

А. Е. Ухналев

**АРХИТЕКТУРА И ИСТОРИЯ СТРОИТЕЛЬСТВА КУНСТКАМЕРЫ
(ПО МАТЕРИАЛАМ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ФИЛИАЛА
АРХИВА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК)**

АННОТАЦИЯ. Представлен корпус архитектурных чертежей башни Кунсткамеры, отражающих развитие проектного замысла. Сложности строительной истории башни привели к отклонению от первоначального проекта Г.-И. Маттарнови. Альтернативный проект Г. Киавери не был принят, и башня получила завершение в соответствии с сохранившимся чертежом академика Ж.-Н. Делиля, которого и следует признать автором архитектурного замысла обсерватории. Рассмотрен ряд проблем, связанных с деятельностью автора проекта Кунсткамеры архитектора Г.-И. Маттарнови. Сопоставительный анализ чертежей Кунсткамеры и Верхних палат (Петергофский дворец Петра I) дает основания отказаться от спорной гипотезы об авторстве А. Шлютера в отношении этой постройки и предложить обоснованную гипотезу об авторстве Маттарнови. Дан обзор проектной деятельности по освоению территории стрелки Васильевского острова. В ряду градостроительных проектов стрелки выдающееся значение принадлежит чертежу 1733 г. В нем содержатся все те решения, которые впоследствии легли в основу проекта ансамбля стрелки Ж.-Ф. Тома де Томона. Приведены доводы для атрибуции проекта 1733 г. архитектору Т. Швертфегеру.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Делиль, Киавери, Кунсткамера, Маттарнови, обсерватория, план, проект, Швертфегер

УДК 930:72.012(470.23-25)

DOI 10.31250/2618-8619-2020-4(10)-65-78

АНДРЕЙ ЕВГЕНЬЕВИЧ УХНАЛЕВ — к.иск., ведущий научный сотрудник отдела истории архитектуры и градостроительства Нового времени, Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства (Россия, Санкт-Петербург)
E-mail: Andrey-ukhnalev@yandex.ru

Кунсткамера — редкий пример здания петровского времени, избежавшего существенных перестроек. Памятник не был обделен вниманием исследователей. Однако в бесконфликтной и внешне ясной истории Кунсткамеры еще остаются неразрешенные вопросы.

Здание было заложено в 1718 г. и строилось по проекту Георга-Иоганна Маттарнови. Но в 1719 г. архитектор умер, и далее строительство велось другими — сначала Николаусом Фридрихом Гербелем, затем Гаэтано Киавери и Михаилом Земцовым. Превратности строительной истории Кунсткамеры привели к тому, что завершённое только в 1730-х годах здание отличалось от первоначального замысла Маттарнови.

Если в иконографии Кунсткамеры до пожара 1747 г. имеется около десятка изображений — рисунков и гравюр, то проект Маттарнови представлен единственным архитектурным чертежом, к тому же не оригиналом, а копией 1746 г. (СПбФ АРАН. Разряд IX. Оп. 2. Д. 8. Л. 7). Из сравнения проекта с ближайшим ко времени закладки здания изображением — рисунком Христофора Марселиуса 1724 г. — видно, что изменения и дополнения вносились в проект в первые же годы строительства. Наиболее сильной трансформации подверглась башня. Если на рисунке 1724 г. она, хотя и с изменениями, но воспроизводит проектное решение Маттарнови, то в осуществленном виде, известном по многим изображениям, башня выглядит уже совсем иначе. Дело в том, что башню в 1724 г. пришлось разобрать до основания и начать ее возведение вновь.

Важно обратить внимание на этот факт в связи с тем, что по сей день повторяется высказанное еще в начале XX в. И. Э. Грабарем замечание о том, что башня Кунсткамеры имеет родство с возводившейся в Берлине архитектором Андреасом Шлютером башней Мюнцтурм. Утверждение этого сходства имело большое значение, поскольку последний год своей жизни Шлютер провел в Петербурге на службе у Петра I. Маттарнови же был ближайшим помощником зодчего. На этом основании Грабарь предложил гипотезу о создании проекта Кунсткамеры Шлютером. Авторитет ученого придал этой гипотезе видимость исторического факта, и она получила распространение.

В действительности же в проекте Маттарнови башня не имеет сходства с Мюнцтурм. Лишь после возведения башни заново по измененному проекту сделалось возможным ее сопоставление с берлинской постройкой, не выявляющее, впрочем, существенных моментов сходства, кроме самых общих.

Интерес к Шлютеру в связи с Кунсткамерой объясним. Как сказано, Маттарнови был ближайшим сотрудником архитектора, и закономерно предположение о том, что первостроитель здания мог осуществлять не свой проект, а проект Шлютера. Однако анализ архитектуры Кунсткамеры не поддерживает такую версию. Шлютер был архитектором с выраженными барочными предпочтениями. В своем архитектурном творчестве он соединял высокую римскую манеру с «Большим стилем» французского двора. Но в рамках этой стилистики Шлютер оставался художником осязательно-пластической манеры. Для его архитектурных произведений характерны развитая пластика и фактурное богатство, дезавуирующие идеальную геометрию плоскостей стен. Шлютер часто мыслит формами, не передаваемыми на архитектурном чертеже, тем, что делается только в материале и может родиться в воображении художника, имеющего с ним непосредственные отношения, — скульптора, каким был Шлютер по своему первому призванию.

Проект Кунсткамеры Маттарнови, в значительной мере воплощенный, демонстрирует иной образ архитектурного мышления, по своему характеру абстрактно-геометрический. Объем здания удерживается в гранях плоскостей, которые, в свою очередь, удержаны в двухмерности строгой дисциплиной ритмически упорядоченных проемов и филенок, замкнуты в четких границах карнизов и рустованных лопаток. Постройки и проекты Маттарнови свидетельствуют о нем как об архитекторе рациональном, мыслящем архитектурно упорядоченно, не склонном к пластическим решениям и насыщению фасадов декором.

Две указанные парадигмы — абстрактно-геометрическая и пластическая — являются для петербургской архитектуры петровского времени универсальными. Так, к мастерам «геометрического стиля» можно отнести Доменико Трезини, Франсуа де Вааля, Стефана Ван Звиттена. Причем

манера, в которой работают архитекторы («итальянская», «французская», «голландская») в этом контексте не имеет значения. Подоплека тяготения к тому или иному образу архитектурного мышления заключена в складе личности художника.

Манера, в которой архитектура фасада создается мелким рельефом, игрой плоскостей, чуть выдвинутых или заглубленных относительно основной плоскости фасада, родилась в практике итальянских архитекторов барокко и получила общеевропейское распространение. Характерные для этой манеры приемы являются результатом эстетического осмысления возможностей технологии кирпичной кладки. Заглублением или выпуском рядов кирпича можно придавать стене пластическую выразительность. Манера эта на первый взгляд может показаться простоватой, особенно рядом с образцами пластического барокко, использующего ордер и скульптурный декор. Однако такая оценка неправомерна. Плоскостная манера, хотя и не располагает выразительными средствами пластической, является во многом более органичной искусству архитектуры. Она оперирует исключительно архитектурными средствами, чистыми от примеси почерпнутого в других видах искусств, например в скульптуре.

Архитектурная теория свободно и широко использует эпитеты «архитектурный», «архитектонический». В таком случае ей следовало бы принять в качестве термина и родственное этим прилагательным существительное «архитектурность», выражающее принадлежность искусству архитектуры. В системе координат, включающей суждение об архитектурности, плоскостная манера выдвигается вперед, получая преимущество перед пластической манерой.

Архитектурность средств плоскостного барокко состоит, в частности, в том, что они служат эстетической завершенности произведения. Ибо ничто иное не совмещает столь же органично возможность бесконечного разнообразия форм с достижением необходимой в архитектуре упорядоченности, координации элементов композиции, приводящей их к целостному звучанию. Согласованность, взаимная упорядоченность элементов имманентна архитектуре как виду искусства. В иерархии архитектурности она стоит выше такой общей категории зодчества, как стиль. В самом деле, в пределах XVIII в. мы имеем два стилистически различных, но полностью созвучных по типу и полноте архитектурной координации феномена: плоскостное барокко и ранний классицизм. Как видно, связывающая их абстрактно-геометрическая парадигма действует как универсальная всеохватная сила, не зависящая в своем проявлении от частных, присущих отдельным стилям принципов формообразования, дифференцирующих произведения уже на следующей ступени дробления всеархитектурной цельности — там, где она распадается на стили, направления, школы.

Проект Кунсткамеры Маттарнови, который, как показано, передает оригинальный замысел архитектора и отражает специфику его творческого метода, важен не только сам по себе, но и в контексте раннего петербургского строительства, в котором имя Маттарнови тесно связано с именем его умершего патрона. Историк архитектуры В. Воинов в свое время обосновывал авторство Шлютера в отношении Верхних палат в Петергофе (после перестройки Ф.-Б. Растрелли — центральная часть Большого петергофского дворца), запечатленных на чертеже 1724 г. и нескольких гравюрах (Воинов 1975; 1976). Эта гипотеза не встретила возражений, хотя основания для них имеются.

Архитектурная манера, в которой решены Верхние палаты, кардинально отлична от пластической манеры Шлютера, но находится в согласии с установками Маттарнови. Сопоставление же изображенного на чертеже фасада Верхних палат и фасада Кунсткамеры на проекте Маттарнови дает и вовсе поразительный эффект. Архитектура боковых ризалитов Кунсткамеры находит полное соответствие в ризалитах Верхних палат. Общий характер архитектуры, принцип компоновки, приемы и средства декорирования, отдельные детали декора, выразительного вида кровля сложной конструкции с балюстрадой и вазами — все здесь одинаково или имеет близкое сходство. Мелкие несовпадения можно легко объяснить различием размеров и назначения зданий. Трудно представить, чтобы столь полное соответствие было случайным результатом труда разных архитекторов.

Представляется вполне обоснованным предположение о том, что автором проекта Верхних палат был Маттарнови. Следов участия в этой работе Шлютера не просматривается.

Как было сказано, башня Кунсткамеры имеет сложную строительную историю. В 1724 г. в ее стенах появились трещины. Угроза аварийного разрушения была столь велика, что архитектор Гаэтано Киавери, только что принявший обязанности строителя здания, был вынужден распорядиться о разборке сооружения. Башню начали возводить заново на старом фундаменте по первоначальному проекту. Так что архитектурную отделку нижнего яруса и смелый барочный изгиб его стен башня унаследовала из проекта Маттарнови. Но к верхней части башни автор первоначального проекта отношения не имеет. Принято считать, что она была построена по чертежам Киавери, но, как выяснилось, неверно и это суждение.

История проектирования башни Кунсткамеры детально изложена в документах Санкт-Петербургского филиала архива РАН. Эти документы известны исследователям. Наиболее пронизательным из них — Абрамом Липманом — значение этих материалов было по достоинству оценено, и следующие из документов выводы об истинном авторе архитектурного сооружения кратко изложены в монографии (Липман 1945). Однако существующие в исследовательской среде предубеждения привели к тому, что открытие ученого в свое время не было принято. Только спустя 50 лет после выхода монографии Липмана вывод об авторе проекта башни прозвучал с полной определенностью в книге Э. П. Карпеева и Т. К. Шафрановской (Карпеев, Шафрановская 1996). Однако, отдавая должное наблюдательности авторов этой книги, следует отметить, что ее сжатый формат и свободный жанр не позволил указать ссылки на источники и привести развернутую аргументацию, отвечающую важности этой атрибуции для истории русской архитектуры петровского времени. Полнота освещения истории строительства здания требует восполнения этих лакун. К тому же сугубо архитектурные материалы по истории Кунсткамеры, прежде всего архитектурные чертежи, настолько интересны и информативны, что их подробное рассмотрение представляет несомненную научную ценность. Эти соображения и явились основанием для настоящего исследования.

Как сказано, возведение Кунсткамеры продвигалось медленно. Импульс к завершению затянувшегося строительства дало появление в Петербурге астронома и картографа Жозефа-Никола Делиля. Ученый приехал в Петербург в начале 1726 г. Здесь его первой заботой стало устройство обсерватории и организация астрономических наблюдений. Обстановка на строительстве астрономической башни не вселяла оптимизма. Делиль писал: «Когда я вошел в академическое здание, которое предназначалось для обсерватории, оно не было еще достроено» (СПбФ АРАН. Разряд I. Оп. 35. Д. 16. Л. 3). По словам ученого, были возведены только стены анатомического театра, т. е. нижний ярус башни. Но эти обстоятельства позволяли Делилю с самого начала повернуть строительство к своим нуждам.

Далее Делиль пишет: «Посмотрев чертежи обсерватории № 4 и № 5, переданные мне итальянским архитектором Гаэтано, и не сочтя их подходящими для исполнения, я предложил чертеж № 6 с описанием № 7» (СПбФ АРАН. Разряд I. Оп. 35. Д. 16. Л. 3). Это сообщение отсылает нас к чертежам, следующим за текстом. Запись ясно свидетельствует о том, что чертежи выполнены архитектором Гаэтано Киавери (в русских документах его обычно называли Гаэтаном).

На чертежах Киавери изображены планы трех ярусов башни (№ 4 по нумерации Делиля) (СПбФ АРАН. Разряд I. Оп. 35. Д. 16. Л. 14) и ее разрез (№ 5) (СПбФ АРАН. Разряд I. Оп. 35. Д. 16. Л. 15). Два нижних яруса в плане не отличаются от башни в ее осуществленном состоянии. Венчающая же часть иная, нежели та, что была построена впоследствии. Киавери предлагал увенчать башню круглым в плане павильоном с высоким глухим парапетом, над которым возвышалась кровля в виде усеченного гиперboloида. Наверху этой кровли располагалась плоская площадка с перилами. Над верхним карнизом кровли поднимался шпиль, вдоль которого спиралью восходила открытая лесенка с легкими перилами. От верха шпиля (он не заострен, а срезан) вниз через все этажи и перекрытия проходила шахта. Общая ее высота составляла более 48 м. Эта шахта, по-видимому, должна была служить для наблюдения небесных светил в зените.

Как в характере архитектуры, так и в манере выполнения чертежа видна отличная школа. Интересное решение шпиля с наружной спиральной лестницей представляет собой трансформацию идеи итальянского архитектора Франческо Борромини, воплощенной в завершении римской церкви Сант-Иво алла Сапиенца. Острые приемы и формы, изобретенные Борромини, увлекали в то время молодых мастеров римской школы. Киавери нередко впоследствии обращался к находкам выдающегося архитектора эпохи барокко.

На чертежах присутствуют также следы работы другого человека — не архитектора. Чернилами начерчены масштабная линейка с подписью по-французски, размерные линии со значениями размеров, у основания башни аккуратно нарисован Готторпский глобус. Но более значимы карандашные дорисовки, раскрывающие мысль их автора о виде башни. Поверх чертежа Киавери карандашом нарисован увенчанный куполом широкий двухъярусный павильон.

Вопрос о том, кто делал эти надписи и дорисовки, разрешается без труда. В почерке надписей легко опознается рука Делиля. Многие десятки листов архива астронома дают образец манеры его письма. Карандашный набросок башни, сделанный поверх проекта Киавери, тоже работа Делиля. Следующий лист в архиве астронома представляет собой перевод этого карандашного наброска в детальный эскизный проект (Архив Делиля: 16). Он выполнен Делилем (он сам подтверждает это в приведенной выше цитате) и снабжен им подробным словесным описанием (СПбФ АРАН. Разряд I. Оп. 35. Д. 16. Л. 17–18 об.). Вместе чертеж и описание составляют единый документ «*Projet et proportions pour l'observatoire donne en 1726*».

Вид башни по проекту Делиля сильно отличается от того, что дано у Киавери (рис. 1). Астроном решает отказаться от устройства в центре башни вертикальной шахты и предлагает поместить в здании обсерватории Готторпский глобус. Цилиндрический павильон из проекта архитектора Делиль лишает декора и окружает круглой в плане открытой колоннадой. На колоннаде покоится терраса с балюстрадой, кольцом опоясывающая башню. Верхний ярус башни — «Верхняя обсерватория», поднимающаяся над террасой, имеет высокие окна и увенчана большим куполом.

В тексте подробно объясняются архитектурные и конструктивные решения частей сооружения. Они определяются спецификой инструментальных астрономических наблюдений. Проект проработан ученым настолько подробно, что архитектору, которому надлежит его исполнять, почти не оставлено свободы действий. Как пишет сам Делиль, архитектор может решить, будет ли колоннада состоять из восьми одиночных колонн или же их будет 16 и они будут парными (СПбФ АРАН. Разряд I. Оп. 35. Д. 16. Л. 17 об.). Еще ему следует «декорировать интерьер и экстерьер ротонды пилястрами по своему вкусу в манере, соответствующей зданию в целом» (СПбФ АРАН. Разряд I. Оп. 35. Д. 16. Л. 18).

Следует отметить, Делилю присущи вкус и понимание архитектуры. Он имеет точный глаз и твердую руку картографа, но все же характер его графической манеры и ее качество далеки от тех, что демонстрирует архитектор-профессионал.

Однако как ни проработан рассматриваемый нами проект Делиля, он неокончательный. За ним в архивном деле следует квадратный листок бумаги с карандашным изображением изящного павильона-фонарика (СПбФ АРАН. Разряд I. Оп. 35. Д. 16. Л. 16а). Именно на нем, а не на большом листе проекта поставлен рукой Делиля порядковый номер листа (№ 6), на который ссылается текст описания. На большом и маленьком листах имеются несколько полностью совмещающихся отверстий, проколотых иглой. Это говорит о том, что листок с фонариком служил надставкой к листу с разрезом башни и был пришит к нему нитками. Причем вариант башни с карандашной надставкой Делиль подавал как окончательный, поставив на нем номер чертежа.

Карандашным рисунком полностью замещен тяжелый купол башни. Вместо него над «Верхней обсерваторией» имеется плоская терраса, обнесенная балюстрадой, в центре которой возвышается стройный граненый павильон-фонарик с куполом. Если сравнить проект Делиля в последнем варианте с изображениями реализованной башни, какой она существовала до пожара 1747 г. (рис. 2), видно их практически полное сходство.

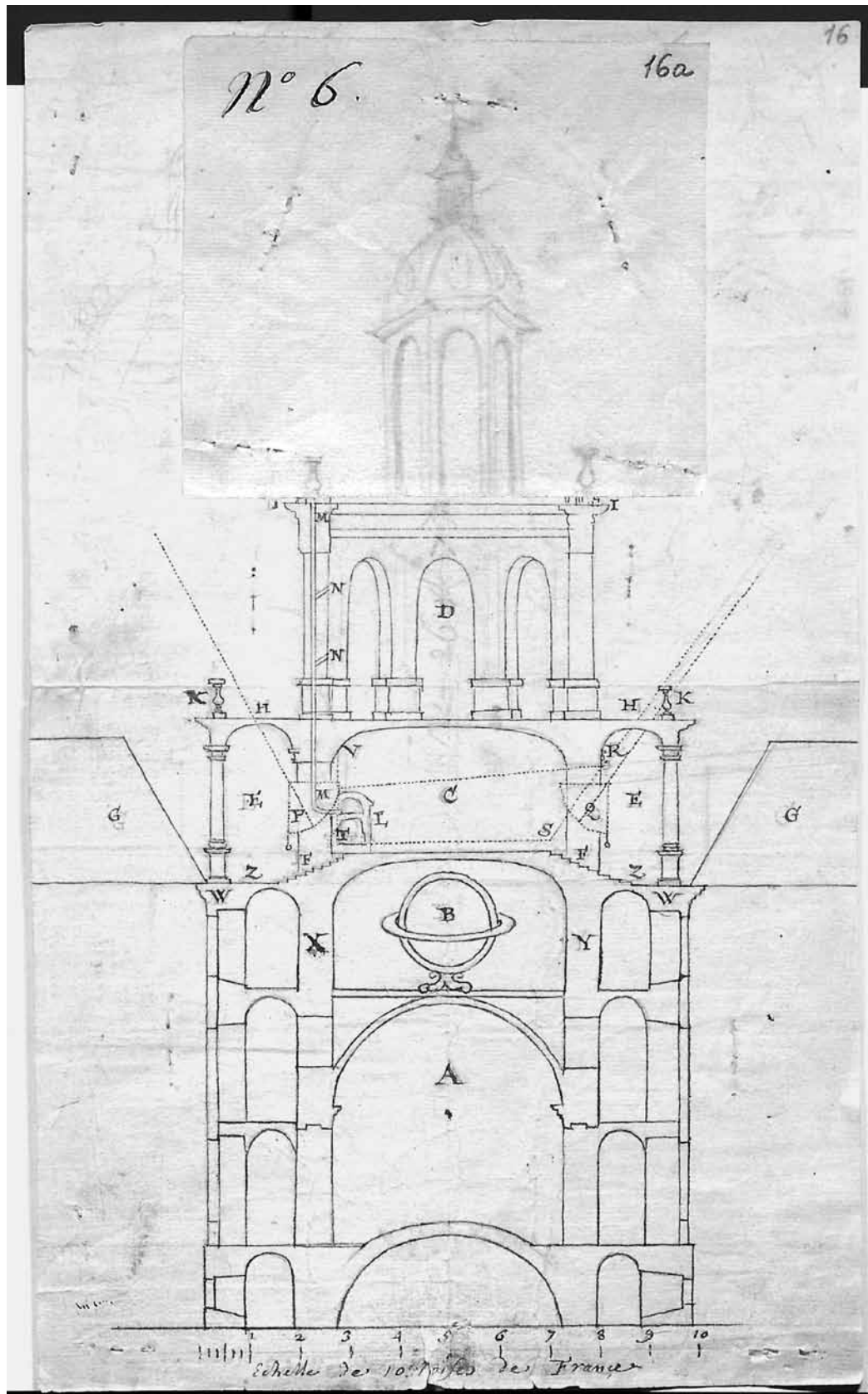


Рис. 1. Ж.-Н. Делиль. Эскизный проект башни Кунсткамеры. 1726. СПбФ АРАН. Разряд I. Оп. 35. Е. х. 16. Л. 16, 16а

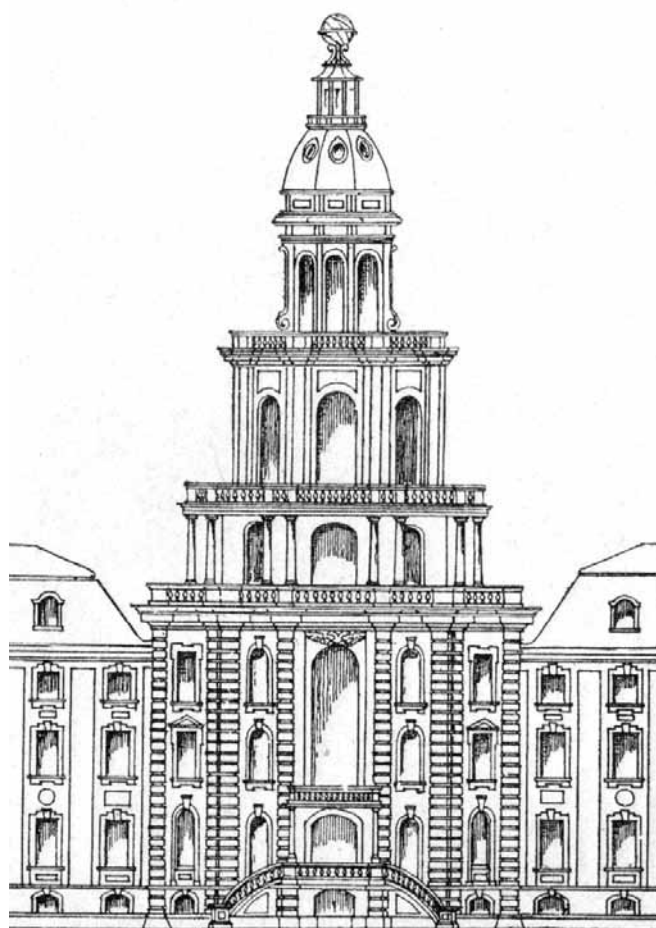


Рис. 2. Башня Кунсткамеры до пожара 1747 г. Из: Русское зодчество. Вып. 4. Памятники архитектуры первой половины XVIII века. Чертежи и фотографии. М., 1953. Таб. 11

Окончательную ясность в разделении ролей при проектировании башни вносит документ 1746 г. из архива АН, в этой части не цитировавшийся исследователями. В нем говорится: «По прибытии сюда господина Делиля... приказано было архитектору (Киавери. — А. У.) оную обсерваторию строить по указанию г. Делиля, который требовал, чтоб оную по примеру башни Люксембургских палат, в котором, будучи в Париже, обсервации делал, а именно о двух каменных апартаментов с куполою построить. Но во время происходившего тогда строения отменил он несколько свое мнение, и велел сделать еще деревянный апартамент с такою ж куполою» (СПбФ АРАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 78. Л. 297 об.).

Роль Делиля была известна современникам событий. Так, шведский ученый Карл Рейнхольд Берк, посетивший Петербург в 1735 г., в своих Путевых заметках о России прямо писал о том, что именно Делиль был автором проекта башни (Беспятых 1997: 179).

Итак, истинным автором этого сооружения является астроном Делиль. Архитектору Киавери в этом случае досталась роль исполнителя замысла ученого. Этот вывод в очень мягких выражениях был высказан, как было отмечено, еще Липманом. В своей книге он указывает на значительную роль Делиля, давшего, по выражению автора, «расширенное задание» Киавери (Липман 1945: 15). Но этот вывод оказался камнем преткновения для редактора рукописи, не знакомого с материалом, но позволившего себе категорически заявить в примечании: «Вряд ли проект стройного верха башни мог принадлежать Делилю» (Липман 1945: 15). Сработало свойственное человеку XX столетия представление о невозможности астроному, инженеру, вельможе, монарху быть

создателем архитектурного проекта, — представление неверное, опровергаемое историей искусств. В результате очевиднейшая истина об авторстве Делиля так и осталась тогда не услышанной теми, кому она могла быть важна. Только в 1995 г. в книге о Кунсткамере ее авторы Э. П. Карпеев и Т. К. Шафрановская, преодолев это предубеждение, прямо назвали Делиля автором проекта башни (Карпеев, Шафрановская 1996).

Восемнадцатый век — время, когда реализация проектов архитекторов-дилетантов была нередким явлением. Для аристократов и даже царственных особ архитектурное творчество становилось одним из средств удовлетворения амбиций. Случай авторства Делиля — иного рода. Астроном не ищет славы архитектора и даже не удовлетворяет потребность творчества. Он конструирует башню как научный прибор. И все же хорошая с точки зрения астронома-наблюдателя башня могла не состояться как художественный объект. Но она таковым стала и обязана этим вкусу и художественному чутью академика Делиля.

Чрезвычайно важным является указание в документе 1746 г. на прототип петербургской башни. Прямые свидетельства об архитектурных образцах встречаются в исторических материалах по русской архитектуре начала XVIII в. очень редко. Образцом для башни петербургской обсерватории указана часовая башня Люксембургского дворца в Париже, построенного в 1615–1631 гг. по проекту архитектора Саломона де Бросса.

Если сравнивать башню Люксембургского дворца с проектом Делиля без надставки с павильоном-фонариком, можно отметить близость композиционного решения и почти полное совпадение пропорций верхних ярусов. Однако ясно видно, что отношения прототипа и его петербургской интерпретации полностью определяются практическими соображениями пригодности башни для наблюдений. В первую очередь Делилю нужна широкая открытая площадка с круговым обзором. По этой причине он игнорирует архитектурные особенности прототипа. В его интерпретации нижний объем в плане не квадратный, как в Париже, а круглый, и площадка на уровне верхнего павильона поддерживается колоннами. Вскоре же Делиль настолько изменяет устройство башни (вместо купола устраивает дополнительный ярус), что вовсе лишает сооружение сходства с парижским прототипом.

Итак, башня Кунсткамеры является архитектурным произведением дилетанта, но не первым и не единственным в архитектуре раннего Петербурга. Достаточно вспомнить многочисленные наброски Петра I, которыми царь сопровождал свои задания зодчим. Однако, в отличие от Петра, чьи рисунки неумелы и представляют идею построек в самом общем виде, Делиль создал полноценный по меркам того времени проект, который и был осуществлен без значительных изменений.

Интересно, что неосуществленный план Киавери, по-видимому, тоже не был забыт. В елизаветинское время появился проект живописца Джузеппе Валериани (СПбФ АРАН. Разряд IX. Оп. 2. Д. 1, 2, 3, 4), продолжавший ряд предложений по расширению комплекса зданий Академии наук на стрелке Васильевского острова. Такие предложения неоднократно делались на протяжении второй четверти XVIII в., и подробнее о некоторых из них будет сказано дальше. По замыслу Валериани, воплощенному в превосходных чертежах, новый комплекс зданий академии включал бывший дворец царицы Прасковьи Федоровны и ряд новых корпусов, вместе образовавших треугольную в плане композицию. Здание же старой Кунсткамеры Валериани предлагал убрать. Обсерватория должна была расположиться в одном из новых корпусов в спиральной башне. Валериани мог заимствовать идею спиральной архитектурной формы в любом из ее европейских воплощений: и в Риме, и в Копенгагене, где к 1750 г. был построен спиральный шпиль церкви Спасителя (архитектор Лауридис де Тура). Но более вероятно, что он последовал в своем решении за Киавери, одним из его предшественников в деле разработки проектов для академии.

История проектирования башни отразила одну важную особенность архитектурного творчества в петровскую эпоху. Она состоит в первенстве практических соображений и вторичности

эстетических. К проблеме стиля, центральной для современной искусствоведческой науки, архитекторы и заказчики начала XVIII в. были безразличны. Она подменялась выбором образца, который, впрочем, подвергался произвольной интерпретации в соответствии все с теми же практическими требованиями. Другой способ введения сооружения в контекст актуальной архитектуры состоял тогда в ориентации на ту или иную из общепринятых манер (французскую, итальянскую), трактуемых широко и свободно.

Башней не исчерпываются вопросы, связанные с Кунсткамерой. В проекте Маттарнови боковые ризалиты здания завершаются мансардным окном в сложном архитектурном обрамлении. На упомянутом ранее рисунке Марселиуса 1724 г. ризалиты увенчаны мощными барочными фронтонами, отдаленно напоминающими фронтоны палаццо Кариньян в Турине выдающегося архитектора эпохи барокко Гварино Гварини. Очевидно, это дополнение было сделано уже после смерти Маттарнови (1719 г.) вместе с переменной формы кровли. Чертежи фронтонам мог дать Гербель, который в этот период руководил строительством. Однако трудно отделаться от мысли, что характер этих элементов и смелость, с которой большие, решительно нарисованные фронтоны помещены на фасад, соотносимы не со скованной и слабой манерой Гербееля, а с манерой архитектора, превышающего его талантом, а именно итальянца Никола Микетти. Фронтоны и купола сложной изломанной формы характерны для архитектуры барокко. Из работавших в раннем Петербурге архитекторов подобные детали в схожей трактовке применял именно Микетти. Он особенно изощрен в их формах. В куполах и фронтонах на его проектах есть что-то чрезмерное, напоминающее гипертрофированную пластику маньеризма.

Наконец, целый комплекс сложных и не разрешенных до конца вопросов связан с историей освоения участка Академии наук на стрелке Васильевского острова, сложения его в полноценное градостроительное образование. Кунсткамера вместе с переданным Академии наук дворцом царицы Прасковьи Федоровны дали начало кварталу академических зданий на стрелке. В 1724 г. Петр I распорядился о постройке для Академии наук дополнительного каменного корпуса позади Кунсткамеры и бывшего дворца царицы. Строительство этого здания входило в обширный замысел Петра I по градостроительной организации стрелки. Предполагалась постройка здания Коллегий, собора, мытного двора с расположением этих построек по периметру большой площади, окруженной корпусами с лавками. Имеется несколько составленных Доменико Трезини планов, представляющих этот замысел (Иогансен 1973). Хотя эти первоначальные планы не осуществились, весь XVIII в. не прекращались попытки урегулировать застройку стрелки. Эта градостроительная эпопея последовательно отражена в документах Санкт-Петербургского филиала Архива АН.

Коллегии, главные здания Академии наук, Гостиный двор были начаты постройкой и медленно строились, а вот запланированные академические корпуса с лавками возведены так и не были. Так что к планам расширения Академии наук пришлось через некоторое время вернуться. К этому этапу относится проект, названный в надписи на чертеже «проектом Шеслера»¹. По нему предполагалось создать симметричный относительно Кунсткамеры комплекс зданий. Для этого на запад от нее следовало построить здание, полностью повторяющее дворец Прасковьи Федоровны. На внутренней линии квартала параллельно домам на набережной намечалось возведение двух длинных двухэтажных корпусов с трехэтажным павильоном в центре. Павильон имел план, схожий с планом башни Кунсткамеры. Дома на внутренней линии эффектно «обнимали» с юга и юго-востока площадь перед Коллегиями.

Замысел, представленный на этом проекте, замечателен. Строительство копии дворца Прасковьи Федоровны на запад от Кунсткамеры придало бы регулярный, композиционно законченный вид южному берегу стрелки. Акцентированный башней центр придавал композиции из трех зданий относительную самостоятельность, не препятствуя их участию в организации

¹ Проект существует в виде оригинального чертежа в собрании НИМ РАХ (инв. № А-17818) и копии 1746 г., на которой в дополнение к генплану участка изображен фасад предполагаемых к постройке корпусов Академии наук (СПбФ АРАН. Разряд IX. Оп. 2. Д. 8. Л. 4).

стрелки в целом. Единственность башенной доминанты сообщала композиции значительность и цельность.

Это следует особо отметить, поскольку поиски градостроительного решения стрелки не остановились на этом проекте. Спустя некоторое время появился проект Комиссии о Санкт-Петербургском строении, в котором предлагалось повторить не дворец Прасковьи Федоровны, а Кунсткамеру к востоку от дворца царицы (СПбФ АРАН. Разряд IX. Оп. 2. Д. 8. Л. 6). Очевиден недостаток этого проекта. Появление вблизи друг от друга двух равновеликих доминант давало композицию, лишенную цельности.

Причина, по которой отвергли «проект Шеслера», состояла в том, что запланированное в нем к западу от Кунсткамеры здание «у коллегиев отняло бы проспект», как объяснено в документе (СПбФ АРАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 78. Л. 286). Следовательно, забота комиссии была не об одном лишь невском фасаде квартала, но и об урегулировании площади внутри стрелки. Комиссия намеревалась раскрыть эту площадь к Неве, одновременно предлагая оформить ее с востока колоннадой. В центре площади перед Коллегиями предполагалось поставить памятник Петру I работы Бартоломео Карло Растрелли.

Но если обратиться к «проекту Шеслера», можно видеть, что в нем урегулирование площади было продумано не менее тщательно, но в рамках тех возможностей, которые давало решение основной задачи — проектирования новых зданий Академии наук. Прежде всего, архитектор не видел необходимости в раскрытии внутренней площади стрелки к Неве, сознавая, что в разрыве между Коллегиями и Кунсткамерой видимые в ракурсе Коллегии не будут производить сильного впечатления, а пространство площади, уходящее на восток и заслоняемое Кунсткамерой, не будет восприниматься через открытое на Неву «устье» площади.

Главное же то, что автор «проекта Шеслера», предложив импозантный невский фасад академического комплекса, нашел не менее эффектное решение северного фронта академических зданий, рационально организующее внутреннюю площадь стрелки. Два поставленных углом друг к другу длинных корпуса с павильоном в середине, задали южную и юго-восточную границы площади и побуждали продолжить ее урегулирование симметричным повторением этих корпусов в ее северной части.

На то время западную границу площади образовывали Коллегии, с севера располагалось здание Гостиного двора Трезини, северо-восточная сторона была образована «задами» усадеб, обращенных фасадами к Неве. Проблема оформления площади в первую очередь состояла в определении положения, размеров и архитектуры тех зданий, которые должны были окружать площадь с юга, востока и северо-востока.

Автор «проекта Шеслера», казалось бы, решал локальную задачу обустройства площади с юга. Однако своими флигелями он задал принцип планировки и все параметры, необходимые для оформления площади в регулярное целостное градостроительное образование. В видении архитектора площадь получала форму симметричного шестиугольника с осью, перпендикулярной Коллегиям и проходящей примерно через середину их несимметричного фасада. С северной стороны площади следовало зеркально повторить академические флигели с павильоном. Их строительству ничто не препятствовало, ибо они оказывались на пустых местах. В такой ситуации концы здания Коллегий не просматривались бы, западная граница площади оказывалась полностью замкнутой. Это решение формировало идеально регулярную, полностью симметричную площадь.

Разрабатывая одну лишь группу зданий в рамках локального задания, автор проекта видел площадь в целом. Выполненная им часть задавала расположение, форму и характер остальных частей композиции. Только восточная граница площади и архитектура ее зданий оказывались в этом проекте неопределенными. Но, исходя из существовавшего и задуманного, градостроительная логика требовала замкнуть площадь на востоке зданием-доминантой. Несомненно, ею должна была стать значительная постройка. Она оказывалась на самой оконечности стрелки — у воды и одновременно на оси площади. Таким зданием мог быть только центральный храм. Только такая

постройка могла одинаково эффектно выглядеть и на невском фасаде стрелки, и на ее внутренней площади.

История собора на стрелке Васильевского острова полна неясностей. Храм был задуман Петром. Он есть на нескольких градостроительных чертежах Трезини, где обликом напоминает Петропавловский собор и помещается в северо-восточной части площади в створе Большого канала (будущий Большой проспект). Существует также чертеж, датируемый 1728 г., на котором собор стоит уже не к северу от Коллегий, а прямо против восьмого от Невы ризалита здания — как раз на оси стрелки (Иогансен 1973). Несмотря на то что собор на этом месте был бы в глубине территории, он хорошо просматривался бы с центральной акватории Невы в показанном на плане широком разрыве застройки оконечности острова. По-видимому, этот вариант расположения собора и был окончательным. До нас не дошли планы, на которых храм был бы показан на самой оконечности стрелки. Однако ясно, что центрический купольный храм, проект которого был представлен в 1725 г. шведским архитектором Никодемусом Тессинем Младшим, работавшим по данной Петром программе, производил бы наибольший эффект именно на этом — ключевом — месте стрелки.

Как видно, «проект Шеслера» предвосхитил окончательное архитектурно-градостроительное решение стрелки, опустив все промежуточные шаги, занявшие не менее полувека. Начало пути по маршруту, предугаданному в проекте, положило начало в 1783 г. по проекту Джакомо Кваренги строительство здания Академии наук. Оно заняло место, на котором «планом Шеслера» была намечена постройка реплики дворца Прасковьи Федоровны.

Следующий этап знаменует разработка во второй половине XVIII в. Комиссией о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы проекта планировки Васильевского острова (Бунин 1957: 65), по которому перед Коллегиями намечалось устройство полукруглой площади. Проект явился основой для всех последующих преобразований на стрелке².

Но этот план в главном удивительно точно совпадает с диспозицией на «плане Шеслера». Полностью совмещаются оси площадей, выходящие в обоих случаях на 7-й от Невы ризалит Коллегий. Одинаково в проектах и положение северной и южной границ площади. Их линии и в «проекте Шеслера», и в варианте комиссии отстоят от оси площади на одинаковое число секций Коллегий и выходят на одни и те же ризалиты здания. Именно здесь в свое время появились здания Новобиржевого гостиного двора и «Музеума» Академии наук. Северная часть дуги запроектированной площади была оформлена в конце 1780-х годов, когда было выстроено здание Северного пакгауза.

На «проекте Шеслера» выдвинутый вперед павильон между запланированными флигелями Академии наук смягчает перелом, приводя обобщенную линию застройки площади к абрису, данному на плане комиссии. Наконец, в точности на том свободном «пятне» на оси площади у Невы, где наиболее эффектно смотрелся бы Андреевский собор, через 70 лет после проекта Шеслера появилась Биржа Тома де Томона.

Итак, заложенный в «проекте Шеслера» 1733 г. принцип развития территории предвосхитил будущее оптимальное градостроительное решение стрелки во всех его главнейших частях. Все здесь с необходимостью стягивалось к кульминационной точке в месте будущей Биржи Томона. Только здесь могла находиться доминанта площади — собор. Из этой точки исходила ось композиции, направление которой задавало здание Коллегий, с которым эта ось должна была встретиться под прямым углом. Наконец, берега рукавов Невы, их застройка, сходящаяся к оконечности стрелки, а также интуитивная потребность к устремлению пространства площади к доминанте предопределяли ее клиновидное сужение к востоку. Талантливый архитектор, обладающий градостроительным чутьем, должен был почувствовать ситуацию и увидеть тот принцип организации пространства, который был достоин реализации.

² Не следует путать этот проект, созданный, как сказано, в царствование Екатерины II, с рассмотренным выше проектом Комиссии о Санкт-Петербургском строении 1746 г.

Если рассмотренный проект имеет такое большое значение для истории ансамбля, то кто же его автор? Казалось бы, этот вопрос разрешается надписью на чертеже: «план архитектора Шеслера». Но кто этот Шеслер? Е. А. Борисова, опубликовавшая чертежи, не приводит каких-либо сведений об этом архитекторе (Борисова 1973). Однако Шеслер действительно служил в Академии наук в Петербурге.

Карл Фридрих Шеслер был принят на службу в академию в 1725 г. и с 1731 г. числился в ней архитектором (Малиновский 2007: 126–128). Он преподавал в академии, делал рисунки для иллюстраций. В команде академика Делиля он занимался измерением базиса между Петергофом и Дубками, а в сотрудничестве с топографом Зигхеймом делал съемку частей города для плана Санкт-Петербурга. О его проектной работе ничего не сообщается.

Положение и служебные обязанности архитектора Академии наук в ранний ее период малопонятны. Архитекторская должность официально вводится в штат академии только в 1747 г., хотя до этого архитекторами в ней числились Х. Марселиус, К. Оснер и К. Ф. Шеслер. Однако строительные и ремонтные работы в Академии наук в 1730–1740-е годы выполняли архитекторы Канцелярии от строений. Скульптор и резчик по дереву Конрад Оснер, который в середине 1730-х годов работал в академии, был командирован в нее Канцелярией от строений и формально не был «академическим архитектором». В документах его лишь поначалу называют архитектором, вскоре же наименование его должности возвращается к принятому в бумагах канцелярии: «резного дела мастер». Для различных освидетельствований по академическим постройкам командировался архитектор Михаил Земцов, занимавшийся достройкой Кунсткамеры.

Как выясняется, Шеслер, как до него и Марселиус, в основном был занят иллюстрациями, съемкой видов, а также топографическими планами. Упоминания о его практической архитектурной работе единичны. Например, однажды он появляется в документах с рапортом о мелких печных работах (СПбФ АРАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 744. Л. 108). Единственный за полтора года рапорт Шеслера смотрится курьезом на фоне многих десятков рапортов и записок К. Оснера за тот же период времени.

По-видимому, архитекторов тогда брали в академию не столько для архитектурной работы, сколько для работ, связанных с деятельностью академии как научного учреждения. В тех же случаях, когда требовалась что-либо построить или отремонтировать, академия сносилась с Канцелярией от строений, и та командировала архитекторов из своего штата.

В итоге этой оценки содержится признание того, что авторство Шеслера в отношении выдающегося градостроительного плана не может считаться бесспорным. Средством преодоления неопределенности в этой истории служит анализ манеры выполнения оригинального чертежа с проектом планировки стрелки, хранящегося в музее Академии художеств (рис. 3).

Важные для атрибуции этого чертежа элементы (масштабная линейка, надписи) имеют особенности, главная из которых состоит в манере оцифровки линейки справа налево. Из тех архитекторов, которые работали в Петербурге, такие линейки делал только Теодор Швертфегер (Ухналев 2012а; 2012б). Почерк надписей на чертеже не совпадает с почерком Шеслера, но полностью соответствует образцам почерка Швертфегера. Можно отметить и другие особенности чертежа: тонкие линии, мелкий «в точку» пунктир, вообще аккуратность и точность выполнения, характерные для манеры Швертфегера. Изображение фасада академических корпусов, барочный план центрального павильона и форма его кровли также отвечают предпочтениям Швертфегера. Если прибавить к этому свидетельство о работе Швертфегера над проектом собора на стрелке в 1723 г., получает объяснение его стремление предложить такую планировку площади, которая приводила бы к признанию необходимости храма на выбранном месте. По-видимому, архитектор намеревался предложить свой проект собора вновь.

Мастерство Швертфегера как в архитектуре, так и в градостроительстве подтверждено работами, заслуживающими самой высокой оценки. Шеслер существенно проигрывает Швертфегеру, у которого больше шансов быть признанным автором знаменательного проекта

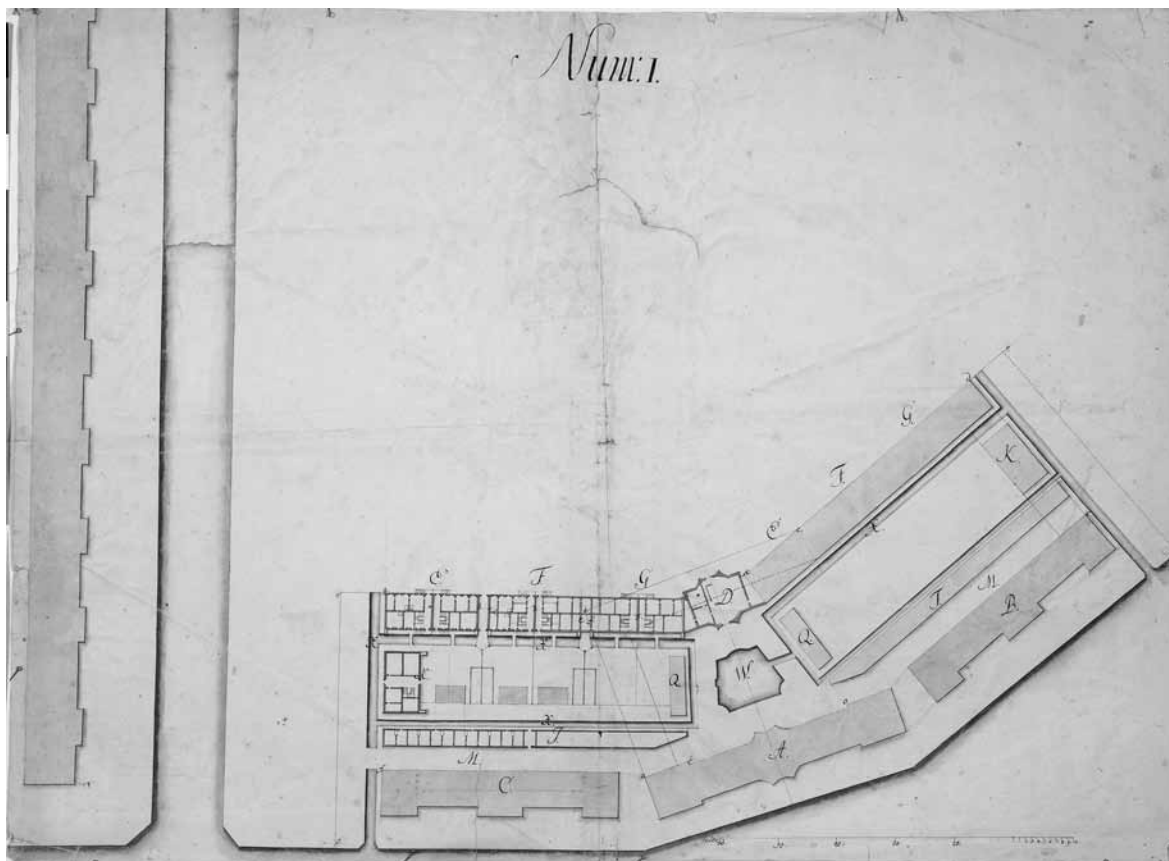


Рис. 3. Т. Швертфегер (?). План комплекса зданий Академии наук на стрелке Васильевского острова. 1733. НИМ РАХ. Инв. № А-17818

стрелки. Но даже при отсутствии удовлетворительного решения проблемы авторства, значение проекта для Петербурга столь велико, что без особого акцента на нем история петербургской архитектуры XVIII в. предстанет неполной.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГЭ — Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
НИМ РАХ — Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург
СПбФ АРАН — Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

СПбФ АРАН. Разряд I. Оп. 35. Д. 16. Архив академика Ж.-Н. Делиля.
СПбФ АРАН. Разряд IX. Оп. 2. Д. 1, 2, 3, 4. 1747–1758. Валериани. 1747–1758. Проект Академии наук, поднесенный бароном И. А. Черкасовым.
СПбФ АРАН. Разряд IX. Оп. 2. Д. 8. Атлас планов к проекту постройки на Васильевском острове... 1746.
СПбФ АРАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 744. Об академических строениях 1731–1739.
СПбФ АРАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 78. В Правительствующий Сенат о академических строениях и обсерватории.
Беснятых Ю. Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях. СПб., 1997.
Борисова Е. А. О ранних проектах зданий Академии наук // Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования / под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1973. С. 56–65.

Бунин М. С. Стрелка Васильевского острова. История формирования архитектурного ансамбля (Здания Академии наук, Военно-морского музея, Университета и др.). М.; Л., 1957.

Воинов В. С. К вопросу о первом авторе петергофского ансамбля (на примере чертежа Н. Микетти «Верхние палаты» и расшифровки надписей Петра I на этом чертеже) // Вестник Ленинградского университета. История — язык — литература. 1975. № 2, вып. 1. С. 148–150.

Воинов В. С. А. Шлютер — архитектор Петра I (к вопросу о формировании стиля «Петровское барокко») // Советское искусствознание. Вып. 1. М., 1976. С. 367–377.

Иогансен М. В. Работы Д. Трезини по планировке и застройке стрелки Васильевского острова в Петербурге // Русское искусство XVIII века: материалы и исследования / под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1973. С. 45–55.

Карпеев Э. П., Шафрановская Т. К. Кунсткамера. СПб., 1996.

Липман А. И. Петровская Кунсткамера. М.; Л., 1945.

Малиновский К. В. Художественные связи Германии и Санкт-Петербурга в XVIII веке. СПб., 2007.

Ухналев А. Е. К творческому портрету архитектора Теодора Швертфегера // Архитектурное наследство. Вып. 57. М., 2012а. С. 152–165.

Ухналев А. Е. Неизвестные чертежи архитектора Теодора Швертфегера в петербургском собрании // Петровское время в лицах — 2012. К 280-летию Первого Кадетского корпуса (1732–2012): материалы науч. конф. СПб., 2012б. С. 287–294. (Труды Государственного Эрмитажа. Т. LXIV).

ARCHITECTURE AND CONSTRUCTION HISTORY OF KUNSTKAMERA (ACCORDING TO THE MATERIALS OF THE ST. PETERSBURG BRANCH OF THE ARCHIVE OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES)

ABSTRACT. The article presents the body of architectural drawings of the Kunstkamera tower, which reflect the development of the design concept. The complexities of the construction history of the tower led to a deviation from the original project by G. J. Mattarnovi. An alternative design by G. Chiaveri was not accepted, and the tower was completed in accordance with the surviving drawing by academician J.-N. Delisle, who should be recognized as the author of the architectural concept of the observatory. The author looks into a number of problems related to the activities of the author of the Kunstkamera project, architect G. J. Mattarnovi. A comparative analysis of the drawings of the Kunstkamera and the Upper Chambers (Peterhof Palace of Peter I) gives grounds for abandoning the controversial hypothesis about the authorship of A. Schluter in relation to this building, and proposing a well-founded hypothesis suggesting the authorship of Mattarnovi. The article also provides an overview of the project activities for the development of the territory of the Spit of Vasilievsky Island. The drawing from 1733 stands out among the other urban planning projects of the Spit. It contains all those decisions that later formed the basis for the project of the Spit ensemble by J.-F. Thomas de Thomon. The article presents arguments for attribution of the 1733 project to the architect T. Schwertfeger.

KEYWORDS: Delisle, Chiaveri, Kunstkamera, Mattarnovi, observatory, plan, project, Schwertfeger

ANDREY E. UKHNALOV — PhD in History of Art, leading Researcher, Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: Andrey-ukhnalev@yandex.ru