco.
- Kelchtermans, L. (2014).** *Honing In on Pieter Snayers’ Working Method: Relief of Leuven, 1635* // Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting / Gehring U. & Weibel P. (Eds.). Munich: Hirmer. Pp. 262–277.
- Lamal, N. (2016).** *Promoting the Catholic Cause on the Italian Peninsula: Printed Avvisi on the Dutch Revolt and the French Wars of Religion, 1562–1600* // News Networks in Early Modern Europe. Leiden: Boston-Brill. Pp. 675–694.
- Mielke, U. & Luijten, G. (eds.) (2009).** *Frans Hogenberg. Broadsheets. Text* // The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Amsterdam: Sound & Vision Interactive.
- Pfaffenbichler, M. (2014).** *Documenting Military Events in Seventeenth-century Battle Scenes* // Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting / Gehring U., Weibel P. (Ed.). Munich: Hirmer. Pp. 244–253.
- Pollak, M. (2010).** *Siege Views. The war of military images* // Cities at War in Early Modern Europe. Chicago: Cambridge University Press. Pp. 109–154.
- Seguin, J-P. (1961).** *L’information en France, de Louis XII à Henri II*. Geneva: E. Droz.
- Sennewald, R. & Hrcirik, P. (2018).** *Pieter Snayers: Battle Painter 1592–1667*. Berlin: Zeughaus Verlag GmbH.
- Schmidt, S., Krämer, S., Voges, R. (2011).** *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Bielefeld: [transcript].
- Van Groesen, M. (2016).** *Reading Newspapers in the Dutch Golden Age* // Media History Journal. Vol. 22. № 3–4. Pp. 334–352.
- Voges, R. (2006).** *Power, Faith and Pictures: Frans Hogenberg’s Account of the Beeldenstorm* // Low Countries Historical Review. Vol. 131–1. Pp. 121–140.
- Voges, R. (2019).** *Der Aufstand der Niederlande und die Französischen Religionskriege im Spiegel der Bildberichte Franz Hogenbergs (ca. 1560–1610)* // Das Auge der Geschichte. Vol. 216. Brill.

## Список иллюстраций

- Ил. 1.** Питер Снайерс. Осада Бреды, 1625: Приезд Изабеллы Клары Евгении. 1627–1636. Холст, масло. 200×265 см. Прадо, Мадрид. Источник изображения — URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/isabel-clara-eugenia-in-the-site-of-breda/242dc4ce-76dc-455a-ba51-70ae3a499055> (дата обращения: 01.07.2025)
- Ил. 2.** Жак Калло. Осада Бреды. 1628. Офорт. 127×179 см. Британский музей, Лондон. Источник изображения — URL: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1838-0621-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1838-0621-1) (дата обращения: 01.07.2025)
- Ил. 3.** Жак Торторель, Жан Периссен. Сен-Жан-д’Анжели, осажденный королем Карлом IX с 14 октября по 2 декабря 1569 года. 1569–1570. Ксилография. 37,9×49,1 см. Лувр, Париж. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beleg\\_van\\_Saint-Jean\\_d’Ang%C3%A9ly,\\_1569\\_S.\\_Jean\\_d’Angeli\\_durch\\_Konig\\_Karle\\_den\\_nunten\\_belegert\\_von\\_14.\\_Weinmontas\\_bis\\_auf\\_den\\_2.\\_Christmontas\\_1569.\\_Jar\\_\(titel\\_op\\_object\),\\_RP-P-OB-78.770-57.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beleg_van_Saint-Jean_d’Ang%C3%A9ly,_1569_S._Jean_d’Angeli_durch_Konig_Karle_den_nunten_belegert_von_14._Weinmontas_bis_auf_den_2._Christmontas_1569._Jar_(titel_op_object),_RP-P-OB-78.770-57.jpg) (дата обращения: 09.07.2025)
- Ил. 4.** Франс Хогенберг. Серия VI «Нидерландские религиозные войны», лист B63/1 «Вильгельм Оранский покидает Нидерланды и возвращается в родной дом в Дилленбурге, 21 апреля 1567 года». Вероятно, опубликована в 1576. Офорт. 21,1×28,1 см. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prins\\_van\\_Oranje\\_vertrekt\\_naar\\_Duitsland,\\_1567\\_Serie\\_5\\_Nederlandse\\_Gebeurtenissen,\\_1566-1570\\_\(serietitel\),\\_RP-P-OB-78.755.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prins_van_Oranje_vertrekt_naar_Duitsland,_1567_Serie_5_Nederlandse_Gebeurtenissen,_1566-1570_(serietitel),_RP-P-OB-78.755.jpg) (дата обращения: 09.07.2025)
- Ил. 5.** Художник Ян Корнелизон Вермеен и ткач Виллем де Паннемейкер. «Высадка на мыс Карфагена», третий гобелен серии «Завоевание Туниса». Разработаны художником между 1546 и 1550, вытканы между 1549 и 1551. Шелк и шерсть. 530×925 см. Источник изображения — Horn H. J. *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis*. 1989
- Ил. 6.** Франс Хогенберг. Серия «Завоевание Туниса», лист «Падение Голеты». Вероятно, опубликована в 1577. Офорт. 24,3×33,6 см. Британский музей, Лондон. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Verovering\\_van\\_de\\_vesting\\_Goleta\\_Serie\\_1\\_Tocht\\_van\\_Karel\\_V\\_naar\\_Tunis,\\_1535\\_\(serietitel\)\\_Kurtze\\_zeichniss\\_wie\\_Keyser\\_Carolus\\_der\\_V\\_in\\_Africa\\_Dem\\_Konig\\_von\\_Thunis\\_so\\_von\\_dem\\_Barbarossen\\_vertrieben,\\_mit\\_kriegsrustung,\\_RP-P-OB-78.784-4.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Verovering_van_de_vesting_Goleta_Serie_1_Tocht_van_Karel_V_naar_Tunis,_1535_(serietitel)_Kurtze_zeichniss_wie_Keyser_Carolus_der_V_in_Africa_Dem_Konig_von_Thunis_so_von_dem_Barbarossen_vertrieben,_mit_kriegsrustung,_RP-P-OB-78.784-4.jpg) (дата обращения 09.07.2025)
- Ил. 7.** Франс Хогенберг. Серия VII «Нидерландские религиозные войны», лист B92 «Неудачная осада Алкмара, сентябрь 1573». Вероятно, опубликована в 1577. Офорт. 21×28 см. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reproductie\\_circa\\_1975\\_van\\_tekening\\_-\\_prent\\_%22Alcmar\\_ein\\_statt\\_gar\\_woll\\_bekannt,\\_im\\_reichen\\_und\\_feist\\_-\\_RAA-DMGA-03206\\_-\\_RAA\\_Elsinga.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reproductie_circa_1975_van_tekening_-_prent_%22Alcmar_ein_statt_gar_woll_bekannt,_im_reichen_und_feist_-_RAA-DMGA-03206_-_RAA_Elsinga.jpg) (дата обращения: 09.07.2025)
- Ил. 8.** Франс Хогенберг. Серия VII «Нидерландские религиозные войны», лист B86/I «Осада Харлема». Вероятно, опубликована в 1577. Офорт. 21×28 см. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beleg\\_van\\_Haarlem,\\_1572\\_Serie\\_6\\_Nederlandse\\_Gebeurtenissen,\\_1571-1576\\_\(serietitel\),\\_RP-P-1949-432.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beleg_van_Haarlem,_1572_Serie_6_Nederlandse_Gebeurtenissen,_1571-1576_(serietitel),_RP-P-1949-432.jpg) (дата обращения: 09.07.2025)

- Ил. 9.** Питер Снайерс. Битва у Белой горы, 8 ноября 1620. 1620–1639. Холст, масло. 149×226 см. Баварские государственные собрания картин. Источник изображения — URL: <https://research.rkd.nl/en/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fimages%2F293524?c=q%3D%26filters%255B0%255D%255Bfield%255D%3Ddb%26filters%255B0%255D%255Bvalues%255D%255B0%255D%3Drkdimages%26filters%255B0%255D%255Btype%255D%3Dall%26filters%255B1%255D%255Bfield%255D%3Dcreator%26filters%255B1%255D%255Bvalues%255D%255B0%255D%3Dhttps%253A%252F%252Fdata.rkd.nl%252Fartists%252F73638%26filters%255B1%255D%255Btype%255D%3Dall&n=i%3D4%26p%3D6%26rpp%3D20%26tp%3D7> (дата обращения: 01.07.2025)
- Ил. 10.** Маттеус Мериан Старший. Битва у Белой горы, опубликована в сборнике “Theatrum Europaеum, vol. I” ок. 1635. Офорт. 27×33,5 см. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb467705083> (дата обращения: 01.07.2025)
- Ил. 11.** Художник Ян Корнелизон Вермеен и ткач Виллем де Паннемейкер. «Стычка на мысе Карфагена», четвертый гобелен серии «Завоевание Туниса». Разработаны художником между 1546 и 1550, вытканы между 1549 и 1551. Шелк и шерсть. 525×925 см. Источник изображения — URL: <https://www.meisterdrucke.us/fine-art-prints/Jan-Cornelisz-Vermeyen/1321587/The-Attack-on-La-Goleta.html> (дата обращения: 25.08.2025)
- Ил. 12.** Школа Иоахима Патинира. Битва при Павии. Ок. 1525. Деревянная панель, масло. 32×41 см. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anonymous\\_-\\_Schlacht\\_bei\\_Pavia\\_-\\_GG\\_5660\\_-\\_Kunsthistorisches\\_Museum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anonymous_-_Schlacht_bei_Pavia_-_GG_5660_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg) (дата обращения: 25.08.2025)
- Ил. 13.** Неизвестный художник (немецкий?). Карта осады Павии. Ок. 1525. Гравюра по дереву. 41,4×30,2 см. Британская библиотека. Источник изображения — URL: [https://press.vub.ac.be/vub-professor-the-first-newspaper-appeared-500-years-ago?utm\\_medium](https://press.vub.ac.be/vub-professor-the-first-newspaper-appeared-500-years-ago?utm_medium) (дата обращения: 25.08.2025)
- Ил. 14.** Питер Снайерс. Осада Эр-сюр-ла-Лиса. 1653. Холст, масло. 184×263 см. Прадо, Мадрид. Источник изображения — URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-siege-of-aire-sur-la-lys/d41acddb-9e9f-477c-a9fc-f542cba75a24> (дата обращения: 01.07.2025)
- Ил. 15.** Питер Снайерс. Осада Нойнбурга-форм-Вальда, 1641. 1645. Холст, масло. 202×268 см. Венский музей истории искусств. Источник изображения — URL: <https://research.rkd.nl/en/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fimages%2F289388?c=q%3D%26filters%255B0%255D%255Bfield%255D%3Ddb%26filters%255B0%255D%255Bvalues%255D%255B0%255D%3Drkdimages%26filters%255B0%255D%255Btype%255D%3Dall%26filters%255B1%255D%255Bfield%255D%3Dcreator%26filters%255B1%255D%255Bvalues%255D%255B0%255D%3Dhttps%253A%252F%252Fdata.rkd.nl%252Fartists%252F73638%26filters%255B1%255D%255Btype%255D%3Dall&n=i%3D13%26p%3D5%26rpp%3D20%26tp%3D7> (дата обращения: 01.07.2025)

## References

- Benedict, Philip (2007).** *Graphic History: The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin*. Geneve: Droz.
- Ettinghausen, Henry (2016).** *International Relations: Spanish, Italian, French, English and German Printed Single Event Newsletters Prior to Renaudot’s Gazette*. News Networks in Early Modern Europe. Leiden: Boston-Brill. Pp. 261–279.
- Gehring, Ulrike (2014).** *Painted Topographies. A Transdisciplinary Approach to Science and Technology in Seventeenth-century Landscape Painting*. Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting. Edited by Gehring U., Weibel P. Munich: Hirmer. Pp. 22–101.
- Horn, Hendrik J. (1989).** *J. Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis*. 2 vols. Doornspijk: Davaco.
- Kelchtermans, Leen (2014).** *Honing In on Pieter Snayers’ Working Method: Relief of Leuven, 1635* // Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting. Edited by Gehring U., Weibel P. Munich: Hirmer. Pp. 262–277.
- Lamal, Nina (2016).** *Promoting the Catholic Cause on the Italian Peninsula: Printed Avvisi on the Dutch Revolt and the French Wars of Religion, 1562–1600*. News Networks in Early Modern Europe. Leiden: Boston-Brill. Pp. 675–694.
- Mielke, Ursula & Luijten, Ger (Eds.) (2009).** *Frans Hogenberg. Broadsheets. Text*. The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Amsterdam: Sound & Vision Interactive.
- Pfaffenbichler, Matthias (2014).** *Documenting Military Events in Seventeenth-century Battle Scenes*. Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting. Edited by Gehring U., Weibel P. Munich: Hirmer. Pp. 244–253.
- Pollak, Martha (2010).** *Siege Views. The war of military images*. Cities at War in Early Modern Europe. Chicago: Cambridge University Press. Pp. 109–154.
- Seguin, Jean-Pierre (1961).** *L’information en France, de Louis XII à Henri II*. Geneva: E. Droz
- Sennewald, Roland & Hrcirik, Pavel (2018).** *Pieter Snayers: Battle Painter 1592–1667*. Berlin: Zeughaus Verlag GmbH.
- Schmidt, Sybille, Krämer, Sybille, Voges, Ramon (2011).** *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Bielefeld: [transcript].
- Van Groesen, Michiel (2016).** *Reading Newspapers in the Dutch Golden Age*. Media History Journal. Vol. 22. № 3–4. Pp. 334–352.
- Voges, Ramon (2006).** *Power, Faith and Pictures: Frans Hogenberg’s Account of the Beeldenstorm*. Low Countries Historical Review. Vol. 131–1. Pp. 121–140.
- Voges, Ramon (2019).** *Der Aufstand der Niederlande und die Französischen Religionskriege im Spiegel der Bildberichte Franz Hogenbergs (ca. 1560–1610)*. Das Auge der Geschichte. Vol. 216. Brill.



# ВОПРОС ГИГИЕНЫ В КОНЦЕПЦИИ ИДЕАЛЬНОГО ГОРОДА ФРАНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Е. О. КУДРЯШОВА

Независимый исследователь  
Kate.kudryashova@gmail.com

EKATERINA O.  
KUDRYASHOVA

Independent Researcher  
Kate.kudryashova@gmail.com

**Для цитирования:** Кудряшова Е. О. Вопрос гигиены в концепции идеального города Франции второй половины XVIII века // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 7 (3/2025). С. 122–141

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-7-122-141

## Аннотация

Статья посвящена анализу влияния идей Просвещения, а именно представлений о гигиене населенных мест, как ключевого компонента концепции идеального города, на градостроительную и архитектурную мысль Франции второй половины XVIII века. В работе рассматриваются трактаты и проекты таких теоретиков и архитекторов как аббат Ложье, Пьер Патт, Этьенн-Луи Булле и Клод-Николя Леду. В центре внимания — их попытки синтезировать в проектировании городской среды научный подход, наблюдение за природой и моральную философию. В этот период предназначение архитектуры видится не только в обеспечении санитарной безопасности, но также и в воспитании граждан. Внимание к циркуляции воздуха, вынесение кладбищ и госпиталей за пределы городской черты, проектирование прямых и проветриваемых улиц, создание площадей и пространств открытого типа — все это имеет целью охрану здоровья горожан. Пересмотру подвергаются устоявшиеся архитектурные типы, такие как, например, больница, кладбище, церковь. Особенно показательным для второй половины XVIII века во Франции становится интерес к кенотафам — мемориальным сооружениям без могил, но насыщенным символическим и идеологическим содержанием. При этом многие прогрессивные идеи остаются на бумаге, архитектура идеального города оказывается утопической проекцией надежды на лучшее будущее.

**Ключевые слова:** Просвещение, Франция, гигиена, градостроительство, утопия, Леду, Булле

the question of hygiene in the concept of an ideal city of france in the second half of the 18th century

## Abstract

The article presented to the reader is devoted to analyzing the influence of Enlightenment ideas on urban planning and architectural thought in France during the second half of the 18th century, viewed through the lens of hygiene as a key component of an ideal city. The study draws on the treatises and projects of theorists and architects such as Abbé Laugier, Pierre Patte, Étienne-Louis Boullée, and Claude-Nicolas Ledoux. The focus is on attempts to synthesize scientific approaches, observation of nature, and moral philosophy within the framework of urban design. Architecture is seen not only as a practical tool ensuring sanitary safety but also as a potential means of moral education. Emphasis on air circulation, the relocation of cemeteries and hospitals outside city limits, the design of straight, well-ventilated streets, and the creation of open squares and public spaces all aim to protect citizens' health. Traditional architectural typologies, such as the church, undergo revision. Particularly significant in the late 18th century France is an interest in the typology of cenotaphs — memorial structures free from the sanitary dangers of burial yet rich in symbolic and ideological meaning. Nonetheless, many of these progressive ideas remained unrealized, reflecting the dual nature of the age — a pursuit of rational understanding and transformation of the world, coupled with an acknowledgment of the inevitable limits of human will and action. The architecture of an ideal city ultimately becomes a utopian projection of hope for a better future.

**Keywords:** Enlightenment, France, hygiene, urban planning, utopia, Ledoux, Boullée



### Введение

Середину и вторую половину XVIII века во Франции (и в Европе в целом) принято именовать «веком Просвещения» или «веком разума»: в это время формируется новое прочтение мира. Считалось, что знания складываются по мере разрастания числа фактов, которые берутся из жизни. Эта концепция разительно отличалась от идей мыслителей XVII века, которые верили в доопытное могущество разума. Для французских просветителей опыт наблюдения за миром становится основой, необходимым условием научного познания, без которого невозможно построить достоверную и логичную систему. Об этом, в частности, пишет Дени Дидро: «Понятия, не имеющие никакого основания в природе, можно сравнить с северными лесами, где деревья не имеют корней. Достаточно порыва ветра, достаточно незначительного факта, чтобы опрокинуть весь этот лес деревьев или идей» [Дидро, 1986, с. 337].

Наблюдения за природой становятся первой ступенью на пути познания мира. Следующий этап — необходимость изучить явления, определить условия, в которых они могут существовать. Философы эпохи Просвещения убеждены в том, что за любым явлением природы стоит ряд предпосылок. «В природе нет ничего неправильного. Всякая форма, прекрасная или безобразная, обоснована, и все, что существует, именно таково, каким оно должно быть» (курсив мой. — Е. К.), — пишет Дидро в самом начале «Опыта о живописи» [Дидро, 1946, с. 217]. «Все имеет свою причину», — говорит Вольтер [Вольтер, 1988, с. 290]. То есть для того, чтобы понять сущность того или иного явления, узнать, почему оно обрело именно ту форму, в которой перед нами предстает, необходимо разложить его и рассмотреть отдельные условия, благодаря которым оно существует. После этого мы можем собрать явление заново и таким образом прийти к его пониманию. Для мыслителей эпохи Просвещения человек не сможет познать мир таким, каков он есть на самом деле, если не будет следовать подобной схеме, а именно наблюдение — анализ — синтез [Кассирер, 2004, с. 25].

Искусство также стало рассматриваться в соответствии с утвердившейся моделью мышления. По мнению философов, главным объектом изучения для него должен стать окружающий мир. В своем «Опыте о живописи» Дидро призывает молодых художников отказаться от копирования произведений прошлого и вместо этого обратиться к реальности [Дидро, 1946, с. 217]. Отклонения от первичного опыта расцениваются как манерность, от которой нужно непременно избавиться. Художник в эпоху Просвещения не создает произведение, а извлекает его из природы и преобразует в материальную форму.

Но что эпоха Просвещения понимает под «природой»? В первую очередь — это источник всех знаний о мире. Важно, что в XVIII веке это понятие вмещает не только окружающий мир, но и самого человека, который воспринимается теперь как неотъемлемая часть природы. Он не просто объект познания, но ключ к разгадке ее сущности. Человек эпохи Просвещения отныне может и должен сам делать шаг навстречу знанию.

Обретает новое прочтение категория красоты: теперь она зависит от человека. Неслучайно в XVIII веке часто обращаются к эстетической категории вкуса. Вольтер в своем одноименном эссе дает этому понятию следующее определение: «чувствительность к прекрасному и уродливому в искусствах» [Вольтер, 1974, с. 267]. Здесь нам важно, что Вольтер вводит слово «чувствительность», которое открывает проблему воздействия искусства на зрителя: восприятие произведений должно строиться не только на доводах разума, но и на чувстве. Важно также, что и Вольтер, и другие философы этого времени, такие как, например, Дидро, Монтескье и Руссо, понимают вкус не как врожденное свойство человека, а как навык, который можно развить. К тому же, раз за разом французские мыслители в своих трудах связывают хороший вкус с нравственным воспитанием. «Вопрос не столь смешной, как кажется на первый взгляд: можно ли иметь верный вкус, когда сердце развращено?» — задает, скорее, риторический вопрос Дидро [Дидро, 1946, с. 539]. Все это приводит к тому, что искусство наделяется особой воспитательной ролью. Оно должно способствовать привитию хорошего вкуса и улучшению нравов.

Философам эпохи Просвещения важно научить человека верно мыслить, направить его. Во многом ради этого и создавалась знаменитая «Энциклопедия наук, искусств и ремесел» — чтобы показать на примере анализа различных понятий ход размышления. «Никогда не следует исчерпывать предмет до того, что уже ничего не остается на долю читателя; дело не в том, чтобы заставить его читать, а в том, чтобы заставить его думать», — пишет Монтескье [Монтескье, 1955, с. 316].

Подобная форма мышления также породила особый динамизм разума, который должен находиться в постоянном напряжении, чтобы познавать мир. Он превращается в своего рода вечный двигатель, который не остановится, пока не познает мир окончательно, что может никогда и не наступить. Эпоха Просвещения сосредоточена не на результате, а на процессе. Красноречиво в этом свете начинают звучать слова Дидро: «Я не обязан найти истину, но я обязан ее искать» [Дидро, 1980, с. 216]. XVIII век не нацелен на обладание всеми знаниями, он заинтересован в получении нескончаемого их потока, и при этом осознает, что ресурсы отдельной человеческой жизни ограничены. «Бренное существо не может проникнуть в бесконечность. Для того, чтобы доказать нам наше бессилие, достаточно самой малости», — пишет Вольтер в начале эссе «О феноменах природы» (1765) [Вольтер, 1988, с. 403]. Вольтер призывает своего читателя смириться с тем, что ему не дано постигнуть этот мир во всей полноте. Отсюда выходит и ориентированность XVIII века на будущее, в котором, как надеются мыслители, удастся развить философские концепции и осуществить многие проекты. Так, например, симптоматичный роман эпохи «Год 2440» писателя Луи-Себастьяна Мерсье описывает далекое будущее Парижа, в котором реализованы все градостроительные идеи XVIII века. Получается, что для Мерсье препятствием на пути к построению идеального города является не недостаток талантливых мастеров, не отсутствие разумных проектов, а эпоха, которая мешает их



реализации. Эпоха, создающая бесконечное число проектов, но обреченная так и не увидеть их реализации?

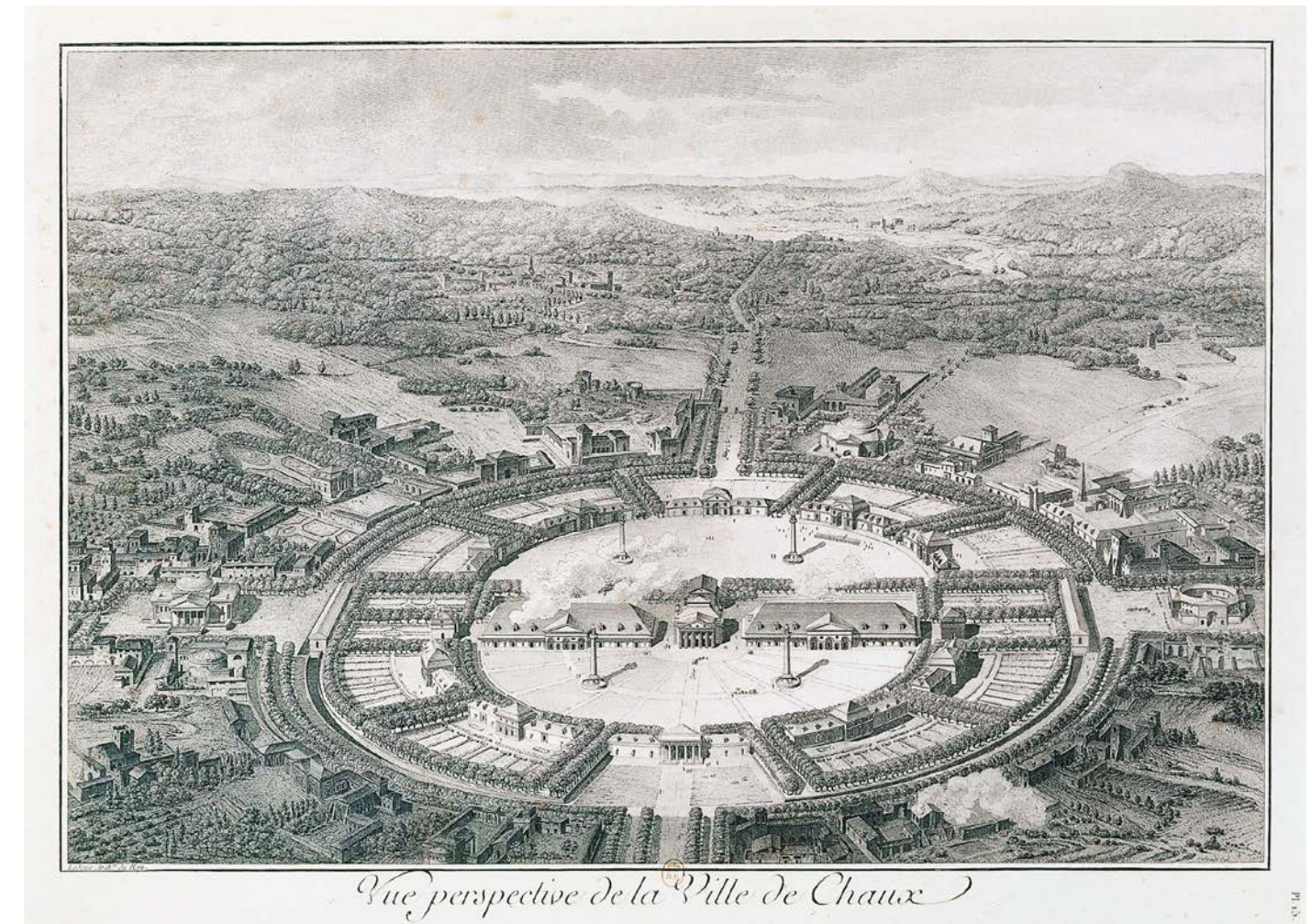
Невозможность воплотить идеи в настоящем побуждает человека эпохи Просвещения мечтать о светлом будущем, где все концепции, наконец, будут оценены по заслугам. Нам видится, что подобные перемены не могли не повлиять на видение города и его облика. Проанализируем, как отразилось новое мировоззрение на градостроительной теории и архитектурных проектах того времени, и выясним, подверглись ли пересмотру взаимоотношения города с его жителем, роль которого также претерпела ревизию.

### Архитектурная теория во Франции эпохи Просвещения

В XVIII веке Франция сталкивается с градостроительными проблемами. Неудивительно, что они породили дискуссию на страницах архитектурных трактатов. Начнем с трудов Марка-Антуана Ложье, более известного как аббат Ложье, которого можно назвать одним из самых значительных теоретиков архитектуры второй половины XVIII века.

Ложье стал известен благодаря концепции «примитивной хижины» и мыслям об ордерной системе. Однако не только эти идеи встречаются в его сочинениях — «Эссе об архитектуре» (1753) и «Обозрении архитектуры» (1765). Он предлагает комплекс различных мер по облагораживанию французских городов. Среди упомянутых аббатом проблем и предложений для их решения в рамках этого исследования нас интересуют те, что так или иначе связаны со здоровьем населения. Так, Ложье беспокоит проблема застоя загрязненного воздуха в городском пространстве и способы его вентиляции: дело в том, что с середины XVIII века в научных кругах Франции развернулась дискуссия по вопросам гигиены городской среды. Она была вызвана беспокойством о состоянии здоровья населения. После многочисленных споров ученые остановились на том, что самочувствие человека напрямую зависит от чистоты воздуха, которым он дышит. В частности, доктор Гийом-Ламбер Годар в своем труде «Септикология» писал: «Воздух является нашим элементом. Мы подхватываем болезни, когда воздух, в котором мы живем, загрязнен или наполнен гнилостными испарениями» [Etlin, 1984, p. 16]. У Ложье эта тема также находит отражение. Предлагая различные меры по совершенствованию как архитектуры зданий, так и городской среды, Ложье зачастую руководствуется соображениями лучшей циркуляции воздуха в пространстве. Исходя из них он предлагает выносить госпитали за границы населенных пунктов, чтобы «свободно циркулирующий воздух развеял вредоносные испарения, которые они (госпитали) источают и защитил жителей города от отравления и заражения» [Laugier, 1765, p. 172].

Решение проблемы циркуляции воздуха в городской среде кроется для Ложье и в создании больших свободных пространств. В связи с этим особенно важным элементом городской планировки для аббата становится площадь: «Площади необходимы для городов для лучшей вентиляции...



Ил. 1

К.-Н. Леду. Проект идеального города Шо.  
1773–1800-е. Оттиск на бумаге с офорта.  
37 × 52,5 см. Национальная библиотека Франции,  
Париж

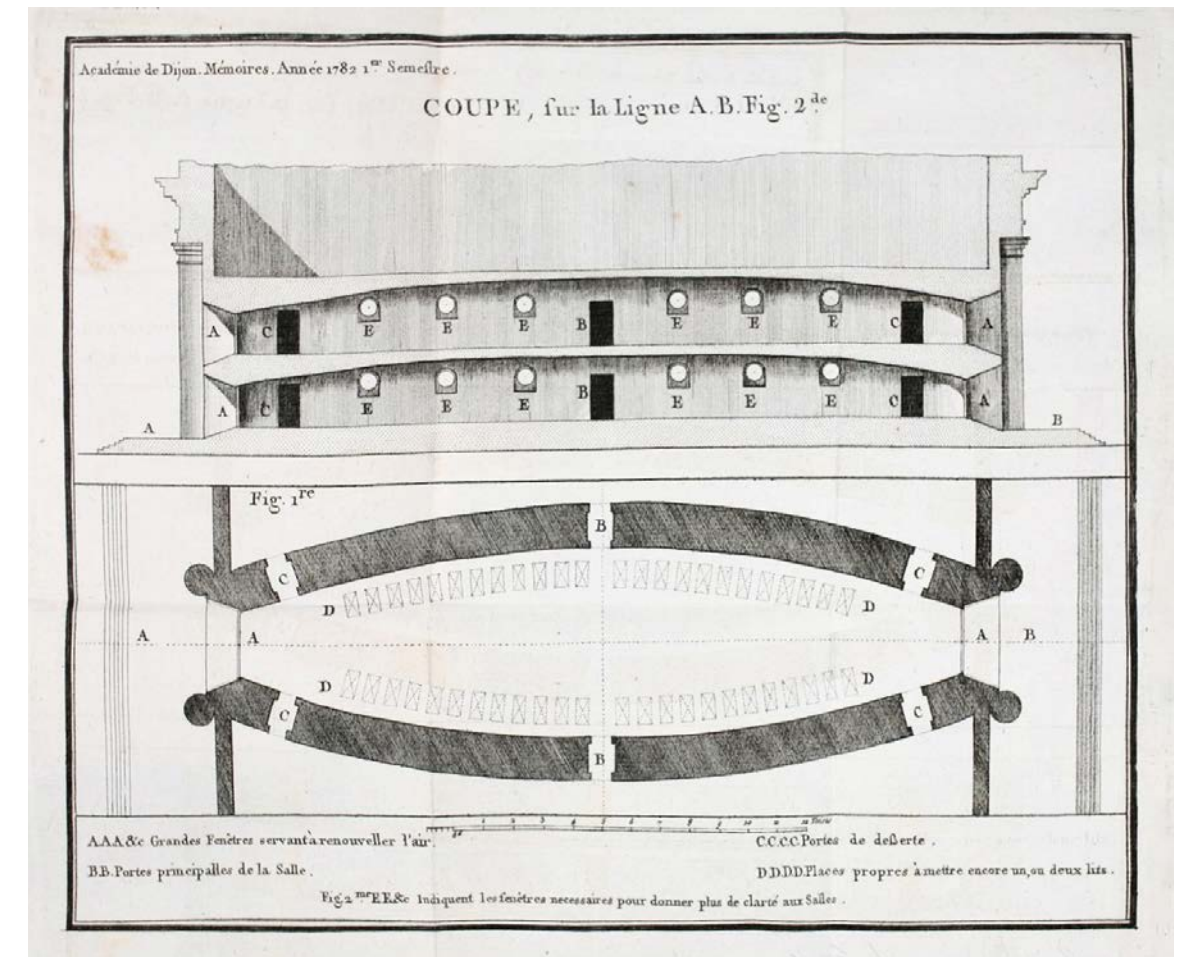


для рассеивания сырости улиц и их вредоносных испарений», — пишет он в «Обозрении архитектуры» [Ibid, p. 168].

Еще один важный для второй половины XVIII века теоретик архитектуры — Пьер Патт, которого многие исследователи признают главным урбанистом своего времени [Саваренская, 2004, с. 89]. Градостроительные идеи Патта наилучшим образом изложены в труде «Исследования о наиболее важных объектах в архитектуре» (1769). Трактат представляет собой сборник технических заметок и напутствий начинающим архитекторам. Все основные идеи, касающиеся городского благоустройства, изложены в первой главе, где автор декларирует принцип, задающий тон всей его градостроительной теории: «Без устали мы заботились о величии и великолепии [городов], но никогда не пытались создать по-настоящему комфортные условия жизни для людей, чтобы сохранить им их жизни, здоровье, благополучие» [Patte, 1769, p. 5]. То есть Патт заявляет о том, что в градостроительстве приоритетом для него становятся потребности человека. Большое внимание он уделяет местности, на которой расположен город. Патт пишет, что о логистике и благоприятных санитарных условиях нужно подумать перед началом строительства, обязательно изучив климат местности, плодородность почв, наличие поблизости естественных источников воды и т.д. Из этих же соображений Патт предлагает вынести из городов госпитали, а также кладбища и все захоронения из храмов. Такое решение объясняется убежденностью в том, что они заражают городской воздух и воду.

Помимо идей Ложье и Патта для полноты картины мы должны обратиться к теоретическому наследию Э.-Л. Булле и К.-Н. Леду — вероятно, главных французских архитекторов эпохи Просвещения, апологетов «говорящей архитектуры». В конце XVIII столетия Э.-Л. Булле написал работу «Архитектура, эссе об искусстве», обнародованную лишь в начале XX века. Это небольшое по объему произведение, состоящее, в основном, из кратких пояснений автора к своим проектам. Здание, по мнению Булле, должно иметь соответствующий своему назначению внешний вид и оказывать эмоциональное воздействие на наблюдателя. Булле называет это «характером» архитектуры. У погребального памятника человек должен испытывать страх, перед дворцом правосудия — чувство безопасности, перед триумфальной аркой — гордость за отечество, и т.д. Городская архитектура, по мнению Булле, может привить населению хороший вкус и оказать благотворное влияние на его моральное воспитание. Эссе Булле содержит мысли, аналогичные тем, что звучали в трактатах Патта и Ложье, — та же забота о гигиене городской среды. Однако Булле гораздо больше внимания уделяет воздействию архитектуры на эмоции и представления людей.

Аналогичные мысли содержит и трактат «Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законодательству» К.-Н. Леду. Работа над ним велась на протяжении нескольких десятилетий, начиная с 1773 года. Автор повторяет все то, что уже было изложено в ранее рассмотренных нами трудах. Так же, как Ложье и Патт, Леду озабочен расположением городов, поскольку от условий местности зависит здоровье



Ил. 2

Ж.-Ж. Суффло, Ю. Маре. Проект госпиталя. 1782.  
Гравюра. Муниципальная библиотека Дижона



жителей (Ил. 1). «Первые наиважнейшие законы — это законы природы, это те законы, что обеспечивают благоприятную для здоровья среду жителям, основавшим свое благоденствие на предпочтенной ими земле» [Леду, 2003, с. 109]. Все городские постройки, по мнению Леду, должны быть общественно полезными и оказывать нравственное воспитательное воздействие. То есть идея Булле о способности архитектуры эмоционально влиять на человека здесь уже рассматривается как сама собой разумеющаяся.

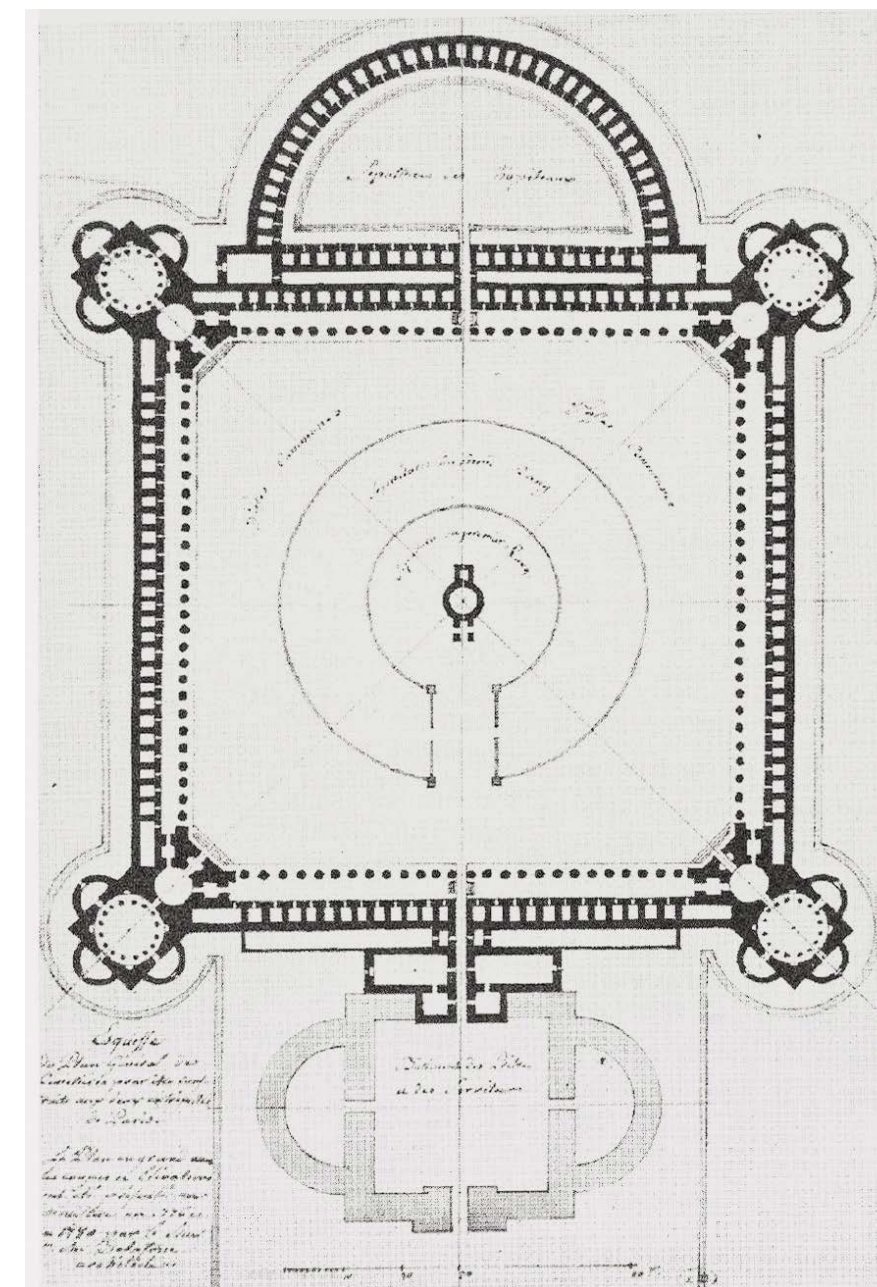
Основные труды эпохи Просвещения во Франции, связанные с этой темой, можно условно разделить на две категории: трактаты-практикумы с утилитарными советами (сочинения Ложье и Патта) и утопические сочинения, авторы которых больше озабочены проблемой воспитания граждан (Булле и Леду). И те и другие воспроизводят особенности мышления эпохи, а именно сочетают рациональный подход, попытку разложить проблему по схеме «наблюдение — анализ — синтез» с высокими, а иногда и возвышенными рассуждениями о воспитательной функции искусства.

В следующей части нашего исследования мы планируем рассмотреть, как все эти идеи воплощаются в градостроительных и архитектурных проектах эпохи Просвещения.

### Архитектурные и градостроительные проекты. Госпиталь

Следуя идеям теоретиков, большинство архитекторов эпохи Просвещения сознательно не размещают госпитали в черте города из санитарных соображений. Но в отличие от авторов трактатов, которые этим ограничивались, архитекторы-практики разрабатывают и продумывают облик самого здания, так как считают, что место расположения само по себе не решает назревшую проблему. Поскольку вопрос имел научный характер, большинство проектов архитекторов представлено в соавторстве с учеными и врачами-гигиенистами того времени. При разнообразии решений ясно одно — старая схема устройства больниц не удовлетворяет современным требованиям. Главные его недостатки — унифицированные неразделенные пространства, низкие потолки, плохо вентилируемые лестничные клетки и т.д.

Над новой концепцией госпиталя в числе прочих работает Жак-Жермен Суффло вместе с доктором Югом Маре (Ил. 2). В 1782 году они разрабатывают проект больницы, состоящей из нескольких отдельных павильонов, расположенных параллельно друг другу, которая должна разместиться в центре города. Каждый павильон в плане имеет форму эллипса. По обеим дугам эллипса располагаются воронкообразные окна, через которые осуществляется циркуляция воздуха и проникает солнечный свет. Помимо главных входов, расположенных в вершинах эллипса по большой оси, Суффло на плане показывает по три прохода в другие помещения больницы. Все эти меры предприняты не случайно: Маре опытным путем пришел к выводу, что в помещениях госпиталей воздух «застывает» внизу, тогда как чистый поступает сверху. Поэтому, по его мнению, вертикальная вентиляция



Ил. 3

Ж.-Ш. Делафос. Проект кладбища. 1776.  
Национальная библиотека Франции, Париж



помещений была малоэффективна. Взамен он предлагает горизонтальную циркуляцию, при которой воздух движается по эллиптической траектории. Отсюда и заявленная форма помещения, у которого отсутствуют углы, что предотвращает застой. Через окна-иллюминаторы и дополнительные проходы предполагается постоянное его обновление. Чтобы облегчить этот процесс, Маре и Суффло предусмотрели даже мобильную мебель, которую можно выносить наружу во время проветривания.

### Кладбище

Неподалеку от больниц часто располагают кладбища. Их негативное влияние на городскую гигиену упоминается в трактатах, и в итоге вынуждает мэрию Парижа принять постановление (от 21 мая 1765 года), запрещающее открывать подобные объекты в городе. Это событие становится поводом для архитекторов подумать над более безопасным устройством массовых захоронений. Одним из первых, кто откликнулся на этот запрос, становится П. Патт. Он создает проект кладбища в конце 1760-х годов: прямоугольное пространство, обнесенное по периметру высокой стеной с одним входом, оформленным портиком. В самом его центре располагается здание склепа, которое является входом в подземные галереи, разделенные решетками. На каждый такой отсек приходится погребение, расположенное в стене. Подобное решение снова мотивировано желанием защитить воздух и почву от заражения. В итоге получается очень скромная по своему художественному решению постройка, большей частью находящаяся под землей. Аналогичный проект разрабатывает Жан-Шарль Делафос в 1776 году (Ил. 3): его кладбище тоже имеет в плане прямоугольную форму с концентрической постройкой по центру. Но Делафос добавляет еще по одному павильону в каждом углу, а также экседру, примыкающую к стороне, параллельной входному портику. Павильоны, вероятно, служили в качестве капелл, а центральное здание было пространством для погребений представителей привилегированных слоев. Похожие решения встречаются и во многих других работах того времени: например в проекте Ж.-Ф. Нофоржа 1778 года, Ж.-Д. Антуана 1781–1782 годов или Капрона 1782 года.

На примере кладбищ мы можем проследить те же тенденции, что и в архитектуре больниц: при разнообразии решений, во всех проектах главным остается назначение постройки. Проекты нацелены на решение насущной проблемы — улучшение санитарной обстановки в городе. Отсюда пренебрежение декором и использование, в основном, простых в плане форм.

Иначе ситуация складывается в практике возведения кенотафов — памятников на символических могилах без погребений, — получившей широкое распространение в это время. Обращение к подобным постройкам обусловлено стремлением заменить захоронения в черте города коммеморативными объектами. Они проектировались только для политически значимых лиц и были призваны служить патриотическому воспитанию граждан и прославлению государства, чем объясняется размах и пафос,



Ил. 4

Л. Булле. Кенотаф в египетском стиле. 1785.  
Национальная библиотека Франции, Париж

Ил. 5

Э.-Л. Булле. Кенотаф Тюренна. Ок. 1785. Бумага.  
Национальная библиотека Франции, Париж

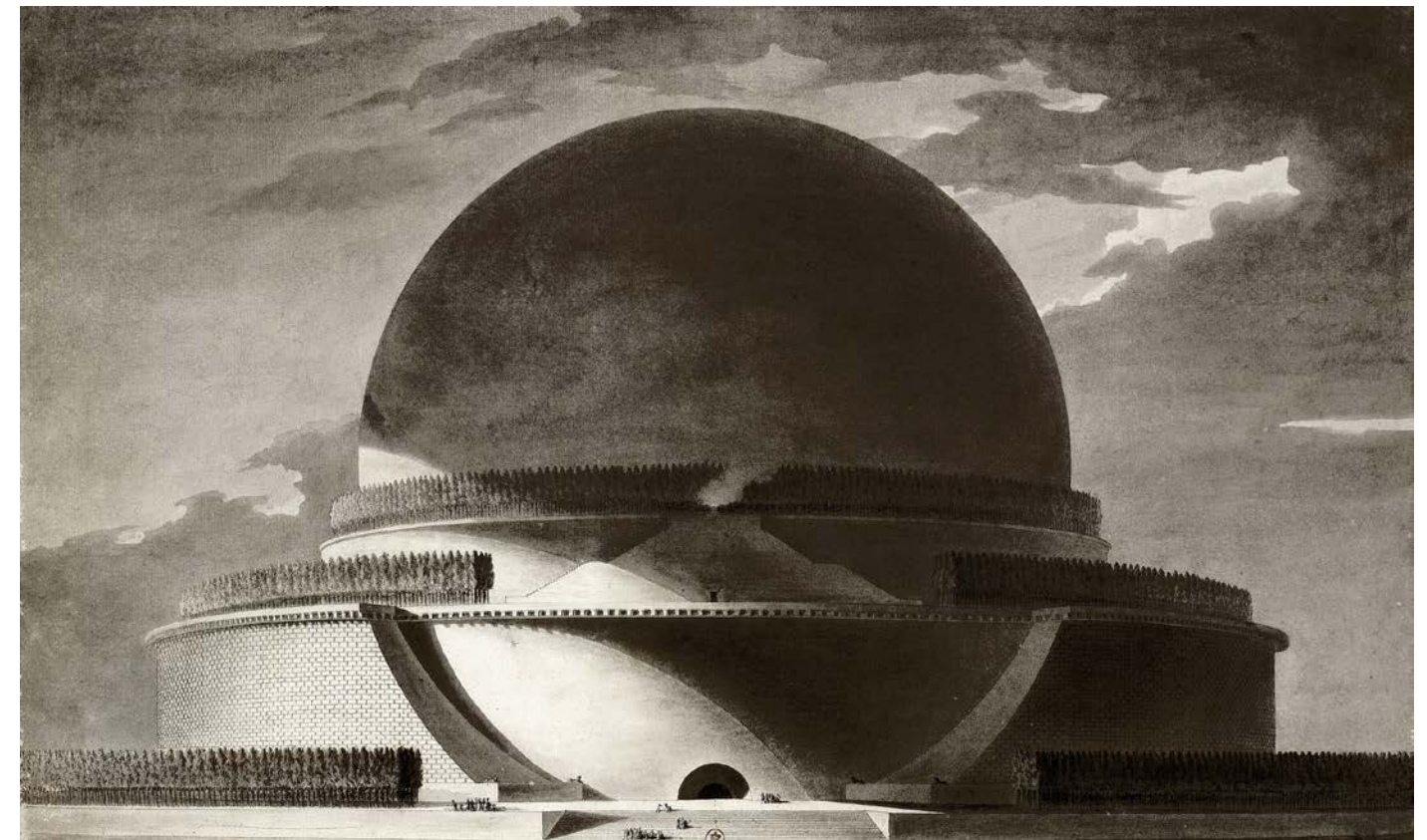


им присущие. В качестве основной формы для таких проектов как правило избирается пирамида. Большую роль в популяризации этой формы в XVIII веке сыграли гравюры Д.-Б. Пиранези и Ж. Барбо. Она служит в качестве «подсказки», позволяющей зрителю сразу же определить назначение памятника.

Главным адептом пирамидальных кенотафов во второй половине XVIII века становится Э.-Л. Булле. Он создает целую серию подобных погребальных монументов. Некоторые проекты представляют собой отдельно стоящие пирамиды, например, кенотаф в египетском стиле 1785 года (Ил. 4), погребальный памятник кенотафа Тюренна (оба примерно 1785) (Ил. 5). Булле также разрабатывает проект целого комплекса из девяти кенотафов, в котором одна пирамида располагается в центре, а еще восемь, в египетском стиле, равноудалены от нее и, тем самым, образуют вокруг главной пространственное кольцо. Во всех этих произведениях пирамида появляется как абсолютная стерильная форма, лишённая всяческого декора, потому что для Булле важно придать любой архитектуре «характер». Вид погребальных сооружений должен, по мнению архитектора, пробуждать в наблюдателе меланхолию, а отсюда и стремление к строгой форме с гладкими поверхностями и без лишних деталей. Для своих построек Булле выбирал материал, поглощающий свет, чтобы они казались темными. К тому же они должны отбрасывать глубокие тени, а что как не объект со множеством граней может дать подобный результат.

Пирамиды встречаются и в работах других архитекторов того времени, например, у Пьера Фонтена для Римской премии по архитектуре в 1785 года (Ил. 6). Его проект надгробного монумента состоит из большой усеченной пирамиды, помещенной в центр кольца, образованного аркадой и восемью пирамидами меньшего размера. Главная увенчана скульптурами всадников, расставленных по кругу, и фигурой богини Судьбы со скипетром в руках. Внутри же большая пирамида скрывает зал, перекрытый куполом. Интересен проект кенотафа в честь погибших первооткрывателей, созданный архитектором Дюманне в 1788 году: он представляет собой открытую подковообразную постройку, которую венчают семь пирамид.

Мы видим, что наравне с пирамидой в подобных монументах в разных вариациях используются и такие фигуры как круг или сфера. И это не случайное совпадение: кенотафы сферической формы также приобретают широкое распространение. Здесь следует снова вспомнить о Булле и о его проекте кенотафа Ньютону 1784 года (Ил. 7). Снаружи строение представляет собой колоссального размера сферу, покоящуюся на фундаменте/цоколе в форме цилиндра, разомкнутого в месте расположения входа. Внутреннее пространство оставлено пустым. Булле также задумал небольшие отверстия в куполе для солнечного света, благодаря которым создается эффект звездного неба. Сфера становится архитектурным воплощением идеи бесконечности вселенной. Примечательно, что центром внутреннего пространства становится саркофаг — символ величия человеческого разума, опоры, «якоря» в этой бесконечности. Так кенотаф Ньютона, изначально



Ил. 6

П. Фонтен. Надгробный монумент. 1785. Бумага, тушь. 76,5 × 275 см. Школа изящных искусств, Париж

Ил. 7

Э.-Л. Булле. Кенотаф Ньютону. 1784. Бумага. Национальная библиотека Франции, Париж



задуманный как мемориальный монумент великому ученому, становится памятником, прославляющим человеческий разум.

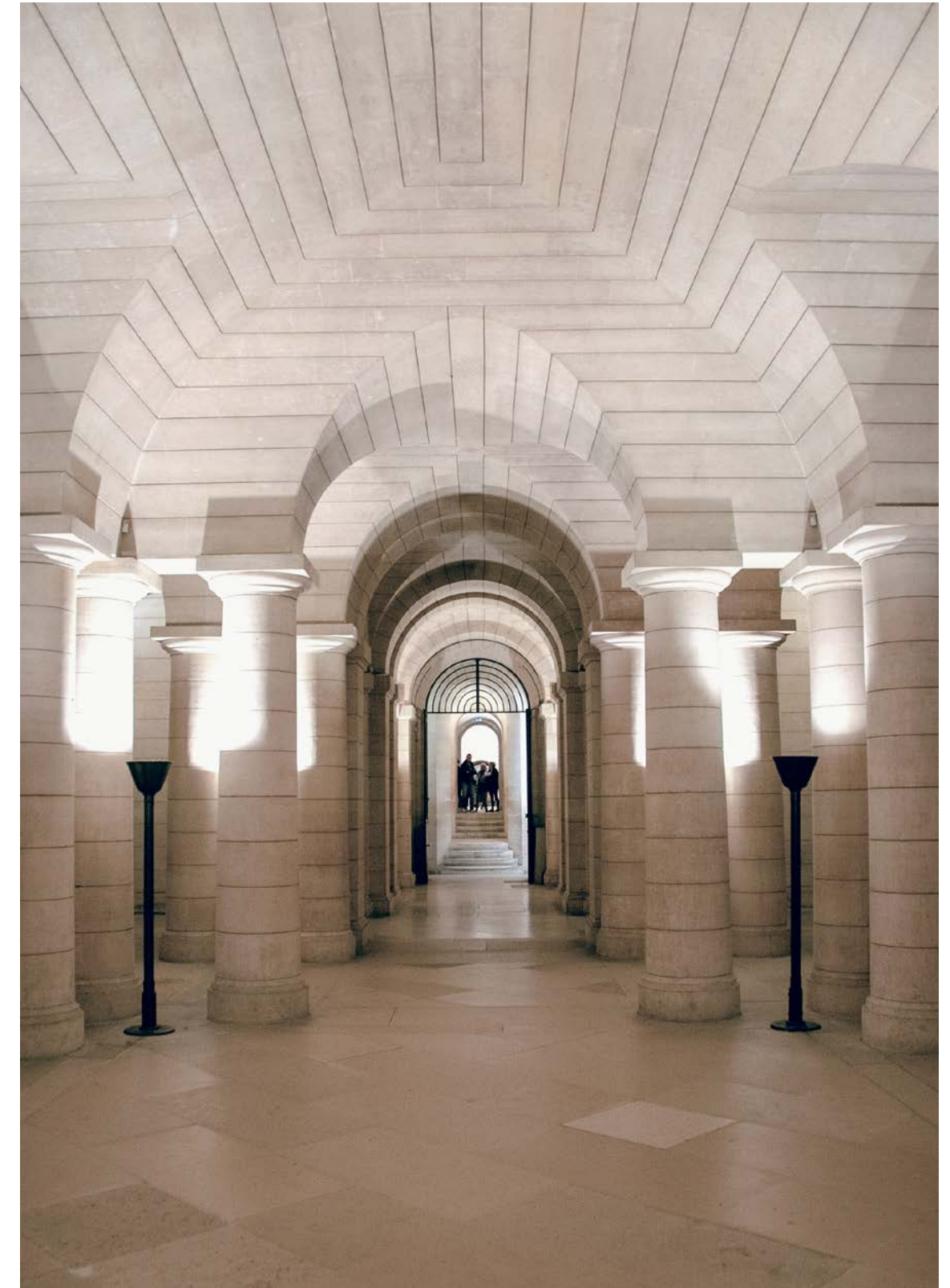
### Церковь

Стремление обеспечить необходимые санитарные условия в городе оказало влияние не только на устройство больниц и кладбищ, но и на церковную архитектуру. Так, большой критике подвергаются захоронения в церквях. Подобные убеждения приводят в конечном итоге к архитектурному «разрыву» церемониальных процессий, связанных с жизнью и смертью, в пространстве храма.

Начинается все с проектов крипты для церкви Святой Женевиевы Ж.-Ж. Суффло (Ил. 8). Архитектор добавляет ее в план храма 1758 года: поначалу она представляет собой небольшую комнату прямо под алтарем. Однако уже в плане 1764 года крипта значительно увеличивается в размерах и занимает теперь все пространство под восточным рукавом креста. Спуск в крипту осуществляется по двум лестницам, расположенным в средокрестии. Место спуска отмечено скульптурной группой четырех главных добродетелей на высоком круглом пьедестале. Сама крипта становится более аскетичной: Суффло применяет тосканский ордер вместо дорического, отказывается от декора и покрывает все поверхности от колонн до перекрытий рустом.

Еще дальше идут Ж.-Ф. Блондель и К.-Н. Леду. Оба архитектора предполагают конструктивно разделить церковные процессии, связанные с двумя главными событиями человеческой жизни: рождением (крещение) и смертью (отпевание). Блондель считает, что в церкви позволительны только захоронения священников, служивших в ней. Разместить же их он предлагает в отдельных капеллах, расположенных под трансептом и алтарем. Вход в них осуществлялся бы со стороны трансепта. Таким образом, посетители могли бы посещать могилы священников, а прочая жизнь церкви шла бы своим чередом. Подобные идеи он вкладывает в проект церкви 1766 года.

Около 1785 года Леду для церкви в городе Шо (Ил. 9) разрабатывает схему помещения, в котором можно одновременно проводить разные обряды и, по сути, создает два полноценных храма в одном. В плане постройка представляет собой равноконечный крест, причем с каждой стороны обозначены входы. Леду считает, что ритуалы, связанные с празднованием жизни (крещение, свадьба), должны проходить через продольную ось креста, начинаясь на западе и заканчиваясь на востоке, откуда осуществляется выход из церкви. Похоронные же процессии должны были бы следовать по поперечной оси, причем прихожанин, вошедший с северной или южной стороны, мог бы сразу спуститься на уровень ниже, в крипту. Таким образом, церемонии могут проходить в одно и то же время и никак не соприкасаться. Разграничение оформляется и при помощи ордера: для наземной церкви избирается «праздничный» ионический, для подземной — строгий дорический.



Ил. 8

Ж.-Ж. Суффло. Крипта церкви Святой Женевиевы.  
1764. Париж. Современный вид

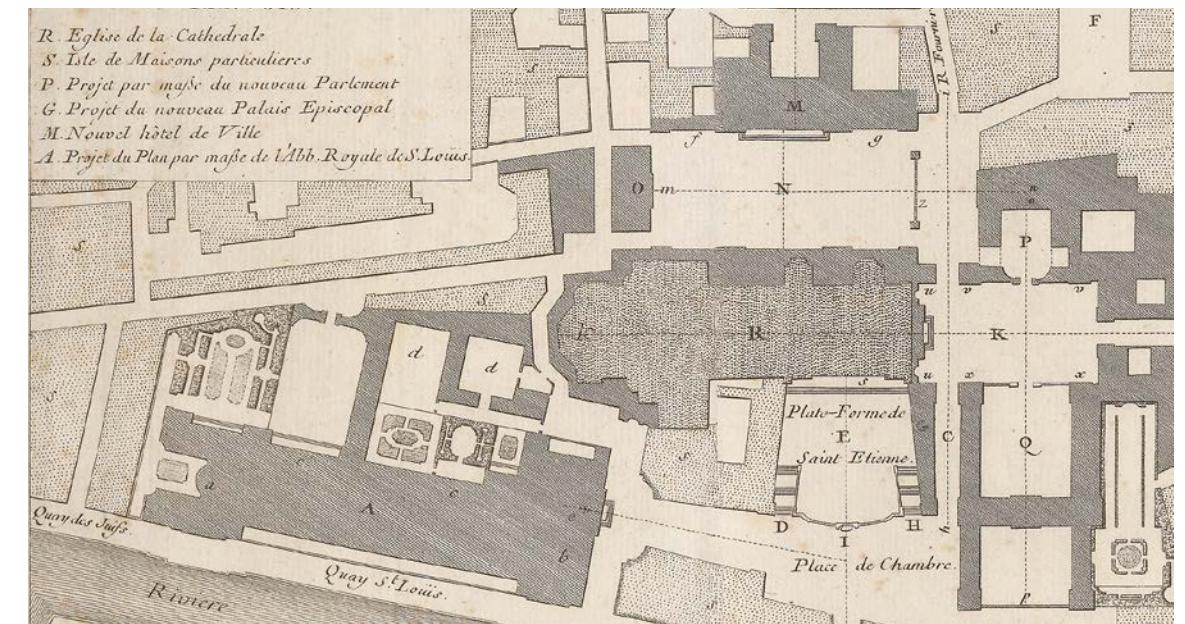
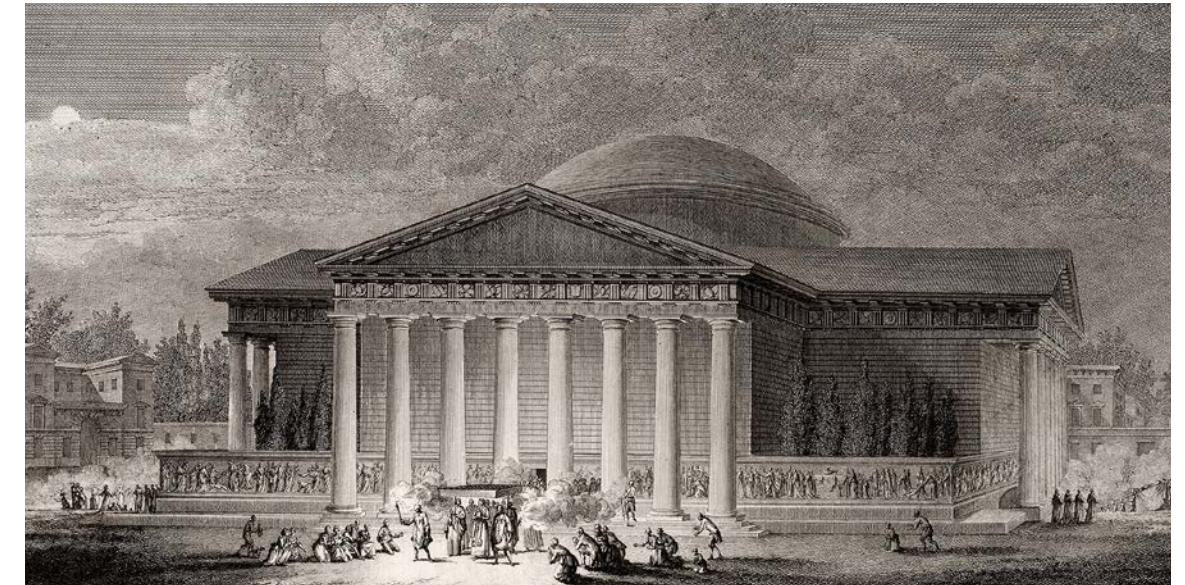


### Градостроительные проекты

Пространственные проекты эпохи затрагивают в основном площади и улицы. Новая площадь представляет собой незамкнутое пространство, оно связано с прилегающими улицами и выходит одной (или несколькими) из своих сторон на другое открытое пространство — например, реку с набережной или другую площадь (проект комплекса площадей в городе Мец (1764–1766) Ж.-Ф. Блонделя (Ил. 10); конкурсные проекты площадей 1748–1753 годов на размещение конной статуи Людовика XV скульптора Бушардона). Улицы являются главными городскими осями, они проектируются прямыми, широкими, со сплошной фасадной застройкой, причем высота зданий не должна была превышать в идеале двух этажей. Считалось, что отсутствие пустырей, а также острых углов не позволит скапливаться грязному воздуху. Такие улицы мы можем увидеть в проекте Блонделя для города Мец, а также в его плане по перестройке кварталов Страсбурга 1765 года. Там он выпрямляет и расширяет их, подводя к площадям под прямым углом и добиваясь перпендикулярного пересечения друг с другом.

### Заключение

Проанализировав французские архитектурные трактаты и проекты эпохи Просвещения, мы можем ответить на вопрос, который был поставлен в начале, а именно: каким видят город в это время ученые и архитекторы и как выстраиваются его отношения с жителем? Нам видится, что для большинства градостроительных теорий и проектов одной из насущных задач становится обеспечение безопасных условий для здоровья жителей, важной проблемой является вопрос гигиены городской среды. Ряд архитектурных типов, таких как кладбища и госпитали, переосмысляются, им отводится место за пределами города. Появляются проекты площадей и улиц, облегчающие циркуляцию воздуха в городе. Как следствие, подобные тенденции сказываются и на некоторых архитектурных типах, например, на облике и решении внутреннего пространства церкви. Развитие и популярность получают кенотафы, номинальные захоронения, которые выполняют воспитательную функцию (через прославление важных для государства фигур), а также являются безопасной заменой традиционных погребений. Симптоматично при этом, что все эти идеи и проекты, в большинстве своем подкрепленные научными изысканиями и предлагающие конкретные практические решения, так и не были воплощены.



Ил. 9

К.-Н. Леду. Церковь города Шо. Ок. 1785. Оттиск на бумаге с офорта. Национальная библиотека Франции, Париж

Ил. 10

Ж.-Ф. Блондель. Проект площадей в городе Мец. 1764–1766. Национальная библиотека Франции, Париж



## Библиография

- Вольтер (1974).** *Эстетика. Статьи. Письма* / вступ. ст. и комм. В. Я. Бахмутского. М.: Искусство.
- Вольтер (1988).** *Философские сочинения* / под ред. В. Н. Кузнецова. М.: Наука.
- Дидро, Д. (1946).** *Собрание сочинений*. Т. 6: *Искусство* / пер. под ред. Н. Жарковой. М.: ОГИЗ.
- Дидро, Д. (1986).** *Сочинения в 2-х томах* / пер. с франц.; сост., ред. вступ. ст. и прим. В. Н. Кузнецова. М.: Мысль.
- Кассирер, Э. (2004).** *Философия Просвещения*. М.: РОССПЭН.
- Мерсье, Л.-С. (1977).** *Год две тысячи четыреста сорок четвертый. Сон, которого, возможно, и не было* / пер. с фр. СПб.: Наука.
- Монтескье, Ш. (1955).** *Избранные произведения*. М.: Госполитиздат.
- Рабро, Д. (2006).** *Клод-Николя Леду: архитектура и летопись времени*: В 3 т. / пер. с франц. О. Махнева-Барабанова. Екатеринбург: Архитектон.
- Руссо, Ж.-Ж. (1961).** *Избранные сочинения*. Т. 1 / под ред. Н. Хуцишвили. М.: Государственное издательство художественной литературы.
- Руссо, Ж.-Ж. (1961).** *Эмиль, или о воспитании*. М.: Гослитиздат.
- Саваренская, Т. Ф. (2004).** *Градостроительная культура Франции XVII–XVIII веков*. М.: УРСС.
- Boullée, E.-L. (1976).** *Architecture, Essay on art* // Rosenau H. Boullée and visionary architecture. London: Academy Editions; New York: Harmony Books.
- Braham, A. (1989).** *The architecture of the French Enlightenment*. London: Thames and Hudson.
- Etlin, R. (1977).** *L'air dans l'urbanisme des Lumières* // Dix-huitième siècle, no. 9. Pp. 123–134.
- Etlin, R. (1984).** *The architecture of death: the transformation of the cemetery in the eighteenth-century Paris*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology.
- Hautecoeur, L. (1952).** *Histoire de l'architecture classique en France: seconde moitié du XVIII siècle, le style Louis XVI (1750–1792)*. Tome IV. Paris: Picard.
- Kaufmann, E. (1952).** *Three revolutionary architects: Boullée, Ledoux and Lequeu*. Transactions of the American Philosophical Society. New Series. Vol. 42, Part 3. Philadelphia.
- Kaufmann, E. (1955).** *The architecture of the age of Reason*. Cambridge: Harvard University Press.
- Laugier, M.-A. (1753).** *Essai sur l'architecture*. Paris.
- Laugier, M.-A. (1765).** *Observations sur l'architecture*. Paris.
- Lauro, M. (2017).** *Charles-François Viel, architecte des hôpitaux parisiens et théoricien à la fin du XVIIIe siècle* // In Situ [En ligne], 31. Paris.
- Patte, P. (1769).** *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*. Paris.
- Pérouse de Montclos, J.-M. (1984).** *Les prix de Rome: concours de l'académie royale d'architecture au XVIII siècle*. Paris: Berger-Levrault.
- Rosenau, H. (1959).** *The ideal city in its architectural evolution*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Stoloff, B. (1977).** *L'affaire Claude-Nicolas Ledoux: autopsie d'un mythe*. Bruxelles: Mardaga.

## Список иллюстраций

- Ил. 1.** К.-Н. Леду. Проект идеального города Шо. 1773–1800-е. Оттиск на бумаге с офорта. 37 × 52,5 см. Национальная библиотека Франции, Париж. Альбом трактата «Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законодательству». Источник изображения — URL: <https://essentiels.bnf.fr/fr/image/009c3efa-9aa1-4474-96cb-d78425f1568b-vue-perspective-la-ville-chaux-5> (дата обращения: 24.06.2025)
- Ил. 2.** Ж.-Ж. Суффло, Ю. Маре. Проект госпиталя. 1782. Гравюра. Муниципальная библиотека Дижона. Источник изображения — URL: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/24805#page/268/mode/1up> (дата обращения: 24.06.2025)
- Ил. 3.** Ж.-Ш. Делафос. Проект кладбища. 1776. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — URL: [https://www.academia.edu/51140553/Islands\\_investigations\\_into\\_the\\_urban\\_dimension\\_of\\_the\\_cemetery\\_and\\_the\\_spatio\\_political\\_scope\\_of\\_death\\_in\\_the\\_contemporary\\_city](https://www.academia.edu/51140553/Islands_investigations_into_the_urban_dimension_of_the_cemetery_and_the_spatio_political_scope_of_death_in_the_contemporary_city) (дата обращения: 07.06.2025)
- Ил. 4.** Э.-Л. Булле. Кенотаф в египетском стиле. 1785. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — URL: <https://essentiels.bnf.fr/fr/article/185ff6b1-04e9-4bb9-9b03-7748eec386a0-utopie-et-ideal-dans-art-etienne-louis-boullée> (дата обращения: 24.06.2025)
- Ил. 5.** Э.-Л. Булле. Кенотаф Тюренна. Бумага. Ок. 1785. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — URL: <https://essentiels.bnf.fr/fr/article/a3e515c1-f9fc-4b02-94e7-c319ab1b3fde-architecture-funeraire-etienne-louis-boullée> (дата обращения: 08.06.2025)
- Ил. 6.** П. Фонтен. Надгробный монумент. 1785. Бумага, тушь. 76,5 × 275 см. Школа изящных искусств, Париж. Источник изображения — URL: <https://catzarts.beauxartsparis.fr/fr/notice/prg-107-2-coupe-d-un-monument-sepulcral-pour-des-souverains-avec-elevation-de-la-pyramide-centrale-4ebd4b2a-767f-458d-87af-b08d70ca2a14> (дата обращения: 10.06.2025)
- Ил. 7.** Э.-Л. Булле. Кенотаф Ньютоу. 1784. Бумага. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — URL: <https://essentiels.bnf.fr/fr/image-explorer/4d268df3-bdc3-41a9-a302-5830470f812c-elevation> (дата обращения: 24.06.2025)
- Ил. 8.** Ж.-Ж. Суффло. Крипта церкви Святой Женевьевы. 1764. Париж. Современный вид. Источник изображения — URL: [https://unsplash.com/photos/a-very-long-hallway-with-some-lights-on-either-side-of-it-kqDPglqYT0c?utm\\_content=creditShareLink&utm\\_medium=referral&utm\\_source=unsplash](https://unsplash.com/photos/a-very-long-hallway-with-some-lights-on-either-side-of-it-kqDPglqYT0c?utm_content=creditShareLink&utm_medium=referral&utm_source=unsplash) (дата обращения: 09.06.2025)
- Ил. 9.** К.-Н. Леду. Церковь города Шо. Ок. 1785. Оттиск на бумаге с офорта. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — URL: <https://essentiels.bnf.fr/fr/image/d247c0b9-cb94-44bc-8460-5c8113434499-vue-perspective-leglise-chaux> (дата обращения: 09.06.2025)
- Ил. 10.** Ж.-Ф. Блондель. Проект площадей в городе Мец. 1764–1766. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Metz\\_en\\_1764\\_-\\_Cours\\_d%27architecture\\_Blondel\\_Jacques-François.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Metz_en_1764_-_Cours_d%27architecture_Blondel_Jacques-François.jpg) (дата обращения: 09.06.2025)

## References

- Boullée, Étienne-Louis (1976).** *Architecture, Essay on art* // Rosenau H. Boullée and visionary architecture, 1976. London: Academy Editions; New York: Harmony Books.
- Braham, Allan (1989).** *The architecture of the French Enlightenment*. London: Thames and Hudson.
- Cassirer, Erns (2004).** *The Philosophy of the Enlightenment*. Moscow: ROSSPEN. [In Russ.]
- Diderot, Denis (1946).** *Collected Works*. Т. 6: art / transl. edited by N. Zharkova. М.: OGIZ. [In Russ.]
- Diderot, Denis (1986).** *Works in 2 volumes* / transl. from French. Article and notes by V. N. Kuznetsov. Moscow: Mysl. [In Russ.]
- Etlin, Richard (1977).** *L'air dans l'urbanisme des Lumières* // Dix-huitième siècle, no. 9. Pp. 123–134.
- Etlin, Richard (1984).** *The architecture of death: the transformation of the cemetery in the eighteenth-century Paris*. The Massachusetts Institute of Technology.
- Hautecoeur, Louis (1952).** *Histoire de l'architecture classique en France: seconde moitié du XVIII siècle, le style Louis XVI (1750–1792)*. Tome IV. Paris.
- Kaufmann, Emil (1952).** *Three revolutionary architects: Boullée, Ledoux and Lequeu*. Philadelphia.
- Kaufmann, Emil (1955).** *The architecture of the age of Reason*. Harvard.
- Laugier, Marc-Antoine (1753).** *Essai sur l'architecture*. Paris.
- Laugier, Marc-Antoine (1765).** *Observations sur l'architecture*. Paris.
- Lauro, Marc (2017).** *Charles-François Viel, architecte des hôpitaux parisiens et théoricien à la fin du XVIIIe siècle* // In Situ [En ligne], 31. Paris.
- Mercier, Louis-Sebastien (1977).** *The Year Two Thousand Four Hundred and Forty-Four. A Dream That Perhaps Never Was* / trans. from French. St. Petersburg: Nauka. [In Russ.]
- Montesquieu, Charles (1955).** *Selected works*. М.: Gospolitizdat. [In Russ.]
- Patte, Pierre (1769).** *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*. Paris.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie (1984).** *Les prix de Rome: concours de l'académie royale d'architecture au XVIII siècle*. Paris: Berger-Levrault.
- Rabro, Daniel (2006).** *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and the Chronicle*. In 3 volumes / transl. from French by Olaga Makhneeva-Barabanova. Ekaterinburg: Architekton. [In Russ.]
- Rosenau, Helen (1959).** *The ideal city in its architectural evolution*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Russo, Jean-Jacques (1961).** *Emile, or about education*. Moscow: Goslitizdat. [In Russ.]
- Russo, Jean-Jacques (1961).** *Selected Works*. Vol. 1 / edited by Khutsishvili N. M.: State Publishing House of Fiction. [In Russ.]
- Savarenskaya, Tatiana (2004).** *The urban planning culture of 17th-18th century France*. Moscow: URSS. [In Russ.]
- Stoloff, Bernard (1977).** *L'affaire Claude-Nicolas Ledoux: autopsie d'un mythe*. Bruxelles: Mardaga.
- Voltaire (1974).** *Aesthetics. Articles*. Letters / introduction and commentary by V. Bakhmutsky. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]
- Voltaire (1988).** *Philosophical Works* / Edited by V. N. Kuznetsov. Moscow: Nauka. [In Russ.]



# 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



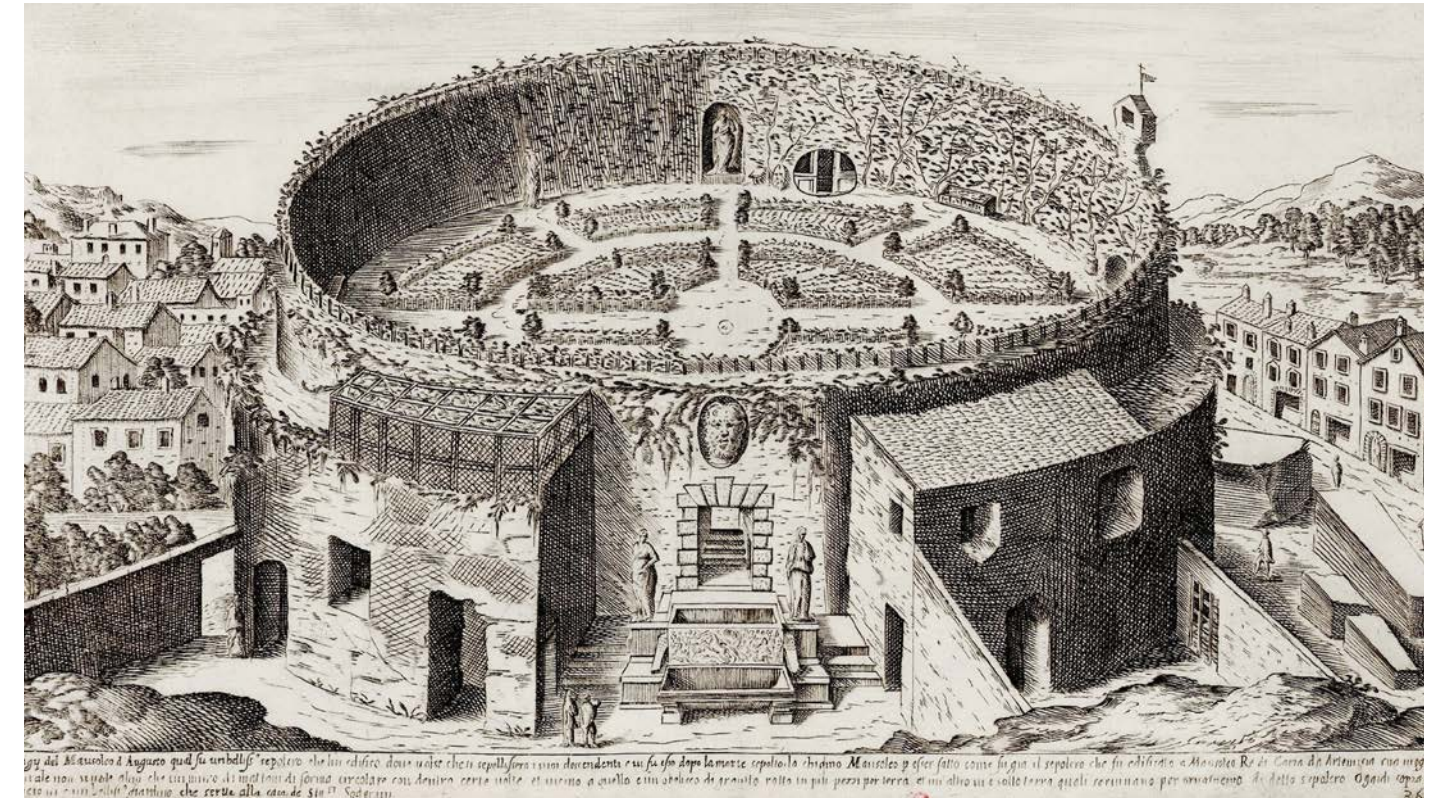
Летом 1765 года Василий Баженов, вернувшийся в Петербург из трехлетней пенсионерской поездки в Европу, представил в совет Академии художеств проект небольшого увеселительного императорского дома в Екатерингофе, «по которому он должен доказать знание свое, в чем он в отсутствие из России упражнялся» [Герчук, 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 памятники<sup>1</sup>.

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 Риме<sup>2</sup>. Он принадлежал клирику Апостольской палаты Франческо Содерини, который в 1546 году приобрел расположенный по соседству с его палаццо мавзолеем

<sup>2</sup> 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).

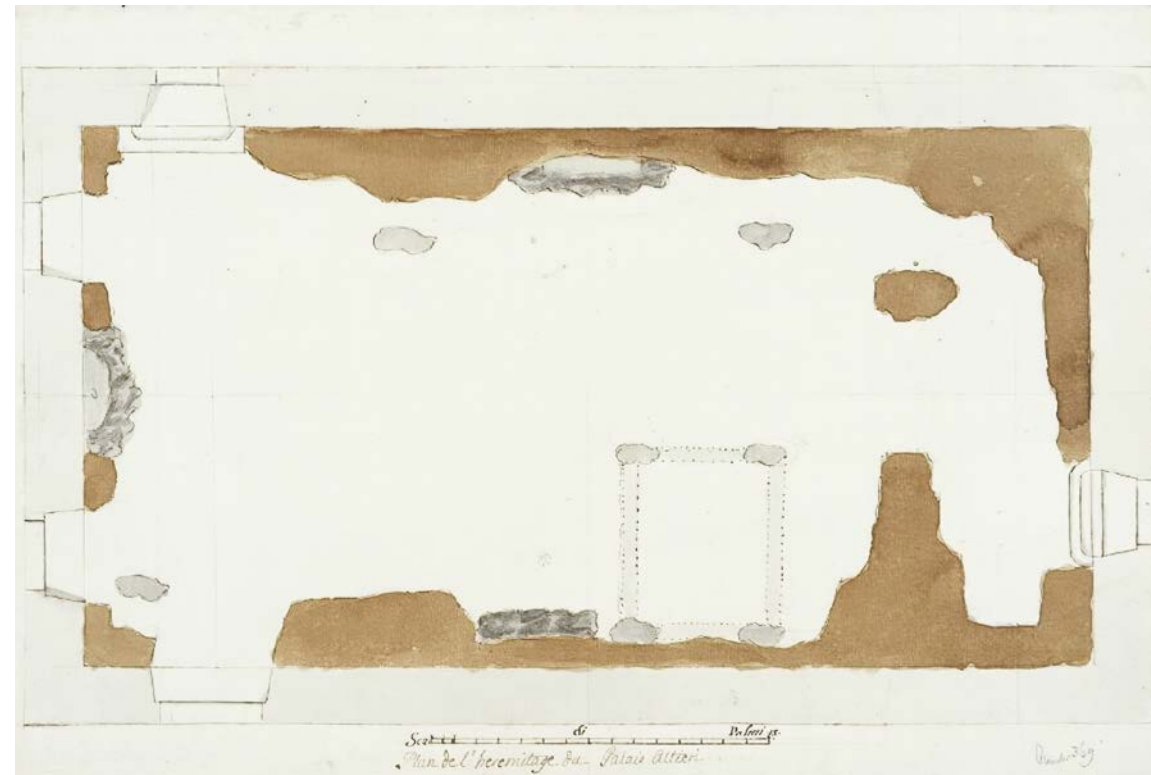
Этот прецедент превращения руины языческой гробницы в эрмитаж католического прелата, или, как его называли в Риме, ромиторий<sup>3</sup>, оказался возможным, поскольку мавзолеем принадлежал Октавиану. В его правление произошло одно из важнейших для всех христиан событий — Боговоплощение, и это создавало 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.

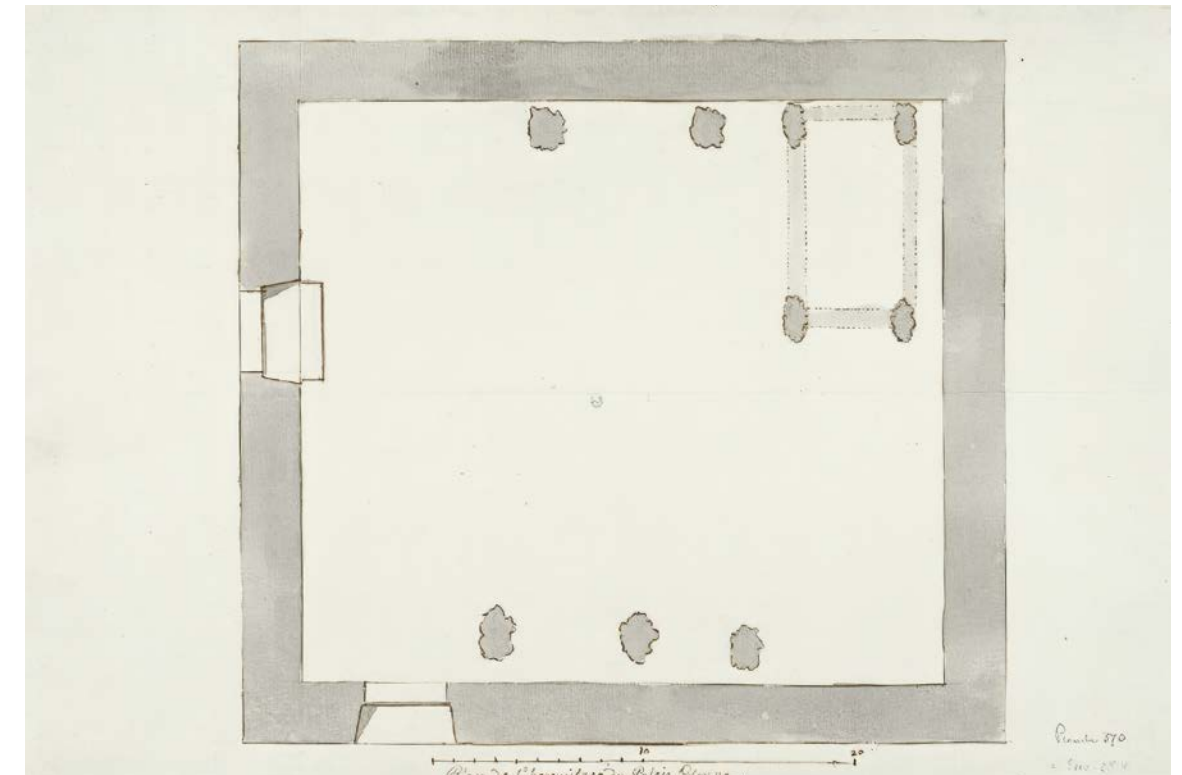
Вскоре аналогичные покои были созданы во дворцах Роспильози, Альтьери и Колонна — семейств, принадлежащих к избранному аристократическому кругу римского общества и близких к Святому престолу. Все они были вдохновлены апартаментами кардинала Киджи и спроектированы Иоганном Паулем Шором [Witte, 2007, p. 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

<sup>3</sup> Romitorio (ит.) — скит отшельника.



**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

**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

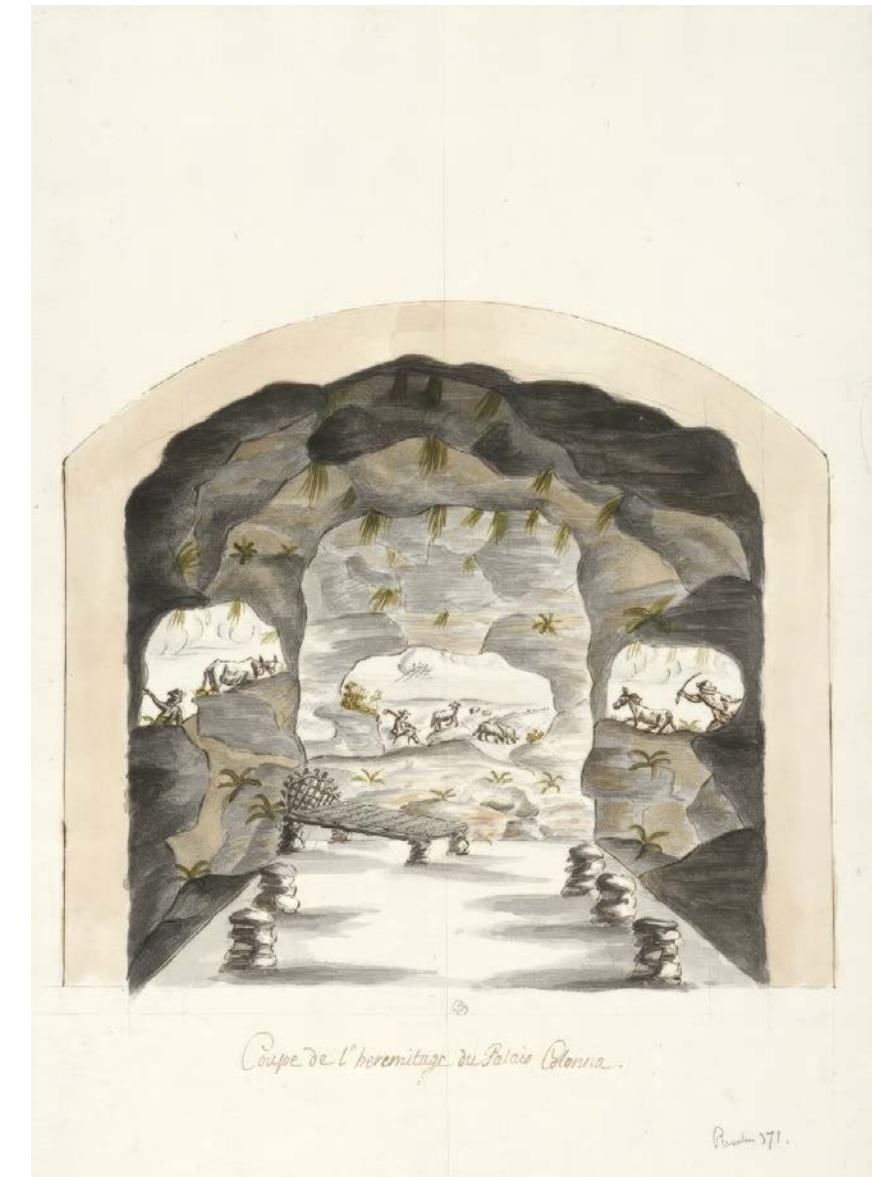


анакорета ранних веков христианства. Росписи этих и последующих комнатных эрмидажей уже не изображали отшельников, молчаливо призывающих владельца эрмидажа последовать их подвижническому примеру, а создавали оптическую иллюзию непосредственного нахождения среди руин, внутри катакомб и пещер, и с максимальной 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 Никодемус 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 романтизма 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, озабочился отделкой дворца. В результате к 1732 году в центральном зале появилась фреска «Хижина отшельника в древних руинах» работы Джованни Франческо Маркини<sup>4</sup>. 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)<sup>5</sup> олицетворяли бренность всего, что создано руками человека (Ил. 7). Трещины временем наружностью 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

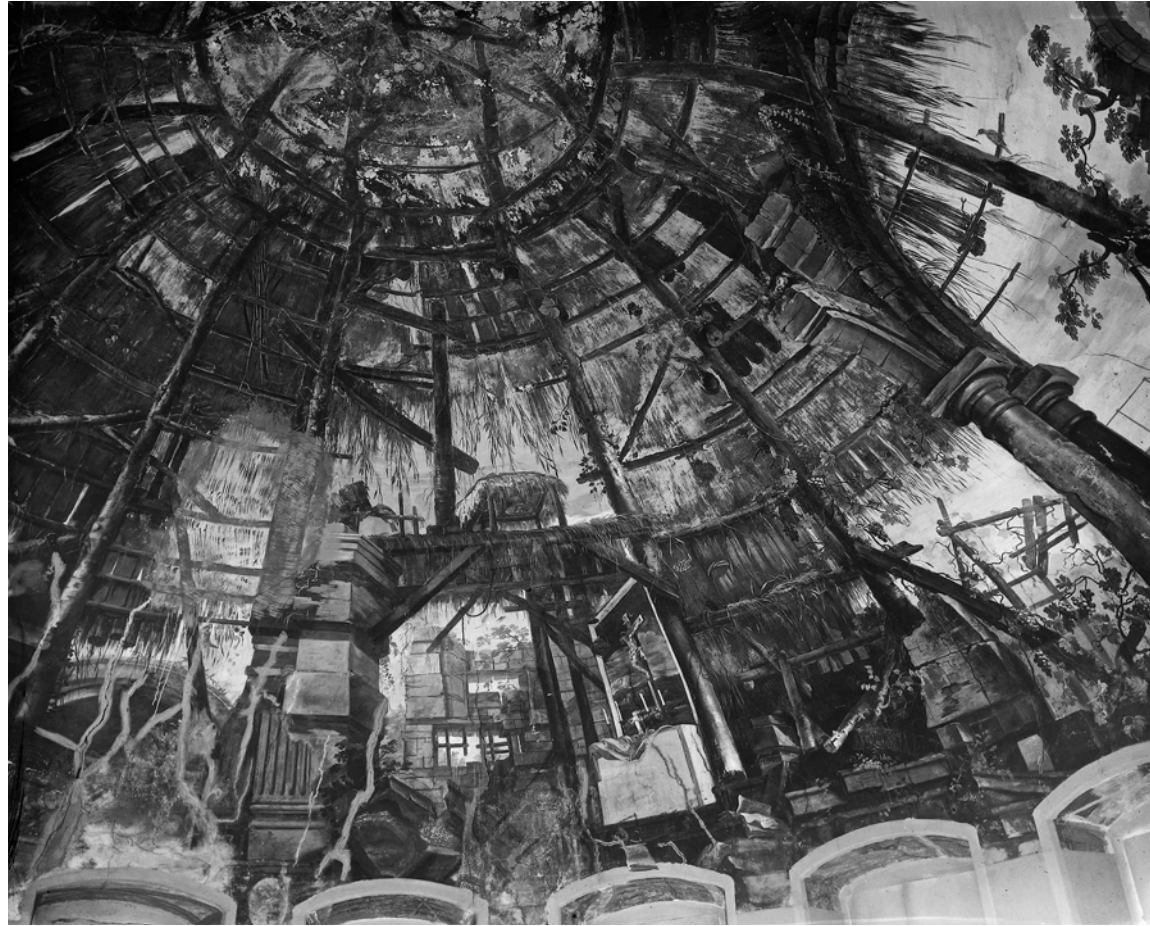
Нарастающая год от года антикомания неуклонно возвращала искусственные руины эрмитажей в лоно античных ассоциаций. В частности, Доменико Пассионеи, получив в 1738 году достоинство кардинала, попросил монахов камальдульской конгрегации из Фраскати<sup>6</sup> предоставить ему два отшельнических скита 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 Кампании.

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 сполій<sup>7</sup>... так что этот новый вид виллы не только внушал восхищение и благоговение, но и предоставлял 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»<sup>8</sup>.

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,

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> Кардинал, обустривая 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 года<sup>9</sup>:

«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 тщеславием<sup>10</sup>. По всей вероятности, этот проект так и не был осуществлен до конца<sup>11</sup> и желание Пассионеи сделать виды его «камальдульского затворничества» доступными для более широкого круга просвещенных ценителей кануло в туну.

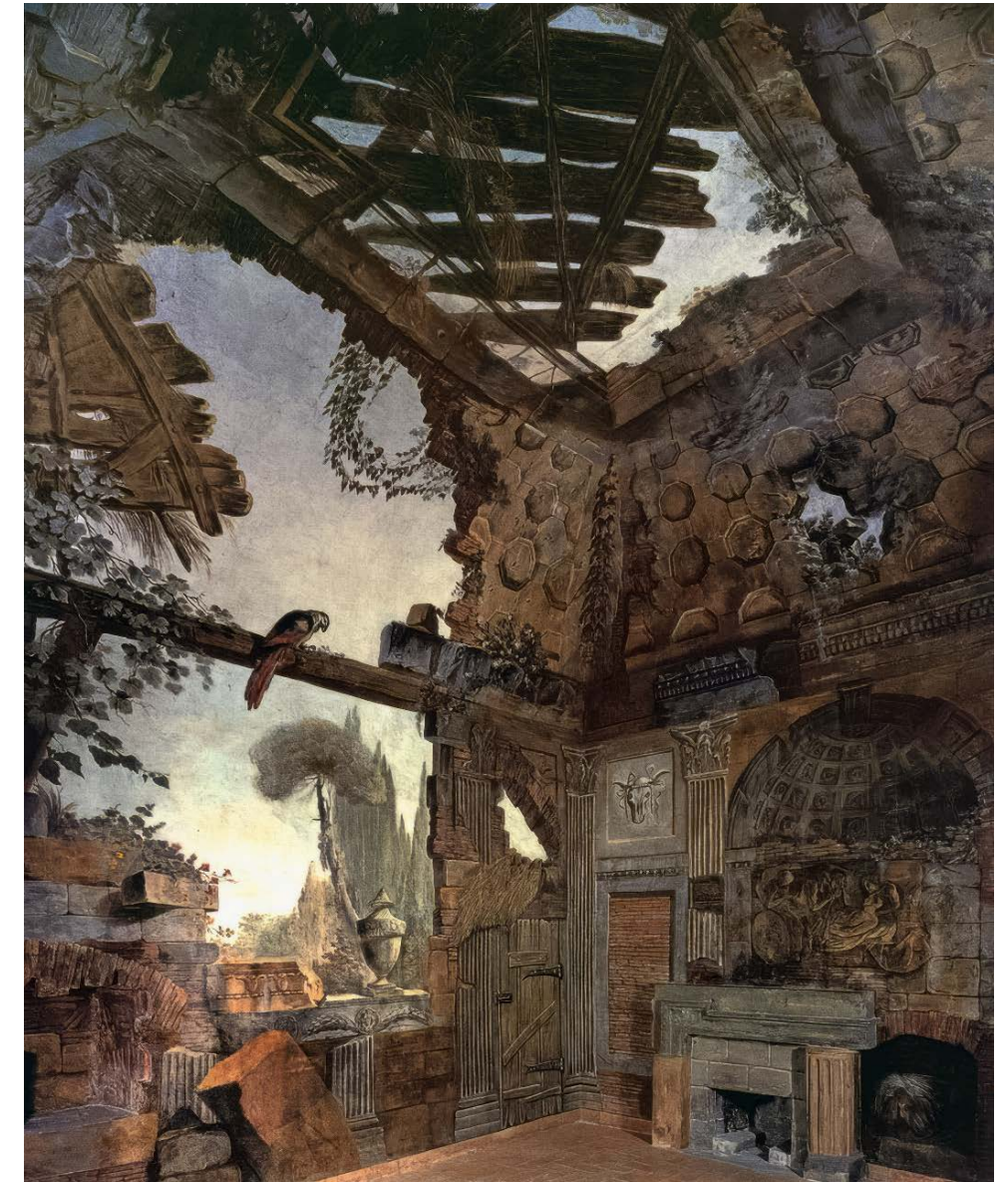
Еще в процессе строительства эрмитаж Пассионеи приобрел широкую известность, и получить приглашение туда стремились многие художники и европейские интеллектуалы, посещавшие Рим в рамках гран-тура. Примечательно, что Иоганн-Иоахим Винкельман воспринимал ромиторий кардинала отнюдь не как «музей» коллекционера 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]<sup>12</sup>. 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-математика<sup>13</sup> 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 колонн<sup>14</sup> (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 античности<sup>15</sup>.

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, размещалась 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»<sup>16</sup>, 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 проекта<sup>17</sup>. 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 эмблем<sup>18</sup>. 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 меланхолии<sup>19</sup>. 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

<sup>18</sup> 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].

<sup>19</sup> 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 меланхоличный, 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 стоило<sup>20</sup>. 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 года<sup>21</sup>.

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.

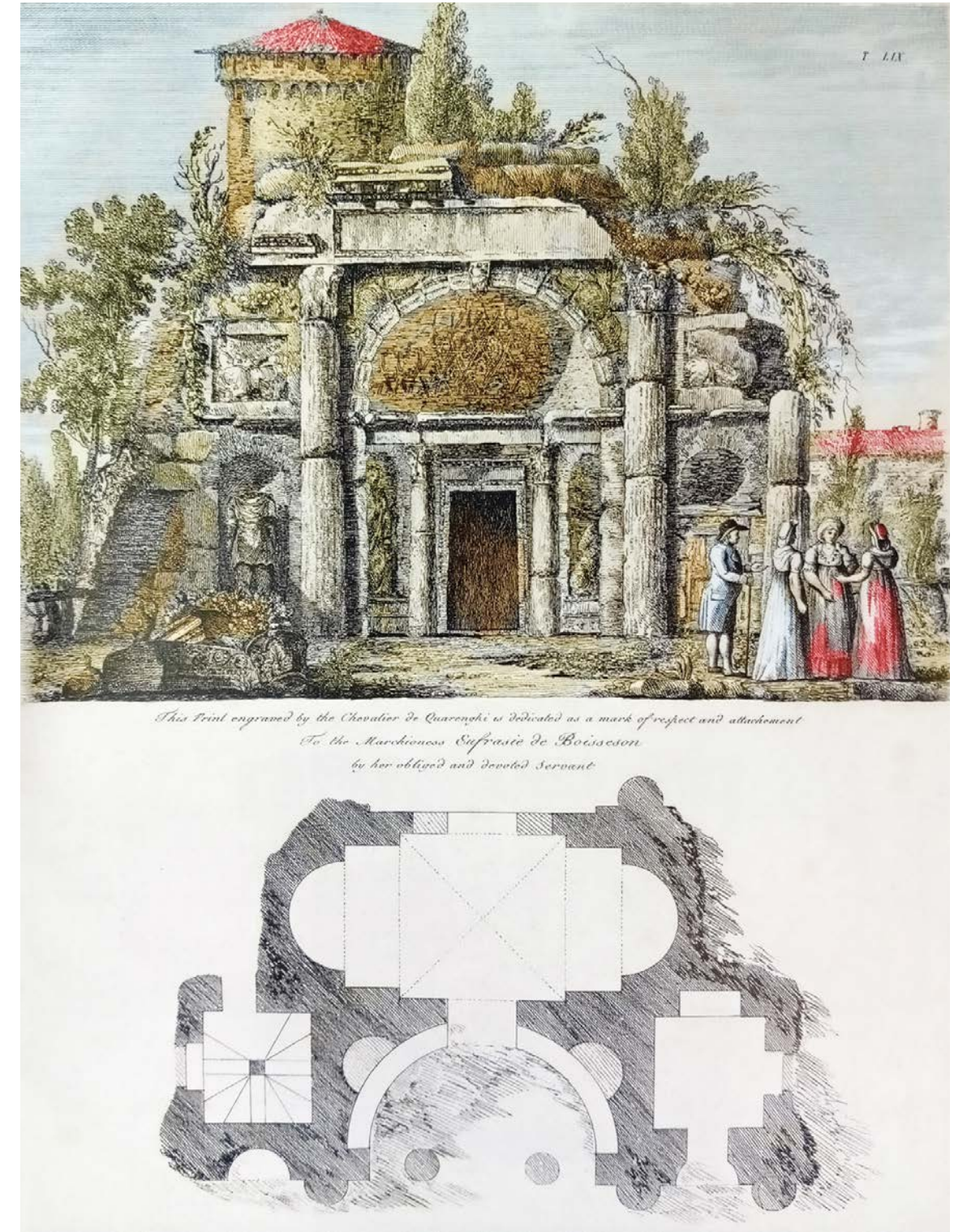
Когда Екатерина рассматривала листы французского архитектора<sup>22</sup> и читала его заметки об обитаемых руинах, у нее уже была своя позиция по этому поводу, в значительной степени сложившаяся благодаря идеям Дидро, высказанным в знаменитых рассуждениях о Салоне 1767 года<sup>23</sup>. Этот текст, 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».

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. 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





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



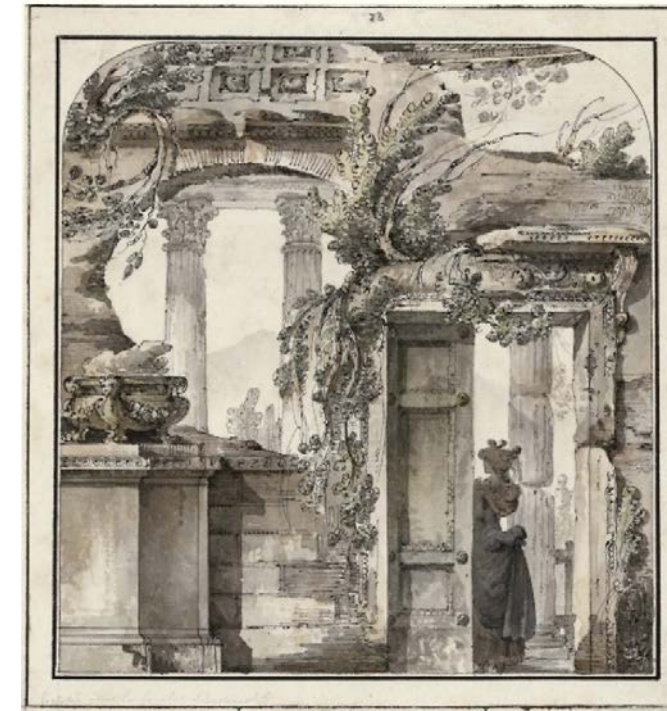
античного храма», сюжетный контекст его полотен остается совершенно секуляризованным и даже ироничным: пока отшельник поглощен молитвой, шаловливые римские девушки похищают букет цветов, собранный им для украшения статуи Мадонны (Ил. 21). В этой коллизии даже можно усмотреть своего рода юмористический 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 эрмитажей, 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, Благочестивейшья Государыни Императрицы Екатерины Вторья... 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](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 di 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://iiflib.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](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 обрадованная», 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](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](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](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.



# желание резиденции: поиски образа власти в русской архитектуре первой трети XVIII века

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-7-192-231

## Аннотация

Статья посвящена анализу градостроительных изменений Петербурга в период правления Петра I и Анны Иоанновны в контексте отражения в пространстве новой столицы Российской империи характера власти каждого из правителей. В течение первого тридцатилетия XVIII века в России произошла смена одной формы абсолютистского правления на другую: харизматической на традиционно авторитарную. Первая была представлена личностью Петра I, вторая — Анны Иоанновны. Этим формам правления соответствовали различные способы репрезентации власти в пространстве столицы как императорской резиденции. Особенность топографии Петербурга — ветвистая дельта Невы с островами, многочисленными протоками и доминирующей ролью русла реки. Центр города петровского времени «блуждает» в этом пространстве, перемещаясь с острова на остров, с одного берега на другой, следуя за государем, мыслящим свое детище воплощением харизмы обновленного правления. Фактическим центром города и пространством постоянного присутствия власти в петровское время становится Нева, что находит отражение в гравюре А. Зубова «Панорама Санкт-Петербурга» (1717). Ситуация кардинально меняется в 1730-е годы, период правления императрицы Анны Иоанновны. Центр города стабилизируется, фокус градостроительной ситуации перемещается на новый императорский Зимний дворец, стягивающий к себе подобно магниту пространства растущего города. Это изменение фиксирует картография того времени. План И.-Ф. фон Зихейма изображает город «перевернутым» по отношению к привычным планам Петровского времени. Визуальным «героем» теперь становится Адмиралтейский остров — локация постоянного императорского присутствия, тогда как прежде эту роль выполняла река, обрамленная островами. Анализ письменных свидетельств и графических источников 1700–1730-х годов, проведенный в статье, позволил показать на примере пространственной организации Петербурга, как менялась репрезентация власти.

**Ключевые слова:** резиденция, Невская перспектива, Нева, Петр I, Анна Иоанновна, город, Петербург, фейерверк, триумфальная арка, Зимний дворец, Васильевский остров

## ALLA A. ARONOVA

State Institute for Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, 125009, Russia, Moscow, Kozitsky Lane, 5  
alla-aronova@yandex.ru

**Для цитирования:** Аронова А. А. Желание резиденции: поиски образа власти в русской архитектуре первой трети XVIII века // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 7 (3/2025). С. 192-231

the desire for a residence:  
the search for an image  
of power in russian  
architecture of the first  
third of the 18th century

## Abstract

The article analyzes the urban planning changes in St. Petersburg during the reign of Peter I and Anna Ioannovna in the context of reflecting the power preferences of each ruler in the spatial structure of the capital of the Russian Empire. During the first thirty years of the 18th century, two forms of absolutist government changed: charismatic and traditionally authoritarian. One was represented by the personality of Peter I, the second by Anna Ioannovna. These forms of government corresponded to various ways of representing power, which were reflected in the attitude of the rulers towards the residence of the new capital of the empire, St. Petersburg. A feature of the topography of St. Petersburg is the branching Neva delta with islands, numerous channels and the dominant role of the riverbed. The city center of Peter the Great's time "wanders" in this space, moving from island to island, from one shore to another, following the sovereign, who perceives his brainchild as a reflection of the charisma of the renewed government. The Neva River became the actual center of the city and the space of the permanent presence of power in Peter's time, which is visually reflected in A. Zubov's engraving "Panorama of St. Petersburg" (1717). The situation changed dramatically in the 1730s, during the reign of Empress Anna Ioannovna. The city center is stabilizing, becoming the focus of the urban planning situation and combining with the new Imperial Winter Palace, which attracts the spaces of the growing city like a magnet. This change is recorded by modern cartography. Plan I. von Siegheim depicts the city "upside down" in relation to the usual images of Peter the Great's time. Admiralty Island, the location of the permanent imperial presence, now becomes the visual "hero", whereas previously this role was played by a river framed by islands. The analysis of written evidence and graphic sources from the 1700s-1730s, conducted in the article, allowed us to show, using the example of the spatial life of St. Petersburg, the nature of the change in the tools of representation of power.

**Keywords:** residence, Nevsky prospect, Neva, Peter I, Anna Ioannovna, city, Petersburg, fireworks, Arc de Triomphe, Winter Palace, Vasilyevsky Island



Градостроительная история Петербурга XVIII века достаточно хорошо изучена<sup>1</sup>. Сейчас она представлена большим корпусом выявленных графических и вербальных документов. Представление о пути развития города традиционно формировалось на базе изучения основных тенденций в его застройке, планировочных решений и законодательных документов, регламентировавших строительство. Направление, исследующее пространство города как среду, воспроизводящую образ власти, пока не получило должного выражения в трудах отечественных исследователей, хотя полностью избежать фактора главы государства не удавалось, так как начиная с эпохи Петра I, на протяжении всего XVIII столетия, особое место императоров и императриц в архитектурном процессе в целом и градостроительных преобразованиях в частности заметно невооруженным глазом<sup>2</sup>.

Развитие города как места пребывания власти, то есть резиденции двух российских правителей (Петра I и Анны Иоанновны) стало главной проблемой настоящего исследования.

Петербург начинался как типичное европейское городское поселение, развивающееся под прикрытием крепости, копируя расположенный рядом в устье реки Охты шведский город Ниен<sup>3</sup>. Однако в отличие от завоеванного шведского поселения, новое русское создавалось в иных топографических условиях. Они определялись пространственностью островной структуры дельты Невы с многочисленными населенными пунктами и дорогами [Семенцов и др., 2004, с. 72–73], а также постоянной военной угрозой со стороны Финского залива<sup>4</sup>. Это сразу же определило разбросанный характер первых построек и доминирование фортификационных задач над всеми остальными [Семенцов, 2007, с. 82–92].

Несмотря на то, что города как такового еще не было, уже с 1 (12)<sup>5</sup> июля 1703 года все письма, написанные Петром из этих мест, имеют указание «из Санктпетербурха» или «из Петрополя» [ПБПВ, 1889, т. 2, с. 223, 237]. В сентябре того же года он пишет Меншикову о намерении в первых числах октября «быть в столицу [Питербурх]» [ПБПВ, 1893, т. 3, с. 167]. Это самое раннее упоминание царем особого статуса нового города.

Первой известной попыткой соединить визуальный образ Петербурга и личность Петра стала публикация в 1706 году «аптекарем его царского величества и владельцем второй частной московской аптеки Даниилом

а город включал 66 прямоугольных кварталов городской застройки и три площади. Здесь размещались: кафедральный собор, церковь, старая и новая ратуши, школы при соборе, порт и таможня, бараки для солдат, склады и сараи для хранения припасов. Город и крепость соединялись подъемным мостом через Охту [Гиппинг, 2003].

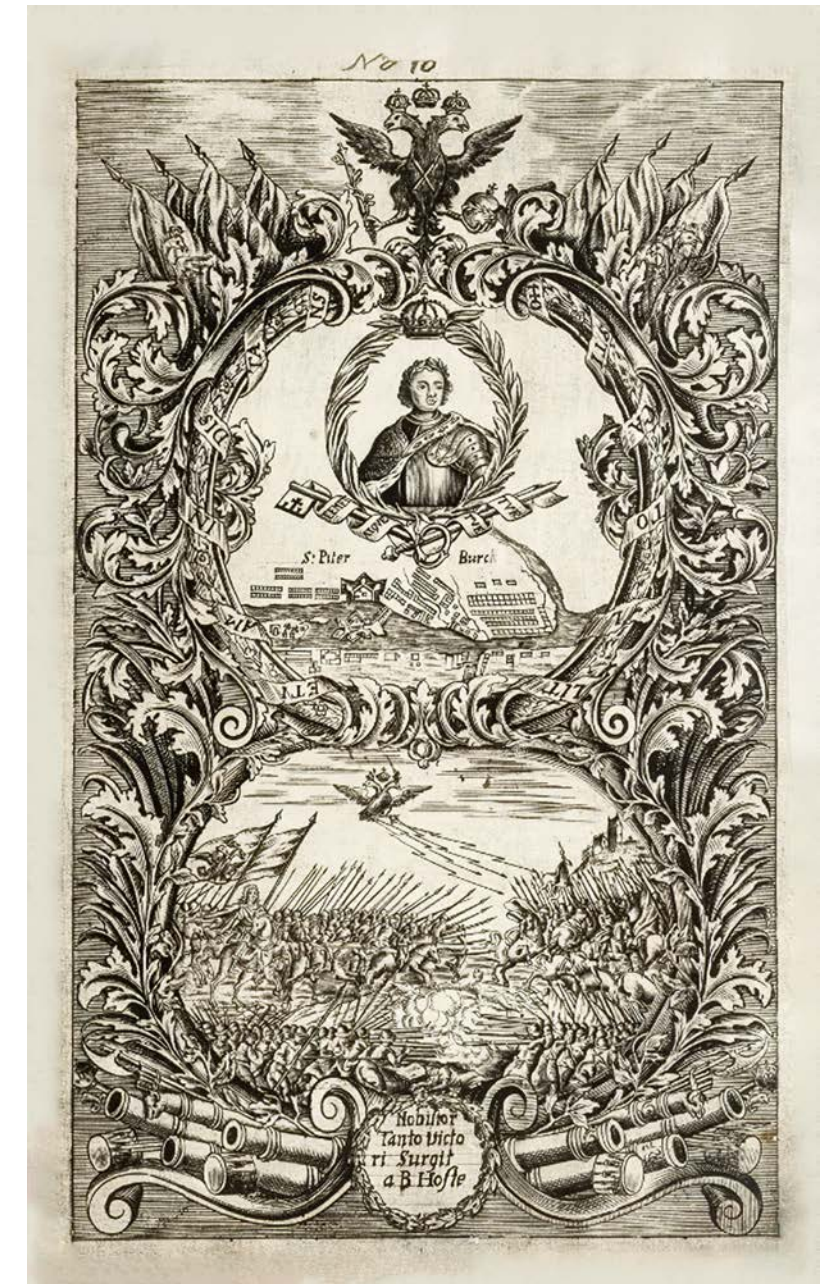
4 Выбор Петра, обследовавшего дельту Невы сразу же после завоевания Ниена, был обусловлен пониманием, что главную угрозу стоит ожидать с моря, а не с суши. Возможно, этим объясняется местоположение Ниена за излучиной реки, рассчитанное прежде всего на оборону со стороны суши [Аронова, 1999, с. 93].

5 Датировка дается по старому и по новому стилю в скобках.

1 Среди последних работ на эту тему следует отметить диссертацию и публикации С. Семенцова [Семенцов и др., 2004; Семенцов, 2007], работы Т. Базаровой [Базарова, 2003; Базарова, 2014].

2 Как на прецедент можно указать на работу А. В. Белова «Реформа города Екатерины II» (2019), однако внимание автора сосредоточено на провинциальной градостроительной практике [Белов, 2019].

3 В 1611 году, после заключения Столбовского договора, началось строительство шведского укрепления Ниеншанц (Нюенсканс) на левом берегу Охты в ее устье. На правом берегу реки формировалась жилая застройка. После 1661 года крепость приобрела вид пятибастионной цитадели с двумя рavelинами в духе классических фортификационных сооружений С. Ле П. де Вобана,



Ил. 1

Фронтиспис книги Д. Гурчина «Триумф польской музы по одержании над шведами и их союзниками под Калишем победы». Москва, 1706. РГБ



Гурчиным панегирика «Триумф польской музы по одержании над шведами и их союзниками под Калишем победы»<sup>6</sup> (Ил. 1). Восхваляя ратные подвиги русского царя и А. Меншикова, автор уподоблял первого Александру Македонскому, а второго — Гефестиону. На титульном листе панегирика изображен условный план Петербурга, осененный портретом Петра. В этом же году в письмах к Меншикову Петербург неоднократно назван «парадизом» [ПБПВ, 1900, т. 4, ч. 1, с. 207; ПБПВ, 1912, т. 6, с. 168]<sup>7</sup>.

В 1709 году, после Полтавской победы, в письме Петра впервые появилось понятие «резиденция». 8 (19) июля он сообщил своему травестийному alter ego князю-кесарю Федору Ромодановскому: «которою в свете неслыханною викториєю вашему величеству поздравляем. И ныне уже без сомнения желание вашего величества, яже *резиденцию* (курсив мой. — А. А.) вам иметь в Питербурхе, совершилось чрес сей упадок конечной неприятеля» [ПБПВ, 1950, т. 9, ч. 1, с. 246].

Интерес представляет наличие этого определения в деловых и личных бумагах иностранцев. Британский посол Ч. Уитворт в отчетах за 1708 год называл Москву столицей, а в 1709 году писал: «Царь, узнав о намерении прусского посланника Кайзерлинга, купить себе дом здесь (в Петербурге. — А. А.), спросил его, что он хочет делать с домом в Москве, в виду желания Его Величества перенести свою резиденцию в Петербург и отдать приказ, чтобы большинство знатных лиц строилось там» [СРИО, 1886, т. 50, с. 2, 363]. Анонимный автор, посетивший Петербург в 1710–1711 годах, резиденцией назвал Летний сад Петра [Петербург Петра I, 1991, с. 52]. Швед Л. Д. Эренмальм, видевший город в 1710–1714 годах, пытаясь объяснить продолжительное присутствие здесь русского царя, отмечал: «То, что царь живет и имеет резиденцию здесь, происходит по следующим причинам: из-за местоположения Петербурга... Царь питает сильное отвращение к Москве...» [Петербург Петра I, с. 95]. О Летнем и Зимнем дворцах как резиденциях писал Ф.-Х. Вебер [РА, 1872, № 6, с. 108, 109].

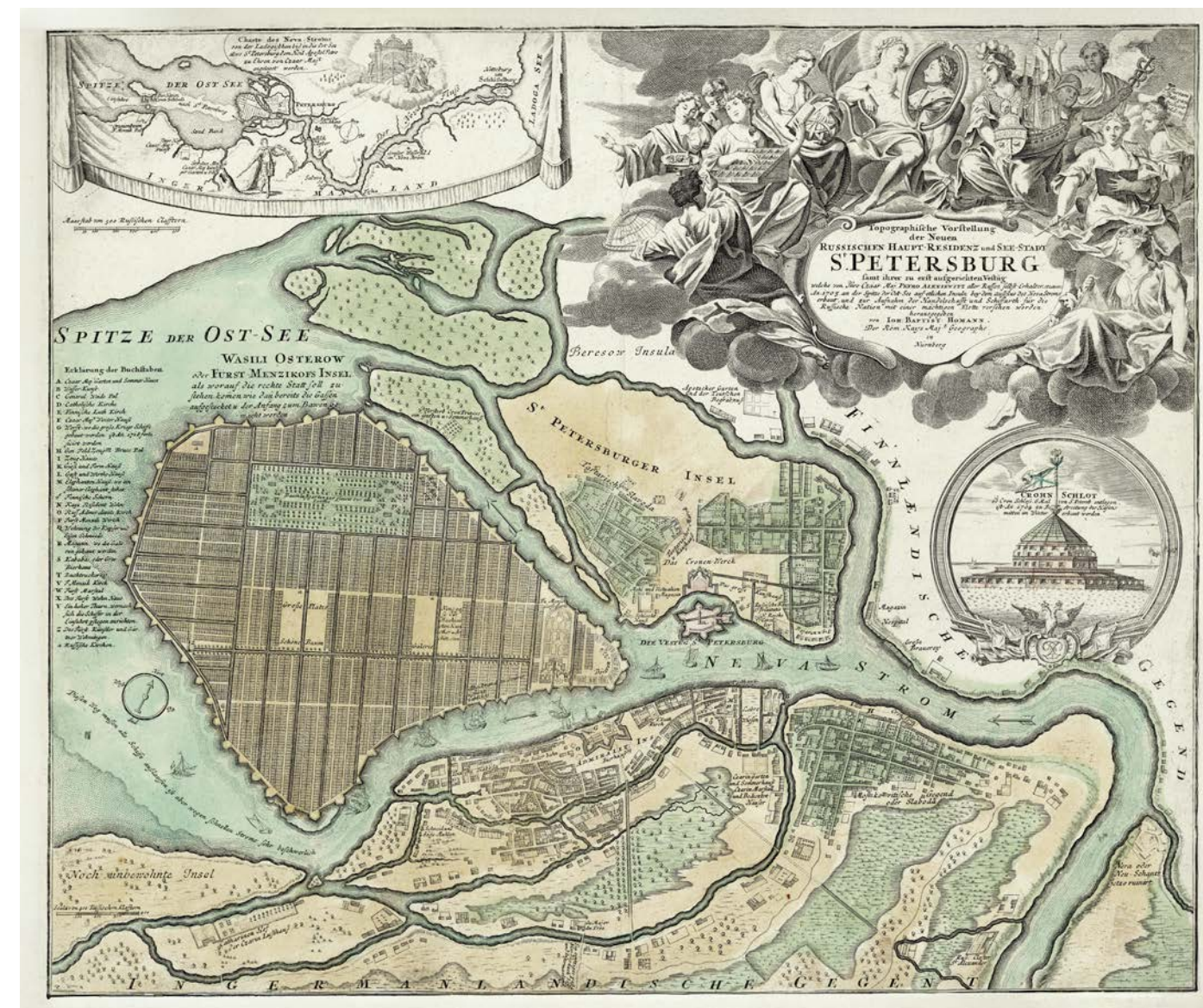
На картах Петербурга это определение появилось только в 1720-е годы: "Afitning på residence Staden och festningen St. Petersburg..." («Чертеж города-резиденции и крепости Санкт-Петербурга...»), "Topographische Vorstellung der Neuen Russischen Haupt-Residenz und See-Stadt St. Petersburg..." («Топографическое изображение новой русской главной резиденции и морского города С.-Петербурга...»)<sup>8</sup>.

В первые годы существования города Петр появлялся здесь нечасто, не устраивал особых торжеств, а для пиров выбирал дом Меншикова на Городовом острове, рядом с которым в день его именин 24 ноября (5 декабря)

6 Это целногравированное издание, выпущенное московской типографией 24 ноября (5 декабря) 1706 года на польском языке с транслитерацией кириллицей [Быкова и др., 1958, с. 142].

7 Письмо Меншикову от 11 (22) сентября 1706 года Петр I подписывает: «Из парадеза, или Санктпитебургха» [ПБПВ, 1830, т. 4, ч. 1, с. 368].

8 План «Afitning på residence Staden och festningen St. Petersburg... 1722» выполнен пленным шведом К. Ф. Койетом в 1722 году (Krigsarkivet, Stockholm, SFP Nr. 26); план «Topographische Vorstellung der Neuen Russischen Haupt-Residenz und See-Stadt St. Petersburg...» выполнен нюрнбергским картографом И.-Б. Хоманном в 1721–1723 годах [Базарова, 2003, с. 10–11] (Ил. 2).



Ил. 2

Н.х., Johann Baptist Homann (издатель).  
Topographische Vorstellung der Neuen Russischen Haupt-Residenz und See-Stadt St. Petersburg samt ihrer zu erst aufgerichteten Vestu[n]g. 1721–1723. Бумара, офорт, резец, акварель. 55×62 см. ГРМ



1706 года зажег первый в городе фейерверк [Походные журналы, 1854, с. 20].

По мнению С. Семенцова, до 1712 года застройка Петербурга, разбросанная на островах дельты Невы, носила слободской характер и не была регулярной [Семенцов, 2007, с. 73]. Сам Петр, поселившийся на Городовом (Петербургском) острове, определил другие части дельты как предместья и обустроивал там загородные усадьбы (так появились Летний сад (1705) на Адмиралтейском острове, усадьба Петра на Петровском острове (1708), усадьба Меншикова (1704) на Васильевском), фортификационные и промышленные комплексы (укрепления на острове Котлин (1704), деревянная крепость Кроншлот (1704), Адмиралтейство (1704) и др.) [Малиновский, 2008, с. 9–61].

На Городовом острове возникла первая городская площадь — Большая (Троицкая)<sup>9</sup>, она видна на всех ранних картах Петербурга и поначалу больше напоминает пустырь. В ее пространстве доминировал двухэтажный дом Меншикова, стоявший, как и дом Петра, на набережной Невы. Он имел второе название (Посольский дом), что было связано с использованием в качестве местопребывания особых иностранных гостей. Дом был «похожий на кирху», с двумя скульптурами на крыше и шпилем [Малиновский, 2008, с. 26]. Рядом с одноэтажным маленьким домом Петра, получившим название «красные хоромцы» (на него «поставлена мортира, а по концам кровли лежат по одной бомбе с горящим пламенем»), он казался настоящим «дворцом» или миниатюрной ратушей [Богданов, 1779, с. 137] (Ил. 3).

Первый всплеск публичной активности в Петербурге пришелся на 1708 год, когда город впервые посетила почти вся царская семья. Визит был вызван намерением праздновать на берегах Невы Пасху. В этом году Петр переселился на Адмиралтейский остров в новый деревянный дом в Греческой слободе [Михайлов, 2002, с. 17–26]. По воспоминаниям одного из иностранцев, место его расположения выглядело следующим образом: «Прежде всего напротив крепости стоит так называемый большой питейный дом — деревянный, двухэтажный и окруженный двумя галереями, так что издали он смотрится красиво. <...> Несколько ниже этого дома стоят исключительно деревянные дома на русский лад; в этом ряду есть еще и маленький дом в голландском стиле, в котором его величество живет зимой» [Петербург Петра I, 1991, с. 53]. Этот одноэтажный дом с мезонином имел шесть комнат и заметно отстоял от береговой линии из-за угрозы подтопления.

Объяснить перемещение царя с правого берега Невы на левый (Адмиралтейский) можно его активной заинтересованностью и непосредственным участием в строительстве кораблей, а также реализацией им в 1700-е

9 Первоначально называлась Большой, позднее Троицкой по Троицкой церкви, выполнявшей роль главного городского собора Петербурга Петровского времени с 1714 года. Троицкая церковь была построена в 1709 году и освящена в 1711 году.



Ил. 3

Питер Пикарт. Первый вид Петербурга. 1704. Бумага, резец, офорт. 39×48,7 см. РНБ



годы второй фазы сценария харизматического правителя: «дворянин Михайлов»<sup>10</sup>. Датский посланник Ю. Юль неоднократно отмечал, что русский царь, находясь в Петербурге, требовал, чтобы его называли «дворянин Михайлов» [Лавры Полтавы, 2001, с. 164]. На Городовом острове жил капитан бомбардирской роты Преображенского полка Петр Михайлов, а на Адмиралтейской — капитан-командор и корабельный мастер Петр Михайлов. Второй дом царю строил корабельный мастер Ф. Складов [Базарова, 2003, с. 117–118].

В 1708 году царскую семью, двор, членов Всешутейшего собора поселили на Городовом острове (там жили царицы-вдовы, их дочери и сестры Петра, высшие сановники и придворные), куда их торжественно под салют с крепостей доставили по воде из Шлиссельбурга<sup>11</sup>.

Праздничные мероприятия, происходившие в Петербурге с 25 апреля (6 мая) по 22 июня (3 июля) [Базарова, 2003, с. 113–132]:

**25 апреля (6 мая)** — торжественный вход в город, шествие по Неве на буерах к пристани Городового острова, салют с крепостей, пир в доме Меншикова.

**2 (13) мая — 5 (16) мая** — путешествие на двух бригантинах на остров Котлин, осмотр деревянной крепости Кроншлот и сооружений на острове.

**13 (24) мая** — торжественная закладка второго каменного бастиона Петропавловской крепости, проповедь С. Яворского, установка первых камней Петром и придворными, пир в доме Ю. Ф. Шаховского на Городовом острове.

**24 мая (4 июня) — 28 мая (8 июня)** — Петр был в море.

**30 мая (10 июня)** — празднование дня рождения Петра<sup>12</sup>.

**14 (25) июня** — торжественный спуск на воду 16-пушечной шнявы «Лизет», банкет в Адмиралтействе.

**23 июня (4 июля)** — отъезд Петра и двора из Санкт-Петербурга.

**29 июня (10 июля)** — празднование именин Петра в Нарве, салют, пир, фейерверк на плотках на реке Нарве.

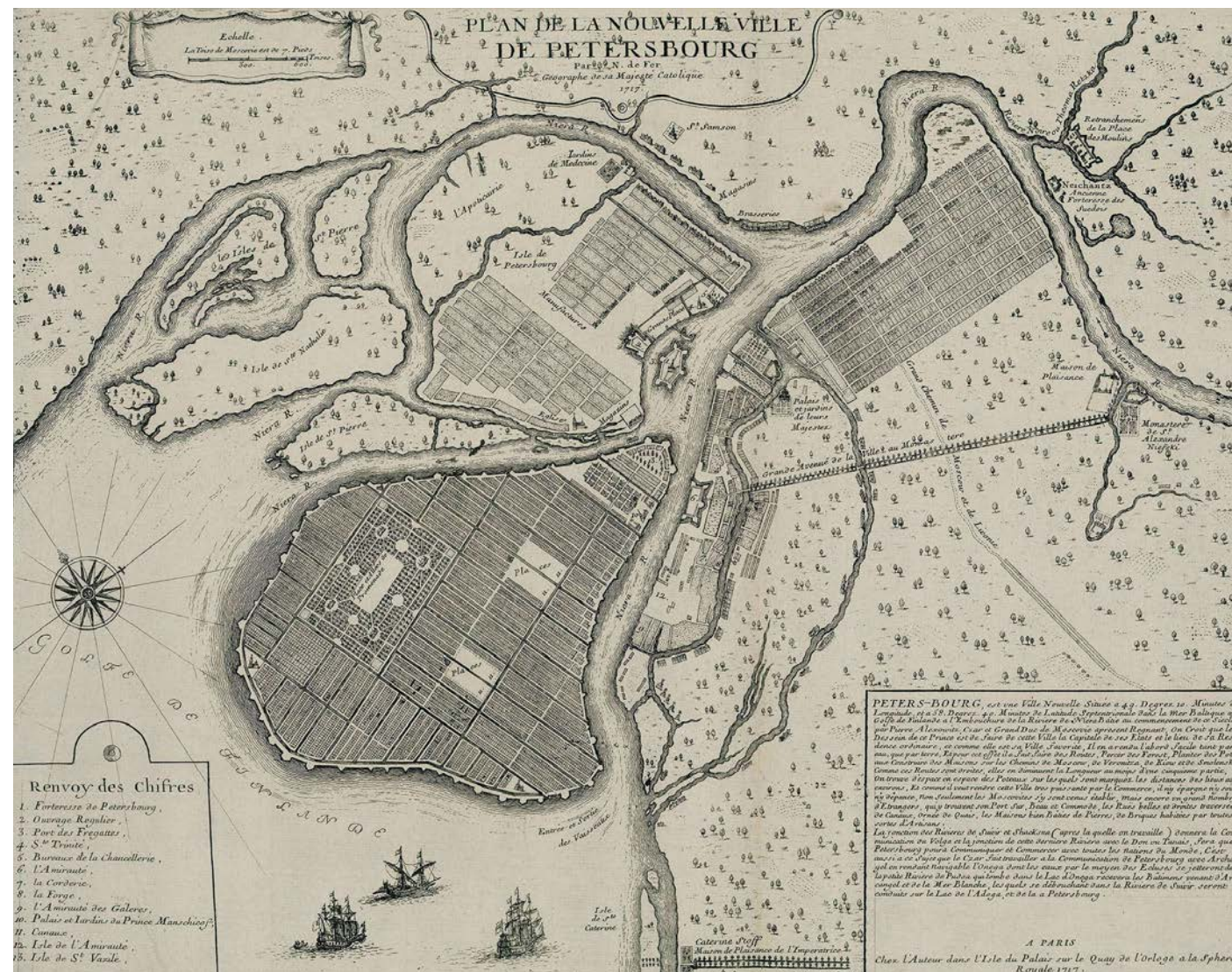
Анализ скурых сведений о первом пребывании двора в Петербурге позволяет сделать некоторые выводы. Размещение главных лиц на Городовом острове подтвердило значимость этой части нового города: здесь проходили пиры и совершались представительные перемещения в Петропавловскую крепость. Вторым не менее важным репрезентативным пространством города предстала Нева.

Следующий эпизод становления публичных пространств в Петербурге пришелся на 1710 год. Чрезвычайно информативным источником об этом выступает дневник датского посланника Юля. Ему пришлось ездить за русским царем в надежде должным образом вручить верительные грамоты.

<sup>10</sup> Первая фаза этого царского «спектакля» («бомбардир Михайлов») была осуществлена во время Великого посольства, в которое Петр отправился как обычный россиянин с паспортом на имя Петра Михайлова сына Алексеева [Аронова, 2000, с. 194–204].

<sup>11</sup> Из-за погоды прибыть к Пасхе двор не мог. Ее в 1708 году праздновали 4 (15) апреля.

<sup>12</sup> Нет указаний в источниках, где и как оно происходило, можно лишь предположить, что пир был, как обычно, в доме Меншикова.



Ил. 4

Nicolas de Fer. Plan de la Nouvelle Ville de Petersbourg. 1717. Бумага, офорт, резец. 41,7×51,5. ГЭ



Впервые встретившись с Петром в Преображенском 31 января (11 февраля) 1710 года, иностранец отметил две черты, характеризующие российского государя: безразличие к церемониалу<sup>13</sup> и игнорирование репрезентативных функций дворца<sup>14</sup>.

Праздничные события, произошедшие в Петербурге в конце 1709–1710 году [Лавры Полтавы, 2001, с. 156–216]:

**23 ноября (4 декабря) 1709 года** — именины Меншикова: пир в доме адмирала Ф. М. Апраксина (стоял на Адмиралтейском острове вблизи Адмиралтейства), фейерверк на Неве (?) напротив дома адмирала К. Крейца (стоял через два дома восточнее хором Апраксина).

**30 ноября (11 декабря)** — день святого апостола Андрея Первозванного: орденский праздник: пир в кружале (Почтовом доме на Адмиралтейском острове), фейерверк на Неве (?), ночные разъезды по домам жителей Адмиралтейского острова.

**17 (28) марта 1710 года** — празднование дня рождения царевича Алексея: пир в кружале (Почтовом доме на Адмиралтейском острове).

**26 марта (6 апреля)** — торжественное шествие Преображенского полка под предводительством полкового командира Петра Михайлова<sup>15</sup>, вернувшегося из Москвы после Полтавского триумфа. Шествие прошло по Московской стороне, Адмиралтейскому острову и Неве до Петропавловской крепости, где на льду реки полк построился и салютовал тремя оружейными залпами, из крепости также был салют тремя залпами.

**28 мая (8 июня)** — Троицын день, на башнях и шпилях крепости подняты флаги и вымпелы, на валу — желтый штандарт<sup>16</sup>.

**30 мая (10 июня)** — день рождения Петра I: обед в кружале (Почтовом доме на Адмиралтейском острове). Перед ним на Неве стояла шнява «Лизет», украшенная флагами, вымпелами и гюйсами<sup>17</sup>. После обеда весь двор переехал в усадьбу Меншикова на Васильевском острове, где праздник с танцами и застольем продолжился<sup>18</sup>.

**15 (26) июня** — получение известия о капитуляции Выборга: благодарственный молебен в Петропавловском соборе, салют с крепостей.

**26 июня (7 июля)** — в Петропавловской крепости разместили у собора в два ряда 59 шведских знамен и штандартов, захваченных в Выборге. Возвращение адмирала Апраксина, салют с крепостей<sup>19</sup>.

13 «...не будучи еще готов, царь стоял полуодетый, в ночном колпаке, ибо о церемониях он не заботится... или по меньшей мере делает вид, что не обращает внимание» [Лавры Полтавы, 2001, с. 129].

14 «... среди этих бараков на маленьком холме стоит деревянный царский домик, около него расставлено небольшое количество металлических пушек» [Лавры Полтавы, 2001, с. 129].

15 Петр шел с обнаженной шпагой [Лавры Полтавы, 2001, с. 156].

16 Флаги и вымпелы подняты «словно на кораблях». Юль отметил, что так делается и в другие праздники [Лавры Полтавы, 2001, с. 176].

17 Флагов было 40, вымпелов около 160 [Лавры Полтавы, 2001, с. 166].

18 Здесь стоял незаконченный внутри двухэтажный дворец с пилястрами и резными капителями, построенный Д. Трезини, создавался обширный регулярный сад и был прокопан ко входу во дворец канал [Малиновский, 2008, с. 48–51].

19 Из Петропавловской крепости — 25 выстрелов, из Адмиралтейской — 31 выстрел [Лавры Полтавы, 2001, с. 188].



**Ил. 5**  
Проектная карта постройки доков и гаваней на острове Котлин в начале XVIII века. Ок. 1713. Бумага, тушь, акварель. РГАВМФ

**Ил. 6**  
Никола Микетти. Маяк в Кронштадте. 1721–1722. Проект: фасад. Бумага, тушь. 110,3×44 см. ГЭ



**27 июня (8 июля)** — празднование первой годовщины Полтавской победы: на Троицкой площади стояли Семеновский и Преображенский полки, проповедь на площади, в центре площади из шведских знамен была сложена пирамида. Салют из крепостей, четырех фрегатов и полков. Пир в кружале (Почтовом доме на Адмиралтейском острове), салют из пушек. Катание на шлюпках по Неве<sup>20</sup>. Фейерверк на двух плотках напротив кружала<sup>21</sup>.

**29 июня (10 июля)** — день святых апостолов Петра и Павла, именины Петра I: праздновались так же, как и годовщина Полтавской победы, обед во дворце Меншикова на Городовом острове, во время обеда внесли «цельного жаренного быка».

**30 июня (11 июля)** — собрание в доме Меншикова на Васильевском острове, прыгание гостей в канал и выпивание заздравных чаш.

**8 (19) июля** — празднование капитуляции Риги: салют из Петербургской крепости — 21 выстрел, благодарственная молитва в Петропавловском соборе, Петр I отправился к флоту под Кроншлотом, банкет и салют на кораблях.

**9 (20) июля** — празднование капитуляции Риги: по сигналу со шнявы «Лизет» на Петровском бастионе Петропавловской крепости подняли праздничный штандарт, благодарственный молебен в Петропавловском соборе, салют из всех орудий на крепостном валу (3 раза).

**12 (23) августа** — частная аудиенция датскому посланнику Юсту Юлю: проходила на Адмиралтейской верфи.

**13 (24) августа** — прибытие герцога Курляндского Фридриха Вильгельма, жениха царевны Анны Иоанновны: салют с Петропавловской крепости (13 выстрелов), посещение Летнего сада, встреча с Петром I в беседке, переправа через Неву вместе с Меншиковым и министрами на Городовой остров, посещение царицы вдовы Прасковьи Федоровны и царевен, размещение в дворце Меншикова.

**15 (26) августа** — празднование Успения Богоматери, известие о капитуляции Дюнамюндской крепости: благодарственный молебен в Петропавловском соборе, салют с крепостных валов (3 раза).

**21 августа (1 сентября)** — празднование капитуляции Пернова: салют с крепостных валов (13 раз), на Петровском бастионе Петропавловской крепости подняли праздничный штандарт.

**22 августа (2 сентября)** — празднование капитуляции Пернова, день рождения царевны Натальи Алексеевны: салют с крепостных валов (3 раза), обед в доме царевны Натальи Алексеевны на Городовом острове.

**31 августа (11 сентября)** — обед у герцога Курляндского Фридриха-Вильгельма в доме Меншикова на Городовом острове.

20 Петр катался на индийском кипарисовом буере. «Царевнам он предоставил на утеху шлюпку, все двенадцать гребцов которой были одеты в кафтаны, капюшоны и штаны из алого бархата; на груди (каждого) висело по серебряной бляхе в тарелку с выпуклым изображением русского герба, (т. е.) парящего орла, (увенчанного) тремя венцами» [Лавры Полтавы, 2001, с. 189].

21 Юль пишет, что пир в кружале продолжался до двух часов утра, следовательно, фейерверк был установлен напротив него [Лавры Полтавы, 2001, с. 189].



**Ил. 7**  
Алексей Зубов. Васильевский остров. Триумфальный ввод шведских кораблей в Санкт-Петербург после победы при мысе Гангут 9 сентября 1714 года. 1714. Бумага, офорт. 55,2×85 см. ГЭ



**10 (21) сентября** — известие о капитуляции Кексхольма: салют с Петропавловской и Адмиралтейской крепостей (3 раза), на Петровском бастионе Петропавловской крепости подняли праздничный штандарт, Петр I отправился к флоту под Кроншлотом, банкет и салют на кораблях.

**17 (28) сентября** — известие о капитуляции Аресбурга: салют с Петропавловской и Адмиралтейской крепостей (3 раза), благодарственный молебен в Петропавловском соборе, Петр I отправился в Кроншлот в сопровождении двора и иностранных министров.

**17 (28) сентября — 10 октября (29 сентября)** — развлекательные маневры в Финском заливе, пиры и салюты на кораблях.

**28 сентября (9 октября)** — вторая годовщина победы под Лесной: пир на шняве «Лизет».

**1 (12) октября** — известие о капитуляции Ревеля: салют с крепостных валов (17 раз).

**8 (19) октября — 10 (21) октября** — празднование завершения кампании и взятия восьми крепостей (Эльбинг, Рига, Динамюнде, Пернов, Аренсбург, Ревель, Выборг, Кексгольм).

**8 (19) октября** — благодарственный молебен во всех церквях Петербурга, круговая пальба с Петропавловской и Адмиралтейской крепостей (3 раза по 151 выстрелу); повар И. фон Фельтен в траурном костюме у западных дверей Петропавловского собора<sup>22</sup>; на Петровском бастионе Петропавловской крепости подняли праздничный штандарт; корабли на Неве, украшенные разноцветными флагами, гюсами и вымпелами; колокольный звон; пир в доме Меншикова на Городовом острове и салют из пушек, стоявших рядом; иллюминация в городе, Петропавловской крепости и на большом корабле<sup>23</sup>; вечером фейерверк (на Неве или на площади Городового острова).

**9 (20) октября** — флаги и штандарты в городе; пир в доме адмирала Апраксина на Адмиралтейском острове в сопровождении пушечного салюта; иллюминация в городе, Петропавловской крепости и на кораблях.

**10 (21) октября** — обед у князя А. Черкасского на Городовом острове, Петр I вечером в сопровождении министров, бояр и князей «ходил из дома в дом к разным лицам и, как при вышеописанной рождественской „славе“ в Москве, всюду ели и пили» [Лавры Полтавы, 2001, с. 212].

**17 (28) октября** — шестая годовщина победы под Калишем, рождение сына у Меншикова: пир в доме Меншикова на Городовом острове, салют из пушек.

**29 октября (9 ноября)** — торжественное извещение о бракосочетании герцога Курляндского и царевны Анны Иоанновны во вторник<sup>24</sup>.

22 «Так как Фельтен датчанин и великий ненавистник шведов, то царь называет его в шутку шведом и при всех радостных торжествах по случаю победы над шведами заставляет его изображать (шведа). С зачерненным лицом [и], как сказано, (в черном) одеянии, (Фельтен) стоял у дверей (собора) и делал вид, что плачет. Когда входящие или выходящие спрашивали, о чем он так горюет, он отвечал: “Как мне не горевать, когда враг отнял у меня всю Лифляндию и (я лишился там) последнего своего города!”» [Лавры Полтавы, 2001, с. 211].

23 «Вечером повсюду зажжена была иллюминация. Ночью верхнюю часть (собора), возвышающуюся над

валом, убрали, где (только) было можно, фонарями; увесили множеством зажженных фонарей и флажток, на котором каждый день развевается знамя над валом. Большой корабль на (Неве) убрался по реям, стеньгам, мачтам и такелажу гротмачты множеством горящих шкаликов. В окнах домов выставили аллегорические картины, позади которых (зажгли) большое количество свечей. Многие (дома) были увешаны снаружи сотнями фонарей» [Лавры Полтавы, 2001, с. 212].

24 «Все живущие в Петербурге, до флотских лейтенантов включительно, были приглашены с их женами на эту царственную свадьбу» [Лавры Полтавы, 2001, с. 216].



**Ил. 8**  
Иоганн Фридрих Браунштейн. Кронштадтская гавань.  
Проект: панорама. 1722–1723. Бумага, тушь, акварель.  
41,7×67,7 см. ГЭ



**31 октября (11 ноября)** — свадьба герцога Курляндского и царевны Анны Иоанновны: Петр I — свадебный маршал переехал на шлюпке Неву и прибыл в дом Меншикова на Городовом острове к герцогу Курляндскому, завтрак; шествие на 42 специально украшенных шлюпках к дому Меншикова на Васильевском острове; церемониальное шествие от пристани до дворца; фейерверкеры в шутовских нарядах; венчание в домовых церкви; банкет; салют из пушек; танцы; фейерверк не состоялся.

**1 (12) ноября** — свадьба герцога Курляндского и царевны Анны Иоанновны: банкет в доме Меншикова на Васильевском острове, салют из пушек; пироги с карликами; фейерверк на плотках; танцы [Лавры Полтавы, 2001, с. 219].

**5 (16) ноября** — обед у герцога Курляндского в доме Меншикова на Городовом острове.

**6 (17) ноября** — день рождения Меншикова: обед в доме Меншикова на Васильевском острове.

**12 (23) ноября** — шутовская свадьба карлика Якима Волкова: торжественное приглашение гостей двумя карликами в открытом экипаже.

**14 (25) ноября** — шутовская свадьба карлика Якима Волкова: сбор карликов у дома Петра I на Адмиралтейской стороне; переезд на шлюпках на пристань Городового острова; церемониальное построение на Троицкой площади, шествие в Петропавловскую крепость к Петровским воротам; в крепости у ворот и собора стоял полк с полковой музыкой и распущенными знаменами; венчание в соборе; церемониальное шествие на пристань; переезд на шлюпках в дом Меншикова на Васильевском острове; банкет и танцы в доме Меншикова; «карликовый» фейерверк (не состоялся).

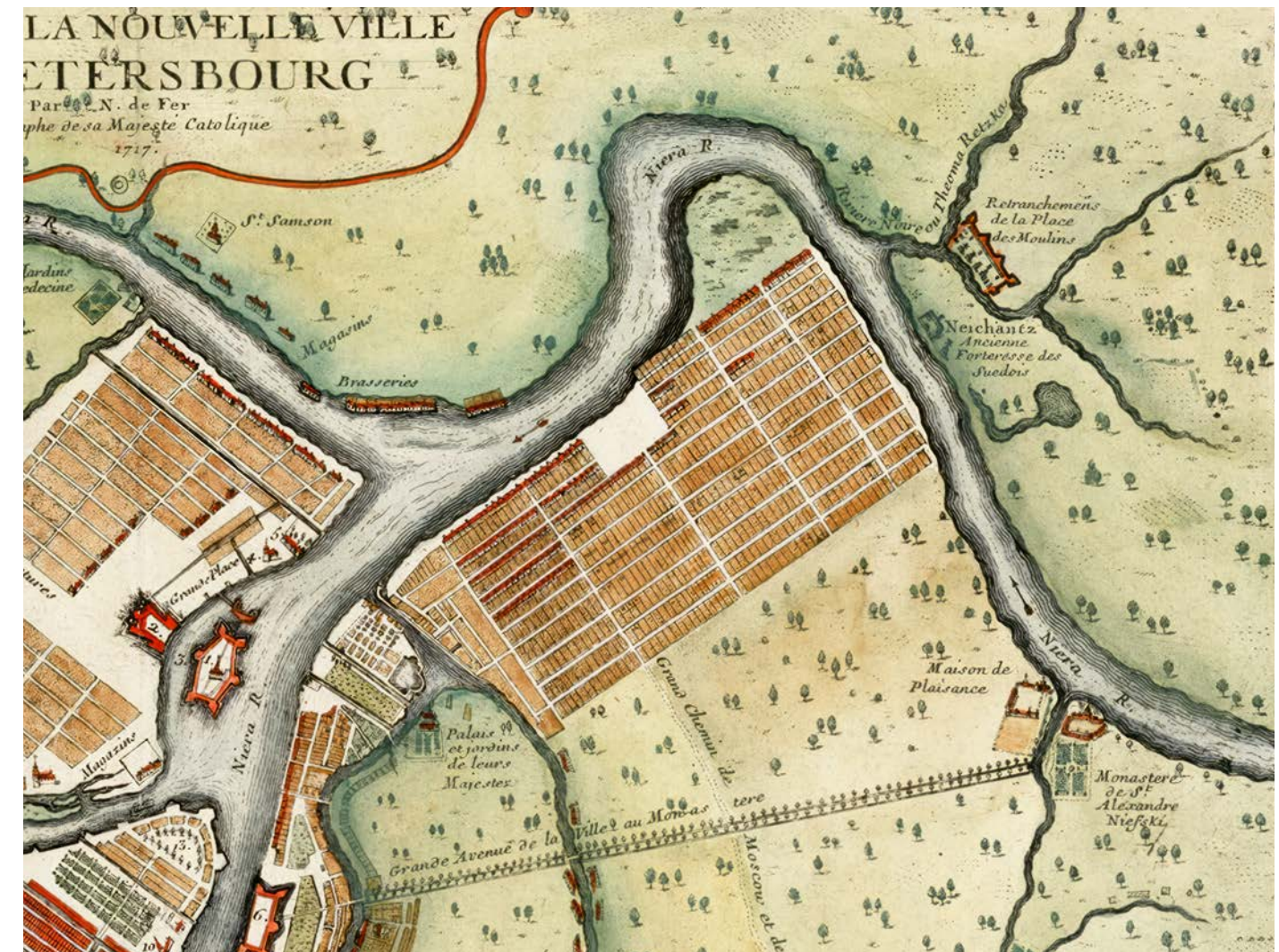
**23 ноября (4 декабря)** — именины Меншикова: банкет в доме Меншикова на Васильевском острове с участием карликов и по сценарию шутовской свадьбы 14 (25) ноября.

**30 ноября (11 декабря)** — день святого апостола Андрея Первозванного, орденовский праздник: салют из Петропавловской и Адмиралтейской крепостей; обеды по очереди в домах кавалеров ордена — в домах Меншикова на Васильевском острове, польско-саксонского посланника Ф. Фицтума и канцлера графа Г. И. Головкина на Городовом острове, адмирала Апраксина и Петра I на Адмиралтейском острове.

**25 декабря (5 января)** — праздник Рождества: салют из Петропавловской и Адмиралтейской крепостей; государственный штандарт на Петровском бастионе Петропавловской крепости; «славление».

**1 (12) января** — Новый год: праздничная служба в Петропавловском соборе; салют из Петропавловской и Адмиралтейской крепостей; обед в доме Меншикова на Васильевском острове; новогодний фейерверк напротив дома Меншикова на Городовом острове (на площади или на Неве).

Анализ публичных и придворных мероприятий, происходивших в Петербурге в 1708–1710 годах, показывает, что именно 1710-й стал первым годом масштабного публичного освоения его пространств. Согласно источникам, в городе прошло более сорока событий, часть из которых носили кулуарный и придворный характер (дни рождения, именины, бракосочетание), однако большинство были официальными и имели общегородской масштаб (церковные праздники, отмечание военных побед и их годовщин, Новый год). И те, и другие объединяет стремление сделать их публичными. Достигается это



Ил. 9

Nicolas de Fer. Plan de la Nouvelle Ville de Petersbourg. 1717. Фрагмент. Бумага, офорт, резец. Частная коллекция



несколькими способами. Прежде всего при помощи звукового оформления, салюта с двух городских крепостей или из специально установленных у домов пушек, с кораблей, и ружейного салюта, что бросалось в глаза иностранцам: «Трудно себе представить, какая масса порошу настреливается за пирами, увеселениями, при получении радостных вестей, на торжествах и при салютах... — отмечал Юль, — ибо в России порохом дорожат (столько же), сколько песком, и вряд ли найдешь в Европе государство, где бы его изготовляли в таком количестве и где бы по качеству и силе он мог сравниться (со здешним)» [Лавры Полтавы, 2001, с. 163]. Еще одно средство — постоянное перемещение участников в пространстве города по Неве. Возникает устойчивый маршрут передвижения: дом Петра I, кружало<sup>25</sup>, дом адмирала Апраксина, Летний сад, Адмиралтейство на Адмиралтейском острове, дом Меншикова на Васильевском острове, пристань, Большая (Троицкая) площадь и дом Меншикова на Городовом острове; Петропавловская крепость (Петровские и Невские ворота), Петропавловский собор, остров Котлин и Кроншлот в Финском заливе. Во всех этих миграциях, инициированных царем, чаще других мест присутствуют дома Меншикова на Васильевском и Городовом островах. Жилище царя очень редко становится локацией проведения банкетов (точнее попоек) и ни разу не выбирается как площадка для фейерверка.

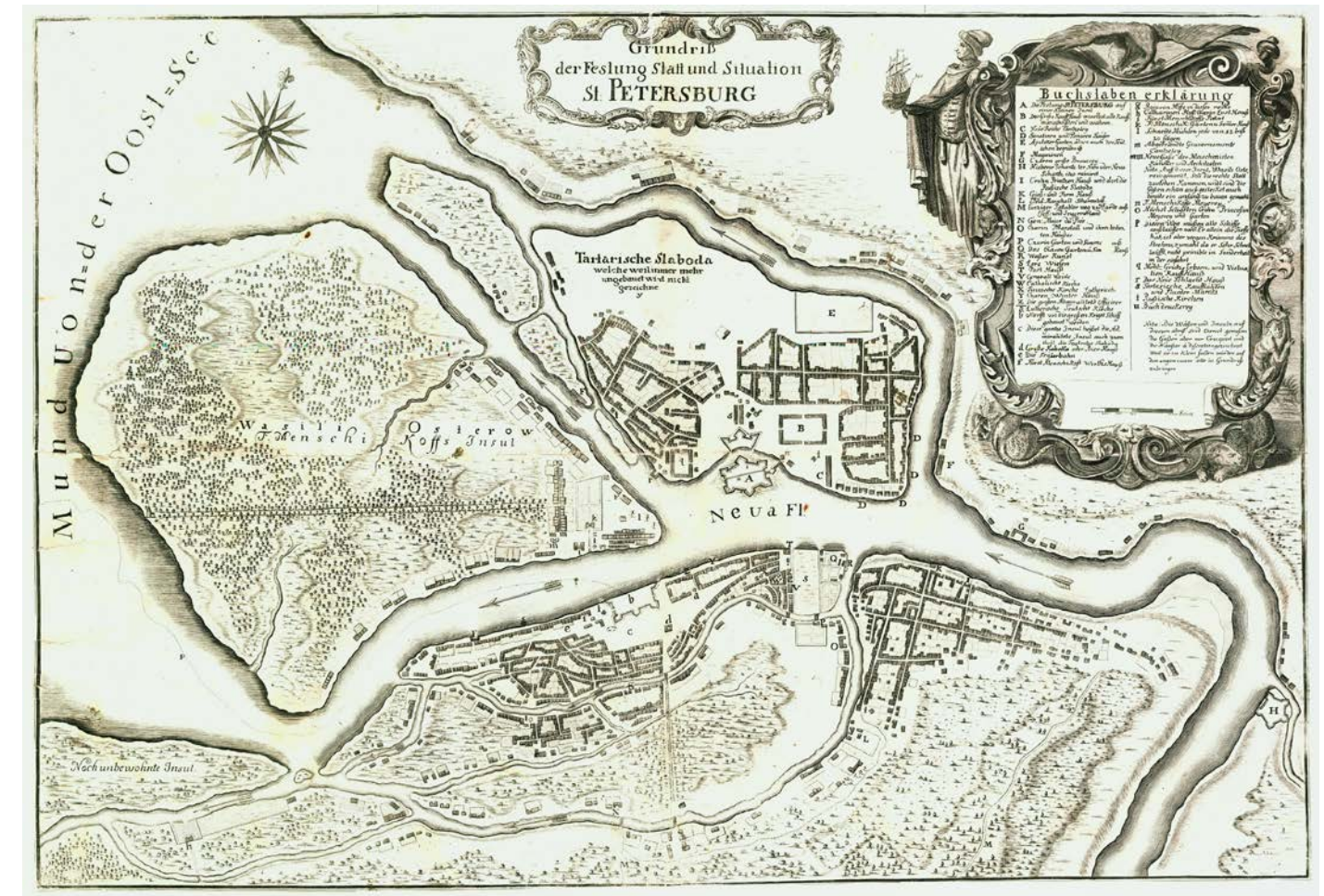
Фейерверки устраиваются исключительно на воде (на плотках) или на льду Невы. Их местоположение и количество: Городовой остров (2), дом Меншикова на Васильевском острове (2), кружало (2), дом адмирала Крейца на Адмиралтейском острове (1). Стоит отметить два варианта военного празднования, обозначившихся в Петербурге в 1710 году: сухопутный (как в Москве) — полтавский триумф 26 марта (6 апреля) в форме военного шествия и построения у стен Петропавловской крепости; сухопутный+водный — празднование годовщины Полтавы 27 июня (8 июля) и победного окончания военной кампании 8 (19) — 10 (21) октября на Городовом острове с построением полков на площади и кораблей на Неве.

В Петербурге обозначается свой язык временной архитектуры и праздничного декора, отличный от Москвы: пирамида из трофейных знамен, иллюминация Петропавловской крепости и шпиля собора, украшение флагами и вымпелами кораблей, желтый государственный штандарт на Петровском бастионе, украшение шлюпок и гребцов<sup>26</sup>, — возникает новый формат развлечений, как травестийных (плачущий «швед» Фельтен, прыгание в канал во время банкета, фейерверкеры в шутовских нарядах, карлицы в пирогах, свадьба карликов, «карликовый» фейерверк), так и светских (катание на шлюпках по Неве, банкеты на кораблях, развлекательные маневры в Финском заливе).

25 Почтовый дом с кабаком. Стоял на левом берегу Невы рядом с Летним садом.

26 «За царем следовал длинный 16-весельный шлюп, более чем до половины покрытый красным сукном. Все шестнадцать (его) гребцов были в алом бархатном

платье. (У каждого) висела на груди серебряная бляха в тарелку с выбитым на ней русским гербом. В (шлюпе) под балдахином сидела невеста со всеми дамами» [Лавры Полтавы, 2001, с. 217].



Ил. 10

Н.х. Grundriss der Festung Stadt und Situation St. Petersburg (Полибина гравюра). 1715–1717. Бумага, резец. 57,2×74,3 см. ГМИ СПб.



После Полтавы в Петербурге с одной стороны активизируется «строительство» публичного пространства власти, а с другой — в нем не возникает фокуса, семантического центра, так как он «мигрирует» вместе с главным лицом страны. Государь же требует от окружения воспринимать себя одновременно в двух ипостасях: как помазанника Божьего царя Петра I и простого россиянина Петра Михайлова (вторая ипостась явно доминирует).

Далее последовали попытки государя осуществить идею резиденции. Они выражались в стремлении придать городу черты «доброго порядка». Первым возникло намерение реализовать эту идею на острове Котлин или на прибрежной части Московской стороны. Оно относится к 1710–1712 годам, и разработка, видимо, в обоих случаях принадлежала архитектору Д. Трезини. Об этом свидетельствуют чертеж из рукописного отдела БАН [Луппов, 1957, с. 25–27]<sup>27</sup> и изображение Петербурга на планах Н. де Фера (Ил. 4) и К. Ф. Койета.

Согласно проекту, город на острове Котлин должен был иметь простую регулярную сетку улиц и улиц-каналов, разделяющую его на 49 кварталов с площадями и скверами. В нем нет предложения по оформлению центра и отсутствует дворец царя. Превращение острова, расположенного в Финском заливе на значительном расстоянии от первоначального места поселения в дельте Невы, в новый город делало первый вариант «резиденции» трудно выполнимым<sup>28</sup>. Об этом свидетельствуют фиксационные планы острова начала 1710-х годов (Ил. 5). Однако до конца своего правления Петр не оставлял намерений обустроить Котлин. К 1720-м идея трансформировалась, теперь предполагалось превратить остров в триумфальные морские ворота резиденции. Чертежи Н. Микетти<sup>29</sup> (уникальный образец трактовки маяка в форме триумфальной арки над каналом<sup>30</sup>) (Ил. 6) и И. Браунштейна (панорама острова, где показано, как триумфальная арка-маяк должна звучать в пространственном контексте застройки береговой части) отразили попытку архитектурного осмысления этой идеи<sup>31</sup> (Ил. 8). Возведение на Котлине губернских домов выполнялось под наблюдением Браунштейна по указу Петра в 1721–1725 годах [Петров, 1985, с. 23].

27 Найдено и впервые опубликовано С. Лупповым [Луппов, 1957, рис. 4].

28 К 1710 году относится сообщение английского посланника Ч. Уитворта о том, что 2 (13) сентября Петр занимался на острове Котлин обмерами для строительства весной 1711 года нового города на 7 тысяч каменных домов [Уитворт, 1988, с. 370]. Указ переселиться на Котлин от 16 (27) января 1712 года [ПСЗРИ, т. 4, № 2467, п. 13, 14].

29 Никола Микетти. Маяк в Кронштадте. 1721–1722. Проект: фасад. Бумага, тушь. 110,3×44 см. ГЭ. ОР-4743; разрез. 115,5×44 см. ГЭ. ОР-4742.

30 Единственный пример использования триумфальной арки в контексте водной стихии был реализован Меншиковым перед пристанью у его дворца на Васильевском острове. Эта арка была построена для Гангутского триумфа 9 (20) сентября 1714 года. Изображена на гравюре А. Ф. Зубова «Васильевский остров. Триумфальный ввод шведских кораблей в Санкт-Петербург после победы при мысе Гангут». 1714. Бумага, офорт. 55,2×85 см. ГЭ. ЭРГ-1706 (Ил. 7).

31 Иоганн Фридрих Браунштейн. Кронштадтская гавань. Проект. 1722–1723. Бумага, тушь, акварель. 41,7×67,7 см. ГЭ. ОР-517. Эту же ситуацию фиксирует так называемая «Полибина гравюра». Бумага, офорт. 48,5×689,8. ГМИ СПб, ГРМ, 1716/1717 [Базарова, 2003, с. 84–108].



Ил. 11

Н.х., Johann Baptist Homann (издатель).  
Topographische Vorstellung der Neuen Russischen  
Haupt-Residenz und See-Stadt S. Petersburg.  
1716–1717. Бумага; офорт, акварель. 53,4×62,9 см. ГЭ



Строительство центра на Московской стороне было начато в 1712 году [Малиновский, 2007, с. 81]. Здесь планировалось проложить 11 линий (улиц), параллельных берегу Невы, и 6 линий, перпендикулярных набережной. Они образовывали 56 прямоугольных кварталов и одну площадь у реки [Семенцов и др., 2004, с. 21]. Можно отметить попытку обозначения некоего центрального пространства (в котором отсутствовали особые архитектурные знаки — дворцы, церкви и др.)<sup>32</sup> в виде единственной прямоугольной площади, обращенной к Неве и незастроенной Выборгской стороне (Ил. 9).

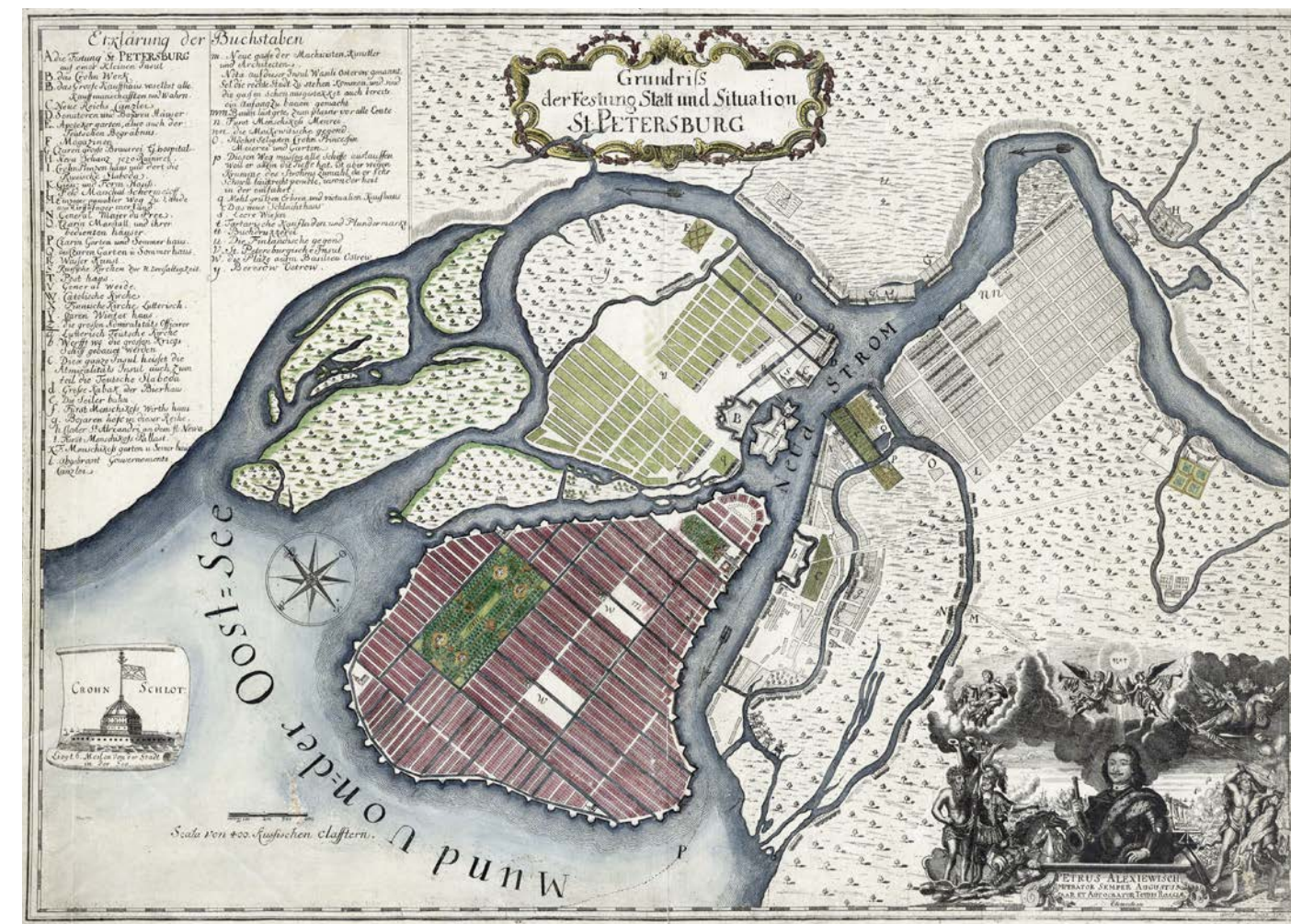
В 1715 году решение царя изменилось, и 4 (15) ноября появился указ о раздаче мест под строительство на Васильевском острове, до этого времени семь лет находившемся в личном владении Меншикова, практически не имевшем застройки и не считавшемся городской территорией [ПСЗРИ, т. 5, № 2951]<sup>33</sup>. Сделанный в это время французским инженером С. Леспином обмерный план показывает заросшую лесом территорию с речками и болотами и усадьбой Меншикова<sup>34</sup>. Так началась затянувшаяся на многие десятилетия история освоения Васильевского острова, главным действующим лицом которой выступил опять же Трезини. Первый вариант превращения острова в город предполагал регулярную планировку, образованную улицами-каналами, разбивающими территорию на квадратные кварталы, устройство прибрежных (треугольных) и внутренних (квадратных) площадей с церквями, огромный регулярный парк-променад и специально обозначенный в юго-западной части участок для дворца царя с каналами и партерным садом<sup>35</sup>. Стрелка острова отдавалась привилегированной застройке, ее частью становилась усадьба Меншикова. Периметр острова опоясывали бастионы. Как и в предыдущих случаях, Трезини предложил царю предельно упрощенную архитектурную модель «доброго порядка» в виде ортогональной сетки улиц-каналов, в структуре которой отсутствовал композиционный, пространственный центр. Уже застроенные части невиской дельты: Городовой и Адмиралтейский острова — на плане Трезини превращались в предместья.

Сохранившиеся чертежи и планы города показывают, что это принципиальное решение (ортогональная сетка улиц на Васильевском острове) сохранялось на протяжении 1710–1720-х годов, но в него вносились некоторые существенные изменения. Так, на чертеже из РГВИА и плане Койета площади и кварталы квадратные и прямоугольные, а променад имеет

возникшим у Петра после Полтавы, превратить Петербург в резиденцию.

<sup>34</sup> С. Леспинас. План Васильевского острова. 1714. ГРАВМФ. Ф. 3-«Л». Оп. 34. Д. 2465. Эту же ситуацию фиксирует так называемая «Полибина гравюра». 1716/1717. Бумага, офорт. 48,5×689,8. ГМИ СПб, ГРМ, Krigsarkivet. Stockholm [Базарова, 2003, с. 84–108] (Ил. 10).

<sup>35</sup> Доменико Трезини. Проект планировки Васильевского острова, утвержденный Петром I. 1715. (РГВИА. Ф. 418. Оп. 1. Д. 22420.) Утвержден 1 (12) января 1716 года [Иогансен, 1973, с. 54].



Ил. 12

Georg Paul Bush. Grundriss der Festung Stadt und Situation St. Petersburg. 1717–1721. Бумага, резец, акварель. 64×45 см. РНБ

<sup>32</sup> Этот проект сохранился на трех планах Петербурга: «План нового города Петербурга...» Н. де Фера, 1717; «План города-резиденции и крепости Ст. Петербург...» К. Ф. Койета, 1722.

<sup>33</sup> Свидетельство тому — П-образная композиция, удаленное от набережной местоположение первого деревянного дворца Меншикова; канал, позволявший подплыть к дворцу от Невы; огромные размеры регулярного сада, простиравшегося от Невы до Малой Невы на всю глубину острова. То, что в 1710 году Меншиков начинает строить себе новый каменный дворец на набережной (то есть как городской), совпадает с намерением,



конвертную композицию, в то время как на планах де Фера<sup>36</sup>, Хоманна<sup>37</sup> и Буша<sup>38</sup> (Ил. 11–12) — площади и кварталы прямоугольные, променады прорезаны ортогональной сеткой дорожек с площадками, нет дворца царя (!), на Стрелке вместо аристократического района появляются административный и торговый центры с площадью, которые должны заменить собой Большую (Троицкую) площадь, стихийно возникшую на Городовом острове [Иогансен, 1973, с. 48]. На плане Васильевского острова Трезини 1723 года опять появляется царский дворец на прежнем месте, а наряду с двумя большими обозначаются шесть малых внутриквартальных площадей<sup>39</sup>.

В предложениях Трезини постепенно рождается идея городского центра, однако при условии размещения города-резиденции на Васильевском острове он осмысливается не как локальный центр данной территории, а как пространственный центр уже обозначившейся в дельте Невы застройки на разных островах. Если учесть, что царь не делает попыток в 1710–1720-х годах изменить свое место жительства и только перестраивает дворец на набережной Адмиралтейского острова<sup>40</sup>, увеличивая его в размерах, напрашивается вывод, что новый город на Васильевском острове, заселенный по указанию Петра дворянами, купцами и ремесленниками, должен был находиться под постоянным надзором государя, но при этом не ограничивать его свободы. Это вполне соотносится с петровским определением Петербурга как «парадиза», «ключ» от которого он получил, завоевывая неевское устье<sup>41</sup>.

Еще одну попытку визуализировать петровское желание резиденции предпринял французский архитектор Ж.-Б. А. Леблон, нанятый Петром в 1716 году. До окончания проекта «Генерального чертежа Санктпитебурху»<sup>42</sup> (Ил. 13) в записке, отосланной царю в Хавельсберг 29 октября (9 ноября) 1716 года, архитектор определил пять главных приоритетов нового города-резиденции как олицетворения «доброго правления»: крепость, красота, удобство, прочность, администрация [Семенцов и др., 2004, с. 77].

В проекте за Васильевским островом сохранялась роль центрального района города, но в отличие от разработок Трезини, в ареал города включались уже освоенные территории: Городовой и Адмиралтейский острова. Таким образом появлялось три самостоятельных района, разделенные

36 Nicolas de Fer. Plan de la nouvelle ville de Petersbourg. 1717. 48×39. Бумага, гравюра на меди.

37 Johann Baptist Homann. Topographische Vorstellung der Neuen Russischen Haupt-Residenz und See-Stadt St. Petersburg samt ihrer zu erst aufgerichteten Vestug welche von Ihro Czaar Majt Petro Alexxiewitz aller Russen selbst Er. Balter etc. etc. 1720. 50,5×59,5. Бумага, офорт, резец, акварель.

38 Georg Paul Busch. Grundriss der Festung Statt und Situation St. Petersburg. 1721. 64×45. Бумага, гравюра на меди, акварель.

39 Доменико Трезини. План Васильевского острова с показанием состояния возводимых построек. 1723. РГАВМФ. Ф. 3-«Л». Оп. 34. Д. 2813.

40 1708–1711 годы — «маленькие хоромы» на Адмиралтейском острове; 1711–1720 годы — «Зимний дом» на Адмиралтейском острове; 1716–1719 годы — «Новый зимний дом» (1 этап), 1719–1720 годы — «Новый зимний дом» (2 этап), 1720–1723 годы — «Новый зимний дом» (3 этап) [Михайлов, 2002, с. 161–164].

41 Уподобление Петра I апостолу Петру неоднократно отмечалось исследователями [Хьюз, 2008, 147; Погосян, 2001, с. 76–123].

42 Жан-Батист Александр Леблон. Генеральной чертеж Санктпитебурху. 1717. Бумага, тушь, акварель. 1020×1640 см. СПбФ АРАН. Р. IX. Оп. 1. № 627.



Ил. 13

Генеральный чертеж Санкт-Петербурга, посланный государю в Голландию 17 фев. 1717 г., сочиненный Леблоном 8 янв. 1717 года. Санкт-Петербург: Ильин, [1869]. Бумага, гравюра. 27×36 см. РГБ



руслом Невы и Малой Невы. Композиционным и смысловым центром столицы становился кареобразный царский дворец, окруженный зелеными партерами и кварталами знати, подобно солнцу или магниту, определяющий центростремительный характер городских пространств и доминант. Принцип планировки — регулярный план сложного рисунка, образованный ортогональной сеткой улиц и каналов, формирующих квадратные и прямоугольные кварталы. Центр усилен диагональными улицами, сходящимися к царскому дворцу.

В городе предусматривались шесть пристаней, две большие площади («место вооружительное» с бронзовым монументом царя, триумфальной колонной и большой башней; «публичные места» со «штатуей царского величества»), квадратные и круглые площади-бассейны на пересечении главных и средних улиц-каналов, квадратные и круглые — на пересечении средних улиц, два променада, здания администрации (сенат и ратуша), академии искусств и ремесел [Семенцов, 2007, с. 79–88].

В проекте Леблona идея города-резиденции обрела полноценное визуальное воплощение, отражающее барочное понимание власти как силы, сфокусированной в одном месте и в одних руках. Насколько это решение вписывалось в современное понимание резиденции, показывает его сравнение с проектами, представленными студентами римской академии Святого Луки на конкурс папы Клементя II в 1732 году. В этом году задание предлагало представить план города, окруженного водой. В проектах Бернардо Антонио Виттоне, Карло Сала, Карло Морелли использована ортогональная сетка улиц с квадратными и прямоугольными ячейками, центральная часть усилена диагональными улицами, множеством площадей разной формы (квадратные, круглые, прямоугольные) [Architectural Fantasy and Reality, 1981, pp. 108–123].

Предложение французского архитектора не было реализовано. Память о нем в дальнейшем хранили только две репрезентативные инициативы 1716 и 1721 годов: конный монумент царя («статуя медная на коне в Полтавском поле») <sup>43</sup> и триумфальная колонна («столб триумфальный, чтоб в нем явить и показать виктории»), над которыми продолжали работать А. К. Нартов и Б. Растрелли вплоть до 1740-х годов столетия [Малиновский, 2017, с. 38–47].

Ни один из разработанных при Петре генеральных планов резиденции не реализовали. Однако если идею Леблona постигло полное забвение, то предложения Трезини продолжали модернизировать и «держат в голове»: они запечатлены на планах города конца 1710-х и 1720-х годов. Повод отказа от четко выстроенной центростремительной пространственной системы резиденции, в которой пребывает абсолютная власть, остается

<sup>43</sup> Идея конного монумента возникает в период, когда над планом Петербурга работал Леблон, из этого можно сделать вывод, что статуя изначально предполагалась для «места вооружительного». Затянувшийся процесс ее изготовления внес коррективы, и в 1720-е годы ее

установка предполагалась для площади на стрелке Васильевского острова перед зданием Двенадцати коллегий. Там ее изобразил М. И. Махаев на «Плане Столичного города Санктпетербурга...» И. Ф. Трускотта (1753) [Семенцов, 2007, с. 196].



Ил. 14

Алексей Zubov. Торжественный ввод в Петербург шведских фрегатов после боя при Гренгаме. 1720. Бумага; гравюра резцом и офортom. 80,5×59,5 см. ГЭ

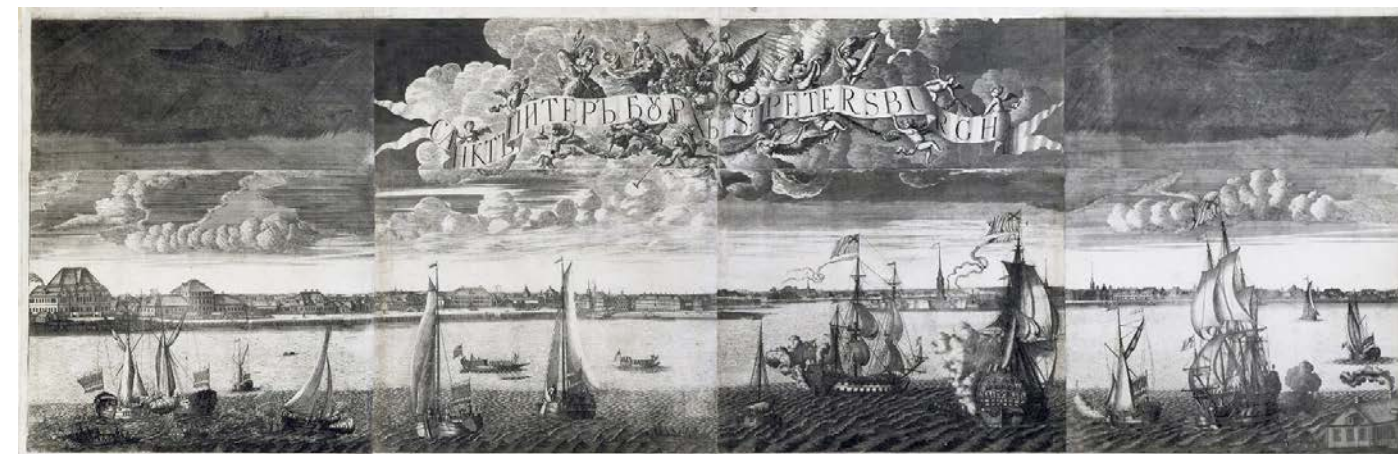


неясным. Исследователи предлагают разные объяснения. Так, по мнению Семенцова: «В профессиональном споре победили не профессиональные, а иные качества. Будучи очень слабым градостроителем, Трезини победил как человек и царедворец» [Семенцов, 2007, с. 94]. С этим выводом можно согласиться лишь отчасти. Действительно примитивный план Трезини был использован и стал основой застройки Васильевского острова. Возможно, его спасло появление в поздних версиях проекта главной городской площади на стрелке, однако по нему не стали строить резиденцию российского правителя.

При Петре Петербург продолжал развиваться, сообразуясь со своей собственной пространственной логикой последовательного освоения территории вокруг Невы. В это время возникла весьма интересная коллизия, которую отразили праздничные мероприятия, происходившие в Петербурге в 1710–1720-х годах. Новый город становится местом постоянного пребывания власти: здесь находятся царь, его семья, двор, органы власти, знатные семейства, ведущие художники, архитекторы и мастера. Он превращается в средоточие публичной жизни и праздничной репрезентации. Сценической площадкой всех городских мероприятий опять оказывается река: здесь происходят торжественные шествия кораблей: празднование Гангутской (1714) и Гренгамской побед (1720) (Ил. 14), транспортировка ботика (1723); постоянные перемещения самого царя на берега невских островов, в Кроншлот, Петергоф, Александро-Невский монастырь; травестийные представления в форме шутовских свадеб: карлика Якима Волкова (1710), «митрополита» Всешутейшего собора Петра Бутурлина (1712), князь-папы Всешутейшего собора Никиты Зотова (1715), князь-папы Всешутейшего собора Петра Бутурлина (1721); устройство фейерверков.

Последнее особенно показательно. Фейерверки устраивались на Неве: перед Зимним и Летним дворцами Петра, Большой (Троицкой) площадью, домами Меншикова на Городовом и Васильевском островах, Почтовым домом [Зелов, 2002, с. 53–67, 70–71]. Если учесть, что за исключением Троицкой площади в городе не было ни одного архитектурно обустроенного публичного пространства, в том числе и у царских дворцов, река взяла на себя эту функцию и стала главным местом репрезентации власти. Эту коллизию тонко прочувствовал лучший русский гравер петровской эпохи Алексей Зубов, создавая свою знаменитую панораму города, как бы «вращающегося» вокруг водной глади реки [Комелова, 1977, с. 111–143]<sup>44</sup> (Ил. 15).

Российского царя репрезентировало его детище — «Санктпитебурх», — а не конкретное место и сооружение, вероятно поэтому идея Леблона оказалась преждевременной. Власть в сознании Петра не была привязана к чему-либо и не фокусировалась в одной точке, она была разлита везде и всюду, ее средоточие — сама фигура государя, а его способность быстро



Ил. 15

Алексей Зубов. Панорама Санкт-Петербурга. 1717.  
Бумага, офорт, резец. 75,6×234,0 см. ГЭ

44 Алексей Зубов. Панорама Санкт-Петербурга. 1717.  
Бумага, офорт, резец. 75,6×234,0 см. ГЭ. ЭРГ-17079.



и часто перемещаться в пространстве — главный механизм демонстрации царской воли подданным<sup>45</sup>.

Следующий эпизод строительства резиденции связан с императрицей Анной Иоанновной. Она триумфально вошла в Петербург после коронации и двух лет жизни в Москве 16 (27) января 1732 года, возвращая городу статус столицы Российской империи. Императрица впервые в истории прошествовала по Невской перспективе под двумя временными триумфальными арками (Аничковой и Адмиралтейской) из трех сооруженных (Троицкие на противоположном, Городовом (Петербургском), острове у пристани на Троицкой площади остались невогребованными) [Тюхменева, 2005, с. 137–139] в Адмиралтейские палаты графа Ф. Апраксина на Верхней набережной Адмиралтейского острова, предпочтя их Зимнему дворцу Петра I<sup>46</sup>. Сценография торжественного входа правителя в город без военных коннотаций, дважды реализованная в Москве в связи с коронационными торжествами Петра II и Анны Иоанновны, впервые была представлена на петербургских подмостках. Новая императрица входила в Петербург по суше, траектория ее движения актуализировала Невскую перспективу, выбор дворца на Адмиралтейской стороне подтверждал преемственность с царственными предшественниками и одновременно обозначал независимость от прежней локации власти. Невостребованность Троицкой триумфальной арки в контексте торжества возвращения в столичный город свидетельствовала о двух вещах: нежелании перемещаться по воде и отсутствии восприятия Троицкой площади как публичного центра города.

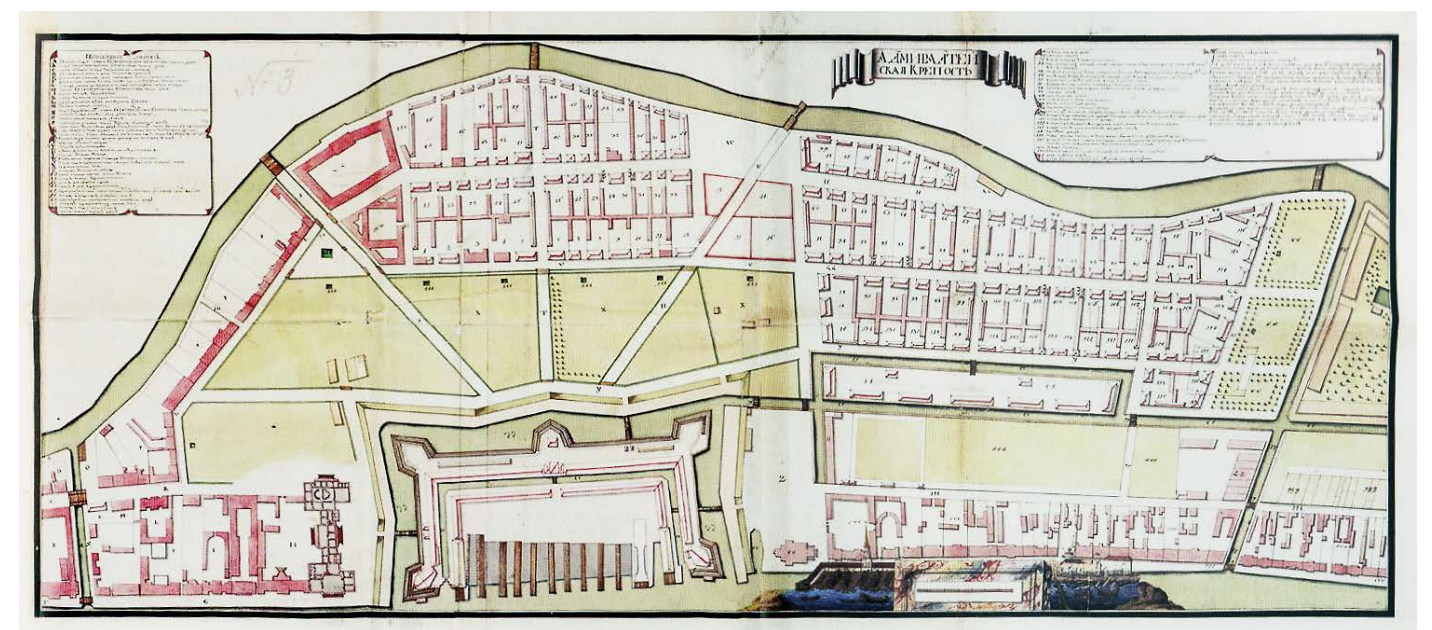
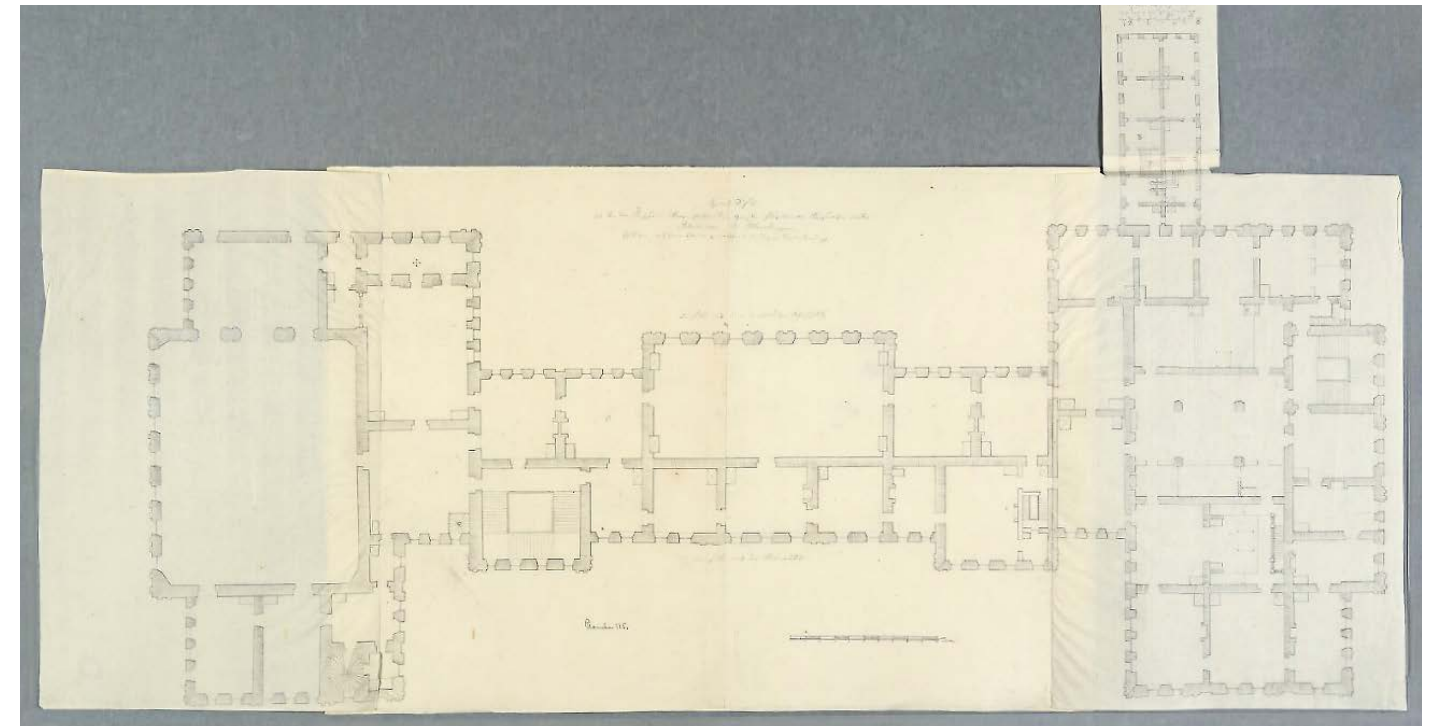
Через три месяца после торжественного входа императрицы, 6 (17) апреля, Ф. Растрелли был определен к «новому строению Зимняго дому Ея императорского величества» [Малиновский, 2017, с. 105]. Проектирование и строительство дворца шли параллельно, но его расположение в среде города и композиция плана были определены сразу: дворец сооружался в начале адмиралтейской набережной Невы и получил Н-образную конфигурацию с парадным двором. Первое в некоторой степени определялось предшествующим пребыванием власти в этом месте<sup>47</sup>. Однако отказ от петровского Зимнего дворца, вероятно, был связан с отсутствием у него репрезентативного пространства на суше, необходимого для публичной демонстрации государя. Нева в этой роли вряд ли подходила, так как принадлежала городу, а не правителю. Участок в начале набережной напротив восточного фасада Адмиралтейства и адмиралтейского канала обладал необходимой пространственностью, он был не застроен, так как вокруг адмиралтейской крепости по правилам фортификационной науки формировался

Меншикова. Невские и Петровские ворота Петропавловской крепости можно отчасти интерпретировать как постоянные триумфальные.

47 После смерти Петра I в 1725 году его преемники (Екатерина I и Петр II) продолжали использовать и перестраивать последний Зимний дворец, стоявший на адмиралтейской набережной у Зимней канавки [Михайлов, 2002, с. 144–153].

45 В 1718 году по указу Петра было принято территориально-административное деление территории Петербурга на 5 частей: Петербургский остров, Васильевский остров, Адмиралтейский остров, Московская сторона, Выборгская сторона с рекой Охтой [ПСЗРИ, 1830, т. 5, № 3205].

46 При Петре I в Петербурге были возведены две триумфальных арки: к Гангутскому триумфу на Троицкой площади и на Неве перед Васильевостровским дворцом



Ил. 16

Франческо Растрелли. План Зимнего дворца императрицы Анны Иоанновны. Копия. Бумага, карандаш. 49,6×93,0 см. Национальный музей, Стокгольм

Ил. 17

Петр Еропкин (?). Адмиралтейская крепость. 1737–1738. Бумага, тушь, акварель. 51,6×112,2 см. РГАВМФ



гласис — пустырь. Немаловажным фактором была трассировка Невской перспективы, направленная на башню Адмиралтейства и подводившая к гласису. «Перспективная дорога» Петербурга стала торжественным коридором шествия императрицы и должна была закончиться репрезентативным локусом власти — дворцом. Добиться того же эффекта, используя Зимний дом Петра, было невозможно, пришлось бы весьма «непарадно» петлять по улицам Адмиралтейского острова.

Вторая особенность Зимнего дворца Анны Иоанновны — курдонер (Ил. 16). Он утвердился в планировке европейских жилых строений в начале XVII века как ответ на репрезентативные потребности светской элиты. Новые постройки одна за другой демонстрировали сценографические возможности курдонера в постановке светских спектаклей власти. В Петербурге Петра эта форма плана не была популярна. Примеры легко перечислить: первый деревянный (один курдонер, прорезанный каналом) и второй каменный (два курдонера: один перед дворцом, второй со стороны сада) дома Меншикова на Васильевском острове, перестроенный Екатериной I Зимний дом Петра I (внутренний двор которого вряд ли можно назвать курдонером), дворец в Стрельне (проект А. Леблона)<sup>48</sup>.

Дворец Анны Иоанновны получил собственную площадь перед главным фасадом и начал организовывать вокруг себя прилегающие пространства города. На стрелке Васильевского острова был построен театр фейерверков<sup>49</sup>. Адмиралтейский луг (гласис) украсили перспективными дорогами, обсаженными деревьями и сходящимися к Адмиралтейской башне, а площадь перед дворцом — «из мелких деревьев бруствером или живым плетнем» [Малиновский, 2017, с. 107]. Предполагалось преобразовать луг между Невской перспективой и южным фасадом дворца в парадную площадь с колоннадой и статуей императрицы [Беспярых, 1997, с. 142]. Большая (Троицкая) площадь с одноименным собором практически выпали из публичного пространства города — особенно после возведения и освящения в 1737 году церкви Рождества Богородицы на Невской перспективе по образцу Петропавловского собора [Малиновский, 2008, с. 266]. Она приняла на себя функции главного храма города, в ней оглашались указы и мирные договоры, ее торжественно посещала императрица<sup>50</sup>.

Пространство репрезентации власти в 1730-е годы переместилось с воды на сушу, на Адмиралтейский остров, где возник своеобразный треугольник торжеств: Зимний дворец, Летний дворец, церковь Рождества Богородицы на Невской перспективе. В границах этого треугольника начал формироваться новый локус города. Нева утратила этот статус и выполняла

48 Материалы из коллекции Ф.-В. Бергольца [Архитектурные чертежи и планы, 2017] и публикация М. Николаевой [Николаева, 2014] показывают, что предпочтение отдавалось блокообразным домам с ризалитами. Использование курдонера характерно со стороны надворной, то есть обращенной к усадебному участку части здания, что сводит на нет его публичные репрезентативные функции.

49 Построен М. Земцовым зимой 1732 года [Малиновский, 2008, с. 290].

50 В Рождественскую церковь перенесли из Троицкой церкви святыню дома Романовых икону Казанской Божьей Матери.



Ил. 18

Репродукция плана Санкт-Петербурга 1738 года, составленного И.-Ф. фон Зихеймом. Опубликовано П. Н. Петровым в журнале «Зодчий» в 1878–1883 годах. Литография Штадлер и Паттинот. 32,5×23 см



роль театрального задника, на котором возникали на одном и том же месте — между Зимним дворцом и стрелкой Васильевского острова — необходимые декорации в виде фейерверков и иллюминаций. При Анне Иоанновне впервые была осуществлена попытка использовать пустырь между Немецкой улицей (Миллионная) и Невской перспективой. Это произошло во время празднований Белградского мира зимой 1740 года, когда здесь кормили народ, а потом зажгли иллюминацию [Аронова, 2018, с. 181–188].

Если Зимний дворец Петра был жилищем государя, перед которым разыгрывалось «государственное» представление, то Зимний дворец Анны Иоанновны стал не столько жилищем, сколько центром репрезентативного пространства власти. Это изменение зримо проявила сценография Белградского триумфа 1740 года. 1 (12) января перед дворцом на Неве зажгли фейерверк, в котором мир и победа в женском образе возносили благодарность российской императрице: «Чрез тебя желания наши исполняются» [Примечания к ведомостям, 1740, с. 10]. К площади перед дворцом 27 января (7 февраля) по Невской перспективе шествовали воинские подразделения, 6 (17) февраля по Немецкой улице (или Невской перспективе) ко дворцу, перед которым стоял Ледяной дом, двигалась шутовская свадьба<sup>51</sup>, 14 (25) и 15 (26) февраля во дворце прошли благодарственный молебен, торжественный обед и бал, 17 (28) февраля на пустыре за Зимним дворцом для народа устроили угощение: винный фонтан, украшенный сатирами, и два подиума с жареными быками и разными яствами. Вечером эта декорация стала частью грандиозного иллюминационного зрелища: площадь обрамляла галерея, ее центр отмечала горящая пирамида и подсвеченные фонтан и подиумы; одновременно на крепостях, набережных Васильевского и Адмиралтейского островов зажглись многочисленные иллюминации [Аронова, 2018, с. 188].

Подносной проект реконструкции Адмиралтейского острова, возможно принадлежащий архитектору П. Е. Еропкину, отразил описанную выше тенденцию<sup>52</sup>: градостроительное оформление нового пространственного фокуса. Чертеж имеет ориентацию по вертикальной оси на юг, тогда как основная часть более ранних чертежей Петербурга ориентирована на север. В поле зрения попала только территория Адмиралтейского острова, ограниченная Мойкой, Невы почти не видно, планировка Зимнего дворца детализирована, в отличие от всех остальных зданий; три перспективные улицы прорезают гласис и доходят до улицы вдоль адмиралтейского канала; появляются городские площади: у Исаакиевского собора и Синего моста; пространство, окружающее Зимний дворец, остается незастроенным (Ил. 17). Ориентация проекта не случайна, так как в 1737 году появился указ об «учинении верного плана Санктпетербургу» [ПСЗРИ, 1830, т. 10, № 7322]. Результатом этой работы, во главе которой стоял поручик лейб-гвардии Преображенского полка И.-Ф. фон Зихейм, стал первый полномасштабный топографический план Петербурга на девяти листах александрийской бумаги (Ил. 18). Он фиксировал

51 Точную траекторию движения шутовской свадьбы восстановить не удастся.

52 Петр Михайлович Еропкин (?). Адмиралтейская крепость. 1738 (?). Бумага, тушь, акварель. 516×1122 см. РГАВМФ. Ф. 3-«Л». Оп. 34. Д. 2503.



Ил. 19

Иван Фомич Трускотт. План Столичного Города Санктпетербурга с изображением знатнейших оного проспектов, изданный трудами Императорской Академии Наук и Художеств в Санктпетербурге 1753 года. 1753. Бумага, офорт, резец. 530×380 см. РГБ



реальную ситуацию застройки Петербурга 1736–1738 годов [Семенцов, 2007, с. 112–114]. Этот план, как и план Еропкина, ориентирован верхним обрезом на юг, что делало Адмиралтейский остров визуальной доминантой чертежа, сменяя в этом качестве Васильевский остров.

Правительство Анны Иоанновны в 1737 году подтвердило принятое Петром территориально-административное деление города на пять частей [ПСЗРИ, т. 10, № 7323], но теперь в его центре пребывала власть, располагаясь на Адмиралтейском острове. Вместо Невы город сфокусировался на императорском дворце, стягивая к нему всю публичную активность столицы. Во всех документах 1730-х годов, включая единственное периодическое издание «Санктпетербургские ведомости», Петербург постоянно именуется императорской резиденцией<sup>53</sup>.

\*\*\*

В двадцатилетнее правление императрицы Елизаветы Петровны процесс формирования резиденции власти в Петербурге был завешен. Въезжая после коронации 11(22) декабря 1742 года в Петербург по Невской перспективе, она прошествовала под двумя новыми триумфальными арками (Аничковой и Адмиралтейской), стоявшими на прежних местах, и продолжила обустройство резиденции на Адмиралтейском острове. Теперь в этом пространстве должны были возникнуть: новый Летний дворец с партером и садом на берегу Мойки, променад на Царицыном лугу, Гостиный двор на Невской перспективе, новый Зимний дворец и дворцовая площадь перед ним<sup>54</sup>.

Императрица продолжила строительство резиденции на суше, и знаменитый план И. Ф. Трускотта, созданный в конце 1740-х годов и напечатанный к 20-летию юбилею столичного города, это зафиксировал в максимально представительном виде огромной карты, рассчитанной на внушительное пространство дворцового зала<sup>55</sup> (Ил. 19). Он ориентирован, как и план Зихейма, и демонстрирует прежде всего оформление территорий города вокруг императорских дворцов (Зимнего и Летнего) на Адмиралтейском острове, а также дальнейшее расширение городских пространств вокруг них.

Резиденция состоялась. Идеальный концепт столичного города, рожденный архитектурной волей царя-реформатора, был отредактирован реальным течением жизни, что позволило преемницам Петра, императрицам Анне и Елизавете, реализовать его в неповторимых, уникальных формах единственного в своем роде нового европейского столичного города, воплощающего образ абсолютной власти.

<sup>53</sup> «...в вечеру были все улицы сей резиденции преизрядными эмблемами, и фигурами зело изрядно иллюминированы» [Санктпетербургские ведомости, 1732, № 5, с. 22].

<sup>54</sup> Проекты этих сооружений последовательно осуществлял Ф. Растрелли в 1740–1750-х годах [Малиновский, 2017, с. 125–134, 191–202].

<sup>55</sup> Иван Фомич Трускотт. План Столичного Города Санктпетербурга с изображением знатнейших онаго проспектов, изданный трудами Императорской Академии Наук и Художеств в Санктпетербурге 1753 года. 1753. Бумага, офорт, резец. 530×380 см.

## Библиография

- (1732). Санктпетербургские ведомости № 5.  
(1740). Примечания к Санктпетбургским ведомостям. № 3.  
(1830). Полное собрание законов Российской империи с 1649 года (ПСЗРИ). СПб.: Типография II отделения собственной Его Императорского Величества Канцелярии. Т. 4.  
(1830). Полное собрание законов Российской империи с 1649 года (ПСЗРИ). СПб.: Типография II отделения собственной Его Императорского Величества Канцелярии. Т. 5.  
(1830). Полное собрание законов Российской империи с 1649 года (ПСЗРИ). СПб.: Типография II отделения собственной Его Императорского Величества Канцелярии. Т. 10.  
(1854). Походные журналы 1706, 1707, 1708 и 1709 годов. СПб.  
(1872). Русский архив (РА). № 6.  
(1886). Сборник Русского исторического общества (СРИО). СПб.: Типография Императорской Академии Наук. Т. 50.  
(1889). Письма и бумаги императора Петра Великого (ПБПВ). СПб.: Государственная типография, 1889. Т. 2.  
(1893). Письма и бумаги императора Петра Великого (ПБПВ). СПб.: Государственная типография. Т. 3.  
(1900). Письма и бумаги императора Петра Великого (ПБПВ). СПб.: Государственная типография, 1900. Т. 4. В. 1.  
(1912). Письма и бумаги императора Петра Великого (ПБПВ). СПб.: Государственная типография, 1912. Т. 6.  
(1950). Письма и бумаги императора Петра Великого (ПБПВ). М.–Л.: Издательство Академии наук СССР, 1950. Т. 9. В. 1.  
(1991). Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л.: Наука.  
(2001). Лавры Полтавы. М.: Фонд Сергея Дубова.  
(2017). Архитектурные чертежи и планы Санкт-Петербурга (1730–1740-е гг.) из коллекции Фридриха Вильгельма Берхгольца. Шведский национальный музей изобразительных искусств. СПб.: Круга.  
Аронова, А. А. (1999). Воля Петра и сила обстоятельств: первые десять лет архитектурной истории Петербурга // Архитектура в истории русской культуры. Власть и творчество. В. 4. С. 92–99.  
Аронова, А. А. (2000). Самодержец Российский или волонтер посольский: парадокс об одном актере // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействия искусств в русской культуре XVIII века. С. 194–203.  
Аронова, А. А. (2018). Триумф Минервы: военные праздники в России. 1730–1770 гг. // Искусствознание. № 4. С. 170–209.  
Базарова, Т. А. (2003). Планы петровского Петербурга: источниковедческое исследование. СПб.: Наука.  
Базарова, Т. А. (2014). Создание «Парадиза». Санкт-Петербург и Ингерманландия в эпоху Петра Великого: очерки, [с приложением документов]. СПб.: Гйоль.  
Белов, А. В. (2019). Реформа города Екатерины II: (по материалам губерний Центральной России). М.: Центр гуманитарных инициатив.  
Беспярых, Ю. Н. (1997). Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях. Введение. Тексты. Комментарии. СПб.: БЛИЦ.

- Богданов, А. И. (1779). Историческое, географическое и топографическое описание Санктпетербурга: От начала заведения его, с 1703 по 1751 год, сочиненное г. Богдановым; со многими изображениями первых зданий; А ныне дополненное и изданное надворным советником, правящим должность директора над Новороссийскими училищами, Вольнаго Российскаго собрания, при Императорском Московском университете и Санктпетбургскаго Вольнаго экономического общества членом Васильем Рубаном. СПб.: Типография Военной коллегии.  
Быкова, Т. А. и Гуревич, М. М. (1958). Описание изданий, напечатанных кириллицей: 1689 – январь 1725 г. М.–Л.: Издательство Академии наук СССР.  
Гиппинг, А. Ю. (2003). Нева и Ниеншанц. М.: Российский архив.  
Зелов, Д. Д. (2002). Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII – первой половины XVIII века: История триумфов и фейерверков от Петра Великого до его дочери Елизаветы. М.: УРСС.  
Иогансен, М. В. (1973). Работы Доменико Трезини по планировке и застройке Стрелки Васильевского острова // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М.: Наука. С. 45–55.  
Комелова, Г. Н. (1977). «Панорама Петербурга» — гравюра работы А.Ф. Зубова // Культура и искусство петровского времени. Сборник статей. Л. С. 111–143.  
Луппов, С. П. (1957). История строительства Петербурга в первой четверти XVIII века. М.–Л.: Издательство Академии наук.  
Малиновский, К. В. (2007). Доменико Трезини. СПб.: Круга.  
Малиновский, К. В. (2008). Санкт-Петербург XVIII века. СПб.: Круга.  
Малиновский, К. В. (2017). Бартоломео и Франческо Растрелли. СПб.: Левша.  
Михайлов, Г. В. (2002). Зимние дворцы Петра I. История строительства. Архитектура и художественное убранство. События и люди. СПб.: Филологический факультет СПбГУ.  
Николаева, М. (2014). Санкт-Петербург Петра I. История дворовладений — застройка и застройщики. М.: Прогресс-Традиция.  
Петров, Г. Ф. (1985). Кронштадт. Л.: Лениздат.  
Погосян, Е. А. (2001). Петр I — архитектор российской истории. СПб.: Искусство–СПБ.  
Семенцов, С. В. (2007). Градостроительное развитие Санкт-Петербурга в 1703–2000-е годы: диссертация ... доктора архитектуры. СПб.  
Семенцов, С. В., Красникова, О. А., Мазур, Т. П., Шрадер, Т. А. (2004). Санкт-Петербург на картах и планах первой половины XVIII века. СПб.: Электрика.  
Тюхменева, Е. А. (2005). Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века: проблемы панегирического направления. М.: Прогресс–Традиция.  
Уитворт, Ч. (1988). Россия в начале XVIII в. Сочинение / пер. Ю. Беспярых. М.: Издательство Академии наук СССР.  
Хьюз, Л. (2008). Петр Великий: У истоков великой империи. Перевод Михаила Колесникова и Марка Юсима. М.: Омега.  
Munshower, S. (ed). (1981). Architectural Fantasy and Reality. Drawing from The Accademia Nazionale di San Luca in Rome. Concorsi Clementini. 1700–1750. Pennsylvania: Pennsylvania State University Museum of Art.



## Список иллюстраций

**Ил. 1.** Фронτισпис книги Д. Гурчина «Триумф польской музы по одержании над шведами и их союзниками под Калишем победы». Москва, 1706. БАН. Источник изображения — URL: <https://ze0.pw/qBR5> (дата обращения: 23.06.2025)

**Ил. 2.** Н.х., Johann Baptist Homann (издатель). Topographische Vorstellung der Neuen Russischen Haupt-Residenz und See-Stadt St. Petersburg samt ihrer zu erst aufgerichten Vestu[n]g. 1721–1723. Бумага, офорт, резец, акварель. 55×62 см. ГРМ. Источник изображения — URL: <https://archive.org/details/arkivkopia.se-ublu-20515> (дата обращения: 22.02.2023)

**Ил. 3.** Питер Пикарт. Первый вид Петербурга. 1704. Бумага, резец, офорт. 39×48,7 см. РНБ. Источник изображения — URL: <https://kp.rusneb.ru/item/reader/pervyy-vid-peterburga/> (дата обращения: 22.02.2023)

**Ил. 4.** Nicolas de Fer. Plan de la Nouvelle Ville de Petersbourg. 1717. Бумага, офорт, резец. 41,7×51,5 см. ГЭ. Источник изображения — URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/1504047?avtor=126237443&index=0&ysclid=mc9c3ek888811655668> (дата обращения: 22.02.2023)

**Ил. 5.** Проектная карта постройки доков и гаваней на острове Котлин в начале XVIII века. Ок. 1713. Бумага, тушь, акварель. РГАВМФ. Источник изображения — URL: [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:M ар\\_spb\\_1717\\_high.jpg](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:M ар_spb_1717_high.jpg) (дата обращения: 01.09.2025)

**Ил. 6.** Никола Микетти. Маяк в Кронштадте. 1721–1722. Проект: фасад. Бумага, тушь. 110,3×44 см. ГЭ. Источник изображения — URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/241535?query=%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%20%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%B5%D1%82%D1%82%D0%B8&index=7> (дата обращения: 22.02.2023)

**Ил. 7.** Алексей Зубов. Васильевский остров. Триумфальный ввод шведских кораблей в Санкт-Петербург после победы при мысе Гангут 9 сентября 1714 года. 1714. Бумага, офорт. 55,2×85 см. ГЭ. Источник изображения — URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/1515158?query=%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B9%20%D0%97%D1%83%D0%B1%D0%BE%D0%B2&index=8> (дата обращения: 22.02.2023)

**Ил. 8.** Иоганн Фридрих Браунштейн. Кронштадтская гавань. Проект: панорама. 1722–1723. Бумага, тушь, акварель. 41,7×67,7 см. ГЭ. Источник изображения — URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/219729?query=%D0%91%D1%80%D0%B0%D1%83%D0%BD%D1%88%D1%82%D0%B5%D0%B9%D0%BD&index=0> (дата обращения: 22.02.2023)

**Ил. 9.** Nicolas de Fer. Plan de la Nouvelle Ville de Petersbourg. 1717. Фрагмент. Бумага, офорт, резец. Частная коллекция. Источник изображения — URL: <https://storage.googleapis.com/raremaps/img/xlarge/30199.jpg> (дата обращения: 22.02.2023)

**Ил. 10.** Н.х. Grundriss der Festung Statt und Situation St. Petersburg (Полибина гравюра). 1715–1717. Бумага, резец. 57,2×74,3 см. ГМИ СПб. Источник изображения — URL: <http://www.etomesto.ru/karta2289/> (дата обращения: 01.09.2025)

**Ил. 11.** Н.х., Johann Baptist Homann (издатель). Topographische Vorstellung der Neuen Russischen Haupt-Residenz und See-Stadt S.Petersburg. 1716–1717. Бумага; офорт, акварель. 53,4×62,9 см. ГЭ. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Map\\_of\\_Saint-Petersburg\\_in\\_1720\\_\(Homann\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Map_of_Saint-Petersburg_in_1720_(Homann).jpg) (дата обращения: 01.09.2025)

**Ил. 12.** Georg Paul Bush. Grundriss der Festung Statt und Situation St. Petersburg. 1717–1721. Бумага, резец, акварель. 64×45 см. РНБ. Источник изображения — URL: [http://www.etomesto.ru/img\\_map.php?id=1335](http://www.etomesto.ru/img_map.php?id=1335) (дата обращения: 22.02.2023)

**Ил. 13.** Генеральный чертеж Санкт-Петербурга, посланный государю в Голландию 17 фев. 1717 г., сочиненный Леблоном 8 янв. 1717 года. Санкт-Петербург: Ильин, [1869]. Бумага, гравюра. 27×36 см. РГБ. Источник изображения — URL: [https://viewer.rusneb.ru/ru/000199\\_000009\\_008497606?page=1&rotate=0&theme=white](https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_008497606?page=1&rotate=0&theme=white)(дата обращения: 22.02.2023)

**Ил. 14.** Алексей Зубов. Торжественный ввод в Петербург шведских фрегатов после боя при Гренгаме. 1720. Бумага; гравюра резцом и офортом. 80,5×59,5 см. ГЭ. Источник изображения — URL: <https://annapeicheva.ru/princess-charlotte/> (дата обращения: 01.09.2025)

**Ил. 15.** Алексей Зубов. Панорама Санкт-Петербурга. 1717. Бумага, офорт, резец. 75,6×234,0 см. ГЭ. Источник изображения — URL: <https://pastvu.com/p/949699> (дата обращения: 01.09.2025)

**Ил. 16.** Франческо Растрелли. План Зимнего дворца императрицы Анны Иоанновны. Копия. Бумага, карандаш. 49,6×93,0 см. Национальный музей, Стокгольм. Источник изображения — URL: <https://collection.nationalmuseum.se/en/collection/item/147211/> (дата обращения: 22.02.2023)

**Ил. 17.** Петр Еропкин (?). Адмиралтейская крепость. 1737–1738. Бумага, тушь, акварель. 51,6×112,2 см. РГАВМФ. Источник изображения — URL: <https://ic.pics.livejournal.com/achernega/13242241/165073/original.jpg>(дата обращения: 22.02.2023)

**Ил. 18.** Репродукция плана Санкт-Петербурга 1738 года, составленного И.-Ф. фон Зихеймом. Опубликовано П. Н. Петровым в журнале «Зодчий» в 1878–1883 годах. Литография Штадлер и Паттинот. 32,5×23 см. Источник изображения — URL: <http://www.etomesto.ru/karta244/> (дата обращения: 22.02.2023)

**Ил. 19.** Иван Фомич Трускотт. План Столичного Города Санктпетербурга с изображением знатнейших онаго проспектов, изданный трудами Императорской Академии Наук и Художеств в Санктпетербурге 1753 года. 1753. Бумага, офорт, резец. 530×380 см. РГБ. Источник изображения — URL: [http://www.etomesto.ru/img\\_map.php?id=245](http://www.etomesto.ru/img_map.php?id=245) (дата обращения: 22.02.2023)

## References

- (1732). *St. Petersburg Gazette*. No. 5. [In Russ.]
- (1740). *Notes to the St. Petersburg Gazette*. No. 3. [In Russ.]
- Peter the Great’s Petersburg in foreign descriptions*. (1991). L.: Nauka. [In Russ.]
- (1830). *The Complete Collection of Laws of the Russian Empire since 1649*. St. Petersburg: Printing House of the II department of His Imperial Majesty’s own Chancellery. Vol. 4. [In Russ.]
- (1830). *The Complete Collection of Laws of the Russian Empire since 1649*. St. Petersburg: Printing House of the II department of His Imperial Majesty’s own Chancellery. Vol. 5. [In Russ.]
- (1830). *The Complete Collection of Laws of the Russian Empire since 1649*. St. Petersburg: Printing House of the II

department of His Imperial Majesty’s own Chancellery. Vol. 10. [In Russ.]

- (1872). *Russian Archive*. No. 6. [In Russ.]
- (1886). *Collection of the Russian Historical Society*. St. Petersburg: Printing House of the Imperial Academy of Sciences. Vol. 50. [In Russ.]
- (1889). *Letters and papers of Emperor Peter the Great*. St. Petersburg: State Printing House, 1889. Vol. 2. [In Russ.]
- (1893). *Letters and papers of Emperor Peter the Great* (PBPV). St. Petersburg: State Printing House. Vol. 3. [In Russ.]
- (1900). *Letters and papers of Emperor Peter the Great* (PBPV). St. Petersburg: State Printing House, 1900. Vol. 4. Is. 1. [In Russ.]
- (1912). *Letters and papers of Emperor Peter the Great* (PBPV). St. Petersburg: State Printing House, 1912. Vol. 6. [In Russ.]
- (1950). *Letters and papers of Emperor Peter the Great* (PBPV). Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1950. Vol. 9. Is. 1. [In Russ.]
- (2001). *The laurels of Poltava*. Moscow: Sergey Dubov Foundation. [In Russ.]
- (2017). *Architectural Drawings and Plans of St. Petersburg (1730s – 1740s) from the Collection of Friedrich Wilhelm Berchholz*. Swedish National Museum of Fine Arts. St. Petersburg: Kriga. [In Russ.]
- Aronova, Alla (1999). *Peter’s Will and the Force of Circumstances: the First Ten Years of the Architectural History of St. Petersburg // Architecture in the History of Russian Culture*. Power and Creativity. Is. 4. Pp. 92–99. [In Russ.]
- Aronova, Alla (2000). *The Russian Autocrat or the Embassy Volunteer: the Paradox of One Actor // 18th Century: Assembly of Arts. Interactions of Arts in Russian Culture of the 18th Century*. Pp. 194–203. [In Russ.]
- Aronova, Alla (2018). *The Triumph of Minerva: Military Holidays in Russia. 1730–1770. // Art Studies*. No. 4. Pp. 170–209. [In Russ.]
- Bazarova, Tatyana (2003). *The plans of Petrovsky Petersburg: a source study*. St. Petersburg: Nauka Publ. [In Russ.]
- Bazarova, Tatyana (2014). *Creation of “Paradise”*. St. Petersburg and Ingermanland in the Era of Peter the Great: Essays, [with Attached Documents]. St. Petersburg: Gyol. [In Russ.]
- Belov, Alexey (2019). *Catherine II’s City Reform: (Based on the Materials of the Provinces of Central Russia)*. Moscow: Center for Humanitarian Initiatives. [In Russ.]
- Bespiatikh, Yuri (1997). Anna Ioannovna’s Petersburg in Foreign Descriptions. Introduction. Texts. Comments. St. Petersburg: BLITZ. [In Russ.]
- Bogdanov, Andrey (1779). *Historical, Geographical and Topographic Description of St. Petersburg: From the Beginning of its Establishment, from 1703 to 1751, Composed by g. Bogdanov; with Many Images of the First Buildings; and Now Supplemented and Published by the Court Counselor, Ruling Director of the Novorossiya Schools, the Free Russian Assembly, at the Imperial Moscow University and the St. Petersburg Free Economic Society, Member Vasily Ruban*. St. Petersburg: Printing House of the Military College. [In Russ.]
- Bykova, Tatyana and Gurevich, Mikhail (1958). *Description of Cyrillic editions: 1689 – January 1725*. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences. [In Russ.]
- Gipping, Andrey (2003). *Neva and Nienshants*. Moscow: Russian Archive. [In Russ.]
- Hughes, Lindsey (2008). *Peter the Great: At the Origins of the Great Empire*. Translated by Mikhail Kolesnikov and Mark Yusim. Moscow: Omega. [In Russ.]

А. А. АРОНОВА  
ЖЕЛАНИЕ РЕЗИДЕНЦИИ: ПОИСКИ ОБРАЗА ВЛАСТИ  
В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА

Johansen, Maria (1973). *Works by Domenico Trezzini on the planning and building of the Vasilyevsky Island Arrow // Russian Art of the XVIII century. Materials and research*. Moscow: Nauka. Pp. 45–55. [In Russ.]

Komelova, Galina (1977). *“Panorama of St. Petersburg” — an Engraving by A.F. Zubov // Culture and Art of Peter the Great*. Collection of articles. Leningrad. Pp. 111–143. [In Russ.]

Luppov, Sergei (1957). *The history of the Construction of St. Petersburg in the First Quarter of the XVIII Century*. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences. [In Russ.]

Malinovsky, Konstantin (2007). *Domenico Trezzini*. St. Petersburg: Kriga. [In Russ.]

Malinovsky, Konstantin (2008). *St. Petersburg of the XVIII century*. St. Petersburg: Kriga. [In Russ.]

Malinovsky, Konstantin (2017). *Bartolomeo and Francesco Rastrelli*. St. Petersburg: Lefty.

Mikhailov, Gregory (2002). *Winter Palaces of Peter I. Construction History. Architecture and Artistic Decoration. Events and People*. St. Petersburg: Faculty of Philology of St. Petersburg State University. [In Russ.]

Munshower, Susan (ed.) (1981). *Architectural Fantasy and Reality. Drawing from The Accademia Nazionale di San Luca in Rome. Concorsi Clementini. 1700–1750*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Museum of Art.

Nikolaeva, Maria (2014). *St. Petersburg of Peter I. The History of Homesteads – Building and Developers*. Moscow: Progress-Tradition. [In Russ.]

Petrov, Gregory (1985). *Kronshtadt*. Leningrad: Lenizdat. [In Russ.]

Poghosyan, Elena (2001). *Peter the Great — Architect of Russian History*. St. Petersburg: Iskustvo-SPB. [In Russ.]

Sementsov, Sergey (2007). *Urban Development of St. Petersburg in 1703–2000s*: dissertation ... Doctor of Architecture. St. Petersburg. [In Russ.]

Sementsov, Sergey, Krasnikova, Olga, Mazur, Tatyana, Schrader, Tatyana (2004). *St. Petersburg on Maps and Plans of the First Half of the XVIII Century*. St. Petersburg: Eclecticism. [In Russ.]

*Travel magazines of 1706, 1707, 1708 and 1709*. (1854). St. Petersburg. [In Russ.]

Tyukhmeneva, Ekaterina (2005). *The art of the Triumphal Arches in Russia in the First Half of the XVIII Century: Problems of the Panegyric Trend*. Moscow: Progress-Tradition. [In Russ.]

Whitworth, Charles (1988). *Russia at the Beginning of the XVIII Century. Essay*. Translated by Yuri Bespyatykh. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences. [In Russ.]

Zelov, Dmitriy (2002). *Official Secular Holidays as a Phenomenon of Russian Culture at the End of the 17th–first half of the 18th Century: The History of Triumphs and Fireworks from Peter the Great to his Daughter Elizabeth*. Moscow: URSS. [In Russ.]OBJECT/1515158?query=%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B9%20%D0%97%D1%83%D0%B1%D0%BE%D0%B2&index=8 (дата обращения: 22.02.2023)



# наследие бумажной архитектуры в современной архитектуре России

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-7-232-267

## Аннотация

Бумажная архитектура 1980-х годов — это корпус работ, в основном графических, созданных для международных конкурсов архитектурных концепций. Главная ее особенность заключается в том, что эти проекты изначально не подразумевали реализацию и существовали вне «большой» архитектуры. Исключительно виртуальное измерение предопределило ее транзитное положение между изобразительным искусством, теорией и даже в некоторой степени литературой. Буквально за десятилетие бумажная архитектура оформилась в самодостаточный жанр, который уже обладал выставочной стратегией и музейным статусом. Тем не менее, сами представители движения признавались, что участие в конкурсах было нередко продиктовано отсутствием возможности для реализации своих идей на практике. И когда вместе с распадом Советского Союза перестала существовать система проектных институтов, встал логичный вопрос о том, выйдет ли бумажная архитектура за пределы листа. На этом этапе пути представителей течения расходятся: одни переходят в реальное проектирование, другие — строят карьеру архитекторов-художников и интегрируют концептуальные поиски в преподавание. Тем временем, бумажную архитектуру как жанр сами участники движения объявили фактом истории — в начале 1990-х годов ее «похороны» вылились в череду ретроспективных выставок по всему миру. Но действительно ли бумажная архитектура умерла? Интерес к этому явлению не пропадает и сегодня, и он заключается не только в количестве выставок. Способы подачи проектов сегодня, современные конкурсы концепций и отношение к архитектуре как к творчеству имеет много общего с «бумажными» проектами 1980-х годов. В статье рассматривается влияние бумажной архитектуры на современные работы участников движения, а также на конкурсную деятельность архитекторов нового поколения.

**Ключевые слова:** бумажная архитектура, архитектурные конкурсы, концептуальное проектирование, архитектура России 1990-х годов, современная архитектура России, инсталляция, выставочный дизайн

Е. Ю. КОВАЛЕНКО

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, д. 1  
the.metanoia@gmail.com

ELENA Y. KOVALENKO

Lomonosov Moscow State University, 119991, Russia, Moscow, Leninsky gory, 1  
the.metanoia@gmail.com

**Для цитирования:** Коваленко Е. Ю. Наследие бумажной архитектуры в современной архитектуре России // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 7 (3/2025). С. 232–267

# the heritage of paper architecture in contemporary russian architecture

## Abstract

Paper architecture of the 1980s is a body of works, mostly graphic, created for international competitions of architectural concepts. The main feature of the phenomenon of paper architecture of this period is that its projects were not initially intended to be built and existed outside the architectural system of the Soviet Union. The exclusively virtual dimension of paper architecture predetermined its transit position between fine art, architectural theory and even literature. It took a decade for the paper architecture to become an independent genre, which already had an exhibition strategy and museum status. Nevertheless, the representatives of the movement themselves admitted that participation in architectural competitions was often dictated by the lack of opportunity to implement their ideas in building. And when the system of design institutes ceased to exist along with the collapse of the Soviet Union, a logical question arose about whether paper architecture would go beyond the sheet. At this stage, the paths of “paper” architects diverge: some move into architecture and design, others build a career as artist-architects and integrate conceptual search into teaching.

Meanwhile, the movement’s participants themselves declared paper architecture to be a finished phenomenon — in the early 1990s, its “funeral” resulted in a series of retrospective exhibitions around the world. But is paper architecture dead? This phenomenon is still of great interest today, and the attention to paper architecture is not only limited to the number of exhibitions. The methods of submitting projects, modern concept architecture competitions and the general perception of architecture as the realm of art have a lot in common with the “paper” projects of the 1980s. The article examines the influence of paper architecture on the contemporary works of the former “paper” architects, as well as how new generation architects are turning to these projects and the experience of competitions.

**Keywords:** paper architecture, architectural competitions, conceptual design, Russian architecture of the 1990s, contemporary Russian architecture, installation, exhibition design



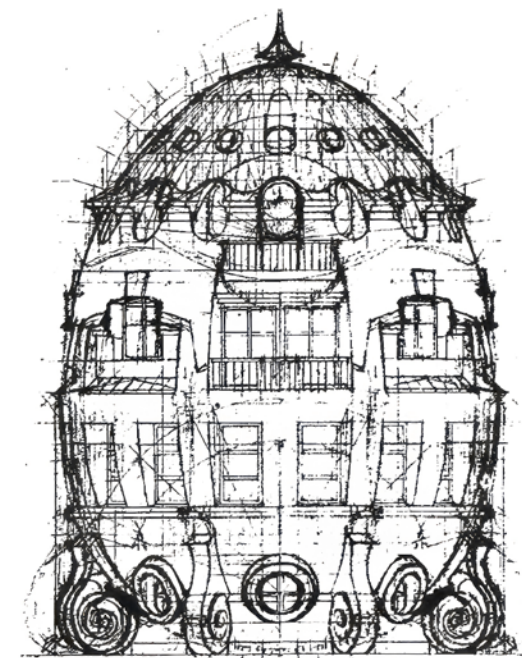
### «Лаборатория большой архитектуры»

Концептуальное проектирование в той или иной форме существовало всегда — обычно этот вид работ служит банком идей для «большой» архитектуры и образует с ней единую систему. Советская практика 1980-х годов противоречила этой логике. Работа в проектно-институте в составе большой группы архитекторов и проектировщиков — фактически единственный путь развития для недавних выпускников — не способствовала реализации творческих амбиций. Концептуальное проектирование же, напротив, давало максимальную свободу. Произведения, создававшиеся для международных конкурсов, преимущественно японских, предлагали обширную палитру взглядов, стилей и подходов к проектированию. Независимость бумажной архитектуры от реализации, осознаваемая ее авторами с самого начала, сделала эти проекты абсолютно самостоятельным направлением — врожденный «дефект» внезапно превратился в эффект и оформился в ясную стратегию.

Бумажная архитектура — дитя перестройки с ее приоткрытым окном возможностей: отправить проект в иностранный журнал уже реально, но свободно заниматься частной практикой пока еще нельзя. Неслучайно многие критики и исследователи, особенно зарубежные, связывают появление этого феномена с политическим и социальным контекстом существования советского архитектора. «Возможно, именно предельная стагнация советской экономики в 1980-е помешала молодым архитекторам строить так, как они хотели. Но они сумели превратить это ограничение в новую возможность», — пишет директор Музея искусств округа Лос-Анджелес Майкл Гован в предисловии к книге «Бумажная архитектура. Антология» [Аввакумов, 2019, с. 5], в которой собран самый объемный корпус «бумажных» проектов. В другом предисловии к этому изданию исследователь Жан-Луи Коэн рисует тот же безрадостный портрет профессионального сообщества 1970–1980-х годов: «В эпоху, когда бетон стал символом брежневского замороженного Советского Союза, из мастерских, в которых молодые российские архитекторы скрывались от тирании государственного планирования и проектных институтов, пришло освежающее послание, единственным горизонтом которого была бумага» [Аввакумов, 2019, с. 4].

Оба эти текста, публикуемые в качестве пролога к книге ее автором, ключевым представителем и главным исследователем течения Юрием Аввакумовым, принадлежат авторам, которые были хорошо знакомы с советскими реалиями. Жан-Луи Коэн, один из самых значимых зарубежных историков советского авангарда, неоднократно посещал Москву и поддерживал отношения с профессиональным сообществом, а Майкл Гован писал о бумажной архитектуре еще будучи сотрудником Музея Соломона Гуггенхайма<sup>1</sup>. В этих двух текстах подчеркивается ее положение как отдельного жанра архитектурного творчества, место которого — в музее.

1 Govan, M. (1991). *Temporary Monuments: Ascent and Descent*. World Architecture #15, London.



Ил. 1

Сергей Ткаченко, Олег Дубровский, Сергей Ануфриев, Владимир Бельский, Светлана Белянина, Илья Вознесенский, Елена Капалина, Алексей Кононенко, Михаил Лейкин, Галина Николашина, Вера Чулкова. Дом-яйцо. 1998–2000. Москва

Ил. 2

Сергей Ткаченко, группа «Обледенение архитекторов». Эскиз роддома в Вифлееме. 1998. Частное собрание



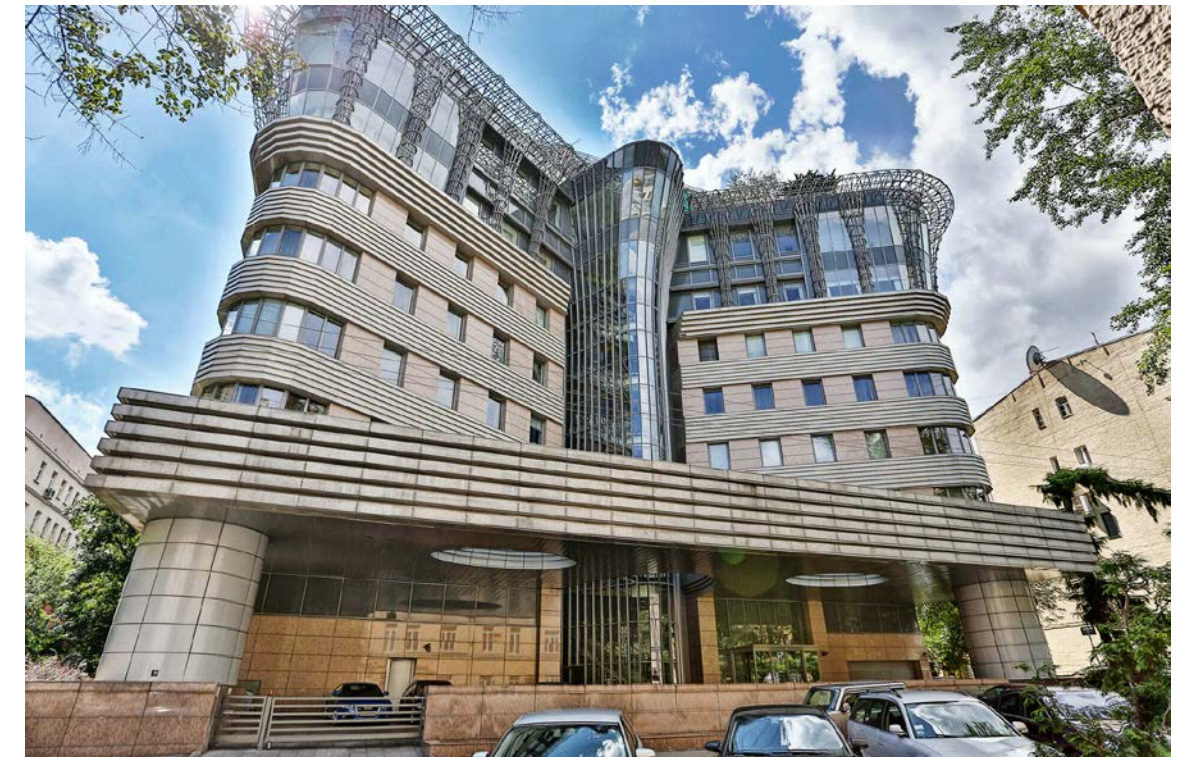
Действительно, ограничения на строительство явились во многом катализатором бума концептуальных замыслов 1980-х годов. Но как изменилось положение бумажной архитектуры, когда система, которую охарактеризовал Коэн, перестала существовать? В специальных публикациях и описаниях выставок сами представители движения «проектов проектов» [Аввакумов, 2019, с. 342] настаивают на его самостоятельности. Музеефикация была последовательной программой, которую авторы развивали с самого начала. Первую выставку, проходившую в редакции журнала «Юность» в 1984 году, Юрий Аввакумов и Михаил Филиппов сопровождали небольшим текстом «Вместо манифеста», в котором описали сущность нового явления следующим образом: «Возможно, эти конкурсы — лаборатория большой архитектуры. Вероятно, это одна из форм, в которой пытается выжить архитектура “как таковая”. И наконец, может быть, это новый жанр изобразительного искусства, которым заняты художники-архитекторы» [Аввакумов, 2019, с. 342].

В этом тексте примечательна характеристика бумажной архитектуры как нового жанра изобразительного искусства. Такой подход довольно распространен. Ее сходство с работами московских концептуалистов рассматривает Инесса Левкова-Ламм в статье о метафорах дома для сборника музея Зиммерли “Moscow Conceptualism in Context” [Levkova-Lamm, 2011, pp. 129–131]. А во вступительной статье к каталогу выставки Юрия Аввакумова «Временные монументы» Анатолий Стригалёв и вовсе сравнивает подобные проекты с соц-артом [Стригалев, 1992, с. 3]. На XVII Московской молодежной выставке (1986), показательной для отечественного искусства 1980-х годов, бумажная архитектура была экспонирована вместе с секцией графики Союза художников и театрально-декоративным искусством — хотя позже один из кураторов, искусствовед Георгий Никич, уточнял, что ее предполагалось выделить в отдельный блок [Ситникова, 2018].

Однако из всех предложенных исследователями характеристик точнее всего суть бумажной архитектуры выражает ранняя формула «лаборатория большой архитектуры» [Аввакумов, 2019, с. 342]. Ее значение в полную силу раскроется позже, уже в 1990-е годы, когда появится больше возможностей для реализации проектов. Отголоски концептуальных идей зазвучат в постройках участников движения, найдут воплощение в их художественных работах и в преподавании. Более того, спустя годы к массиву «бумажных» проектов начнут обращаться и мастера нового поколения: иногда они заимствуют поэтические образы для своей практики, а иногда и вовсе выбирают ту же творческую стратегию.

В начале 1990-х участники движения официально объявляют о его смерти<sup>2</sup>. История символично закольцевалась выставкой «Бумажная архитектура.

2 См. интервью Юрия Аввакумова с Дмитрием Фесенко «Alma Mater: Поминки по бумажной архитектуре» (Архитектурный вестник, 1992, № 1), а также интервью с Михаилом Бодом «Победители конкурсов» (Искусство, № 4, 2004, июль/август).



Ил. 3

Бюро «А-Б». Дом «Стольник». 2003. Москва

Ил. 4

Михаил Лабазов, Андрей Савин. Загородный дом. 1987. Бумага, офорт, акварель. 59×86 см



Alma Mater», прошедшей в 1992 году: проекты экспонировались в Московском архитектурном институте — там, где все и начиналось. Действительно, необходимость участия в японских конкурсах отпала — для недавних студентов они были одной из редких возможностей свободно проявить себя и, к тому же, получить денежную премию за призовое место. Однако «похороны» несколько растянулись. У ретроспективных выставок были крайне говорящие названия и концепции, указывающие на закат эпохи: например, «Бумажная архитектура. Mausoleum» (2009, Государственная Третьяковская галерея) и «Бумажная архитектура. Конец истории» (2015, ГМИИ имени А. С. Пушкина). Первая из них, приуроченная к 25-летию течения, включала проекты, созданные после условного 1992 года, но они оказались «погребены» в стенах картонного мавзолея — архитектурного решения выставки. На второй — проекты 1980-х годов соседствовали с графическими листами Джованни Баттиста Пиранези, Джакомо Кваренги, Пьетро Гонзаго и Джузеппе Валериани из собрания ГМИИ: получилось своеобразное обращение к истокам визионерского проектирования с последующим подведением итогов. Из этого ряда выставок выделяется одна, правда, связанная с рассматриваемым явлением лишь косвенно — проект РодДом/BornHouse, показанный на 11-й Международной архитектурной биеннале «Не здесь: архитектура вне здания» (2008, церковь Сан-Стае, Венеция). Для этой выставки международная команда из 26 современных авторов, среди которых были Питер Меркли, Валерио Ольджати и Гэри Чанг, создала концептуальные произведения-комментарии на тему рождения и — в некоторых случаях — смерти. Экспозиция вполне могла сойти за показ итогов очередного конкурса концепций. Более того, представленные объекты (например, работа Юрия Аввакумова, продолжающая тему его «бумажного» проекта «Дом-Матрешка» 1984 года) свидетельствуют о неразрывной связи с идеями прошлого, нашедшими воплощение на другом изобразительном языке. Этот тезис подтверждают реализованные проекты участников — в том числе и бывших бумажников, — фотографии которых представлены на страницах каталога выставки [Аввакумов, Чечот, 2008]. Возможно, течение и прекратило свое существование, но созданное им наследие остается «лабораторией идей» — в первую очередь, для его создателей, и уже потом — для нового поколения архитекторов.

### От «бумажника» — к каменщику?

#### Траектории развития после 1991 года

После распада Советского Союза энтузиазм архитектурного сообщества и желание выстроить свою практику по-новому сочетались с некоторым смятением. В 1995 году редакция нового журнала «Проект Россия» провела круглый стол «Архитектура в пост-тоталитарном обществе» с целью определить ее место в культуре, охарактеризовать взаимоотношения специалистов с властью, социумом и заказчиком. В секции «Архитектура как творчество» участники круглого стола — Селим Хан-Магомедов и Вячеслав Глазычев со стороны теоретиков и Андрей Боков и Евгений Асс со стороны



Ил. 5

Илья Уткин. Дом «Дворянское гнездо». 2001–2004.  
Москва



практиков — единодушно констатировали «чудовищную неотрефлексированность» русской архитектуры и ее вторичность [Хан-Магомедов, Глазычев, Боков, Асс, Гоолдхорн, 1995, с. 7–12]. Бумажная архитектура со свойственной ей рефлексией, напротив, как будто предлагала выход из этого состояния. К тому же первые премии «бумажников» на международных конкурсах и заграничные выставки отчасти соответствовали популярной в 1990-е годы идее о зарубежной «звезде», которая должна изменить положение дел в России.

Тем не менее, все эти особенности рассматривались в отрыве от реальной ситуации — в новой системе «бумажники» хоть и получали заказы, но все же находились на периферии. Некоторые критики, например Николай Молок, объясняли это тем, что они опоздали к началу строительного бума [Молок, 2004]. Их деятельность после распада Советского Союза можно разделить на три основных направления: работа в реальном проектировании, ниша архитектора-художника и преподавание. Все пути так или иначе были опробованы еще в 1980-е годы, но в самостоятельные траектории развития оформились значительно позже. В «настоящей» архитектуре «бумажники» заметны с конца 1980-х годов. Некоторые их работы развивают заложенные в концептуальных проектах идеи. В основном это жилые комплексы, рестораны и клубы, а также дизайн выставок и малые архитектурные формы. Это вполне объяснимо: в 1990-е — ранние 2000-е годы найти свою нишу в реальном проектировании «бумажникам» помогла как раз игровая составляющая и некоторая самоирония, свойственные визионерским проектам. При этом речь идет не о буквальной реализации их в камне (или бетоне), хотя случалось и такое. Дом-яйцо на улице Машкова (1998–2000) (Ил. 1), придуманный Сергеем Ткаченко и группой «Обледенение архитекторов», — практически реализованный «бумажный» проект (Ил. 2). И хотя создатели не принадлежат к течению «проектов проектов», графические листы с концепцией здания явно отсылают к конкурсам 1980-х годов. На бумаге это был роддом в Вифлееме, но при реализации постройка изменила свое назначение — теперь это элитный особняк в центре Москвы. В этом здании вкусы новой России существуют параллельно с характерной для бумажной архитектуры иронией, но то, что на бумаге выглядело остроумной шуткой, при воплощении в бетоне балансирует на грани китча. О доме с возмущением высказывается архитектор Дарья Парамонова в книге «Грибы, мутанты и другие: Архитектура эры Лужкова»: «„Дом-яйцо“ — это гиперирония, реакция на бескрайние возможности лужковской Москвы и полное отсутствие эстетических критериев. Это памятник беспределу 1990-х» [Парамонова, 2012, с. 40].

Резкая реакция на этот объект объясняется во многом невнятной программой здания — проект наглядно демонстрирует, что степень иронии, которую может стерпеть бумага, при реализации требует более тонкого подхода. Именно поэтому в сфере реального проектирования преуспели те «бумажники», которые смогли перенести в постройки программу своих проектов, сложившуюся еще на концептуальном этапе работы. В Москве можно



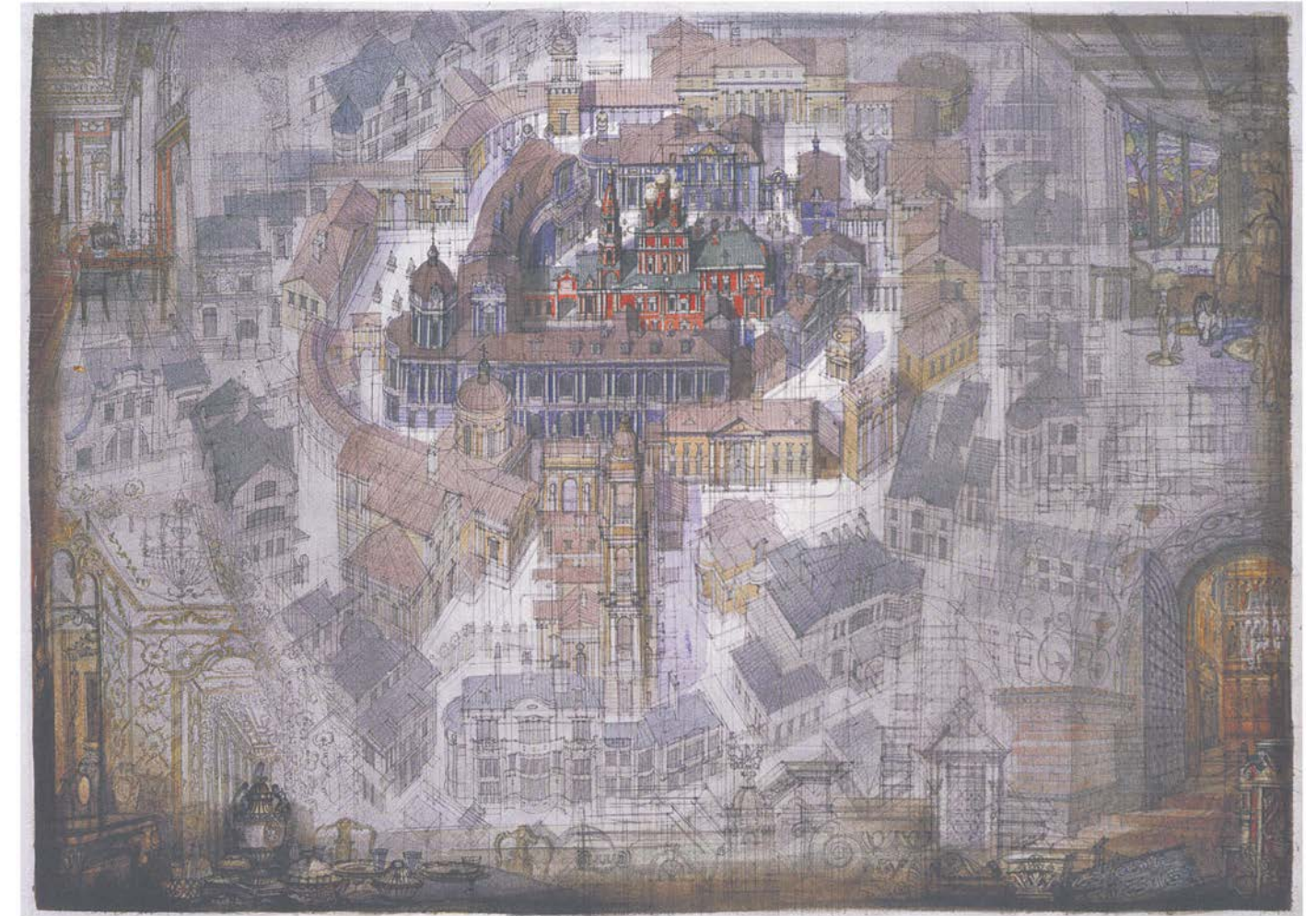
Ил. 6  
Михаил Филиппов. Римский дом. 2002–2005. Москва



наблюдать примеры реализации такого подхода на расстоянии нескольких метров друг от друга. Архитекторы Михаил Лабазов, Андрей Савин и Андрей Чельцов в рамках бюро «А-Б», одной из форм существования арт-группы «Арт-Бля», спроектировали в Малом Левшинском переулке дом «Стольник» (2003) (Ил. 3). Жилой комплекс представляет собой воронкообразную конструкцию из стекла и металла — два разлетающихся «крыла» флигелей объединены выступающей центральной частью-«ризалитом». «Легкое уродство этих объектов отсылает к эстетике безобразного, но естественного, эдакий Люсьен Фрейд», — пишет о доме архитектурный критик Николай Малинин [Малинин, 2003]. Телесность архитектуры «А-Б» была характерна и для их бумажных работ, выполненных без расчета на реализацию. Зачатки абсурдной «природности» «Стольника» можно найти в «Доме-ежике» и «Дроянском коне» Чельцова (1990), «Загородном доме» (1987) Лабазова и Савина с надувной оболочкой (Ил. 4), а также в арт-объектах группы, созданных в 1990-е годы.

«Стольник» — объект, ярко выделяющийся из окружающей застройки, но доля самоиронии, присущая любому художественному произведению «А-Б», не дает ему превратиться в условный «Дом-яйцо» — авторы сознательно глушат фирменную эпатажность, чтобы адаптироваться к реальному строительству. От двусмысленного названия до ярких, образных построек — во всем архитекторы бюро «А-Б» стали главными творцами карнавала в русской архитектуре. Неслучайно в статье «Арт-Бля, Бахтин и Рабле» [Ситар, 1995] Сергей Ситар проанализировал творчество группы через призму труда Михаила Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (1965), в котором немало внимания уделяется образу шута. Свой анализ Ситар завершает следующей фразой: «...разворачивающаяся в реальном экономическом пространстве „веселая новогодняя инвентаризация“ различных ритуальных одежд прошлого, впрочем, как и звучание в этом пространстве освобождающего смеха и амбивалентных ругательств, может порождать такие необычные „акустические“ феномены, как словосочетание „Культур-агентство Арт-Бля“, по прежним понятиям представляющее собой семиотического монстра, или выходящие сейчас в свет под маркой „АБ“, рафинированные, лишенные особенной экспрессии белые офисные интерьеры» [Ситар, 1995, с. 40].

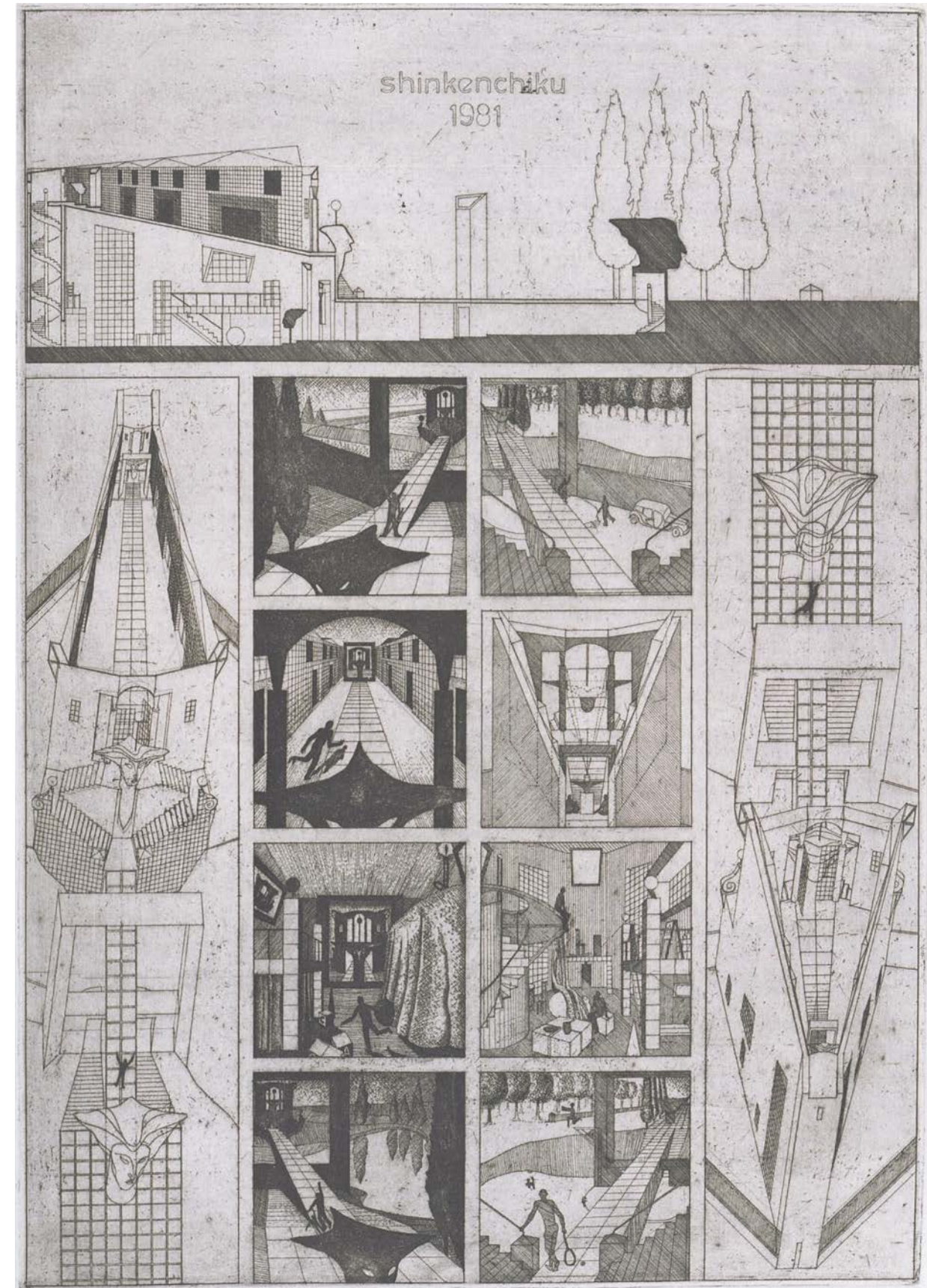
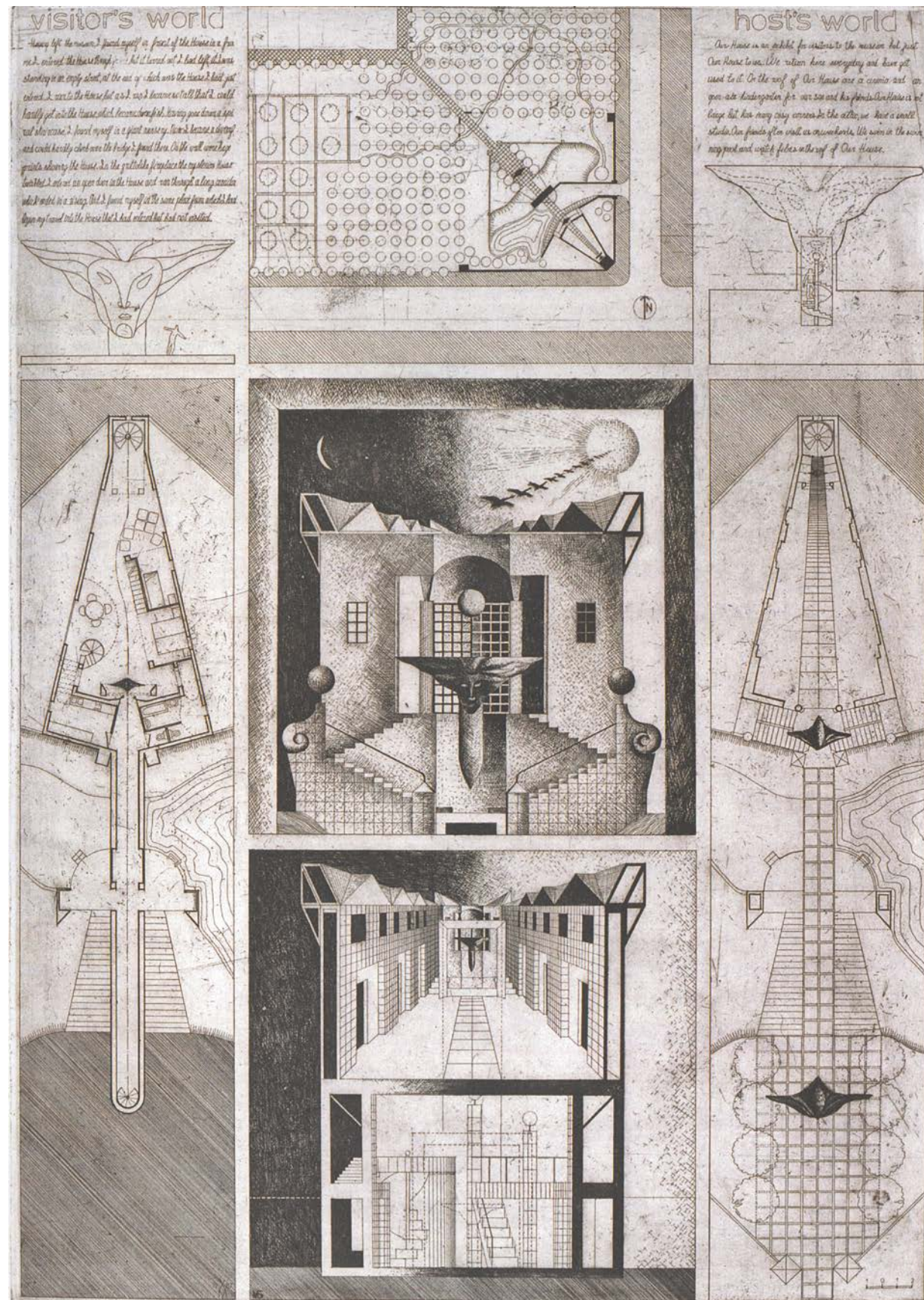
У «Стольника» есть сосед — его полная противоположность. На перекрестке Малого и Большого Левшинских переулков расположился дом «Дворянское гнездо» (2001–2004) (Ил. 5) Ильи Уткина: в этом проекте умело сочетаются запросы заказчика и личный вкус архитектора. Жилой комплекс отсылает к образам, которые вдохновляли Уткина в период бумажной архитектуры. Постройку венчает башенка с лестницей в небеса, а во внутреннем дворе прячется грот — еще одна деталь из мира визионерских проектов, сделанных совместно с Александром Бродским в 1980-е годы. Для Уткина «Дворянское гнездо» стало своеобразным манифестом. «Главной идеей проекта было желание сделать современный дом в неоклассическом стиле, построить его и показать на примере, что классика может быть современной,



Ил. 7

Михаил Филиппов, Надежда Бронзова. Оплот сопротивления. 1985. Бумага, акварель, карандаш. 60×84 см





**Ил. 8**  
Михаил Белов, Максим Харитонов. Дом-экспонат  
на территории музея XX века. 1981. Бумага, офорт.  
74,5×53,5 см; 74×52,5 см



что такая архитектура по праву может существовать в окружении исторического города» [Уткин, 2009, с. 115], — пишет архитектор в пояснительной записке проекта.

Уткин — не единственный «бумажник», выбравший для проектирования классическую линию. Показательным примером этого направления стал «Римский дом» Михаила Филиппова (2002–2005) (Ил. 6). Здание продолжает ретроспективное направление архитектора, заложенное в его «бумажных» проектах «Стиль 2001 года» (1984), «Оплот сопротивления» (1985) (Ил. 7), «Пространство с атриумом» (1985) (все — совместно с Надеждой Бронзовой). Филиппов использует пространственные приемы архитектуры барокко: так, круглый двор фланкирован двумя крыльями здания со свободностоящими колоннами. Этот образ «дома в раме» нередко возникает в бумажных проектах — и в «Пространстве с атриумом» Филиппова и Бронзовой, и в знаковой работе Михаила Белова и Максима Харитоновы «Дом-экспонат на территории музея XX века» (1981) (Ил. 8), в которой постройка находится внутри своеобразной «картины». К слову, эту же ретроспективную линию выбрал и Михаил Белов — она реализована в проектах фонтана-ротонды на площади Никитских ворот (1999) и в школе «Президент» в подмосковной Жуковке (2010).

Подобных примеров сближения концептуального проектирования и практики «бумажников» можно выявить немало. Тем не менее, преемственность ярче всего проявляется в проектах небольшого масштаба, воплощающих не только формальные приемы, но и общие идеи. Здания, балансирующие на грани между функциональной постройкой и художественной инсталляцией, стали специализацией архитекторов этого круга. В середине 2000-х годов местом, где они концентрировались, стал курорт Пирогово на Клязьминском водохранилище. В его строительстве так или иначе поучаствовали практически все, кто был близок к кругу бумажной архитектуры, — Юрий Аввакумов, Евгений Асс, Александр Бродский, Тотан Кузембаев, Михаил Лабазов, Андрей Савин, Андрей Чельцов. Ансамбль курорта постоянно развивался — в Пирогово ежегодно проводился фестиваль современного искусства «Арт-Клязьма», по итогам которого на территории появлялись новые арт-объекты. Архитекторы охотно включались в эту игру — как в создании капитальных сооружений, так и в проектировании парковых павильонов и инсталляций. Много проектов реализовал Тотан Кузембаев: его работы для Пирогово — дом «Телескоп» с обращенной в небо «люкарной» и рабочим кабинетом внутри цилиндра, динамичный «Парус», расположенный у самой воды, павильон «Курительная» из поленьев-сигаретных бычков — отсылают даже не к его «бумажным» работам, а к французской «говорящей» архитектуре (*architecture parlante*) эпохи Просвещения, метафоры которой гораздо буквальные.

Тем не менее, в объектах курорта наиболее ясно выразилась одна из основных идей бумажной архитектуры — сохранение памяти в самом широком смысле. Иногда это «апсайклинг», появляющийся в самой среде Пирогова: например, «Курительная» Кузембаева выполнена из обрезков бревен от



Ил. 9

Александр Бродский. Ресторан «Причал 95 градусов». 2000. Бухта Радости

Ил. 10

Александр Бродский, Илья Уткин. Корабль дураков, или Деревянный небоскреб для веселой компании. 1988. Бумага, офорт. 73,7×55,8 см



фонарей, спроектированных для курорта Евгением Ассом<sup>3</sup>. А в некоторых случаях — часть многослойной истории, в которую оказываются втянуты другие объекты и территории. «Павильон водочных церемоний» Александра Бродского (2004) составлен из окон бывшей текстильной фабрики купца Ивана Бутикова в Москве — его имя до сих пор носит один из переулков Остоженки, в котором она располагалась<sup>4</sup>. На первый взгляд, это классический парковый павильон-«руина», созданный для уединенного отдыха, но это не только постмодернистское переосмысление архитектурной типологии XVIII века. Символично для этого конкретного проекта еще и то, что на месте завода в Бутиковском переулке сложился квартал с такими образцами архитектуры постсоветского периода, как здание Международного Московского Банка Александра Скокана (1995), дом в Молочном переулке от бюро «Меганом» (2003) и жилой комплекс Correr House Сергея Скуратова (2004). Не исключено, что без появления в городе этих работ интерес инвесторов к проектам, подобным Пирогову, был бы невозможен.

Путь Бродского — это путь архитектора-художника: его проекты и его художественные работы — офорты, инсталляции, скульптуры — исследуют одни и те же идеи [Ситар, 2006, с. 94–97]. Стратегия Бродского, сложившаяся еще на этапе концептуальных конкурсов, заключается в глобальном сохранении архитектурной памяти. Его проекты, уже заранее руинированные, обладают театральностью жанра *vanitas* в голландском натюрморте — про- блески дранки на стенах и закрашенные окна действуют в том же поле, что и расколотые музыкальные инструменты с подгнившими фруктами. Выбор этой стратегии начиная с самых ранних его проектов допускает свободную миграцию образов из одного вида искусства в другой. Интерьер ресторана «Атриум» (Александр Бродский, Евгений Монахов и Илья Уткин, 1987) был пространством-музеем архитектурных эталонов — этот образ неоднократно появлялся в бумажных проектах дуэта Бродского и Уткина. В самостоятельных работах Бродский уходит от классицистической линии, которая часто доминировала в конкурсных офортах (Вилла Клаустрофобия, 1985, Форум тысячи правд, 1987), но не разрывает связи с бумажной архитектурой. Образ ресторана «Причал 95 градусов» (2000) (Ил. 9) на том же Клязьминском водохранилище восходит к офорту «Корабль дураков, или Деревянный небоскреб для веселой компании» (1988–1989) (Ил. 10).

Хлипкое строение-корабль с пирушкой на верхней палубе (за столом создатели проекта изобразили своих друзей и коллег) воплотилось в легком прибрежном павильоне ресторана — все несущие конструкции здания наклонены под углом в 95°, благодаря чему сооружение нависает над водой подобно корме корабля или же временному шалашу. Возможно, в этом ощущении убежища и состоит успех общественных пространств, созданных Бродским. В клубе «Апшу» (2003, на данный момент закрыт) с теми же портретами форточками «Павильона водочных церемоний» царила атмосфера

<sup>3</sup> Информация из пояснительного текста с официального сайта Тотана Кузембаева, URL: <http://www.totan.ru/portfolio/курительная/> (дата обращения: 02.06.2025).

<sup>4</sup> Информация из пояснительного текста из журнала «Проект Россия». Александр Бродский. № 41. 2006. С. 134. Авторство текста не указано.



Ил. 11

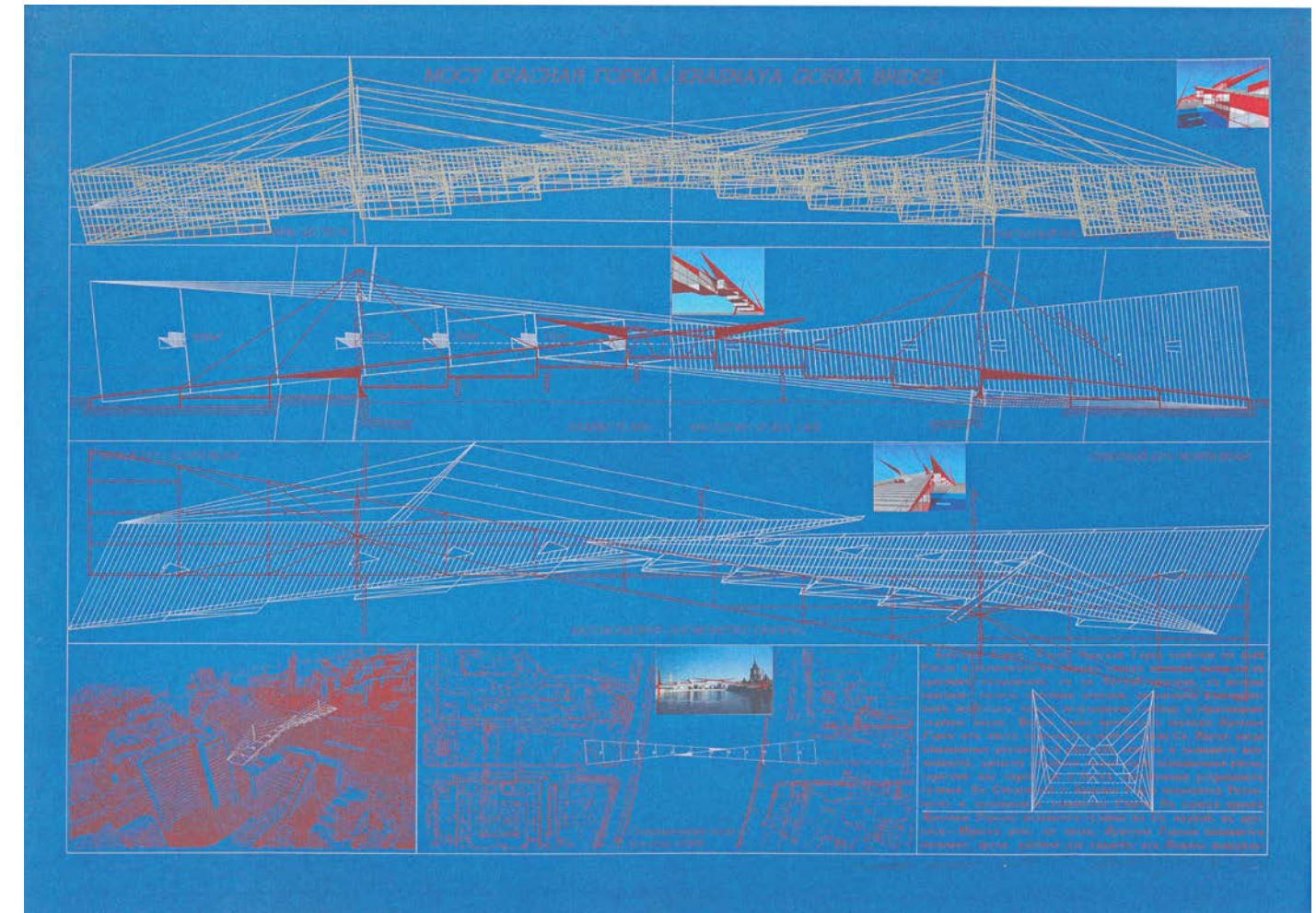
Александр Бродский. Музей «Полторы комнаты». 2020. Санкт-Петербург



не то богемной квартиры, не то дощатой террасы дачного дома. Посетитель обращался к собственным воспоминаниям, узнавая знакомые детали обстановки.

Притягательность Бродского состоит еще и в умении показать настоящее и недавнее прошлое так, будто оно уже стало артефактом забытой цивилизации. При этом нахождение в его пространствах сравнимо не с посещением музея, а с иммерсивным спектаклем, участником которого становится зритель. Сейчас по тому же сценарию разворачивается и работа архитектора в доме Мурузи в Петербурге: музей «Полторы комнаты» (2020) (Ил. 11), посвященный уже другому Бродскому — поэту, — способен держать внимание посетителя несмотря на практически полное отсутствие «мемориальных» вещей. Интерьер как таковой существует только в анфиладах бывшей коммунальной квартиры, примыкающей к «полтора комнаты» семьи Иосифа Бродского — само пространство жизни поэта было решено оставить нетронутым. В результате эта пустота, расчищенная от поздних наслоений, формирует основное впечатление зрителя от посещения музея, а красный абажур — одна из немногих вещей, сохранившихся от изначальной обстановки, — приобретает почти сакральное значение: он как маяк в вечных скитаниях поэта, навсегда уехавшего из этой квартиры в эмиграцию. Образ странника, ключевой для поэзии Иосифа Бродского, сродни странникам на совместных офортах Александра Бродского и Ильи Уткина, их свободным и вневременным блужданиям по разным эпохам. Об этой близости архитектора и поэта на уровне творческой программы пишет Сергей Хачатуров: «Скитаясь среди руин, Иосиф Бродский созерцал частный ход времени, позволяющий вернуть идентичность частному человеку перед угрозой распыления его во враждебном тоталитарно обустроенном пространстве. Александр Бродский совместно с Ильей Уткиным в своих скитаниях среди обломков архитектуры само время тоже останавливают, подводят к последнему рубежу мира иного» [Хачатуров, 2023, с. 312]. Возможно, именно это родство отчасти привело к тому, что Александр Бродский продолжил работу в доме Мурузи, спроектировав интерьеры принадлежащей музею квартиры № 34 (2023), зала временных выставок «КВ-7» (2024), а также книжного магазина и бара «Конец прекрасной эпохи» (2021) и ресторана «Пища династии Минь» (2024) — наследников уже несуществующих «Павильона водочных церемоний» и клуба «Апшу».

Путь архитектора-художника избрал для себя и Юрий Аввакумов. Его работа по архивации и музеефикации бумажной архитектуры совмещается с практикой, которая стала прямым продолжением концептуальных конкурсов. Переосмысление принципов конструктивизма, заметное в бумажных замыслах Аввакумова, проявилось и в облике проекта «Мост „Красная Горка“» (1996) (Ил. 12). Мотив лестницы-баррикады, неоднократно встречающийся в графических листах и инсталляциях (Красная вышка, совместно с Юрием Кузиным, 1986–1989 (Ил. 13), Монумент-баррикада, 1989), приобрел форму пешеходного вантового моста на двух опорах. Зубчатые очертания «Красной Горки» спустя много лет повторились в проекте реставрации



Ил. 12

Юрий Аввакумов. Мост «Красная Горка». 1996.  
Бумага, шелкография. 69,3×95,8 см

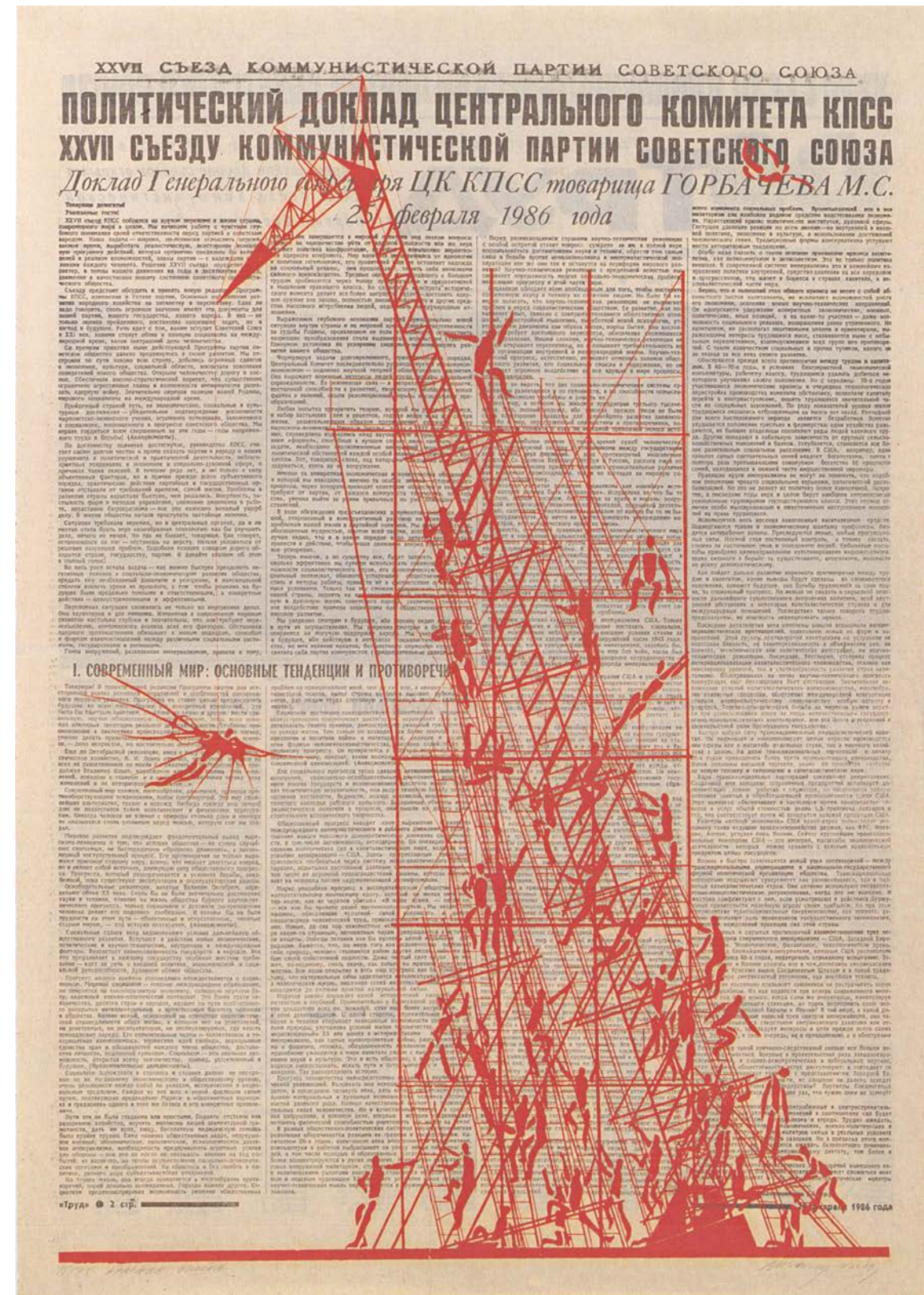


и приспособления городской усадьбы Голицыных (2015), входящей в состав квартала Государственного музея изящных искусств, — схожей геометрией обладает новая кровля здания. Приемы концептуальной архитектуры адаптируются под существующую задачу: решение рифмуется с главным зданием музея и его крышей-фонарем, но при этом не нарушает стилевую органику исторической усадьбы.

Мотив проницаемой оболочки не раз использовался Аввакумовым в музейных зданиях. В проекте Северо-Кавказского центра современного искусства во Владикавказе (2011) сетка каркаса выходит на фасад здания. Такой прием можно встретить и в инсталляции «Рабочий и колхозница International» (1990): «скелеты» фигур мухинского монумента оказываются заключены внутри Башни III Интернационала Владимира Татлина, а соцреализм, таким образом, поглощается авангардом — системой, хронологически более ранней. К практике архитектора-художника Аввакумов добавляет еще и роль куратора. Его усилиями выставочная стратегия бумажной архитектуры сложилась в первой половине 1980-х, параллельно с активной творческой фазой. Уже в 1986 году состоялся первый зарубежный показ в Любляне [Аввакумов, 2019, с. 28], который вылился в турне по площадкам Европы и Америки — так проекты бумажной архитектуры попали в коллекции ведущих институций по всему миру. Почти одновременно с этими международными гастролями течение переходит в статус архивного: «До конца 1980-х путешествующая выставка прибавлялась новыми работами, а позже — уже нет» [Аввакумов, 2019, с. 28], — отмечает Юрий Аввакумов.

Яркий образ бумажной архитектуры как некоего законченного явления был представлен в 1996 году в Российском павильоне на Венецианской архитектурной биеннале. Инсталляция Юрия Аввакумова «Русская утопия: Депозитарий» представляет собой шкаф, в ящиках которого хранятся эскизы нереализованных проектов почти за три столетия истории русской архитектуры, включая проекты «бумажников». Деформированные и покосившиеся комоды вместе образуют монументальный объем-архитектон. Монументальность инсталляции особенно проявляется при экспонировании «Депозитария» вертикально, в виде башни: именно так эта работа выставлась в холле Государственной Третьяковской галереи на Крымском Валу. Соседствуя с макетом Башни III Интернационала, она находилась в символическом пространстве между прошлым и будущим — одновременно у входа в разделы искусства XX века и новейших течений. Такой способ презентации отсылает к раннему проекту Юрия Аввакумова и Михаила Белова «Погребальный небоскреб, или Столичный самовозводящийся колумбарий» (1983–1988) — высоте из гробов, строительство которой никогда не закачивается. Возможно, изначально отношение Аввакумова-куратора к бумажной архитектуре как к чему-то завершеному помогло ее обессмертить.

Безусловно, «бумажный» архив Аввакумова больше не принимает новых поступлений. Тем не менее, его есть чем обновить. Заинтересованность профессионального сообщества в концептуальном проектировании никуда не исчезла — она трансформировалась в параллельную сферу работы



Ил. 13

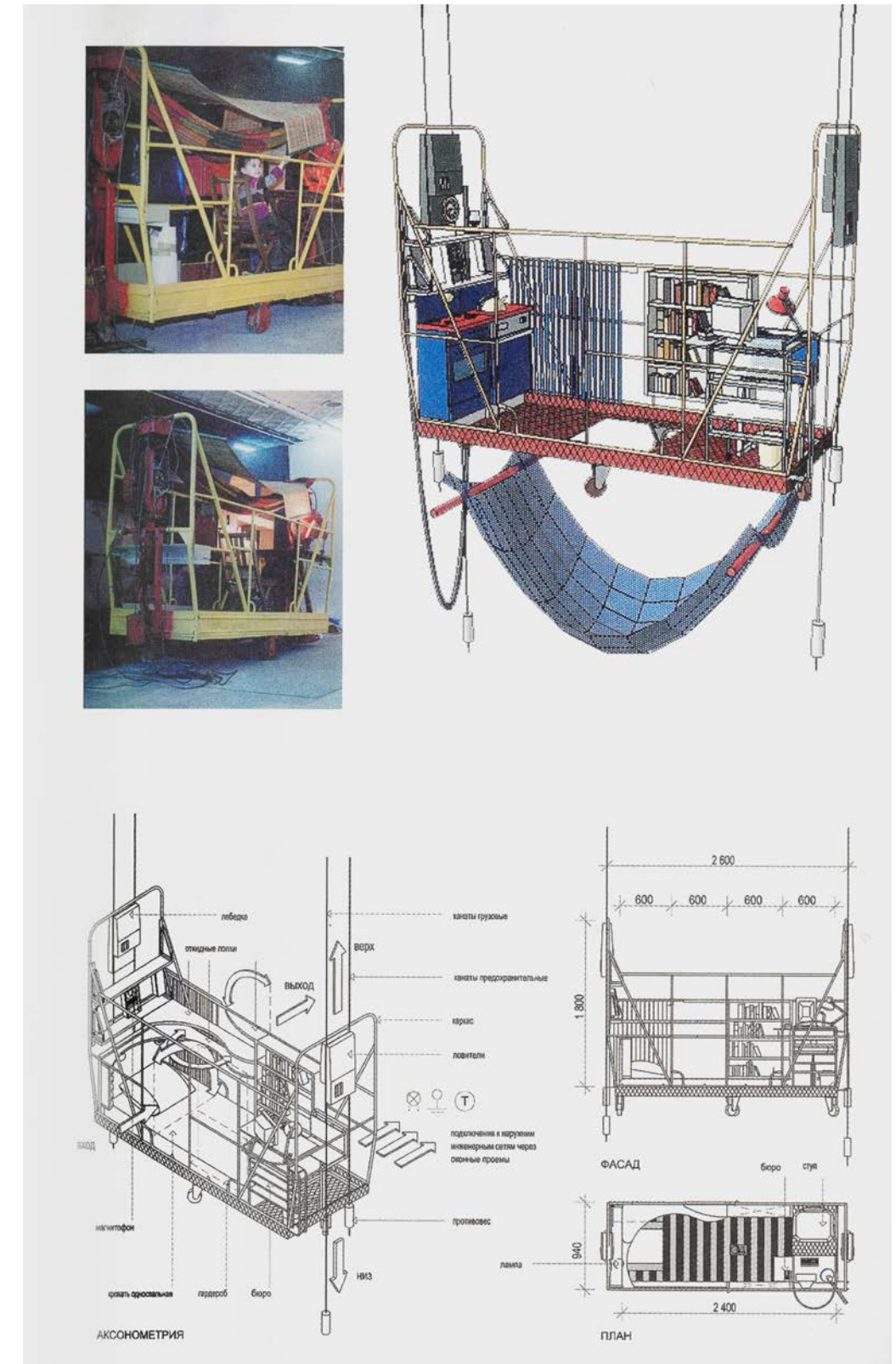
Юрий Аввакумов, Юрий Кузин. Красная вышка. 1986–1989. Газета, шелкография. 62×40 см



практикующего архитектора. Отчасти этому способствовали изменения в образовательном процессе. В 1989 году в МАРХИ открылась Мастерская экспериментального учебного проектирования под руководством Валентина Раннева и Евгения Асса, работа которой велась в форме семинаров-диалогов между студентами и преподавателями. В 1993 году Асс создал Архитектурную лабораторию, в которую входили первые студенты мастерской. На ее занятиях обсуждались универсальные понятия архитектуры, при этом деятельность была сосредоточена вокруг опыта чувственного переживания пространства посетителем. Можно с уверенностью сказать, что сегодня эти принципы воплотились в учебном процессе Московской архитектурной школы МАРШ, возглавляемой Евгением Ассом и выпускником лаборатории Никитой Токаревым.

Опыты лаборатории, как и опыты ЖИВСКУЛЬПТАРХа, комиссии живописно-скульптурно-архитектурного синтеза эпохи авангарда (они были основаны в один день с разницей в 75 лет), связаны с проблемой взаимодействия искусств; архитекторы работали в форматах выставок, акций и хеппенингов. Цикл «Элементарные действия» был проведен еще до официального создания лаборатории. «Серия архитектурных испытаний с природными элементами», как ее описывают авторы [Архитектурная лаборатория, 1997], больше отсылает к работам арт-группы «Коллективные действия», чем к заданиям архитектурных вузов. Свою версию «Поездок за город» участники лаборатории посвятили построению конструкций из природных объектов — например, «моста» из чистой воды, проложенного в заросшем ряской пруду, или живой изгороди, буквально сформированной шеренгой участников. Лаборатория также отметилась несколькими выставками. Например, на ироничной «Хорошей архитектуре» в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А. В. Щусева (1997) демонстрировались фотографии зданий, замотанных в строительную сетку, а проект «Распознавание» (2001) был переосмыслением графики Андреа Палладио с помощью компьютерного рендеринга.

Эти выставки исследовали границы архитектурного творчества и его взаимосвязь с реальным проектированием и другими видами искусства. Именно такой синтез во многом присущ главному международному архитектурному смотру — Венецианской архитектурной биеннале. Неслучайно одной из последних акций Архитектурной лаборатории стала «Мастерская — Россия», представленная там: Евгений Асс, курировавший российский проект, объявил конкурс студенческих работ на тему «Проблемы и решения» — лучшие были отобраны для экспонирования. В 2000 году архитекторы Грег Линн и Хани Рашид уже превращали американский павильон биеннале в мастерскую, в которой работали студенты Колумбийского и Калифорнийского университетов, — к слову, этот проект тоже назывался Architecture Laboratory. Тем не менее, «Мастерская — Россия» утвердила важность концептуальных работ для обогащения современной архитектуры и отчасти задала вектор движения для молодых специалистов. Новое



Ил. 14

«Облеждение архитекторов» (Игорь Бурый, Илья Вознесенский, Алексей Кононенко, Вера Самородова). Наружное подвесное устройство для круглосуточного пребывания. 2004



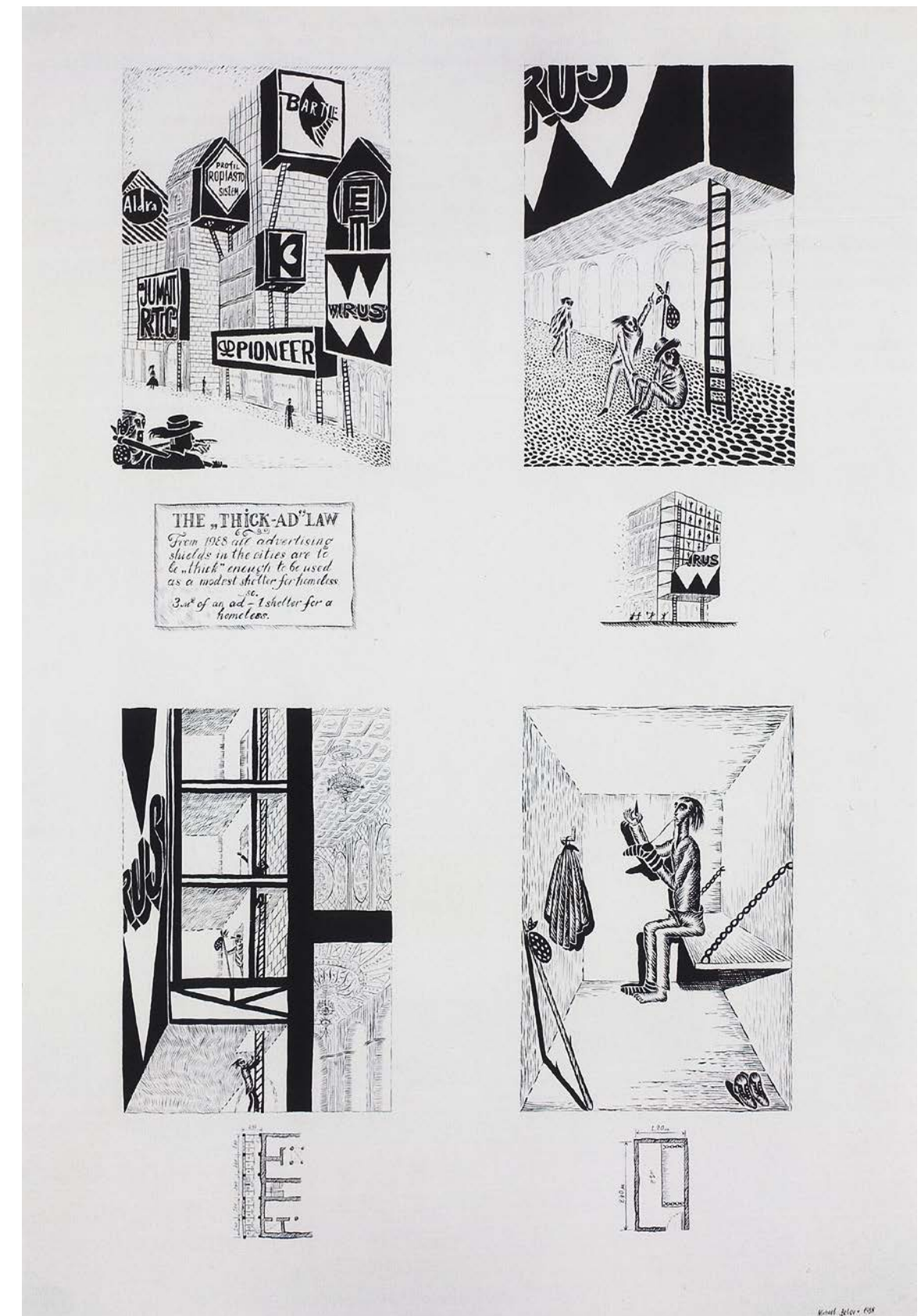
поколение балансирует между концептуальными поисками и реальным проектированием — оба эти направления органично уживаются в рамках архитектурной практики.

### Архитектура мечты: концептуальные поиски у архитекторов нового поколения

У архитекторов-«бумажников» гораздо больше последователей, чем кажется на первый взгляд. В 2012 году на Венецианской биеннале Королевский институт британских архитекторов (RIBA) показал выставку «Венеция на вынос: идеи, которые изменят британскую архитектуру» (Venice Take Away: Ideas to Change British Architecture). В ходе ее подготовки семь групп архитекторов разъехались по миру. Анна Гибб и Росс Андерсон отправились в Россию, где ожидаемой «находкой» для них должны были стать достижения авангарда, но команда представила исследование о бумажной архитектуре. «Мы считаем, что конкурсы — важнейшая часть архитектурной деятельности. Опыт российской бумажной архитектуры в этом смысле абсолютно беспрецедентен. Мы снова хотим сделать доступными для всех архитектурные конкурсы, участие в которых для молодых архитекторов сопряжено с массой прежде всего экономических сложностей», — говорит Анна Гибб в интервью для Art Newspaper Russia [Ларичев, 2012, с. 16].

Гибб рассматривает в основном «практическую» сторону — а именно конкурсы, в которых принимали участие советские архитекторы. Дуэт запустил онлайн-площадку Paper + Architects, которая стала своеобразной социальной сетью для общения молодых авторов, формирования объединений для участия в конкурсах и трансляции своих концептуальных идей. Этот ресурс практически воссоздал систему взаимоотношений между «бумажниками», которые, в большинстве случаев, объединялись лишь на выставках или для подготовки конкурсного задания. Несмотря на то что платформа просуществовала недолго, она предоставила возможность обсудить дальнейшее развитие бумажной архитектуры. Исследователи настаивают на особой роли «бумажных» проектов в преодолении кризиса идей. Это вполне объяснимо: количество ярких работ в портфолио у архитектора, который еще не приобрел статус знаменитости, невелико — лишь небольшой процент заказчиков нуждается в зданиях-памятниках, строительство которых обычно доверяют бюро с именем. А в конкурсных визионерских проектах он обретает необходимую свободу.

Если вернуться к российской ситуации, то можно с уверенностью сказать, что многие работы современных архитекторов, балансирующие на границе искусства и архитектуры, наследуют конкурсным проектам 1980-х годов. «Бумажники» разработали подход к концептуальным проектам как к самостоятельным произведениям искусства, не требующим реализации. «Герой будущего — это практикующий „бумажник“», — утверждает Юрий Аввакумов [Хачатуров, 2006, с. 66], и это девиз многих архитекторов молодого поколения. К тому же площадок для презентации концептуальных проектов с каждым годом все больше — такими пространствами стали



Ил. 15

Михаил Белов. Закон о выпуклой рекламе. 1987–1990.  
Бумага, маркер, рапидограф. 100×70 см. Частная  
коллекция



специализированные выставки от «АрхМосквы» до более камерных показов Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева и центра «Зотов», а также фестивали «Архстояние», «Выкса» и многие другие. При этом концептуальная архитектура может существовать в разных формах — от графического листа до инсталляции. Пограничное положение этих проектов позволяет говорить о новом статусе архитектора. Как его охарактеризовать? Можно обратиться к опыту Императорской Академии художеств, присуждавшей выпускникам архитектурного факультета звание «художник архитектуры». Эта формулировка архаична лишь на первый взгляд — она довольно точно описывает деятельность современного междисциплинарного профессионала, к тому же, именно ее использовали и сами авторы бумажных проектов [Аввакумов, 2019, с. 342].

Таковыми «художниками архитектуры» стало «Обледенение архитекторов». Основанная в 1993 году Игорем Бурым, Алексеем Кононенко, Ильей Вознесенским и Верой Самородовой группа позиционировала себя и как бюро, и как художественное объединение. Персональная выставка 2009 года «Параархитектура» утвердила термин, характеризовавший деятельность «Обледенения». «Параархитектура сопровождает собственно архитектуру, “большую архитектуру”, одновременно отражая ее как зеркало, иногда кривое, иногда — льстивое, иногда — ироничное», — пишет во вступительной статье куратор выставки Владимир Седов [Седов, 2009, с. 6]. Такое определение проектов объединения возникает по аналогии с паралитературой, а именно, «литературным творчеством, входящим в круг беллетристики, но по каким-то параметрам не дотягивающей, или, точнее, не встраивающейся в круг высокой художественной литературы» [Седов, 2009, с. 6].

Общность и преемственность с бумажной архитектурой прослеживается как в некоторых работах «Обледенения», так и в их программе. Прежде всего это литературоцентричность — работы часто сопровождаются остроумными текстами и отсылками к поэзии (в особенности к Даниилу Хармсу — в проектах «Веселый храм», «Стена поперек Петербурга»). Тем не менее, «Обледенение» не ограничивается архитектурной графикой — участники больше тяготеют к инсталляции и перформансу, а их работы зачастую интегрированы в уже существующую среду, в отличие от эфемерных пространств бумажной архитектуры. Например, проект «Устройство подвесное наружное для круглосуточного пребывания, или же Гостиница для бездомных» (2003–2010) (Ил. 14) представляет собой строительную люльку — жилую ячейку, которая может быть подключена к домовым коммуникациям. Поиск скрытых пространств, которых формально не существует, — центральная тема бумажной архитектуры: сходный образ появляется в работе Михаила Белова «Закон о выпуклой рекламе» (1987–1990) для конкурса проектов жилья для бездомных в городской среде, который проводил Международный союз архитекторов совместно с ЮНЕСКО. Белов предложил издать закон, по которому рекламные щиты должны быть достаточно выпуклыми, чтобы разместить бездомных в пространстве между щитом и зданием.



Ил. 16  
Ольга Трейвас. Изда-читальня. 2011



«Обледенение» же в аналогичном проекте ближе к реальности: жилая ячейка просто подключается к капитальному строению.

Деятельность «Обледенения архитекторов» осталась обособленным явлением, а появление «практикующих бумажников» случилось несколько позже, в конце 2000-х — начале 2010-х годов. На этот период пришлось большое количество конкурсов и мероприятий, которые предлагали архитекторам попробовать себя в создании концептуальных работ и арт-объектов. Так, с 2009 года проходит конкурс при поддержке благотворительного фонда «Русский авангард». И если тема первого — гараж на 400 машиномест — была вполне утилитарной, то на следующих задания все больше провоцировали визионерские проекты. Особенно показательны работы конкурса 2011 года на тему «Изба-читальня». Ольга Трейвас перевернула ее вверх дном, поставив на легкие опоры (Ил. 16), просматривающиеся сквозь полностью стеклянное фойе, — это отсылка к проекту-перевертышу «Дом-экспонат на территории музея XX века» (1984) Михаила Белова и Максима Харитонов. В «Ленте» Артема Укропова «изба» предстала в виде 300-метровой стены с экранами-медиафасадами, за которыми находятся индивидуальные ячейки, а Елена Угловская в проекте «Право на непрозрачность» показала более 200 одинаковых читален в пространстве одной площади. Эти работы перекликаются с офортом Бродского и Уткина «Форум тысячи правд» (1987) с людьми, дрейфующими на лодках между затопленных колонн, обклеенных объявлениями. В визуализации Угловская представила свою идею в форме куба, испещренного надписями, — в нем прослеживаются отголоски бумажных проектов группы Дмитрия Буша, Дмитрия Подъяпольского и Александра Хомякова, для которых куб и картезианская сетка были излюбленными образами, переходящими из концепта в концепт..

Этот конкурс — лишь один из примеров того, как концептуальное проектирование может повлиять на известность начинающего практикующего архитектора, или же вовсе оформиться в самостоятельную стратегию. В это же время свой ретроспективный вариант бумажной архитектуры возник у группы «Дети Иофана» (Степан Липгарт, Борис Кондаков, Юлия Бурмистрова), участники которой ищут альтернативный путь архитектуры в наследии сталинского «большого» стиля, что очевидно в их графике, но несколько приглушено в проектах-инсталляциях. Это различие между направлениями практики становится осознанной программой объединения. Например, вышка «Столпы ОСВОДа» (2011) (Ил. 17) для фестиваля «Города» представляет собой разведенные ладони, внутри которых помещаются сиденья для спасателей. Гигантизм этой вещи — одновременно и отсылка к советским монументам, и постмодернистская игра, а легкость и временный характер конструкции — адаптация кода авангарда. Такое сочетание характерно для работ «бумажников», которые создавали свою версию конструктивизма, — Юрия Аввакумова и Юрия Кузина.

Подобные инсталляции — частые гости современных архитектурных фестивалей под открытым небом. Темы самого крупного из них — Архстояния в Никола-Ленивце — отсылают к названиям «бумажных» конкурсов,



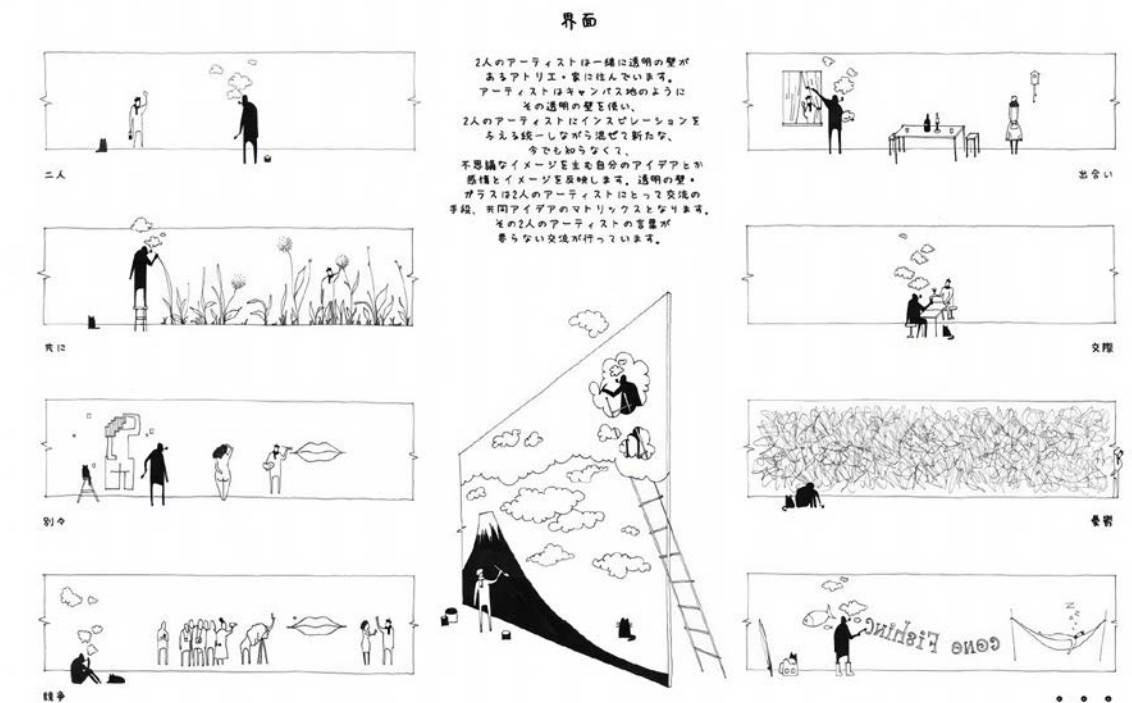
Ил. 17

Дети Иофана. Столпы ОСВОДа. 2011. Тульская область, Заокский район



например «Ноев ковчег» (2008), «Убежище» (2016), «Как жить?» (2017). Их эхо слышится и в самих объектах Никола-Ленивца. «Полумост надежды» Тимура Башкаева развивает популярную для «бумажников» тему моста в никуда, «Николино ухо» Влада Савинкина и Владимира Кузьмина — тему убежища, а объект «Штурм неба» бюро Manipolazione Internazionale, построенный для Архстояния «Знаки движения», и вовсе вызывает в памяти образы конструктивистских лестниц Юрия Аввакумова и каркасных сооружений из фильма Федерико Феллини «8<sup>1/2</sup>», которые можно увидеть на офортах Ильи Уткина и Александра Бродского.

Проект «Дом с люстрой» (2017) создан командой КБ «Хвоя» к Архстоянию «Как жить?». Это квадратный в плане дом без окон, но с прозрачной крышей, в которую вмонтирована люстра. Она освещает интерьер и одновременно светит наружу. «Всем прохожим видно, что внутри уютно, но при этом жизнь обитателей полностью скрыта от глаз посторонних» [Архитектурное бюро Хвоя, не датировано]. Образ отсылает к результатам бумажного конкурса «Оплот сопротивления» 1985 года. Проект Михаила Белова «Вилла Инопланетянин» представляет собой невыразительную капсулу, внутри которой поместился остров с маленькой виллой, окруженной водой, — как раз в подобной «оболочке» обитают и посетители «Дома с люстрой». Пространственные фокусы можно также увидеть в проекте Александра Бродского и Ильи Уткина «Вилла Наутилус», одновременно открытой и недоступной для окружающего мира. Представители петербургского бюро «Хвоя» Сергей Аксенов, Георгий Снежкин и Илья Спиридонов называют бумажную архитектуру одним из основных источников вдохновения — более того, они продолжают участвовать в конкурсах, проводимых японскими журналами JA и Shinkenchiku. Эта деятельность архитекторов проходит под маркой объединения «Тихий час». «В современном обществе принято считать, что архитектура не может обращаться к человеку столь же непосредственно, как другие виды искусства, — пишут о себе авторы «Тихого часа». — Мы пробуем найти архитектурное высказывание, не требующее от зрителя никакой искушенности в вопросах архитектуры и искусствоведения, а максимально простое и легкое, адресованное вообще всем» [Трошина, 2013, с. 174]. Эта гуманистическая миссия чрезвычайно близка подходу бумажной архитектуры, как и «рукодельная» графика работ «Тихого часа», непременно наполненная стаффажными персонажами. К тому же, темы этих архитектурных конкурсов и через 40 лет не претерпели значительных изменений. На конкурс «Дом в эпоху кино» объединение представило проект «Невидимый дом» (2009), верхний этаж которого, как пишут архитекторы в пояснительной записке, удастся заметить «когда идет дождь», «осенью во время листопада», «ночью, когда прилетают мотыльки», и так далее. Не менее поэтичен и «Дом для двух художников» (2011) (Ил. 18), разделенный прозрачной преградой, которую можно использовать в качестве холста. А в проектах офисного здания «Газпрома» (2006) в форме нефтяной скважины и «Идеального небоскреба» (2007) с единственным верхним этажом находится место и свойственной «бумажникам» иронии.



Ил. 18  
Тихий час. Дом для двух художников. 2011

Ил. 19  
Бюро «Хвоя». Дом для двух художников. 2018.  
Ленинградская область



Несмотря на эфемерность этих работ, концептуальные проекты «Тихого часа» иногда воплощаются в жизнь. Стратегия архитекторов такова: «Тихий час» занимается чистым творчеством, а бюро «Хвоя» — реальным проектированием. Существование двух объединений с разными задачами, но одними участниками приводит к тому, что в какой-то момент граница между этими ипостасями архитекторов становится едва ощутимой. Например, «Дом для двух художников» действительно был построен в Ленинградской области (2018) (Ил. 19), правда любимая «Тихим часом» тема прозрачности реализована там куда менее радикально.

Выпускники архитектурного факультета Санкт-Петербургской академии художеств продолжают идеи «бумажников», хотя никогда не учились у ее представителей. А в Московском архитектурном институте уже сформировались несколько мастеров, ими воспитанных. Один из них — ученик Михаила Белова Борис Бернаскони. Его бюро реализовало ряд крупных проектов (например, Ельцин-Центр в Екатеринбурге, 2011–2015), но еще больше в портфолио команды концептуальных идей. Проект «Гиперкуб» в Сколково (2010–2012) представляет собой сплошной медиафасад, в который упакован каркас постройки. Тема архитектуры как средства коммуникации центральная для Бернаскони — во многом это продолжение его проекта АСМИ (Архитектурное средство массовой информации, 2003), который разрабатывался для московского Сити [Жемчукова, 2009, с. 11]. Опыты Бернаскони имеют много общего с «бумажными» конкурсами: сходные образы встречаются в работах Михаила Белова «Марсельский блок» (1986) и «Вечный штиль в бушующем море» (1985). Последний и вовсе показывает здание как отражение окружающего мира: установленный в море зеркальный куб является средством коммуникации человека и природы. В некоторых случаях обращение архитекторов к бумажным проектам выражается не в прямом заимствовании образов, а через освоение техники их подачи. Мастерская «Архитектура через офорт» под руководством Александра Бродского исследует возможности использования графики в современной архитектурной практике. «Цель офортной лаборатории — возрождение офорта как архитектурного медиума, способного создавать эффект пространства на плоском листе. Офорт обретает особую сакральность через ритуальность процесса, открывая возможность для глубокого визуального размышления», — пишет о лаборатории ее выпускница, архитектор Алина Паршикова [Паршикова, 2025]. Выставка проектов выпускников состоялась в рамках фестиваля «Открытый город» в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А. В. Щусева в 2024 году. Она подвела промежуточные итоги четырех лет существования мастерской, которая на данный момент находится в поиске нового помещения для возобновления работы. В представленных в экспозиции офортах можно выделить два пути, которыми идут студенты: одни напрямую используют язык «бумажных» проектов, выполненных в технике офорта, но есть и архитекторы, которые адаптируют этот медиум к собственной практике. Понадобится больше времени, чтобы

оценить все значение мастерской и ее влияние на архитекторов-участников. Тем не менее, уже сейчас можно видеть, что графика и концептуальные проекты важны для современного архитектора не меньше, чем «реальное проектирование».

Потенциал бумажной архитектуры простирается далеко за пределы ретроспективных выставок. Парадоксальное сочетание ранней музеефикации с активной деятельностью участников явления и абсолютной вневременностью образов конкурсных проектов привели к трансформации этих идей в параллельных сферах работы архитектора, а также к интересу со стороны новых поколений. Современная практика предлагает множество способов для воплощения мечты архитектора в жизнь — умение работать и в реальном проектировании, и в пространстве концепций отличает сегодняшнего профессионала, способного к рефлексии и свободно курсирующего между разными архитектурными дисциплинами. Новое поколение архитекторов как никогда близко к понятию «практикующего бумажника», и это бесценное наследие «лаборатории большой архитектуры».



## Библиография

- Аввакумов, Ю. И. (2019).** *Бумажная архитектура. Антология.* М.: Музей современного искусства «Гараж».
- Аввакумов, Ю. И. и Чечот, И. Д. (2008).** *РодДом.* BornHouse. М.: Интеррос: Проектное бюро «Легейн».
- Архитектурная лаборатория (1997).** *Архитектурные испытания. Каталог* // Приложение журнала «Проект Россия». № 7. М.: А-Фонд.
- Архитектурная лаборатория (2001).** *Распознавание. Каталог* // Приложение журнала «Проект Россия». № 13. Москва.
- Архитектурное бюро Хвоя (не датировано).** URL: <http://chvoya.com/ru/chandelier> (дата обращения: 20.07.25).
- Жемухова, Т. (2009).** «Архитектура — это интерфейс». *Интервью с Борисом Бернаскони* // Bernaskoni. 2000–2009. Tatlin Mono. С. 11.
- Ларичев, Е. (2012).** *Архитектура «общего места»: исповеди и технологии на Венецианской биеннале* // The Artnewspaper Russia. № 6. Октябрь. С. 16.
- Малинин, Н. С. (2003).** *Бунт левшинских стрельцов, или Дом ниоткуда* // Проект-классика. № 7. URL: [http://www.projectclassica.ru/m\\_classik/07\\_2003/07\\_classik\\_07a.htm](http://www.projectclassica.ru/m_classik/07_2003/07_classik_07a.htm) (дата обращения: 05.06.2025).
- Молок, Н. Ю. (2004).** «Бумажники» становятся каменищами? // Известия. 04.08.2004. URL: <https://iz.ru/news/292775> (дата обращения: 05.06.2025).
- Парамонова, Д. В. (2012).** *Грибы, мутанты и другие: Архитектура эры Лужкова.* М.: Институт медиа, архитектуры и дизайна Стрелка.
- Паршикова, А. (2025).** *Архитектура через офорт* / Алина Паршикова // Журнал «Локус». 15.03.2025. URL: <https://locusmagazine.ru/online/texts/tpost/17h39k8421-arhitektura-cherez-ofort-alina-parshikov> (дата обращения: 05.06.2025).
- Седов, В. В. (2009).** *Параархитектура и группа «Обледенение архитекторов»* // Обледенение архитекторов. Каталог выставки / Авт.-сост. В. В. Седов. Москва. С. 6–17.
- Ситар, С. В. (1995).** *Арт-Бля, Бахтин и Рабле* // Проект Россия. № 1. С. 37–41.
- Ситар, С. В. (2006).** *Начало движения* // Проект Россия. Александр Бродский. № 41. С. 94–97.
- Ситникова, О. (2018).** *Интервью с Георгием Никичем.* 27.12.2021 // Место искусства. URL: <https://placeofart.ru/intervju-s-georgiem-nikichem-chast-pervaja> (дата обращения: 05.06.2025).
- Стригалева, А. А. (1992).** *Бумажная архитектура из железа* // Временные монументы. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, ГНИМА им. Щусева, Москва, 1992–1993. М.: Стиплер Пабlishер Лтд. С. 3.
- Трошина, М. (2013).** *Приятных свиданий...* «Тихий Час» // Tatlin Mono. Young Russian Architects. С. 174.
- Уткин, И. В. (2009).** *Архитектура и театр. «Студия Уткина».* *Каталог работ 1999–2009.* М.: Студия Уткина.
- Хан-Магомедов, С. О., Глазычев, В. Л., Боков, А. В., Асс, Е. В., Гоолдхорн, Б. (1995).** *Архитектура в посттоталитарном обществе* // Проект Россия. № 1. С. 7–12.
- Хачатуров, С. В. (2023).** 2 Бродских 2. Странники среди руин // Искусствознание. № 3. М.: Государственный институт искусствознания. С. 304–315.
- Хачатуров, С. В. (2006).** *У! — Родина!!!* / Артхроника. № 9. С. 66.

**Levkova-Lamm, I. (2011).** *House Metaphors and Paper Architecture* // Shifting from the Center to the Margins: Moscow Conceptualism, 1980s — 1990s // Moscow conceptualism in context / Gen. ed.: Alla Rosenfeld; Transl. Nina Bouis [et al.] / Zimmerli art museum at Rutgers university. Prestel, Berlin. Pp. 129–131.

## Список иллюстраций

- Ил. 1.** Сергей Ткаченко, Олег Дубровский, Сергей Ануфриев, Владимир Бельский, Светлана Белянина, Илья Вознесенский, Елена Капалина, Алексей Кононенко, Михаил Лейкин, Галина Николашина, Вера Чулкова. Дом-яйцо. 1998–2000. Москва. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D0%94%D0%BE%D0%BC-%D1%8F%D0%B9%D1%86%D0%BE\\_%D0%BD%D0%B0\\_%D1%83%D0%BB%D0%B8%D1%86%D0%B5\\_%D0%9C%D0%B0%D1%88%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0\\_%D0%B2\\_%D0%9C%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B2%D0%B5\\_12.07.2020.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D0%94%D0%BE%D0%BC-%D1%8F%D0%B9%D1%86%D0%BE_%D0%BD%D0%B0_%D1%83%D0%BB%D0%B8%D1%86%D0%B5_%D0%9C%D0%B0%D1%88%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%B2_%D0%9C%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B2%D0%B5_12.07.2020.jpg) (дата обращения: 18.06.2025)
- Ил. 2.** Сергей Ткаченко, группа «Обледенение архитекторов». Эскиз роддома в Вифлееме. 1998. Частное собрание. Источник изображения — URL: <http://www.drumsk.ru/arch/detail.php?ID=2326> (дата обращения: 05.06.2025)
- Ил. 3.** Бюро «А-Б». Дом «Столтник». 2003. Москва. Источник изображения — URL: [https://zhk-stolnik.ru/img/r/1\\_1/landing/new\\_landing\\_pages/100/foto\\_main/%D0%91%D0%B5%D0%B7%20%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8-2.jpg](https://zhk-stolnik.ru/img/r/1_1/landing/new_landing_pages/100/foto_main/%D0%91%D0%B5%D0%B7%20%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8-2.jpg) (дата обращения: 19.06.2025)
- Ил. 4.** Михаил Лабазов, Андрей Савин. Загородный дом. 1987. Бумага, офорт, акварель. 59×86 см. Источник изображения — Аввакумов, Ю. (2019). *Бумажная архитектура. Антология.* М.: Музей современного искусства «Гараж». С. 239.
- Ил. 5.** Илья Уткин. Дом «Дворянское гнездо». 2001–2004. Москва. Источник изображения — URL: <https://storage1.qayli.com/downloads/20213001-image-b8c612e1-a967-4b19-ae9e-bb1ef72e585f.jpg> (дата обращения: 19.06.2025)
- Ил. 6.** Михаил Филиппов. Римский дом. 2002–2005. Москва. Источник изображения — URL: <https://archi.ru/projects/russia/4485/rimskii-dom#slider-1> (дата обращения: 05.06.2025)
- Ил. 7.** Михаил Филиппов, Надежда Бронзова. Оплот сопротивления. 1985. Бумага, акварель, карандаш. 60×84 см. Источник изображения — Аввакумов, Ю. (2019). *Бумажная архитектура. Антология.* М.: Музей современного искусства «Гараж». С. 167.
- Ил. 8.** Михаил Белов, Максим Харитонов. Дом-экспонат на территории музея XX века. 1981. Бумага, офорт. 74,5×53,5 см; 74×52,5 см. Источник изображения — Аввакумов, Ю. (2019). *Бумажная архитектура. Антология.* М.: Музей современного искусства «Гараж». С. 110.
- Ил. 9.** Александр Бродский. Ресторан «Причал 95 градусов». 2000. Бухта Радости. Источник изображения — URL: <https://ardexpert.ru/project/3134> (дата обращения: 05.06.2025)
- Ил. 10.** Александр Бродский, Илья Уткин. Корабль дураков, или Деревянный небоскреб для веселой компании. 1988. Бумага, офорт. 73,7×55,8 см. Источник изображения — Аввакумов, Ю. (2019). *Бумажная архитектура. Антология.* М.: Музей современного искусства «Гараж». С. 99.

- Ил. 11.** Александр Бродский. Музей «Полторы комнаты». 2020. Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: [https://t.me/brodsky\\_online\\_museum/772](https://t.me/brodsky_online_museum/772) (дата обращения: 05.06.2025)
- Ил. 12.** Юрий Аввакумов. Мост «Красная Горка». 1996. Бумага, шелкография. 69,3×95,8 см. Источник изображения — Аввакумов, Ю. (2019). *Бумажная архитектура. Антология.* М.: Музей современного искусства «Гараж». С. 154.
- Ил. 13.** Юрий Аввакумов, Юрий Кузин. Красная вышка. 1986–1989. Газета, шелкография. 62×40 см. Источник изображения — Аввакумов, Ю. (2019). *Бумажная архитектура. Антология.* М.: Музей современного искусства «Гараж». С. 141.
- Ил. 14.** «Обледенение архитекторов» (Игорь Бурый, Илья Вознесенский, Алексей Кононенко, Вера Самородова). Наружное подвесное устройство для круглосуточного пребывания. 2004. Источник изображения — Седов, В. (2009). *Обледенение архитекторов. Каталог выставки* / Авт.-сост. В. В. Седов. Москва. С. 36–37.
- Ил. 15.** Михаил Белов. Закон о выпуклой рекламе. 1987–1990. Бумага, маркер, рапидограф. 100×70 см. Источник изображения — Аввакумов, Ю. (2019). *Бумажная архитектура. Антология.* М.: Музей современного искусства «Гараж». С. 122.
- Ил. 16.** Ольга Трейвас. Изба-читальня. 2011. Источник изображения — URL: <https://treivas.team/wp-content/uploads/2022/09/151-IZBA-big-1-1920x1166.jpg> (дата обращения: 19.06.2025)
- Ил. 17.** Дети Иофана. Столпы ОСВОДа. 2011. Тульская область, Заокский район. Источник изображения — URL: [https://archi.ru/russia/image\\_large.html?id=94282](https://archi.ru/russia/image_large.html?id=94282) (дата обращения: 19.06.2025)
- Ил. 18.** Тихий час. Дом для двух художников. 2011. Источник изображения — архив бюро «Хвоя»
- Ил. 19.** Бюро «Хвоя». Дом для двух художников. 2018. Ленинградская область Источник изображения — URL: <https://chvoya.com/ru/housefortwoartists> (дата обращения: 19.06.2025)
- References**
- Architectural Laboratory (1997).** *Architectural Tests.* Catalogue. Supplement to the Project Russia Magazine. No. 7. Moscow: A-Fond. [In Russ.]
- Architectural Laboratory (2001).** *Recognition. Catalogue.* Supplement to the Project Russia Magazine. No. 13. Moscow. [In Russ.]
- Avvakumov, Yuri (2019).** *Paper Architecture: An Anthology.* Moscow: Garage Museum of Modern Art. [In Russ.]
- Avvakumov, Yuri and Chechot, Ivan (2008).** *BornHouse.* Moscow: Interross: Project bureau “Legein”. [In Russ.]
- Khachaturov, Sergey (2006).** *Wow! — Homeland!!!* Art Chronicle. No. 9. P. 66. [In Russ.]
- Khachaturov, Sergey (2023).** 2 Brodskys 2. Wanderers Among the Ruins. Art Studies. No. 3. Moscow: State Institute of Art Studies. Pp. 304–315. [In Russ.]
- Khan-Magomedov, Selim, Glazychev, Vyacheslav, Bokov, Andrei, Ass, Evgenii, Gooldhorn, Bart (1995).** *Architecture in a Post-Totalitarian Society.* Project Russia. No. 1. Pp. 7–12. [In Russ.]

- Larichev, Egor (2012).** *Architecture of the “Common Place”: Confessions and Technologies at the Venice Biennale.* The Artnewspaper Russia. No. 6. October. P. 16. [In Russ.]
- Levkova-Lamm, Innesa (2011).** *House Metaphors and Paper Architecture.* Shifting from the Center to the Margins: Moscow Conceptualism, 1980s — 1990s. Moscow conceptualism in context / Gen. ed.: Alla Rosenfeld; Transl. Nina Bouis [et al.] / Zimmerli art museum at Rutgers university. Prestel, Berlin. Pp. 129–131.
- Malinin, Nikolai (2003).** *The Revolt of the Levshin Streltsy, or the House from Nowhere.* Proekt-Klassika. No. 7. URL: [http://www.projectclassica.ru/m\\_classik/07\\_2003/07\\_classik\\_07a.htm](http://www.projectclassica.ru/m_classik/07_2003/07_classik_07a.htm) (date of access: 05.06.2025). [In Russ.]
- Molok, Nikolai (2004).** *Paper architects become masons?* // Izvestia. 04.08.2004. URL: <https://iz.ru/news/292775> (date of access: 05.06.2025). [In Russ.]
- Paramonova, Daria (2012).** *Mushrooms, mutants and others: Architecture of the Luzhkov era.* Moscow: Strelka Institute for Media, Architecture and Design. [In Russ.]
- Parshikova, Alina (2025).** *Architecture through etching* / Alina Parshikova. Lokus Magazine. 15.03.2025. URL: <https://locusmagazine.ru/online/texts/tpost/17h39k8421-arhitektura-cherez-ofort-alina-parshikov> (date accessed: 05.06.2025). [In Russ.]
- Sedov, Vladimir (2009).** *Paraarchitecture and the “Icing of Architects” group.* Icing of Architects. Exhibition catalogue / Auth. — compiled by V. Sedov. Moscow. Pp. 6–17. [In Russ.]
- Sitar, Sergei (1995).** *Art-Blya, Bakhtin and Rabelais.* Project Russia. No. 1. Pp. 37–41. [In Russ.]
- Sitar, Sergei (2006).** *The Beginning of the Movement.* Project Russia. Alexander Brodsky. No. 41. Pp. 94–97. [In Russ.]
- Sitnikova, Oksana (2018).** *Interview with Georgy Nikich.* 12/27/2021. Place of Art. URL: <https://placeofart.ru/intervju-s-georgiem-nikichem-chast-pervaja> (date of access: 06/05/2025). [In Russ.]
- Strigalev, Anatolii (1992).** *Paper architecture from iron.* Temporary monuments. State Russian Museum, St. Petersburg, Shchusev State Research Institute of Architecture, Moscow, 1992–1993. Moscow: Stiplier Publisher Ltd. P. 3. [In Russ.]
- Troshina, Maria (2013).** *Sweet dreams... “Quiet Hour”.* Tatlin Mono. Young Russian Architects. P. 174. [In Russ.]
- Utkin, Ilya (2009).** *Architecture and theater. Catalog of works 1999–2009.* Moscow: “Utkin Studio”. [In Russ.]
- Zhemchukova, T. (2009).** *“Architecture is an Interface”.* *Interview with Boris Bernaskoni.* Bernaskoni. 2000–2009. Tatlin Mono. P. 11. [In Russ.]



## КНИЖНЫЙ ОБЗОР

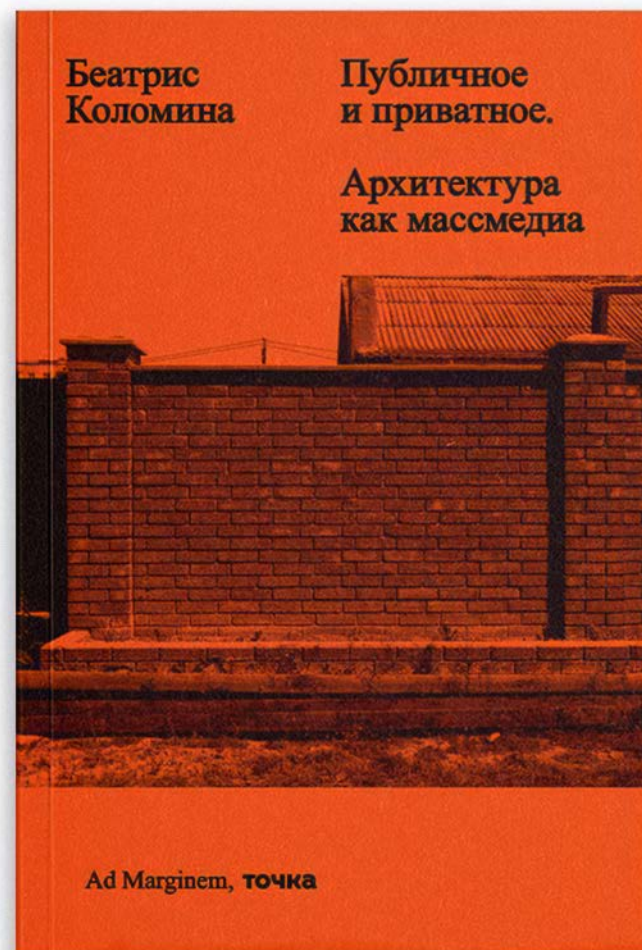
ЧЕЛОВЕК  
ПОДГЛЯДЫВАЮЩИЙ

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-7-268-273

О. А. УЛЬЯНОВА

Европейский университет  
в Санкт-Петербурге  
191187, Россия, Санкт-Петербург,  
Гагаринская ул., д. 6/1, А  
o.ulyanova@eu.spb.ru

Коломина, Беатрис. Публичное и приватное.  
Архитектура как массмедиа / пер. с англ. М.: Ад Маргинем  
Пресс, 2024. 248 с.



В издательстве «Ад Маргинем Пресс» в 2024 году вышла книга Беатрис Коломины «Публичное и приватное. Архитектура как массмедиа» в переводе Ивана Третьякова и Антона Вознесенского. Беатрис Коломина — американский историк и теоретик архитектуры, куратор, профессор Принстонского университета. Родилась в Испании в 1952 году, училась в Валенсии и Барселоне на направлении «История, теория и урбанизм»; в начале 1980-х переехала в США, преподавала в Колумбийском университете, затем в Принстоне, а также в качестве приглашенного лектора выступала на множестве открытых площадок — от МоМА и Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке до Архитектурного института в Японии. Основной фокус исследований Коломины — на взаимодействии архитектуры с массмедиа: способы ее репрезентации, стратегии архитекторов, и влияние всего этого на зрителя. Разумеется, речь идет прежде всего об архитектуре до- и послевоенного модернизма, становление которой неразрывно связано с институтом массмедиа.

«Публичное и приватное» — первая книга Коломины, переведенная на русский язык. Впервые она была издана на английском в 1994 году. По словам автора, работа над ней началась с эссе, написанного в 1981 году еще на испанском языке. Автор вернулась к тексту спустя почти десять лет и, проведя большую работу в библиотеках МоМА, Колумбийского и Принстонского университетов, а также в бездонных архивах Ле Корбюзье, произвела на свет этот текст, интригующий и во многих отношениях провокационный, в первую очередь для постсоветского читателя, привыкшего идеализировать Корбюзье, чья фигура — безо всякого посягательства на ее авторитет — подвергается здесь детальному дознанию и в некотором смысле пересмотру. В основе композиции книги — сопоставление двух личностей, двух архитектур и двух стратегий саморепрезентации: Адольфа Лооса и Ле Корбюзье.

Исследование стратегий обоих архитекторов представляет собой вызов для исследователя. И Коломина принимает его: она очень подробно разбирает устройство их интерьеров, вплоть до механизмов открывания окон, — и делает выводы, часто образные, интуитивные, но чрезвычайно выразительные и убедительные. Коломина обращается к оригиналам текстов Ле Корбюзье и Лооса и обнаруживает массу лакун: английские переводчики (как и русские) многие детали, важные для понимания личностей этих архитекторов, намеренно опускали. Она щедро цитирует тексты, добытые ею в архивах; местами ее книга становится буквально коллажом из цитат. Иллюстрировано издание концептуально, в стиле самого Ле Корбюзье, помноженном на идеи Лооса: почти каждое фото раскрывает свой смысл только вкупе с текстом и версткой.

У архитекторов были прямо противоположные подходы к самоархивации. Ле Корбюзье оставил после себя необъятный архив — от телефонных счетов и чеков до текстов и рисунков, — который был институционализирован и стал основой коллекции Фонда на вилле Ла Рош-Жаннере (где и работала Коломина). Впоследствии значительная его часть была опубликована

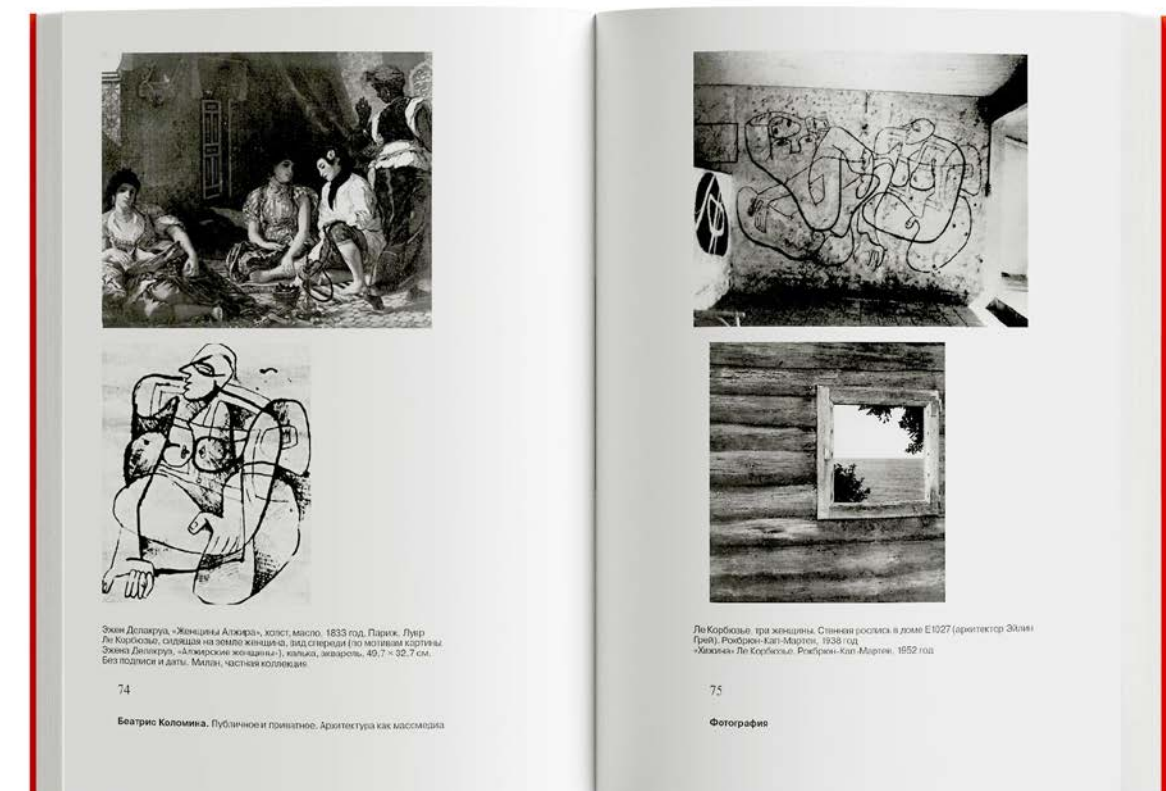


в 32 томах. Лоос намеренно не оставил почти ничего. Ле Корбюзье мыслил дом как укрытие, из которого можно смотреть наружу, и посредством архитектуры моделировал картину в окне, (но не только: Коломина приводит как пример спроектированные Ле Корбюзье апартаменты Шарля де Бестеги (1929–1931) на крыше старинного здания на Елисейских Полях, с автоматизированными подвижными ширмами из живой изгороди, которыми можно было изолировать жилое пространство от городского или, наоборот, открыв, обрмить ими виды Парижа; с. 196). Для Лооса дом — исключительно укрытие от внешнего. В нем, как пишет Коломина, «множество уголков, где можно уютно устроиться». В одном из них расположился (порой его не сразу удастся заметить) обитатель дома, чей взгляд направлен внутрь помещения: как зритель из ложи глядит на сцену.

Окно для Ле Корбюзье — это пункт наблюдения за внешним миром, и коль скоро оно становится ленточным, для наблюдателя расширяется обзор. Пространство в окне кадрируется специфическим образом, не так как на картине, а скорее как на светочувствительной пленке; фактически Коломина утверждает, что Ле Корбюзье превращает окно в киноэкран, что было невозможно проделывать с вертикальным «французским окном» (с. 100–108). В архитектуре же Лооса окна нужны только для того, чтобы «пропускать свет, но не пропускать взгляд». Процесс рисования для Ле Корбюзье был идентичен тактильному взаимодействию с объектом; нарисовать значит изобрести, постичь, запомнить навсегда (с. 72–84). Лоос рисовал мало и гордился репутацией «архитектора без карандаша»; рисунок для него был исключительно способом наглядной демонстрации своих идей заказчику (с. 60).

Ле Корбюзье много фотографировал сам, но более интересна его работа с чужими фотографиями и тиражными репродукциями разного рода, включая открытки, рекламные картинки из брошюр и журналов: он перерисовывал их, вырезал, кадрировал — изымая таким образом из контекста и наделяя новым смыслом. Кроме того, Ле Корбюзье ретушировал фотографии собственных построек: убирал детали, тени, даже окружающий ландшафт, чтобы вернуть чистоту своему замыслу, поскольку «реализованная архитектура смешивается с миром феноменов и неизменно теряет чистоту» (Коломина делает блестящий анализ ретуши фотографии виллы Швоб, с. 89). Лоос был убежден, что ни фотография, ни рисунок не в состоянии адекватно передать сущность архитектуры (с. 59), и полагал успехом то обстоятельство, что созданные им интерьеры на снимках кажутся совершенно неинтересными. Живи Ле Корбюзье в наше время, он непременно вел бы несколько блогов, причем делал бы это сам — так же, как занимался размещением рекламы и продвижением в журнале *L'Esprit Nouveau*; Лооса же, напротив, в пространстве соцсетей представить невозможно.

Коломина отмечает, что Ле Корбюзье и Лооса многое и объединяет. Оба выстраивали пространство в своих проектах подобно театральной мизансцене, предполагая, что в нем будут не просто жить, но в первую очередь *смотреть* — на него или через него. Для обоих архитектура становится рамкой: у Лооса — для внутреннего, у Ле Корбюзье — для внешнего.





Взгляд наблюдателя определяет особенности пространства. На мысе Мартен, на границе с участком виллы, спроектированной Эйлин Грей для Жана Бадовичи, Ле Корбюзье строит крошечную хижину (1952), очевидно, чтобы наблюдать за Грей (с. 76). В центре особняка Жозефины Бейкер Лоос запроектировал освещенный естественным светом бассейн, окруженный низкими переходами, из которых можно было сквозь прорезанные в чаше бассейна окна с толстыми стеклами наблюдать за теми, кто плавал и нырял в кристально-чистой воде в сиянии потоков света (с. 171). Кроме того, оба архитектора хорошо понимали различие между изображением и объектом, только Ле Корбюзье сам, в качестве редактора *L'Esprit Nouveau*, стал производителем пространства печатной страницы и мотором индустриализации архитектуры через ее интеграцию в культуру индустрии, а Лоос всячески сторонился этого.

В книге «Публичное и приватное» Коломина исходит из того, что на культуру XX века повлияли новые системы коммуникации — массовые «медиа», которые и стали той площадкой, где в действительности создается современная архитектура и с которыми она напрямую взаимодействует» (с. 21). Эту идею Коломина развивает и в других своих публикациях. Например, ее статья *Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture*<sup>1</sup> посвящена Чарльзу и Рей Имзам и их многоканальному фильму *Glimpses of the USA* для Американской выставки в Сокольниках 1959 года. Имзы придерживались схожих с Ле Корбюзье стратегий самоархивации, однако располагая куда более совершенными средствами фиксации, подробно документировали свою жизнь и тем самым внесли значительный вклад в конструирование образа дома как объекта желания. Они проводили многочисленные фотосессии в интерьере собственной студии, публично демонстрируя свое приватное пространство широкому зрителю и выстраивая каждый раз новые, тщательно продуманные ситуации. Характерно, что Имзы увлекались кино, что в итоге и привело их к созданию пропагандистского фильма, каким, безусловно, является *Glimpses of the USA*. В нем авторы показали один день обычного американца: утро, жена, дети, город, работа, небо, облака, вечер и снова дом, — рассчитывая, что советский зритель сопоставит себя и свою жизнь со всем, что увидел. Имзы считали личную жизнь (как известного архитектора, так и обычного человека) — квинтэссенцию субъективного, неповторимого и в то же время обыденного — зрелищем, которое манит посторонний взгляд, а значит становится лучшим материалом для самопродвижения. Живи Имзы в наше время, они бы первыми придумали социальную сеть с фотографиями заданного формата, созданную для саморепрезентации через самоидеализацию.

Имзы, как и послевоенные дизайн и архитектура в целом, испытали огромное влияние военных технологий. Как известно, гнутьё фанеры Имзы

осваивали, изготавливая медицинские лангеты для солдат, а затем уже применяли в конструкциях стульев. Война питает не только промышленность, но и информационные технологии. И об этом Коломина также упоминает в «Публичном и приватном»: своим масштабом Первая мировая война была обязана в том числе средствам коммуникации (кстати, в той же степени строительство Хрустального дворца в столь короткий срок было бы невозможно без телеграфа).

Подробно о влиянии военных — и в том числе информационных — технологий на архитектуру и дизайн модернизма Коломина рассказывает в книге *Domesticity at War*<sup>2</sup>. Одна из ее глав (*Unbreathed Air*) посвящена Элисон и Питеру Смитсоном, с которыми Коломине довелось общаться лично и, вероятно, довольно близко; тексты<sup>3</sup>, посвященные им, пронизаны эмпатией. Смитсоны также много работали с репрезентацией различных архитектурных идей, но скорее критиковали массмедиа и рефлексировали над их потреблением, а не использовали их для самопродвижения, как Ле Корбюзье или Чарльз и Рей Имзы. Их *House of Tomorrow* 1956 года был создан в единственном экземпляре внутри павильона очередной выставки *Ideal Home* как модель дома будущего. В его конструкции и интерьере воплотились «модные» тенденции конца 1950-х. В частности, авторы заявляли, что дом построен полностью из пластмасс, в то время как он был преимущественно из фанеры и гипса. И пресса охотно тиражировала эту утку: пластмассы были новыми и популярными материалами, символом позитивистского оптимизма 1960-х и веры в прогресс; некоторые издания по истории архитектуры из пластмасс и в 1970-е годы, пока тема пластика была актуальна, включали *House of Tomorrow* Смитсонов в списки «полностью пластмассовых домов». В данном случае репрезентация в массмедиа стала частью комплексного замысла архитекторов: позволить прессе и публике видеть то, что они хотят видеть.

В конечном счете книга «Публичное и приватное», конечно, не об архитекторах и не об архитектуре и даже не о массмедиа — она о человеке XX века. В своих исследованиях Коломина возвращает читателя к сложной рефлексии о том, как новые медиа определяют наше восприятие современной архитектуры, интерьера, пространства. Архитектура Лооса создана для глаз обитателя, нередко самого архитектора; интерьер Ле Корбюзье тоже спроектирован вуайеристом, но как пункт наблюдения за внешним миром. Имзы наследуют Ле Корбюзье, но идут дальше: документируя свою жизнь, они предлагают самих себя в качестве объекта наблюдения, а публике отводят роль «легитимизированного наблюдателя», который подглядывает за ними. И это уже сверхсовременно, ведь сегодня наше представление об архитектуре, пространстве и в конце концов о самих себе зависит от того, за кем мы «подглядываем».

1 Colomina, B. *Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture* // Grey Room 02, Winter 2001. Pp. 6–29.

2 Colomina, B. *Domesticity at War*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006.

3 See: Colomina, B. *Friends of the Future: A Conversation with Peter Smithson* // October 94, Fall 2000. Pp. 3–30;

Colomina, B. *Unbreathed Air 1956* // Grey Room 15, Spring 2004. Pp. 28–59.