

37.77.8.820a

МУЗЕЙ ГОРОДА

ВИДЫ ПЕТРОГРАДА

И

ЕГО ОКРЕСТНОСТЕЙ

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

Ч. 28 1/2

1919.

МУЗЕЙ ГОРОДА

ВИДЫ ПЕТРОГРАДА

И

ЕГО ОКРЕСТНОСТЕЙ

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

37 77 8. 820

1919.

О КРАСОТЕ ГОРОДОВ.

(Петроград XVIII и XIX веках).

Вопрос о красоте города является в настоящее время одним из важнейших в жизни городского населения. Хотя в жизни современного общества действительная забота о красоте проявляется только при выборе платья, влияние красоты в высшей степени важно. Защитная (от грязи) окраска деловых и присутственных помещений, беспорядочный стук станков, грязь и пыль, которые стали обычными для современного города, действуют угнетающе и не дают возможности продуктивно работать. К сожалению почти исчезло представление об истинной красоте, которая не бросается в глаза, потому что связана с сущностью произведения, а не с его искусственными прибавками (украшениями). Такая красота составляет прелесть Парижа. Его почти однообразные дома, обложенные серым камнем, ленты черных стволов и зеленых крон, создают на первый взгляд незаметное и вместе с тем незаменяемое очарование.

Но дело конечно, не в сочетании этих простых форм и окраски, а в почти незаметном отличии каждой формы, как каждое дерево отличается своими индивидуальными особенностями. И как мало красив Ман-

гейм с его пересекающимися под прямым углом улицами, с однообразными домами и зелеными палисадниками! Особенности, обуславливающие красоту, неуловимы, потому что красиво то, что нравится человеку, а человек тем совершеннее и выше, чем сильнее проявляется его индивидуальность и отличия от родовых признаков обезьяноподобного существа. Но не одна индивидуальность составляет существо человека. Он одновременно является составляющим человеческий род, и деяния его подчинены тем особенностям, которые создаются общєю работою семьи, поколения, народа и расы.

Так и в искусстве наряду с сущностью его, т. е. жизненностью, отвечающей индивидуальности, проявляются общия черты, совокупность которых называется стилем. Стили меняются с поколениями и соответственно с решением художественных задач. Рядом со стилями сменяются моды, которые отличаются от стилей в том, что стили отвечают сущности строения, а мода—внешности. Так при Николае I мода требовала велеречия, а стиль отвечал мещанству эпохи, несмотря на кажущуюся грандиозность строительства.

Красота города складывается из двух элементов:

1) красоты каждого из отдельных явлений образующих город, т. е.

- а) постройки
- б) насаждений
- в) монументов
- г) экипажей
- д) людей и животных

2) красоты сочетания последних, т. е. планировки города в целом и каждой частности его, напр. улицы, площади и т. д.

Красота построек в свою очередь должна рассматриваться в зависимости от назначения здания, так как условия достижения красоты для общественных и частных построек различны.

В частности, в былые времена обращалось особенное внимание на храмовые сооружения, но с городом, как скоплением жилищ, последние как нежилые постройки слабо связаны. В древности они всегда выделялись на холмах или среди оград (кремлей) и не были произведениями зодчества в строгом смысле слова, так как строители не стремились к красоте покрытия пространства. Это были каменные глыбы, в лучшем случае у греков покрытые крышею, опертою на ряды колон. У остальных народов и особенно на востоке форма постройки усложнялась созданием куполов (Россия, Индия), уступов (Индия, Индокитай и Россия) и т. п. Храмы вообще говоря выделялись от города и образовывали самостоятельные усадьбы.

Первое проявление зодчества, в настоящем смысле этого слова, связано с образованием первой городской коммуны.

Сознание, что живущие внутри городских стен не враги, но союзники, позволило и вызвало желание открыть стены и домов, и храмов. Новая религия требовала единения в храме всех жителей города. Так перед строителями встала величайшая задача искус-

ства—создать постройку обширную, хорошо освещенную и вмещающую много воздуха, т. е. высокую.

В 1142 году была освящена первая готическая постройка, хор аббатства. Св. Дионисия вблизи Парижа. Около центра новой мировой культуры, около величайшего мирового города впервые каменная постройка поднялась в виде столбов, эти столбы встретились в замках сводов и удержались на весу не тем, что камень лежал на кеме, но тем, что камень упирался с двух сторон в камни. Вся постройка представляла чудо равновесия, чудо расчета. „Мастера каменщики“ в этот момент сумели вообразить сложнейшие строения из взлетающих на воздух каменных столбов, хотя и не владели еще теми приемами черчения, которыми мы теперь так совершенно владеем. В этот момент альные „мастера каменщики“ (francs maçons) превратились в великих зодчих. Стены постройки раскрылись до последнего предела, и промежутки были заполнены цветными стеклами. Создавалась один раз за всю историю искусства живопись из окрашенных солнечных лучей. Все концы каменных столбов превратились в изваяния и последние связались с постройкою в одно художественное целое, а в тоже время в ярких и понятных образах отразили всю мудрость накопленную предшествовавшими веками. Так слились воедино все отрасли искусства, а самое искусство с наукою. Величайшее чудо человеческой культуры (создание готического храма) явилось следствием, отражением и выросло вместе с первою городской коммуною. Это чудо продолжалось 2 столетия, пока по всей

округе (на 200 верст вокруг Парижа) не выросли городские соборы. Не стало новых заданий, разменялось и творчество. Из стремления к грандиозным порывам строителей оно перешло к мелочной работе украшателей.

В тоже время безземельный король выдвинутый городскими коммунами налагал на них свою тяжелую руку. Перед строителями появились новые задачи: построить для короля дворец, а для избранных граждан—городскую думу. Последняя задача требовала открытия фасада (Думы С. Кантена, Компьена, Арраса, Уденарда, Лувена, Пьяченцы) и открытия нижнего этажа, чтобы под сводами его могли собираться горожане для обсуждения городских дел. Раз раскрылись стены городской думы, то должны были раскрыться окнами и стены обывательских домов. Так появились дома новой эпохи в отличие от древности, которая дома создавала подобно крепостям со сплошными наружными стенами и освещенным двором.

Но красивая и рациональная постройка жилого дома вовсе не такая простая задача тем более, что за объединением горожан неизбежно должно было последовать объединение всех жителей данной страны. Стены городов делались лишними, а город начинал разливаться по окрестностям. Дома, сдавленные городскими стенами так, что верхние этажи их выпирало над улицу, могли раскинуться шире и в самом городе могли образоваться усадьбы. Так мало по малу от города крепости переходили к городу коммуне, к городу усадеб, к городу саду и надеемся, что в конце

концов перейдем к „парку городу“. Эта эволюция городского типа должна была неизбежно влиять на все элементы его составляющие. Рассмотрим прежде всего планы городов.

Древнейший тип город, — обрастающий около укрепленного места, которой ставилось преимущественно у обрыва скалы и особенно в остром углу слияния двух рек. Так начались напр. и Московский и Ярославский кремни. Понятно, что они должны были иметь ассиметрическую форму. Около них постепенно нарастали посадки, сначала вдоль дорог, расходившихся радиально от стен укрепления, потом сливались кольцеобразно, обносились новыми стенами, так, что в результате получался радиальный план, который, едва ли не лучше всего, выражен в Москве. По удобству сообщений этот план наиболее рационален, так как путь между многими точками дает относительно короткия расстояния, хотя конечно, между двумя данными имется всегда кратчайшее расстояние — прямая линия. Радиальный план дает и самые красивые точки зрения, так как улицы направляются к центральному монументу, Кремлю, Арке Звезды и т. д.

Конечно никогда линия улицы в старых городах не было прямою. Согласно профелю местности улица изгибалась, здания, стоявшие по краям ея, благодаря этому видны часто чуть не в фас. Красота их может быть использована полностью в отличие от прямых и особенно узких улиц, в роде Strada Nuova в Генуе, где проходящий не может осмотреть великолепные, но слишком высокие фасады дворцов. Еще в конце XVII в.

этот прием радиальной разбивки был применен в Версале — т. е. городе не окруженном стенами (по аллеям ведущих под равными углами в Марли, Париж и Со). Та же разбивка, но уже в начале XIX в. была применена в Петербурге когда около 1717—20 было намечено расхождение от Адмиралтейства трех перспектив: Невской (пр. 25 октября), Гороховой. (Комиссаровской) и Вознесенского пр.

Конечно в новых городах и при разбивке их по лустому, гладкому и при том топкому месту, а ведь около нынешнего Национального музея и Гостиного двора было настоящее болото, из которого вытекал ручей, будущий Екатерининский канал, нечего было и думать о каком нибудь усложнение плана, то проспекты были намечены прямыми. Благодаря значительной ширине, Невский (теперь просп. 25 октября) казался уже в 20-х годах XVIII в. очень эффективным.

Наоборот, на Васильевском острове Леблонем около 1716 г. была намечена очень скучная по существу разбивка квадратами. Она кажется весьма рациональной, а на самом деле дает наиболее длинная расстояния для все точек, не лежащих по одной улице. Мало того на прямых улицах проигрывают все выдающиеся постройки. Впрочем Васильевский остров и не получил их вдоль линий. К счастью размеры линий (ширина) взяты чудесно. Особенно 2, 3-я, 4 и 5-я поражают красотой схождения линий вдали.

Насколько Леблоневский план поражает рациональностью при рассмотривании его на чертежах настолько нерационален он на деле. Вдоль линий дол-

жны были быть проложены каналы. И, конечно, если бы и было течение по каналам вдоль нынешних проспектов, то на поперечных линиях вода застаивалась бы и зацветала.

Повидимому только на поперечных линиях и были устроены каналы. По крайней мере сохранилось изображение канала вдоль Университетской линии, у Архива Военно Учебных заведений и у Морского Корпуса.

Если говорить о красоте видов, то на первое место нужно поставить Университетскую линию, где не только чудесно взяты размеры улицы, но вдоль ее протянуто единое по стилю здание или вернее ряд зданий „12 коллелей“, слитых в одно целое. За ними тянулось отличное здание „Старого Гостиного двора“. К сожалению почти невозможно судить об его виде в начале XVIII в., так как на Махаевской гравюре и картине пропорции нарушены. Еще недавно мы видели это здание целым, хотя и измененным каким то хорошим зодчим конца XVIII в. Теперь на месте этой постройки— здание Совета Народного хозяйства и Геологический музей Академии Наук.

В высшей степени характерно, что по рассказам современников Петр собирался поставить в Петербурге два своих конных изображения и окружить их зданиями выстроенными по особому плану.

Нет сомнения, что этот проект исходит из обстроек парижских площадей („Плас де Вож“ прежде „Плас Руайаль“, „Плас де Виктуар“). Нужно помнить что еще Микель Анджело в половине XVI в. предлагал

обстроить всю площадь Синьории во Флоренции аркадами „Лоджи деи Ланци“. (Собственно „Лоджа деи Приори). Проект Петра, если он и существовал, то выполнен не был. Даже дивную статую Растрелли старшего (перед Михайловским зимком) рискованно по ее относительно малой величине считать назначенной для петровского проекта. Между тем за границей был издан лубок, на котором весьма грубо изображен проект площади, задуманный Петром.

Прямоугольная разбивка города в течении всего XIX в. казалась чрезвычайно рационально и все новые американские города были разбиты по этому плану. Даже чудесный проект французского архитектора Ланфана для Вашингтона, проект состоящий из трех радиальных аллей был заброшен и лишь в последнее время задумали его использовать.

К счастью в Петербурге прямоугольная разбивка была применена только на Васильевском, на Песках и в Измайловском полку. Радиальная же разбивка была намечена в саду Александроневской Лавры и на Петроградской стороне. Правда, она не была доведена до конца, но зато уже в половине XVIII в. расхождение трех перспектив в виде аллей по Адмиралтейскому лугу было очень красиво.

В 1760 годах система радиальных аллей была несколько подчеркнута, а для уничтожения монотонности вдоль длинных перспектив на берегах Фонтанки были намечены полукруглые площади. Часть из них (у Чернышева, Семеновского и Обуховского мостов) сохра-

нилась, часть искажена (площадь у цирка и у Измайловского моста).

К сожалению ширина перспектив, чудесно задуманное в первое время, сохранилась только в (Невском) проспекте 25 октября, (Гороховая) Комиссаровская и Вознесенский проспект слишком узки, радикальное расположение улиц на Петроградской стороне нарушено беспорядочной застройкой, а Каменноостровский проспект самовольно сужен домохозяйками.

Чудесные перспективы на Адмиралтейский шпиль по Невскому, Гороховой и Вознесенскому исчезают только около самого Адмиралтейства, где беспорядочно разбит сквер. И мало кто из петербуржцев знает как красиво Пулковская (Московская дорога) упирается в шпиль крепости.

В течении XIX в. застройка Петербурга шла без всякого плана, но основы, заложенные в XVIII в., настолько совершенны, что использование их и сейчас еще вполне возможно. Придется кое где сломать или отодвинуть дома, расширить некоторые улицы. Да и сейчас сохранилось довольно много видов красивых около Главных конюшен, Марсова поля и Михайловского земка, профиль которого така красив на изгибающейся ленте Мойки, очень красивы и извивы Екатерининского моста, особенно около колоннад Казанского собора или разнообразно пересекающихся каналов около Никольского собора. Несколько меньше использованы изгибы Фонтанки, где исчез сказочный Акведук Растрелли (на месте Пантелеймонского моста), но цело чудесное сочетание Прачешного моста и скромного

Летнего дворца. Красиво поставлен на повороте реки чрезвычайно строгий фасад Екатерининского Института, но прелестная колонада Кабинета (теперь Музей Города) пропадает из за сильного под'ема Аничкова моста. Но, конечно. лучше всего площадь у Чернышева моста где мост рисуется на фоне строгого русского фасада. Остается только пожалеть, что сквер сильно разросся, и потому закрыта перспектива через арку на Казанский собор.

Основными задачами ближайшего будущего городского строительства в Петрограде являются расширение Каменноостровского проспекта (проспект Красных Золь) и усовершенствование разбивке на юг, т. е. по направлению к Средней Рогатке.

Начало „Питербурха“ совпадает со вторым колоссальным поворотом истории искусства. Если первый соответствовал слиянию городских жителей в городскую коммуны (XII в.), то перелом от XVII к XVIII в. характеризует выдвижением на первое место трудящихся. Искусство как всегда было пророком. Первые украшения Версаля создавались Лебреном за счет исключительной роскоши материалов, и нагромождения частных. Когда же на место Лебрена выдвинулся один из величайших зодчих новой эпохи Ард. Мансар, то он постепенно отказался от всякой роскоши, от всяких частных, не связанных с организмом постройки. Он мог фасад Трианона су Буа создать без каких бы то ни было украшений за счет одного совершенства пропорций. В этот момент (1680—1690 г.г.) впервые стало ясно, что никакой материал, ни мрамор, ни

бронза не могут сравниться с основным безценным и наиболее ценным—гениальностью задачаю. Как сам Ард. Мансар, так и его ближайшие ученики строили в простейших формах. Один из учеников Мансара Леблон был приглашен в Петербург, но не столько построил новые, как принес приемы зодчества. Конечно, идеи Леблona были принесены и книгами (в роде Архитектуры Давиле, „Руководство к садовому искусству, Леблona и Даржанвилия).

Все первые зодчие Петербурга и Шедель, и Трезини, и Матернови и Земцов, строили в тех же простейших формах как и А. Мансар. Правда они могли принять несколько иное направление, растянув дома в один этаж, что было возможно в широко раскеном Петербурге, но не в сравнительно скученном Париже.

Теперь нам очень трудно судить о красоте петровского Парадиза и только Университетская набережная дает представление о широко раскинутых усадьбах. Правда, первый корпус (дворец Меншикова) никогда не был так растянут, потому что состоял только из среднего флигеля. Вместе с тем сильно различались палаты на берегах Невы, обычно трехэтажные и часто с эффектными фасадами, напр. фасад второго Зимнего дворца или затейливый фасад дворца Прасковьи Александровны, (потом Кунсткамера а теперь Библиотека Академии Наук).

Наиболее совершенным из всех строителей Петровской эпохи был Пино, если не автор, то по крайней мере исполнитель петергофских Марли, Монплезира и Эрмитажа.

Часто говорят о любви Петра к простоте и скромности обстановки, а между тем это было основным стремлением школы Ард. Мансара. Знаменательно, однако, что кроме Франции, только в России стремление к простоте действительно развилось. Марли и Монплезир действительные примеры очарования, достигаемого самыми простыми средствами. Но внутренность их (особенно Японский кабинет и главное залo Монплезира и столовая в Марли) являются предельными образцами изящества и фантазии.

Земцов, выдвинувшийся начиная с 1725 г. кажется до сих пор загадочною фигурою по своим достижениям. В своих церквях (Симеоновской, исчезнувшей Рождества Богородицы на месте Казанского Собора и работе его последователя—Спасо Бочаринском) Земцов нарушает петровский тип церкви—зала (по образцу церковей построенных в Лондоне после знаменитого пожара Кр. Реном, знаменитых и зодчим и математиком, введшим Петра в лондонскую масонскую ложу) Земцов поперек зала поставил высокий трансепт и уже не колокольня, а самая церковь стройно поднялась кверху (церковь Симеония).

Еще удивительнее домик „Дедушки русского флота“, где так странно сочеталось простое деление пилястрами и совсем необычные украшения окон. Если бы нынешний вид Екатерингофа принадлежал Земцову, то ясно, что хотя он и не бывал за границей, но усвоил стремления английской школы к классицизму. Как жаль, что исчезли самые значительные произведения Земцова (Дворец Императрицы на месте будущего Михайлов-

ского замка, Итальянский дворец, перестроенный в Екатерининский институт), а Аничков дворец только начат им, а кончен величайшим из зодчих первой половины XVIII в.—В. В. Растрелли.

Первая работа Растрелли—третий Зимний дворец (первый построен Матернови на месте Преображенских казарм ул. Халтурина—Миллионная, второй на месте Эрмитажного театра построен Трезини) выполнена еще в мансаровских формах с незатейливым делением на этажи и с надломленной крышей. Только после работ в Москве благодаря соприкосновению со школою московского барокко (школою Потапова и Ухтомского) Растрелли находит новые приемы. Московские художники не имея возможности использовать свое стремление к скульптуре усложняли форму храмов и форму домов. Они умно использовали стремление народа к шатровому типу, и требование патриархов пятиявля, которое так трудно совместить с шатром. Но и этого им было недостаточно и они окаймляли окна сложными фигурами. Растрелли извлек из этого стремления чудесный прием увеличивать окна, украшать их сложными наличниками, а окружающую стену оставлять гладкой. Колонны, пилястры или столбы он ставил только там, где фасад действительно поделен. Эти приемы совершенно ясны в первой постройке его второго Петербургского периода—третьем Летнем дворце (первый у Прачешного моста, второй на Царицыном лугу, а третий на месте Михайловского замка). Со стороны Летнего сада на гладких стенах помещены эффектные наличники окон, а на крыше мезо-

нин. Со стороны Невского флигеля обступали двор и заканчивались эффектными украшениями из колонн. (Изображение на рисунке Махаева в коллекции Аргутинского Долгорукова). Фасад Пажеского корпуса убран еще сложнее, на за то флигеля отставлены дальше, до линии улицы. Наконец Строгановский дом поставлен на самой линии улицы. Его середина очень ловко выдвинута колоннами и центральное окно богато украшено. Дело конечно не в украшениях, а в той ясности с которой Растрелли подчеркнул средний этаж и сократил нижний и антресоли.

Конечно, это—дворец в настоящем смысле слова дворец, в котором выделены парадные комнаты и сокращены служебные помещения. Но, если легко было справиться с распределением снизу вверх, то достигнуть эффектного нарастания к середине фасада мог только гений Растрелли. Только он сумел вытянуть против всяких правил колонны, украсить их чуть не византийскими капителями, а среднее окно кариатидами, повернутыми от окна (прием этот повторили в 1790-х годах в Павловске Баженов или Бренна и Мартос).

Строгановский дворец важен тем, что это настоящий городской дом и тем, что зодчий сделал колоссальные окна для главных комнат, помня о петербургском недостатке света.

Конечно, этот прием не всегда можно повторить, и в доходных домах эпохи (уг. Екатерининского и Демидова и уг. Демидова и Мойки) деление на этажи равномернее, но окна также богато украшены.

Последним развитием того же приема является Зимний. Это настоящий дворец, так как подчеркнута протяжение богатыми украшениями краев. Со стороны Невы и Адмиралтейства эти флигеля состоят чуть не целиком из громадных окон и колонн. Свет использован полностью, и кажется, что шире окно нельзя сделать.

Церковные постройки Растрелли, наоборот, рассчитаны на усадебное расположение. Они стоят на широкой площади и охвачены низкой оградой. Пятиглавие использовано во всю силу. На Николе Морском купола широко раставлены, на Владимирской церкви сдвинуты в общую группу, на Смольном боковые превращены в башни и поддерживают средний широкий (тот же прием повторен неизвестным подражателем — строителем церкви Матвея). Мало того и церковь Благовещения на острове очень близка к московским приемам.

Колоссальный план 1753 г. дает понятие о намерениях зодчих растреллиевского времени. Везде между улицами, намеченными в предыдущую эпоху, ровные ряды домов, изображены великолепные сады с вырезными прудами и террасами. Но весьма сомнительно, чтобы это ответило действительности.

Конечно, мелкие дома строились без всякого плана рядом с дворцами стояли хижинки. Улицы были топкие, весной и осенью сообщались на гондолах и яликах. У всех домов на берегу Невы и Фонтанки на дворах были ковши для ввода гондол,

Невский уже по появлении Строгановского дома казался пустынным и немудрено, так как только что высушили болото около нынешнего Гостиного двора. Великолепный проект для последнего был составлен Растрелли, но к выполнению и не приступили. За то среди небольших домиков, окруженных садами, поднимались дворцы Зимний пятый (нынешний), Зимний четвертый (временный между Мойкою и ул. Гоголя по Невскому), дом Бестужева (Пажеский), Аничков (Разумовского), Шувалова (впоследствии генерал Прокурора), Летний, Итальянский, Шереметьевский, дача Вольф (впоследствии Лицей) и волшебные постройки Бестужева-Рюмина на Каменном Острове. Вдоль берегов Финского залива тянулись дворцы Подзорный, Дальнедубовский (петровские), Екатерингоф, Стрельна, Петергоф, Ораниенбаум и Санзеннью, а по дороге в Царское Село Среднерогатский (построен Растрелли, теперь фабрика типографской краски и чернил). А рядом возвышались золотые или белой жести купола церквей: Никольского, Андреевского Соборов, Благовещенской, Пантелеймонской церкви и, наконец вдоль на изгибе Невы сказочный Смольный, где так странно сочетается ясность общего замысла и богатства украшений, крестовый план, о котором мечтали столько зодчих классиков, с самой сложной, самой барочной формой куполов.

Правда все постройки не были вполне закончены, окраски на многих облупились, а она была друшветная и чистых тонов, но город производил впечатление праздника.

Он был дополнен Петергофом, где Растрелли так гениально сумел увеличить дворец и закончить каскады Микетти—Земцова, но к сожалению не успел начать своих гротов.

А в Царском тот же Растрелли дополнил единственный в России сад с ленточными плоскими террасами и радиальными аллеями сооружением Эрмитаж, самой сложной по плану постройкой, которую знает история искусства. А по другую сторону дворца он раскинул широкий сад из четырех квадратов, накрест расположенных двух аллей, и за ним затейливый Мон Бижу.

Стремления барокко были доведены до апогея и волна барокко должна была схлынуть. На смену этой волне связанной с просвещенным абсолютизмом XVIII в. поднималась новая волна, которая должна была дать французскую революцию.

Праздничное искусство Растрелли, Кювилье (француз, работавший в Мюнхене), Гуарини (работал в Турине) и Фуги (Рим) в свою очередь было временною волною, которая не могла не подняться после того, как гении XVIII в. Бернини и Ард. Мансар, овладели всею свободой форм. Но и Бернини, и Ард. Мансар—провосвестники новой эпохи.

Первый для самого пышного и чисто декоративного своего произведения колоннад Св. Петра, применил самую строгую формы колонн, а второй отказывался от каких бы то ни было украшений. Если Ард. Мансар строил только дворцы или особняки, то формы для жилищ и буржуазии и рабочих уже были наме-

чены. Пожалуй, возможность создания красивых домов для рабочих двигаются мастера, вышедшие из школы Ард. Мансара. Кокоринов, если он строил дом бывший Генерал Прокурора, и дом бывший Елисеева у Полицейского моста, еще сохраняет приемы Растрелли. На великолепном доме (бывш. Разумовского, потом Николаевского Сиротского Института) от растреллиевской школы сохраняются только маски, повторенные со Строгановского дома, но излом фасада, прямой аттик невозможны для растреллиевской эпохи. Мраморный дворец Ринальди, Академия Делямонта, Старый Эрмитаж Фельтена—решительные шаги в сторону рациональности, предугазанной Ард. Мансаром. Правда Делямонт (вероятно, по замыслу Кокоринова) выдвигает средину академического фасада, у Фельтена фасад Эрмитажа гладок, а у Ринальди выделено только среднее окно. Конечно, это еще не деловые дома в строгом смысле слова. Два верхних этажа связаны пилястрами, а средний выделен, как парадные комнаты у Растрелли. Для Петербурга даже простейшие украшения, как капители пилястров, замки для окон и даже скольконибудь сложные наличники были трудно доступны, так как скульпторов было мало, хотя в начале XIX в. появляются русские имена, напр. Самгин. Вот почему для Петербургских зоодчих естественным было шаг к полному классицизму.

Этот шаг и был сделан Гваренги. Теперь нет сомнений, что Гваренги за границей ничего не строил и превратился из археолога в зоодчаго только в России. Подобные ему энтузиасты классицизма были и на

запада, но они или увлекались подражанием античному (братья Адамы), либо почти копировали Палладио (Леоне Леони), либо усматривали в античных руинах только ту нелогичность которую придало или время обрушившее стены и сохранившее колоннады. Гваренги с первого момента становится на вполне деловую точку зрения. Его Государственный Банк не фантазия на чужие замыслы, а вполне деловое решение вопроса о размещении как парадных помещений в центральном корпусе так и деловых вполукруге. Только фриз из букраниев напоминает об античности, а портик настолько строен, что не сравним ни с замыслами Палладио ни итальянских и английских палладианцев.

В Эрмитажном театре Гваренги обходится вовсе без фриза и украшает только боковой фасад у арки. Фасад Академии немного даже суров, тем более что благодаря узкой набережной красоте пропорций можно оценить только с Невы.

За то постройки 1803 г. (Марининская больница бывший Екатерининский и Смольный Институт) поражают совершенством пропорций и достижением пышности при полном отсутствии элементов последней. Гваренги классицизм в—истинном смысле слова, так как каждую задачу решает самым простым и ясным способом, но он—дитя XVIII в., с'умевшего владеть пропорциями и формами так, что не нуждался совсем в украшениях.

Таковы строения фасады Академии, Марининской больницы и особенно Екатерининского Института. Даже окна их оставлены без наличников и только подъезд или балкон украшены колоннадой. Большинство под-

линных жилищных, хотя не доходных домов (напр. кн. Гагариной) Гваренги исчезло хотя хотя весьма вероятно, что ему принадлежит колоннада Елисеевского дома на Морской. Но за то около Гваренги образовалась целая школа, хотя прямых учеников он как будто и не имел. Скучноватые, но благородные постройки Львова (Почтамт и садовый фасад Римско-Католической Коллегии) ии-льный дом Бобринских, величавые конногвардейские казармы, дом бывший Марии Павловны (улица Халтурина—Миллионная) и иезуитский дом (Итальянская улица уг. канала), сооруженные Русско, оранжереи Таврического сада (Волков или Висконти) и т. д. характеризуют время, когда не боялись придавать сооружению тот вид, которое оно по существу должно иметь. Конечно, слово „скучноватые“ вырвется не раз по отношению к произведению второстепенных зодчих, но, именно в конце XIX в. Гваренги вызвал один раз во всей истории искусства, стремление украшать постройку только гениальностью строителя. И не только его собственные постройки (д. Гагариной), но чудесный домик на Колтовской (фриз с кавалергардскими шлемами), домик в изломе Малого проспекта Петроградской стороны, дом бывший „Петербургской (пр. Нахимсона—бывший Владимирский) газеты“ и т. д., и т. д. все выполнены и в строгих и благородных формах.

Таковы же и более скромные и до известной степени грузные дома на Фонтанке (99, 101 и 103). К этому же времени относятся стройные и уснащенные скульптурами дома на Фонтанке (д. Горсткиной ул.), в Спасском переулке и на Кадетской линии 21.

Поразительнее всего, что Гваренги, особенно совершенно справлялся со своей задачей, когда требовалась деловая постройка. Наоборот, его замысел Храма Спасителя для Москвы—обычный для того времени перепев пантеона. Не знаю, есть ли основание приписывать Воронихину и Захарову, хотя бы часть частных домов, но они не могли не повлиять, первый своей Строгановской дачей, увы исчезнувшей по нерадению владельца, и Монетным двором, который соответствует по своей простоте пакгаузам, построенным Гваренги около его будущей, но не конченной Биржи, а второй чудными наличниками Адмиралтейства. Не худшие наличники имеются на доме Бенуа (Улица Глинки), а львиные головы воронихинского типа над воротами совсем не редки.

В Школе Воронихина хотелось бы приписать дом коринфской колоннадой на углу Фонтанки и Гороховой (пожалуй) противоположный дом с ионической колоннадой, дом № 22 на набережной Фонтанки, где церковь действительно построена Воронихиным и перестроена Витбергом. В отличие от Гваренги, не отходившего в проектах церкви от античных образов, Воронихин в Казанском соборе мог развить (в проекте) мотив колоннад так своеобразно, что их план кажутся вышедшими из затейливых крылечек XVII в. Наоборот, Захаров в Адмиралтействе обратил главное внимание на шпиль и строение под ним. Исходя из задачи скрыть каменную постройку деревянную коробовскую башню он создал единственный в мире центр города. Арка ворот обращена в мощный устой, на которой

стоит храмик. Массивность устоя, то, что он состоит не из одной декоративной стены, подчеркнута грандиозными войсками Щедрина, сидящими по углам крыши. Глядя на этот центр трех основных перспектив, ясно почему именно в Петербурге должен был возникнуть „музей города“ Если до 1670 г. Главная работа над красотой города велась в Риме, с 1670 по 1780 в Париже, то с последней даты по 1830 г. главные работы велись в Петербурге. И Рим, и Париж работали только над кусками города (Площадь Петра Испанская лестница, площадь Пополо в Риме, площадь Побед, площадь Согласия и Вандомская площадь в Париже). Петербургские художественные замыслы касаются целых кварталов, всего города и даже загородных дорог (направление пулковской и коломяжской дороги на петропавловский шпиль). В 1780 г. был устроен конкурс на обстройку южной стороны Дворцовой площади и Фельтен предложит обстроить ее полукругом, Оставалось появиться гению, выросшему в Петербурге, чтобы взяться за переустройство целых кварталов. Таким гением оказался Росси, выросший среди громадной строительной работы Павловска. За короткий период его деятельности (1816—1835) он сумел превратить в единое художественное целое площадь Александринского театра, Театральную улицу и Чернышевскую площадь, Михайловский дворец и прилегающие улицы и, наконец, воздвиг грандиознейшую арку Главного Штаба). Фасад ее длиннее версальского дворца, а от зодчего требовалось особенное чутье, чтобы не перегрузить украшениями и сделать ее достаточно вели-

чественной. Вот почему военные арматуры так постепенно сгущаются к арке, а последнее впечатление дается, широко развернутой (шестеркою) победных коней (раб. Демут Мариновского и Пименова старшего). В этой арке вылилось торжество побед над Наполеоном, но конечно, само творение выше этой политической катастрофы. В нем зодчий решал вопрос о торжественном въезде на площадь сказочного дворца и решил не отдельно стоящую арку, но слитую со зданием, охватывающим всю площадь, так, что отдельно эта арка стоять не может. Опять чисто деловое решение, как и в захаровском шпиле, т. е. слияние украшающего замысла с деловым.

Вот чем важна строительная работа петербургских зодчих конца XVIII в. и она выдвигает петербургское зодчество на первое место в истории искусства XIX в.

Конечно, рядом с подлинными и смелыми гениями работали и второстепенные мастера. Они по большей части старались воспроизвести знаменитые постройки древности или развить до предела построения теоретиков второй половины XVIII в.

Таков Старов с довольно монотонными, но грандиозными колоннадами Таврического дворца, или перепевом венецианского Redentore (Палладио) в соборе Невской Лавры. Таков Томон с Биржею, подражающей парижским академическим проектам, перелома веков (XVIII и XIX), таков более поздний Плавов с

*) Таким должен был дворец Искусств (Зимний), если перекрасить его в два цвета.

малологичным замыслом Обуховской больницы или Мельников с колоннадами на втором этаже Никольской единоверческой церкви и, наконец Стасов с необъяснимой колоннадой Конюшень, и не менее нелогично нишею против Конюшенной улицы. Но тот же Стасов делается вполне логичным как только берется за жилые дома (Николаевская набережная между 7-ой и 8-ой и особенно оранжевый дом на 6-ой линии). Дом, приписываемый Томону и конченный по преданию Ворониным (Научный отдел Комиссариата Народн. Пров. прежде Сената, Поляков, Борх-Лаваль) превосходно задуман, вполне логично было выстроено Училище Правоведения Мельниковым, а Технологический Институт имел чудесный фриз и решетку. В первой половине XIX в. проектирование домов сделалось еще более подчиненным установленным правилам. Мельников и Шарлемани составили целый том высочайше утвержденных планов. Все фасады, выходящие на Невский допускались только с высочайшего одобрения.

Возможно, что регламентация способствовала тому, что строгия приемы зодчества надоели, но первое указание имели лишь во второй половине века в „Призраках“ Тургенева:— „Эти пустые, широкие, серые улицы, эти серобеловатые, желтосерые, серолиловые оштукатуренные и облупленные дома с их впалыми окнами, яркими вывесками, железными навесами над крыльцами дрянными овощными лавочками; это фронтоны, надписи, будки, колоды, золотая шапка Исаакия, ненужная пестрая Биржа“... Против строгих форм и отсутствия украшений должна была начаться реакция.

Искусство снова было пророком. Оно видело уже надвигавшуюся мощную пошлость буржуазии и ответило ей, не считаясь с официальным требованием аристократичности. Когда на смену строгости, внесенной Гваренги, от искусства потребовали оживление фасадов в той или иной форме, то в ответе не было той величавой шири, которой радуется Растрелли. Конечно, после классицизма начала XIX в. должна была наступить неизбежно волна барокко, как произошло и в XVIII в. после Ард. Мансара. Но характерно, что школа Росси и Стасова отошла от этого задания. На смену им был выписан из Мюнхена Кленце с подражанием античности сквозь очки немецкого бюргерства, а доморощенный Шинкель-Штакеншнейдер повторил замыслы берлинского строителя, но не отказывался подражать Растрелли (дворец Сергея Александровича): Рядом с ними работали два не столь заметных, но обладавших большим вкусом зодчих, Н. Бенуа (Конюшенный музей, Фрейлинские дома в Петергофе и т. д.) и Боссе (Австрийское посольство на Сергиевской и дом Уделов).

В 1850—60-х годов, произошел поворот в петербургском зодчестве, с реакцией Николая I неудержимым потоком хлынули буржуазные вкусы, появляются все более и более „веселые“ фасады, от Европейской гостиницы, дошедшие до Елисеевского дома, но под шумок начали нарушать основы старых замыслов. На Морской и Невском вместо старых домов выросли многоэтажные громадинами с куполами, изваяниями, майоликою и т. д. Исподволь сужен Каменноостровский проспект, за-

строена часть колоссального сада у Михайловского замка, а на Петербургской стороне ухитрялись застраивать улицы. Мало по малу заглох Екатерининский сад, чудом цел его заброшенный дворец. Каменный остров из парка превратился в город, а воронихинская дача и парк Строганова в Новой деревне исчезли без следа, прапы статуи из ниши Александровского театра, перестроен Большой театр.

Наконец, Александр III покрасил все дворцы и казенные здания в красный цвет, а его преемник покрыл Зимний таким шоколадом, что даже июльское солнце не может дать теней.

Старый Петербург постепенно исчезал, на его время выдвигалась буржуазная столица, подражание Unten den Linden и Leipziger Strasse.

Как легко видит, основной интерес петербургского строительства, составляют жилые дома. Два шпиля Адмиралтейство Коробова-Захарова и крепость Риги (нальди) нарушают ровный контур его строений. Кроме Смольного остальные церкви сравнительно невысоки и только грузный Исаакий поднялся на 45 саженей Исаакий собственно не Петербург. Его купол окруженный колоннадой родствен парижской Женевьевы (Пантеону), но не легкости купола Казанского собора. Но к этому куполу мы привыкли и видим его первым, подъезжая по морю или от Пулков. Остальные петербургские церкви, как усадьбы, выделены из города и нарушали его кажущуюся однотонность и даже направление улиц (Преображенский собор и Никольский собор). Купола Никольской церкви, купола Андреев-

ского собора и церкви Воздвижения (на Обводном) отлично контрастировали с мелкими домами окрестностей. Наоборот купола Сенновской церкви и плоский купол Сиротского Института хороши в перспективах улиц (Спасский переулок для первого и Мойка для второго).

Церковное строительство Петербурга имело, весьма характерный перелом около 1850 г. Он произошел почти по капризу, но весьма характерном для начала замены вдохновения и естественности в искусстве теоретическими замыслами.

Для церкви Екатерины (на Петергофском просп.) был составлен проект в классическом стиле. Николай I приказал архитектору Тону в 24 часа составить проект в московском стиле. Тону пришлось согласиться, хотя первоначально он и заявил, что никакого московского стиля нет. Проект был не только одобрен, но предписано остальные церкви строить в том стиле. (Так возникли церковь Введения, Спасса Колтовского, Михаила Архангела, Мирония, Благовещения, Царско-сельский, Петергофский соборы и главка Аничкова дворца и т. д. и т. д.).

На место этого странного месива романских (XII в.) и московских (XVII в.) форм 80-х годов появилось не менее невероятная безтолковщина ярославских форм, а за ними сочетание ростовских с суздальскими и, наконец, подделка под примитивные формы Новгородских церквей XIV в. Можно сказать одно, что ни разу не было ни искренности, ни увлечения. Наоборот, в жилых домах рациональность и логичность

украшений удерживается дольше и возвращается *скорее*. Так не плохи дома подражающие ренессансу постройки Монферрана (бывшее итальянское посольство, соседний дом и дом на углу Мойки и Прачешного), странное сочетание ренессанса с подражанием классике (подобно Кленце) напр. бывший Геологический Комитет (4-я линия), д. на Мойке между киркою и Марининской площадью, д. бывший Уделов и т. д., подражание палашцо Строцци—дома на Почтамской и Галерной улицах и т. д. подражание Растрелли и Ринальди д. на углу Знаменской и Гродненского. Но, когда на смену им появляются дома в подражание русскому стилю (уг. Александринской площади и Толмазова (арх. Богомолова), Панаевский театр) или мавританском (д. бывший Мурузи на Литейном), то положение становится грустным.

Собственно, зодчие конца XIX в. буквально не имели ни руля и ни ветрил, они брались за все стили, особенно французский ренессанс, который отличается тем, что совершенно неопределим. И наше время не знает еще по настоящему за какие приемы взяться.

На смену подражанию барокко Растрелли французскому ренессансу (по существу то же барокко) пришел сначала разудалый мюнхенский модерн, а затем возвратились к строгости ампиру. Одни ему подражали грубо, а другие довольно совершенно.

Отчасти это понятно, идеал многоэтажного город был всегда далек от Петербурга, который с самого начала был привольно раскинут. Многоэтажие—идеал скученных городов Запада. В тот момент, как многоэтажие

докатилось до нас на дальнем западе зародилось стремление к уничтожению города. Если оно было в значительной степени обусловлено филантропическими идеалами, то возможным стало лишь при развитии путей сообщения.

Парадные постройки были созданы главным образом в первой половине XIX в., а вторая сделала сравнительно мало а то, что делалось, было и громоздко и неудачно.

Здания общественного значения напр. вокзалы, не плохо задуманы в середине XIX в. (Николаевский Ефимова, Варшавский и Балтийский), но поздние и неудобны, и лишены грандиозности.

Перейдем к монументам. Хотя, как указано выше, первые памятники задуманы одновременно с первыми постройками их ставили очень скупое. Собственно не было даже стремления рассматривать памятники, как украшения города. Фальконетовский Петр поставлен на краю площади, Румянцевский обелиск сначала на фоне пыльного луга, а потом на фоне узкого и захламленного переулка, грациозный силуэт „Бога войны“ на широком лугу, а теперь между двумя неизящными фонарями.

Только растреллиевский Петр оказался перед столь же торжественным фасадом Михайловского замка, монферрановская „Александровский столп“ в центре Дворцовой площади, а „Барклай де Толи“ и Кутузов перед проездами Казанского собора. Это все постановки первой половины XIX в. Клодтовский памятник Николаю I, пожалуй, наилучше соразмерен с площадью,

да и по стилю вполне отвечает окружающим его домам. Этого и нельзя сказать про микешинскую Екатерину II, слащавый вид который не отвечает торжественности построек России. Но размеры памятника опять таки отвечают площади. Монумент Трубецкого несуразен, но вместе с благородным демирцовским „Знаменем“, скучноватым, но в свое время рациональным Николаевским вокзалом и совершенно безпринципными заданиями 80—90-х г. XIX в. являет удивительную характеристику эпохи.

Совсем плох к счастью исчезнувший памятник против Михайловского манежа и нелепые Петры на Адмиралтейской набережной.

Перейдем теперь к украшениям улиц архитектурными монументами. Исчезла чудесная водопойня Сенатской площади (изображение на выставке имеется), исчез киоск, выстроенный Стасовым на Адмиралтейском бульваре, грузная, но благородная Синявинская гауптвахта и даже та курьезная будка в конце бывшей Английской набережной (теперь Набережная Красного флота) на которой была надпись, что ее посетил Николай I и на крестины ребенка буточника пожаловал 100 рублей. Остался только чайный домик в Летнем саду. Эти занятные сооружения и должны были исчезнуть, но какая нелепая и грузная водопойни и уборная возникли на их место! зато остались другие сооружения, действительно составляющие славу о красоте Петербурга. Это набережная, мосты и решетки. Набережная так дивно и в столь спокойных линиях сооружена Фельтеном, что мы ее не замечаем, но это

и есть подлинная красота, незаметно вливающаяся в сердце.

Конечно, Томоновский спуски у Биржи с колоссальными гранитными шарами и грандиозный, но слепыми арками (в середине спуска и против колонн) эффектнее, но в ней больше эффекта, чем красоты. Как раз в спусках и красиво и изгибающихся мостах Фельтен достиг той свободы формы и тех свободно извивающихся линий, которыми владел только XVIII в. (мосты Прачешный, Лебязий, Зимний, Каменный и Казанский). По сравнению с ними мосты ученого строителя Перроно, кажутся немного теоретичными, а легкие дуги чугунных мостов 30-х годов с перилами частью по рисункам Росси (На Фонтанке, Мойке и Екатерининскому каналу) слишком обычны. Часть перил подражание Персье и Фонтену, напр. на Певческом мосту, часть—дикие проекты Росси (Инженерный мост, Михайловский мост (воспроизведение) Театральный, и Малокожушенный мосты).

Если Париж, Версаль, Нанси и Вюрцбург славятся своими кованными решетками, то Петербург может гордиться Фельтеновской из гранита и кованных стержней решеткой Летнего сада, вызвавшей легенды, гваренгиевской Государственного банка (из серого гранита и копий с бронзовыми украшениями), воронихинской Казанского собора с исключительным пышным акантом, россиевской Михайловского дворца и соседних мостов, и стасовскими на мосту у Московских, Нарвских ворот и по Московскому шоссе.

О петербургских садах и парках, равно, как и о

садах окрестностей казалось, следовало бы говорить только в случае специальной выставки садов. Однако, нельзя обойти этот вопрос молчанием, потому что садовое искусство слишком близко соприкасается с планировкой города. Особенно резко сказывается это в Питере, так как по первому замыслу было построено больше дворцов на взморье до Кронштадта, чем в столице. И при том задумывались столь грандиозные сооружения, как стрельнинский и петергофский дворцы. Не будем останавливаться на самой разбивке парка, так как и в Стрельне, и Петергофе, и в Ораниенбауме исходные точки—украшение берегового откоса и сочетание сада с морем при помощи каналов, доходящих до дворца.

Если здесь и сыграла роль любовь Петра к воде, то в результате создается впечатление, что весь залив (маркизову лужу) собирались обстроить дворцами. Возможно, что будущее это выполнит. Но самая идея ленотровского раскрытия пространства выдержана только в Стрельне. В Ораниенбауме основы впечатления—террасы, и спуски дворца, а в Петергофе каскады. В Царском Екатерининский парк зарос и скрыты уступы, которые видны на махаевских перспективах Эрмитажа и Охотничьего Павильона (Монбежа) Растрелли. Павильоны вместе с тем являются пределами барокко, так как более сложный план при данном задании, чем в Эрмитаже достигнут быть не может. Но для планировки городов или вернее для будущей разбивки населенных местностей необходимы иные приемы. Недопустимо сооружать дорожные террасы и

лестницы. Нужно добиться красоты размещением и размерами того, что уже есть на месте.

Этого достиг Гонзаго в Павловске около Белой березы, где размещение по сравнительно небольшому пространству небольших рощ местных деревьев дает глубочайшие и постоянно сменяющиеся перспективы. Работа, выполненная им с таким совершенством, была хотя и не столь прекрасно повторена за Ораниенбаумом. На выставке имеется несколько литографий Мартынова изображающих эти незатейливые, но чудесные по своему сочетанию посадки.

Нет никаких сомнений что в сравнительно недалеком будущем населения Петрограда распределится по окрестностям, что пределы города раздвинутся сначала радиусом до Гатчины, а потом до Луги.

Вот при этих новых разбивках необходимо избежать излюбленного деления на прямоугольнички, необходимо большая пространства оставить под парками и последние превратить в такую же смену перспектив, как в Павловском парке. Если западным художникам не легко найти хорошие образцы парковой разбивки, то петербургские имеют рядом несравненный образец.

Рядом с ним могли появиться и такие гениальные размещения зданий как постройка Елагинского дворца и кухни Больше того самая дорога, ведущая к Петербургу были непрерывно украшены, Нарвское шоссе прежде проходило через сплошной ряд парков, а ближе к городу среди садов, как видно на литографии Нарвских ворот. За то Московское сначала пересекает болото, а потом поднимается на Пулковско-Кузьминский

откос. Мало кто из петербуржцев знает о красоте вида с откоса на зеленую или снежную поляну, рябь домов города и золотые шапки церквей. Но в начале XIX в. этот вид славился на весь мир. Мало кто знает, что от Пулкова открывается прямая как стрела перспектива на крепостной шпиль, что по дороге у Четырех Рук, в Каменке, Колонии и Пулковке стоят дивные гранитные фонтаны Томона, что в Пулковке ключ бьет в беседке Воронихина, что избы, выстроенные по проектам видных зодчих расставлены по художественно задуманному плану по берегам прудов.

Но, конечно, все знают, что и Нарвская и Московская дороги вливаются в город, через величественные Нарвские (Гваренги) и Московские (Стасов) ворота.

Словом, здесь имеются готовые решения задач об украшении шоссеных дорог, т. е. задачи, которая в данный момент выдвигается развитием автомобилизма.

Выставка вид в Петрограда, устраиваемая „Музеем Города“ отчасти случайна по составу, потому что со времени основания музея прошло слишком мало времени, средства же приходилось тратить на самые разнообразные отделы, а не на один художественный. Но случайность ее только кажущаяся. Она состоит из довольно полного подбора изображений города за три эпохи, оставившие наибольшее число изображений:

1) Средина XVIII характеризуется громадными гравюрами Махаева, исполненными под смотрением Вальерьяни и, более поздними гравюрами заезжого французца Дамам Демартре.

2) Тридцатые—пятидесятые годы XIX в. когда целая

плеяда рисовальщиков (Галактионов, Садовников, А. Тон и т. д.) зарисовали чуть не все уголки и все повороты петербургских улиц. Музей владеет громадной коллекцией акварелей Садовникова, где есть и благородные наброски раннего времени и поздняя изображения (Сергиевский дворец, Марининская площадь и т. д.), в которых в соответствии с эпохой художник хочет шикнуть „свободными“ линиями.

3) Наконец,—нынешнее время, когда снова начался восторг перед „строгим, стройным видом“ столицы. Многочисленные гравюры А. П. Остроумовой с особенной уверенностью резца передают определенность замыслов великих создателей Петербурга. Акварели ее и других современных художников передают те поэтические виды и уголки, которые создаются в городе, живущем и творящем

Если сравнить работы современных художников, то видно, что они обращают главное внимание на уходящую красоту Петербурга, на то, что исчезает (напр. Сальный буян) или может исчезнуть. Ведь был же проект насыпать остров перед стрелкою Биржи и на нем возвести несуразное здание Народного дома.

Садовников главное внимание обращает на постройки, составляющие славу его времени. По большей части он дополняет рисунки изображением блестящих кавалькад, придворных экипажей, гвардейских кавалерийских полков и разряженной толпы. То, что Тургеневу казалось столь скучным и обветшавшим после строгого Парижа, Садовников не замечает, как и Тургенев не заметил торжественной простоты и величия

петербургской классики. Художник, выросший в Петербурге, и писатель, перевоспитанный Парижем Гарнье и Гаусмана, не заметили подлинной и, пожалуй, высшей красоты творений Гваренги, Захарова, Воронихина и России.

Но тот же Садовников, и Бегров, и Ал. Брюллов, и Перро, и Ланг, и Мейер, заметили уютные углы Петербурга. Они видели красоту тех сочетаний, которые теперь кажутся захолустьем. И единственное в своем роде сочетание трех мостов у Марсова поля, и мосты у пересечения Крюкова канала с Екатерининским в сочетании с зеленью, за которою видны главы Никольского собора, с рынком на первом плане, и торг на Сенной площади, все привлекает внимание художников.

Но рядом с этим уютом выдвинуты и грандиозные сооружения, особенно Исаакий, Михайловский дворец, Александринский театр и т. д.

Переходя к концу XVIII в. видим как любовно были переданы красоты пейзажных парков (гравюры Галактионова и Чесского со Щедрина: Павловск, Гатчина и Каменный Остров). Наоборот, середина XVIII в. все внимание (гравюры Махаева) обращает на парадные постройки (Адмиралтейство, Зимний, Строганов, Царское, Петергоф и Ораниенбаум), с любовью передает ширь и пышность садов и предельную затейливость растрелльевских построек.

Поучительность выставки заключается в той любви к своему городу, благодаря которой петербуржцы в течении 100—120 лет довели столицу до чуть ли не

первого места среди городов по красоте. Конечно, значительную роль сыграли правители, но они могли потребовать больших размеров, значительной роскоши. Таланты же, а тем более гении не могут создаваться по капризу. Их не получили ни Наполеон, ни Николай I. Нужны были иные условия и основное из них жизненность народного искусства. Только благодаря школе Ухтомского Растрелли мог найти свой стиль, только Потапов указал ему на совершенное решение пятиглавия. Только в непрерывной связи придворного искусства с искусством далекого севера могли появиться русские исполнители замыслов зодчих, приехавших из Италии. Как ни странно, но простейшие, т. е. „классические“, формы церквей были достигнуты в Новгородском зодчестве XIV в., а простейшие и то же классические формы домов в ближайшем к Новгороду Петербурге, но уже в XVIII в.

Вторая особенность замысла Петербурга—ширь перспектив, ширь Невы. Петербург типично не крепостной город. Раскидывание загородных дворцов вокруг Петербурга и при том во все стороны является неосознанной мечтой заменить город небоскребов—сочетанием усадеб разбросанных среди красивой местности. Начало XVIII в. использовало откосы берега Маркизовой лужи, середина XVIII в. откосы Пулковских холмов, а конец XVIII—начало XIX в. создало идеальную пейзажную усадьбу мира—Павловск.

Обязанность двадцатого века после мелочности буржуазного XIX снова развернуть ширь замыслов и создать новый город—„парк город“. Для совершенного

создания нужна любовь к красоте и понимание красоты. XVIII в. показал, что без украшений гений может сделать постройку несравненно красивой и отвечая на случайный каприз и требование окружить каменным чехлом деревянную иглу может создать несравненный центр для всего города, как Коробовский шпиль был превращен в „Адмиралтейскую иглу“ Захаровым.

В. Курбатов

Основная хронология.

- 1664—Начало версальских работ.
- 1682—Начало работ Ард. Мансара в Версали.
- 1696—Церковь Успения на Покровке.
- 1703—1714—Первые постройки Петербурга. Д. Трезини и Шедель.
- 1714—17—Шлютер и Леблон в Петербурге.
- 1716—1720—Европейского зодчества за XVIII—XIX вв. Микетти, Бронштейн, Пино.
- 1732—36—Третий Зимний дворец.
- 1721—1741—Земцов.
- 1742—1766—Работы Растрелли.
- 1755—1764—Расцвет Растрелли.
- 1766—1780—Работы Ринальди, Делямotta, Баженов.
- 1770—1800—Работы Фельтен, Старова.
- 1780—1817—Работы Гваренги.
- 1790—1800—Влияние Баженов, строитель Бренна.

- 1800—1815—Работы Воронихина, Захарова, Томона.
 1814—1840—Работы Стасова.
 1818—1835—Работы Росси.
 1840—1860—Работы Штакеншнейдера, Тона.
 1860—1880—Работы Н. Бенуа, Боссе, Монигетти.
 1880—1900—Увлечение „русским“ стилем.
 1900—1910—Влияния модерна в гражданском строительстве и московско-ярославский тип церквей.
 ? 1910—1929—Влияние „ампира“ в гражданском строительстве и подражание новгородским церквям.
 1670—1734—Д. Трезини
 1679—1719—Ж. Б. Леблон.
 1688—1743—М. Земцов.
 1700—1771—Б. Растрелли.
 1709—1790—А. Ринальди.
 1729—1800—В. Делямот.
 1730—1801—Ю. Фельтен.
 1737—1799—В. Браженков.
 1744—1817—Д. Гваренги.
 1743—1808—Старов.
 1750—1821—Соколов.
 1780—1802—Бренна.
 — 1751—1803—Н. Львов.
 1759—1814—А. Воронихин,
 1760—1823—Г. де Томон.
 1761—1811—А. Захаров.
 1777—1849—К. Росси.
 1786—1858—Монферран.
 1800—1850—Стасов.

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ.

СОВРЕМЕННЫЙ ПЕТЕРБУРГ.

Мих. Мих. Адамович.

1. Вид на Исаакиевский Собор.
2. Похищение Прозерпины (Горный Инст.).
3. Сфинкс.
4. Деталь ростральной колонны.
5. Ростральная колонна.
6. Деталь ростральной колонны.

Александр Николаевич Бенуа.

Виды Петергофа.

- ① Монплефир.
- ② Вазы у Большого канала.
- ③ Фонтан Клош.
- ④ Большой Дворец в июльский вечер.
5. Церковь Большого Дворца.

Мстис. Валер. Добужинский.

5. Петербургский вид (масло).
6. Адмиралтейство (ноябрь 1918 г.) (акварель).
7. Дворик (акварель).
8. Фонтанка (акварель).

Акварели.

9. Набережная (акварель).
10. Сенат (акварель).
11. Извозничий двор (акварель).
12. Мойка (акварель).
13. Львиный мост (акварель).
14. Александринский театр (акварель).
15. Летний Дворец (акварель).
16. Троицкий мост (акварель).
17. Калека (акварель).

А. П. Остроумова-Лебедева.

1. Дворец Бирона и Барки.
 | Львы на Набережной. Академия Наук.
 | Сфинксы у Академии. Зимняя канавка.
2. 8 гравюр: | Похищение Прозерпины. Подножие
 | ростр. колонны. Львиный мостик.
 | Ростральная колонна и спуск.
3. 9 гравюр: | Пристань у Академии. Летний мост.
 | Нева и барки. Биржа. Чернышев мост.
 | Новая Голландия. Мойка и Пустой
 | рынок. Малая Нева от Таможни. Снасти.
 | Памятник на Сенатской пл. Елагин
 | дворец/Беседка Росси в Михайл. саду.
4. 8 гравюр: | Колокольня Никольского собора. Ли-
 | товский Замок. Адмиралтейство. Саль-
 | ный буян.
5. Ростральная колонна (овал).
6. Горный Институт (Ex-libris г. Коленского).
7. „Адмиралтейство под снегом“ и „Барка“.

8. Горный Институт. Ростральная колонна и Таможня.
9. Цепной мост и колонны Биржи.
10. Колонна Казанского собора. Сальный буян.
11. Летний Сад.
12. Нева сквозь колонны Биржи.
13. Перспектива Невы.
14. Екатерининский канал.
15. Крюков канал.
16. Колонны Биржи и крепость.
17. Ростральная колонна.
18. Набережная Невы. Фонтанка у Летнего Сада.
 Лев на фоне крепости.
19. Крепость. Нева у Смольного. Мойка ночью.
20. Ростральная колонна (в два тона).
21. Снасти.
22. Весенний мотив (Острова). Царское Село.
23. Перспектива Царского.
24. Аллея в Царском. Павловск.
25. Мост с пентаврами. Боскет. Ворота к Мавзолею
 Павла I.
26. Эстрада.
27. Памятник Павла I.
28. Павловский пейзаж.
29. Туманный день (масло).
30. Триптих. Вид из моей мастерской (масло).
31. Зимний Дворец весной (акварель).
32. Дом Державина (акварель).
33. Мойка около Певческого моста (акварель).
34. Морозный день. Дымки.
35. Академия Наук. Похороны жертв. революции.

36. Дворцовый мост. Похороны жертв революции.
37. Набережная. Похороны жертв революции.
38. Сквозь колонны Академии. Похороны жертв революции.
39. Набережная Невы и Дворцовый мост.
40. Дворцовый мост.
41. Дворик В. Медицинской Академии. (Ранней весной).
42. Сад В. М. Академии зимой.
43. Круглая башня В. М. Академии.
44. Внутренний садик В. М. Академии.
45. Исаакий в Пасхальную ночь. Гуаш.
46. Вид Самсониевского моста (акварель).
47. Этюд барок (акварель).
48. Разломанная барка (акварель).
49. Барка с дровами (акварель).
50. Исаакий от университета (акварель).
51. Ростральная колонна (рисунок).
52. Закат. Вид на Дворцовый мост (акварель).
53. Смольный собор и ледоход (акварель).
54. Дворец Бирона и барки (акварель).
55. Вид с Литейного моста вечером.
56. Ростральные колонны. Адмиралтейство.
57. Фонтанка у Летнего сада (акварель).
58. Марсово поле (акварель).
59. Прачешный мостик (акварель).
60. Академия Художеств. Гуаш (собр. Н. Добычиной).
61. Египетский мост. Акв. (собр. Н. Добычиной).
62. Вид у лаборатории В. Медицинской Академии (собр. Н. Добычиной).

Павловск.

63. Павловск под дождем. Гуаш.
 64. Павел I (акварель).
 65. Мост с центрами (акварель).
 66. Павильон Амур и Психея (акварель).
- (Памятник Александре Павловне раб. Мартоса Росси).

Петергоф.

67. Фонтан Самсона (акварель).
68. Фонтан в Верхнем саду (акварель).

Царское Село.

69. Башня (акварель).
70. Китайский мостик (акварель).
71. Аллея в Царском (акварель).
72. Статуя Леды. „Вид ската от террасы“ (аквар.).

Оригинальные рисунки, акварели, картины,
гравюры и литографии.

Вас. Садовников.

1. Александровская колонна и Главный Штаб (1840).
2. Вид Исаакиевского собора.
3. Зимний Дворец.
4. Аничков мост.
5. Мариинская площадь.
6. Почтамт.
7. Часовня у Гостинного двора.
8. Вознесенский Собор со стороны канала.
9. Мариинский Дворец.
10. Римско-Катол. Коллегия и Троицкий Собор.
11. Дом Бецкого-Рибаса у Летнего сада.
12. Сергиевский дворец, дом Карловой иподворье.
13. Казанский Собор.
14. Пантелеймоновский мост.
15. Мариинский рынок.
16. Благородное Собрание.
17. Дворцовая набережная.
18. Аничков мост.
19. Главные конюшни.
20. Дача Белосельского на Крест. остр.

Акварели.

Карандаш. рис.

- (21) Вид „Собственной Дачи“ в Петергофе.
- (22) Вид ея же со стороны сада.
- (23) Вид Турецкой бани в Царском.

Акварели.

24. Андреевский Собор. Оригин. рисунок карандашом Ф. Перро для литографии.
- (25) Китайский мостик в Царском. Оригин. карандаш. рисунок Перро для литографии.
26. Вид на Адмиралтейство с лесов Александровской колонны. Ориг. рисунок Чернецова (?)
- (27) Вид Каменноостр. Дворца. Акварель Хаспельмана.
28. Вид Смоленского кладбища 1841 г. (Любительский рисунок).
29. „Дворец Бирона“. Акварель Бейне.
- (30) Патерсон. Дача Строгонова. Масло.
- (31) Патерсон. Березовая аллея. Масло.
32. Лепренс. Вид Невы (Копия).

Дорастрелиевская эпоха.

- (1) Дальнедубковский Дворец. Финский залив от Кронштадта до Санктпитебурха с забавными домами. Гравюра.
(Дальнедубковский дворец (Фон-Звитен) и Кроншлот).
2. Перспективный вид Новой площади. Лубок.
(Фантаст. проэкт. 1760,—подпись Мондхарт).
3. Проэкт новой площади. Лубок.
4. Летний дворец. Цветная литогр.
5. Вид „12 коллегий“ лубок.
(Здания коллегий 1722—1732—Доменико Трезини).

Растреллиевская эпоха.

6. Проспект по реке Фонтанке лубок.
(Грот Шлютера—Матарнови—Микетти—Земцов. Акведук Растрелли).
7. Проспект Биржи и Гостинного двора. Гравюра сним. Махаев, грид. Еляков.
Стар. Гост. дв. построен Трезини (?), перестроен в нач. XIX в. хорошим классиком, уничтожен в 1910 году.
8. Проспект Старого Зимнего Дворца, Гравюра подсм. Валериани, сним. Махаев, гридир. Ефим Виноградов.
(Второй Зимний постр. дв. в 1726 г. Трезини для Екатер. I на месте Эрмитажного театра).
9. Проспект вниз по Неве, между Зимним Дв. и Академий Наук. Гравюра сним. Махаев, грид. Качалов.
(Кунсткамера по проекту Шлютера, начата Матарнови, продолжена Гербедем, кончена вчерне в 1724, вышка уничтожена пожаром).
10. Проспект вниз по Неве от Невского моста. Гравюра. Подсмотр. Валериани, сним. Махаев, грид. Качалов.
(Виден I кад. корпус—дворец Меншикова постройки Шеделя).
11. Проспект вверх по Неве между Галерной верфью и 11—13 лин. В. О. Гравюра, подсмотр. Валериани, сним. Махаев, грид. Еляков.
12. Проспект Невской перспективной дороги от Адмиралтейства. Гравюра, сним. Махаев, грид. Качалов.

13. Проспект Адмиралтейства и около лежащих строений. Гравюра, подсмотр. Валериани, сним. Махаев, грид. Качалов.
(Направо Трет Зимний Дворец. Растрелли 1728 г.).
14. Проспект по реке Фонтанке. Гравюра, подсмотр. Валериани, сним. Махаев, грид. Качалов гравюра.
Акведук Растрелли на месте Пантелейм. моста, грот—проект Шлютера, строили Матарнови, Микетти, Леблон, водовозводная башня М. Земцова 1726 г.
15. Проспект Летнему дому с севера. Гравюра. Подсмотр. Валериани, сним. Махаев, грид. Соколов гравюра.
(1741—1744 Растрелли).
16. Смольный монастырь. Литография, рис. Перро, изд. Дациаро.
(1744—1757 Растрелли).
17. Смольный монастырь—Литография Хостейна, изд. Дациаро.
(Вид Смольного монастыря мало изменился, если не считать двух флигелей, построенных Стасовым со стороны площади).
18. Собор всех учебных заведений. Литогр. Андерсена, рис. Раев.
19. Пажеский Корпус. Литогр., рис. Шарлемань, изд. Дациаро.
(1756—1758 Растрелли. Вид всей усадьбы после снятия герба с ворот).
20. Полицейский мост. Литогр., рис. Арну, изд. Дациаро.
(Строгоновский Дворец 1751—54—Растрелли, дом Елисеева—проект Кокоринова, гол. церковь Жако 1837. Адмиралтейство—Захаров 1803—1811).

21. Зимний Дворец, рис. Перро. Литогр., изд. Дациаро.
(1754—1762 г. Растрелли).
22. Зимний Дворец. Литогр., изд. Дациаро.
23. Сергиевский монастырь. Литография.
(1756—58 г. Растрелли).
24. Владимирская церковь. Литография, рис. Перро,
изд. Дациаро.
(Начата в 1761 г., в 1783 г. — закончены купола в
1830 г. Мельников добавил трапезную часть, передвинул
фасад; три нижн. этажа колокольни Гваренги, конец
XVIII в., последний этаж—Мельникова).
25. Никольский Собор. Литогр., изд. Дациаро, рис.
Перро.
(1753—62 Савва Чесвакинский и Растрелли).
26. Церковь Благовещения на Вас. Остр., литогр.
(1750 г. единств. в Петерб. напоминающая Москов.
церкви. До сих пор сохранились домики и весь ансамбль
со стороны алтаря).
27. Андреевский собор. Цветн. литогр., рис. Перро,
изд. Дациаро.
(Начат в первой половине XIX в., окончен 1764—68 г.
Ивановым).
28. Сенная площадь. Литогр., рис. Перро, изд. Дациаро.
(Проект Растрелли ? 1765 г. Пристройки Русска).

Послерастреллиевская эпоха.

29. Фонтанка. Литогр., рис. Перро, изд. Дациаро.
(1827—1835 г. Виден Троицкий Собор Стасова).
30. Калинин мост. Цветная литогр., рис. Перро, изд.
Дациаро.
(1705—1784 г. знам. франц. инж. Перронэ).
31. Аничков мост, литография, изд. Плюшара.
(80-е года, XIX в.—Перронэ).

32. Аничков мост. Цветная гравюра Дамам Демартре.
33. Фонтанка около Летнего Сада.—Цв. гравюра Да-
мам Демартр.
34. Вид площади и Большого театра в 1812 г. Рас-
краш. гравюра.
35. Вид Невы г. Петербурга от Большого моста.
36. Вид Невы и Биржи. Цветная грав. Дамам Де-
мартре.
37. Вид Исаакиевского моста.
38. Вид Петербурга с восточной стороны. Цветная
гравюра Дамам Демартре.
39. Вид Зимнего дворца. Цветная гравюра Дамам Де-
мартре.
40. Вид Старого Арсенала впоследствии Окружного
Суда, рис. и грав. Галактионов, изд. Гельмерса.
(1770 при Екатерине II Баженов).
41. Вид Фонтанки и Казарм, акватинт.
(Ротонда — несуществующий госпиталь Московского
полка—проект Русска).
- 41а. Цепной мост против дворца. Литография изд.
Плюшара.
- 41б. Мраморный дворец Литография.
(1768—1785—Антонио Ринальди).
42. Вид Мраморного Дворца на Миллионной. Аква-
тинта.
43. Мраморный дворец. Литография, издание Плю-
шара.
44. Вид Мраморного Дворца, рис. Морней. Цветная
литография, изд. Орм.
45. Академия художеств. Стальная гравюра. Мартенс.
(1765—1772, План Кокоринова, фасад Делямота).

46. Академия Художеств. Литография, изд. Дациаро, рис. Перро.
47. Академия Художеств. Литогр., изд. Плюшара.
48. Католическая церковь. Литография, изд. Плюшара.
(1763—1783—Десямю).
49. Католическая церковь и Михайловская улица Цв. литогр., рис. Шарлемань, изд. Дациаро.
50. Католическая церковь и Дума. Литография, изд. Плюшара.
51. Гостинный двор. Литография, изд. Плюшара.
(1759—1765—Десямю).
52. Летний сад. Литография, изд. Плюшара.
(Решетка—Фельтена на первом плане Лебяжий мост, его же дом Бецкого).
53. Старый Эрмитаж и Зимний мост Фельтена. Литография Ланга, изд. Фельтена.

Время Гваренги.

54. Государственный банк. Цветная литография.
(1783—1788, Гваренги).
55. Эрмитажный театр. Литография, изд. Плюшара.
(1782—1785 Гваренги).
56. Эрмитажный театр. Литогр. Бегров. Рис. Садовников.
57. Триумфальные ворота (Нарвская) 1814 г.—Дж. Гваренги. Литогр. К. Бегров. Рис. Садовников.
58. Таврический Дворец, (Дворец Урицкого). Литография Плюшара.
(1783—1788—И. Старов; Л. Русска 1803).

59. Павловский Дворец. Цв. литография, изд. Дациаро, рис. Шарлемань.
(Михайловский замок 1797—1810 Бренна, Баженов, Соколов, Росси (??)).
60. Каменноостровский Дворец. Литография, изд. Плюшара.
(1765—1775).
61. Вид дворца Каменного острова. Гравюра, рис. С. Щедрин, грав. Галактионов.
62. Вид дворца Каменного острова со стороны Невки. Гравюра, рис. С. Щедрин, грав. И. Телегин.

Время Воронихина и Захарова.

63. Похороны Кутузова у Казанского собора. Гравюра.
64. Казанский Собор. Литография.
(1800—1811 А. Воронихин).
65. Вид Казанского собора. Цв. литография, рис. Морней, изд. Эдв. Орм.
66. Дача Нарышкина. Литография, изд. Плюшара.
67. Дача Лаваль. Литография, изд. Плюшара.
68. Большой театр. Литография.
(1802—1805 Тома де Томон, 1817 перестр. Модьи).
69. Биржа 1805—1816. Литография, изд. Фельтена.
70. Вид Биржи, Литография Бенуа, фиг. Адама, изд. Дациаро.
71. С.-Петербург. Биржа—Литограф., рис. Перро, изд. Дациаро.
72. Вид Биржи. Цветная литогр. Бернардацци.
73. Вид Биржи и Академии Наук, рисов. Курвуазье, грав. Дибюа.

74. Адмиралтейство. Цветная литография.
75. Адмиралтейский бульвар. Литография, изд. Плюшара.
76. Вид Арсенала и Литейного Двора. Акватинта.
(В 1808 г. Демирцов—постр. Арсенал. 1796—его же постр. Сергиевская церковь).
77. Вид Фонтанки и Казарм. Акватинт.
(Л. Русска в конце XVIII стол).
78. Елагинский Дворец. Литогр., изд. Плюшара.
(1818—1822—К. Росси).
79. Елагинский Дворец. Литогр. рис. Мейер, изд. Фельтена.
80. Елагин Дворец, раскраш. литография.
81. Елагин Дворец. Литогр. рис. Перро, изд. Дациаро.
82. Михайловский Дворец—Национальный Музей.

Время Росси.

83. Михайловский Дворец—литогр. изд. Плюшара.
(1819—1823—К. Росси).
84. Арка Главного Штаба.
(1819—1829—К. Росси).
85. Вид Исаакиевской церкви и моста. Литогр., изд. Дациаро.
(Собор 1817—1858 Монферран. Здание Сената и Синода 1832—К. Росси).
86. Исаакиевский Собор. Цветная литография, рис. Бонштедт.
87. Исаакиевский мост и новая церковь. Литография Плюшара.
88. Дворцовая площадь. Литогр. Арну, изд. Дациаро.

89. Вид Александровской колонны. Литография.
(1829—1834 проект Монферрана, Ангел—Орловского, барельефы Германа, Левэ и Свинцова).
90. Адмиралтейская площадь (Дом Воен. Минист.—Монферрана—1817). Литография Хаузера.
91. Троицкий мост. Литогр., рис. Арну, изд. Дациаро.
92. Новый Аничков мост (перила Монферрана, конная группы Клодта 1841—47).
93. Эрмитажная галерея. Литогр., рис. Шарлемань, изд. Дациаро.
(1840—52 по проекту Л. Ф. Кленце, атланты Теребенева).
94. Дом Голландской церкви. Литогр. Шульца, изд. Фельтена.
(1837 г.—Церк. Жико).
95. Вид Невы. Литограф., рис. Ф. Перро, изд. Дациаро.
(Пристань Академии Худ. К. Тон и А. Тон).
96. Университетская Набережная. Литография, рис. Шарлемань, изд. Дациаро.
(Академия—Делямот; пристань—Тона, Румянцевский Обелиск—Бренна 1798; I корпус—Дворец Меншикова—Шедель 1910 г. Архив В. учебн. завед.—I пол. XVIII в., Историко филолог. Инстит.—серед. XVIII в. Университет—проект Трезини XVIII в., Академия Наук Гваренги 1784—87).
97. Церковь Благовещения. Литография, рис. Шарлемань, изд. Дациаро.
(К. Тон в 50-х год. XIX стол.).
98. Благовещенский мост. Литография, рис. Конради, изд. Фельтена.
(Нынешний мост лейт. Шмидт, б. Николаевский до постройки Часовни).

99. Церковь Введения. Цветная литография, рис. Шарлемань, изд. Дациаро.
100. Мариинский Дворец. Литограф., изд. Дациаро. (1839—Штакеншнейдер).
101. Николаевский Дворец. Литография, рис. Шарлемань, изд. Дациаро. (Штакеншнейдер б. Ксенинский Институт, теперь Дворец Труда).
102. Дворец Лейхтенбергского. Литограф., рис. Арну, изд. Дациаро. (Штакеншнейдер).
103. Михайловский Дворец по набер. Литография, рис. Шарлемань, изд. Дациаро. (Штакеншнейдер).

ОКРЕСТНОСТИ.

Стрельна.

104. Дворец в Стрельне, и окрестности. Литография, рис. Мейер, изд. Фельтена.
(Первая постройка в 1715, в 1718—проекты Леблона, заложена Микетти, в 1720 году).

Царское село.

105. Дворец в Царском Селе. Гравюра, рис. Махаев, грид. в Акад. Худ.
(Для Екатерины I—Браунштейн, в 1744—Квасов, П. Трезини и Чевакинский—1747, Растрелли—1752—56).
106. Эрмитаж в Царском Селе. Гравюра, рис. Махаев, грид. в Акад. Худ.
(1746—1752—Растрелли Старый екатерин. парк подстрижен).
107. Охотничей Павильон в Царском Селе. Гравюра, рис. Махаев, грид. в Акад. Худ.
(Мон-Бижу 1748—53 построен Растрелли, перестроен в 1820 год Менеласом в Арсенал).
108. Вид колонны в Царском Селе. Цветная гравюра Дамам Демартре.
109. Вид античного зала и оранжереи. Цветная гравюра Дамам Демартре.
110. Камеронов спуск. Раскраш. литография.
111. Садовая улица с каскадом. Раскраш. литография.

112. Промснад в Царском Селе. Цветная грав. Дамам Демертре.

Петергоф.

113. Петергофский Дворец. Гравюра, рис. Махаев, грав. Челноков и Артемьев.
(1716—1717—Леблон, переделал Растрелли).
114. Петергофский Дворец. Гравюра, рис. Леспинас, грав. Нике.
115. Петергофский Дворец.
116. Вид Марли и Золотой Горы. Гравюра, рис. и грав. С. Галактионов.
(Проект Леблона, строил Микетти 1721—25).
117. Вид Марли из средней аллеи. Гравюра, рис. С. Щедрин, грав. Галактионов.
118. Вид Итальянского фонтана. Гравюра, пис. С. Щедрин, грав. И. Телегин.
119. Вид Нового Каскада. Гравюра, пис. С. Щедрин, грав. С. Галактионов.
120. Здание конюшен в Петергофе. Литография, рис. Шарлемань, изд. Дациаро,
(1847—1852 Н. Л. Бенча).

Павловск.

121. Вид крепости. Гравюра, рис. С. Щедрин, грав. Ухтомского.
(1798—Бренна).
122. Вид крепости со стороны озера. Гравюра, рис. С. Щедрин, грав. И. Чесского.

123. Вид храма Дружбы. Гравюра, рис. С. Щедрин, грав. И. Чесского.
(1781—1784 Камерон).
124. Вид Каскада близ Шале. Гравюра, рис. С. Щедрин, грав. И. Чесского.
125. Вид Пиля в саду. Гравюра, рис. С. Щедрин, грав. И. Чесского.
126. Вид сада от решетчат. беседок.
127. Вид храма Аполлона с каскадом. Гравюра, рис. С. Щедрин, грав. Галактионов.

Гатчино.

128. Вид колонны и храма. Гравюра, пис. С. Щедрин, грав. Ухтомский.
129. Вид коннетабля. Гравюра, пис. С. Щедрин, грав. Телегин.
130. Гатчинский Дворец. Гравюра, рис. С. Щедрин, грав. Галактионов.
131. Дворец в Гатчине. Гравюра, рис. Мейер, изд. Фельтена, литография.

Ораниенбаум.

132. Вид Дворца в Ораниенбауме. Литография Мартынова.
(Средняя часть принадл. Шедлю, 1713—1725 перестр. Ринальди).
133. Вид Ораниенбаумского Дворца.
(в 1768—годахъ).
134. Окрестности Ораниенбаума—Литогр. Мартынова.
135. Окрестности Ораниенбаума—Литогр. Мартынова.

136. Проспект Ораниенбаумского Увеселит. Дворца. Гравюра, сним. Махаев, гридир. Внуков и Челноков.

Кронштадт.

137. Кронштадт, рис. Конради, литография.
138. Вид Кронштадского порта, Литография Плюшара.
139. Вид. дома брит. посл. в Кронштадте. Литография, изд. Плюшара.
140. Вид. Английской церкви и Андреевского Собора старин. англиск. Литография Блекшере.

Екатерингоф.

141. Воксхол в Екатерингофе. Литография, изд. Плюшара.
142. Вид. С.-Петербурга с Парнаса в Парголово. Литография, рис. Садовников, рис. Бегров.

Парголово.

143. Вид Парголово.—Старин. акварель.
144. Вид Парголово.—Старин. акварель.

Фарфоровый завод.

145. Церковь Преображения на Фарфоровом заводе.
146. Часть селения завода.—Старин. акварель.
147. Фарфоровый завод.—Старин. акварель.
148. Александровский литейный завод. Старин. акварель.

Охта.

149. Охта. Литография, рис. Перро. изд. Дациаро.

Воспоминания о Санктпетербурге.

48 стальных грав. (из собр. г-жи Яковлевской-Шакопиной) рис. Горностаевым, Клагесом, грав. Гобером.

1. Церковь Св. Екатерины.
2. Академия Наук.
3. Собор Спаса Преображения.
4. Эрмитаж.
5. Постройка «Полтавы».
6. Большой театр.
7. Екатерининский Институт.
8. Смольный монастырь.
9. Морской Кадетский Корпус.
10. Технологический Институт.
11. Церковь Св. Самсония.
12. Лютеранская Церковь Св. Петра и Павла.
13. Летний Дворец Елизаветы Петровны (где ныне Инженерный Замок).
14. Литовский Замок.
15. Домик Петра I (на Петерб. стор.).
16. Российская Академия.
17. Лютеранская Церковь Св. Анны.
18. Застава на Московской дороге.
19. Биржа.
20. Троицкий Собор (в Алекс. Невской Лавре).
21. Церковь Николы Морского.
22. Собор Св. Петра и Павла (в крепости).
23. Троицкая церковь.
24. Банковский мост.

25. Нарвския ворота.
26. Юсупов дворец.
27. Часть Зимнего Дворца.
28. Горный Институт.
29. Литейный Двор и Арсенал.
30. Больница всех Скорбящих.
31. Аничков Дворец.
32. Департамент Уделов.
33. Мариинская больница.
34. Главное Адмиралтейство.
35. Публичная библиотека.
36. Царицынский мост.
37. Крепость.
38. Домик Петра Великого — Монплеизр в Петергофе.
39. Александровский театр.
40. Коногвардейский манеж.
41. Загородный Дворец в Стрельне.
42. Церковь Св. Иоанна Крестителя и Новокаменный мост через Обводный канал.
43. Часть Большого Дворца в Царском Селе.
44. Казармы 1-го Батальона Л. Г. Преображенского полка.
45. «Полтава» первый корабль.
46. Департамент народного просвещения и Министерство внутрен. дел.
47. Внутренность церкви в Парголове (имение княгини Бутера).
48. Сад княгини Бутера в Парголове.

*Замечательные перегравировки с Махаева,
исполненные въ Париже.*

1. План Санкт-Петербурга. Гравюра Тардиэ.
2. Вид берегов Невы, между Адмиралтейством и Академией Наук. По рис. Леспинаса, грав. Никэ.
3. Вид Невы между Исаакиевским Собором и Кадетским Корпусом. По рис. Леспинаса, гр. Фассаром под руков. Ней.
4. Вид Невы между Галерной гаванью и 13 линией В. О. По рис. Леспинаса, грав. Фассаром в 1784 г.
5. Вид берегов Невы между Зимним Дворцом и Академией Наук. По рис. Леспинаса, грав. Фассаром под руков. Ней.
6. Вид Адмиралтейства с окрестностями. По рис. Леспинаса, грав. Нейем под рук. Никэ.
7. Вид Аничкова Дворца у Триумфальных Аничковых ворот и Невского. По рис. Леспинаса, грав. Нейем под рук. Никэ.
8. Петергофский Дворец. По рис. Леспинаса, грав. Нейем под рук. Никэ.
9. Ораниенбаумский Дворец. По рис. Леспинаса, грав. Нейем.
10. Царскосельский Дворец. По рис. Леспинаса, грав. Нейем.
11. План Кронштадта. Гравюра Тардиэ.

Книги.

1. N. Storch. Gemaelde von St. Petersburg. С гравюрой Ходовецкого, по рисунку Мейера, изображающей Гостинный Двор на Невском. Изд. в Риге в 1794 г. Т. I.
2. N. Storch. Gemaelde von St. Petersburg. С гравюрой Ходовецкого по рисунку Мейера, изображающей качанье. Изд. в Риге в 1794 г. Т. I.
3. Iacombe. Geschichte der Staatsveränderungen. С картой Невы. Изд. в Лейпциге в 1761 г.
4. Бретон. Россия. С гравюрами, изображающими Театральную площадь и площадь Петра Великого. Изд. в 1816 г.
5. Указатель Павловска с гравюрой, изображает дворец. Изд. в Санктпетербурге в 1843 г.
6. Палаты Санктпетербургской Академии Наук, Библиотеки и Кунсткамеры с кратким указанием художественных вещей и 12 планами, разрезами и перспективой, гравированными Соколовым, Поляковым и Вортманом.
7. Богданов-Рубан. Описание Петербурга с 1703 г. по 1751 г. с 2 гравюрами Челпанова. Изд. 1779 г.
8. Альбом с 59 photographиями Детского (б. Царского) села.

Петергоф 1853 г.

1. Заглавный лист.
2. Общий вид на Бабигон. Литография Бореля по рисунку Циглера.

- 3-5. Планы Петергофа 1777, 1826 и 1852 года.
6. Деревня Луизино. Литография Бореля по рисунку Циглера.
7. Деревянный и каменный крестьянские дома.
- 8-17. 10 планов, фасадов, разрезов дома, амбара, гумна, риг с печами и кирпичного завода.
- 18-19. Ворота, заборы и колодцы.
20. Сельский приказной дом. Литография Бореля по рисунку Циглера.
- 21-23. Фасад и план дома.
- 24-27. Порезки, украшения, мебель и земледельческие орудия.
28. Николаевский сельский домик.
29. Караулка на Петергофской границе. По рисунку Шарлемана, литография Бореля.
- 30-39. 10 планов и разрезов караулок.
- 40-41. Дома колонистов.
42. Руина. Литография Бореля по рисунку Циглера.
- 43-47. Планы и разрезы мостов.
48. Мост на каменных устоях.
49. Мельница. Литография Бореля по рис. Циглера.
- 50-54. Планы и разрезы водяной мельницы.
55. Мебель, нарезки и дом мельника.
56. Павильон Озерки. Литография Бореля по рисунку Циглера.
- 57-59. План местности и павильона.
60. Балет на Озерках 4 июля 1851 г. Литография Бореля по рисунку Шарлемана.
61. Бельведер. Литография Бореля по рис. Циглера.
- 62-67. Разрез, план и детальные чертежи Бельведера.

68. Александровская церковь на Бабигоме. Литография Бореля по рисунку Циглера.
69. Разрез церкви.
70. Копия образов.
71. Крест и колокол.
- 72—73. Фасады и планы домов церковно-служителей.

План столичного города Санктпетербурга, с изображением знатнейших оного проспектов, изданный трудами Императорской Академии Наук и Художеств 1753 года.

1. Проспект по реке Фонтанке от Грота и Запасного Дворца. Подсмотр. Валериани, сним. Махаев, грав. Качалов.
2. Проспект Летнего Дворца в северную сторону. Подсмотр. Валериани, сним. Махаев, грав. Греков.
3. Проспект новопостроенных палат против Аничковских ворот и Невской перспективной дороги от реки Фонтанки. Подсмотр. Валериани, сним. Махаев, грав. Васильев.
4. Вид старого Зимнего Дворца с каналом. Подсмотр. Валериани, сним. Махаев, грав. Виноградов.
5. Проспект Невской перспективной дороги от Адмиралтейства и триумфальных ворот. Подсм. Валериани, сним. Махаев, гр. Качалов.
6. Проспект Адмиралтейства с частью Невской перспективной дороги. Подсм. Валериани, пис. Махаев, грав. Качалов.

7. Вид Государственных Коллегий с частью Гостинного двора. Подсм. Валериани, пис. Махаев, гр. Внуков.
8. Проспект Биржи и Гостинного двора вверх по Малой Неве. Подсм. Валериани, пис. Махаев, гр. Еляков.
9. Проспект вверх по Неве от Адмиралтейства и Академии Наук. Подсмотр. Валериани, пис. Махаев, грав. Виноградов.
10. Проспект вниз по Неве между Зимним домом и Академией Наук. Подсм. Валериани, пис. Махаев, грав. Качалов.
11. Проспект вниз по Неве от Невского моста Исаакиевской церковью и Кадетским Корпусом. Подсмотр. Валериани, пис. Махаев, грав. Васильев.
12. Проспект вверх по Неве между Галерной верфью и 13 линией Вас. Острова. Подсмотр. Валериани, пис. Махаев, грав. Еляков.
13. Дворец в Царском Селе. Рисовал Махаев, грав. в С.-Петербурге при Академии Художеств.
14. Эрмитаж в саду дворца в Царском Селе. Рис. Махаев, грав. при Академии Художеств.
15. Охотничий пагильон в зверинце в Царском Селе. Рис. Махаев.
16. Петроградский дворец на берегу Финского залива. По рисунку Махаева, гравировали Челнаков и Артемьев.
17. Ораниенбаумский Дворец на берегу Финского залива. По рисунку Махаева, гравировали Внуков и Челнаков.

Палаты Санктпетбургской Императорской Академии Наук.

Библиотеки и кунсткамеры

18. Фронтиспис. По рисунку Тарсия, гравировал Маттарнови.
19. План Петербурга 1737 г.
20. План Академии Наук. Гравировал Поляков.
21. Фасад Академии Наук на восток и на запад — гравировал Вортман.
22. Фасад и профиль Академии Наук и профиль книжной лавки. Гравировал Соколов.
23. План обсерватории. Гравировал Поляков.
24. Фасад библиотеки и кунсткамеры на восток. Грав. Качалов.
25. Профиль библиотеки и кунсткамеры на восток. Грав. Маттарнови.
26. Фасад библиотеки и кунсткамеры и профиль их. Гравировал Качалов.
27. Профиль 2-ой залы с курьезными вещами, и шкапы. Гравировал Качалов.
28. Профиль галлерей и 1-ой залы с курьезными вещами. Гравировал Вортман.
29. Профиль кунсткамеры на юг.
30. Перспективный вид библиотеки 2-го и 3-го ап-партаментов.

Nouvelle collection Quarante deux vues de St.-Petersbourg.

Сорок два вида Санк-Петербурга и его окрестностей коллекции Плюшара 1826 г.

1. План С.-Петербурга.
2. Триумфальные ворота в Екатерингофе.
3. Новый мост при в'езде на прогулку в Екатерингофе.
4. Императорский дворец в Екатерингофе.
5. Цепной мост напротив дворца.
6. Львиный павильон у фермы.
7. Русские домики, кафе и ресторан.
8. Вокзал и ресторан à la française.
9. Порт в Кронштадте.
10. Большой Императорский театр в С.-Петербурге.
11. Зимний Дворец на площади близ Адмиралтейства.
12. Канцелярия Главного Штаба.
13. Адмиралтейство и бульвар близ Зимнего Дворца.
14. Памятник Петру I воздвигнутый Екатериной II у Сената.
15. Английская набережная у Сената
16. Исаакиевский мост и новая церковь.
17. Академия Художеств на Васильевском Острове.
18. Биржа.
19. Большая Нева. Вид с биржевой набережной В. О.
20. Крепость.
21. Зимний Дворец на Дворцовой набережной.
22. Мост и Эрмитажная арка.

23. Императорский театр Эрмитажа у гостинницы Франция.
24. Мраморный Дворец и набережная до Летнего сада.
25. Летний сад и дом генерала Горголи.
26. Михайловский Дворец.
27. Жилище Петра I, против Летнего сада.
28. Новый цепной мост у Летнего сада.
29. Арсенал и Литейный дом.
30. Таврический Дворец.
31. Казанский Собор.
32. Гостинница и католическая церковь.
33. Вид католической церкви у Казанского моста.
34. Гостинный двор.
35. Публичная библиотека.
36. Аничков мост у дома Нарышкина.
37. Больница для бедных на Литейном.
38. Дача Нарышкина.
39. Дача графини де Лаваль против Крестовского острова.
40. Каменоостровский Дворец.
41. Елагинский Дворец.
42. Камеронова галерея в Царском Селе.
43. Резиденция английского генерального консула в Кронштадте.

Масло Патерсена.

1. Каменный Остров и Новая Деревня.
2. Дача Строганова в Новой Деревне.

Дополнения.

1. Вид дворца Петра I. в летнем саду постр. Шмотер.
2. Дом Петра Великого на Б. Неве.
(Видна крепость и провиантский магазин).
Литография А. Дюран 1842 г.
3. Собор в крепости. Литогр. А. Дюран.
4. Монастырь Александро-Невский. Литогр. А. Дюран. Проект. Трезини в 1715, Швертфегер, Княвери и П. Трезини.
5. Смольный монастырь. Литогр. А. Дюран.
6. Никольский собор. Литогр. А. Дюран.
7. Фантаст. изобр. Зимн. Дворца. Здание направо Зимн. Дворец за ним Мал. Эрмитаж и Эрмитажный Театр. литогр. Брандт.
8. Церковь Кавалергардск. полка литогр. Ульрих.
(Перестр. в начале XX в.).
9. Вид Эрмитажа и части Зимн. Дворца. Фантаст. изображ. Зимн. Дворца. Литогр. А. Дюран.
10. Академия Художеств. Литогр. А. Дюран.
11. Дворец Павла со стороны летн. сада. Литограф. А. Дюран.
12. Михайловский замок. Гравюра раскр. акварелью.
13. Исаакиевский собор и сенат. Фантаст. изобр. собора до его окончания лит. А. Дюран.
14. Зимний Дворец и Адмиралтейство. Виден спуск к Неве Русска. Литогр. А. Дюран.
15. Исаакиевская площадь и Фальконетовск. памятн. Петру I. Видна водопойня на берегу. Литограф. А. Дюран.

16. Невский Проспект.

(На лево дом Благор. собр. Постр. в конце XVIII в. Кокориновым до переделки. Литогр. А. Дюран).

17. Вид конторы Демидова на М. Невке. Видна Благовещенская церковь на 7 лин. В. О.

18. Демидовское благотвор. заведение. Лит. А. Дюран.
(На Мойке).

19. Аничков Дворец. Литогр. А. Дюран.

Картины маслом В. Садовникова.

1. Дворцовая Набережная.

2. Вид Невы и Крепости.

3. Картина 20-х годов XIX—Похороны Кутузова у Казанского Собора.

4. Копия с карт. С. Воробьева: Пристань у Академии Художеств.

Очерк истории усадьбы Аничкова дворца.

Подбирая изображения старого Петербурга, как иллюстрации достижения красоты города необходимо обратить внимание на усадьбу Аничкова дворца и на прилегающую местность, так как они являются исключительными в истории развития городского строительства. Вот почему самый дворец, усадьбу и кварталы Театральной улицы нужно считать частью экспонатов Музея, а с другой становится понятным, что Музей города расположен там, где русскими зодчими были даны выдающиеся примеры и планировки и обстройки города.

Вот почему дворец и прилегающая к нему местность являются одним из замечательнейших экспонатов выставки видов Петербурга и всего лучше оправдывают выбор для Музея города именно этого здания.

Центр Петербурга, где находится Аничковский дворец, оставался пустым, когда все побережье Невы было уже застроено. Это происходило так потому, что Петр приказывал селиться преимущественно на берегах и требовал, чтобы жители сообщались преимущ-

ищенно на лодках, так и потому, что местность между Фонтанкой и Мойкой была топка. На старых планах видно, что современный Екатерининский канал представлял собою речку, вытекавшую из болота вблизи сада нынешнего Михайловского дворца. Направление Невского проспекта выясняется не раньше 1710 года, вернее даже позже 1715 года, в виде просеки сквозь болотистую заросль в местности нынешнего Гостиного двора. В то время между Мойкой и Фонтанкой совсем не было построек и берега Фонтанки южнее сада-лабиринта (на месте, где теперь Михайловский манеж) и Итальянского дворца и сада (на месте Екатерининского института) были почти пусты. Раньше 1725 года появляется Аничков мост, не имевший в ту пору названия. Недалеко от моста вдоль правого берега Фонтанки тянулась длинная коса; она отделяла от речки узкий и длинный залив.

В 1734 году, по докладу Миниха, повелено сделать перспективную дорогу к Александру-Невскому монастырю «8 сажень шириною и по обим сторонам, по 2 рва окопав, обсадить деревьями в 4 ряда». Первоначально эти посадки по Невской перспективе были доведены лишь до Аничкова моста, так как Фонтанка была как-бы границей города. Уже в XVIII веке иностранцы, въезжавшие в город через триумфальные ворота, собиравшиеся около нынешней Троицкой улицы, поражались красотой широкого проспекта, который заканчивался адмиралтейской иглой.

От Садовой улицы до Фонтанки местность долго оставалась почти не застроенною; только в районе

нынешнего Аничковского дворца было несколько деревянных построек и судя по некоторым данным против него находилась караулка преображенского полка, а к северу от Невского проспекта лежал луг, доходивший до сада и двора третьего Летнего дворца, выстроенного Растрелли.

Именным изустным указом Елисаветы от 10 августа 1741 года повелено «в новом доме, что у Аничкова моста, строить каменное и деревянное строение по учиненным от архитектора Земцова прожектам». Земцов, успел только начать постройку. Он скончался в 1743 году, и с этого времени общее руководство постройкою перешло к обер-архитектору графу Бартоломео де-Растрелли ¹⁾. При постройке Растрелли помогали «архитектурии гезель» Дмитриев и италья-

¹⁾ Варфоломей Варфоломеевич (как его называли по-русски) Растрелли, сын скульптора графа Карло-Бартоломео Растрелли, воспитывался в Петербурге. После недолгой поездки за границу он обратил на себя внимание постройками для Императрицы Анны Иоанновны. Это были дворцы Летний и Зимний Анненгофы в Москве и второй Зимний дворец в Петербурге, перестроенный из палат графа Апраксина. Постройка блестящего нового Летнего дворца на месте нынешнего Михайловского замка еще более выдвинула Растрелли. В течение всего царствования Императрицы Елисаветы Петровны он, как обер-архитектор, рассматривал и подписывал планы и чертежи всех сооружений и имя его в XVIII веке было нарицательным именем архитектора. Постройки Растрелли: Смольный монастырь, Зимний дворец, Большой дворец в Царском Селе, дворцы графа Строганова в Петербурге, графа Андреевский собор в Киеве и друг. поражают изумительным своеобразием архитектурных форм и пышностью орнамента.

нец Трезини. Постройка продолжалась до 1749 года, причем с 1745 года велись работы по внутренней отделке, которая была не менее роскошна, чем в других дворцах Елисаветинской эпохи. По смете было предположено израсходовать на постройку и украшения дворца 223.931 руб. 70¹/₂ к. Из них в первые два года (1741 и 1742) на фундамент было истрчено 8.355 руб., в следующие два года 40.081 руб. 60 к.— на стены и с 1745 по 1748 год — на внутреннее убранство 132.138 руб. 43¹/₂ коп. По смете еще оставалось 43.336 руб. 67 коп. на позолоту и отделку церкви и иконостаса.

Как видно из помещаемого нами воспроизведения гравюры Махаева, внешний облик дворца в XVIII веке отличался от нынешнего, хотя основные архитектурные массы не изменены. Самое здание было несколько проще по плану, чем большинство построек Растрелли,—может быть потому, что Растрелли приходилось считаться с первоначальными планами Земцова. Наличники окон были украшены пышными орнаментами; на балюстраде крыши стояли фигурные вазы; купола на боковых флигелях, обитые белой жемчужной, были затейливы по форме; перед подъездом дворца выступал легкий балкон. Внутреннее убранство дворца походило на растреллиевские залы в дворцах Петергофа и Царского Села. Великолепную деревянную резьбу по рисункам архитектора исполнял Вестерини, живописные работы—Валериани и Перизинотти. Иконы для церкви были писаны русскими мастерами: Вишняковым, братьями Бельскими, Антроповым и другими.

Роскоши фасада и внутреннего убранства соответствовало переустройство всего участка, принадлежавшего дворцу. Двор при нем, выходивший на Фонтанку, был обнесен деревянной галлереей на легких колоннах. На дворе помещался бассейн, соединявшийся с рекою протоком, который разрезал галерею на две отдельные части и чрез который перекинут был легкий мостик; лодки могли из Фонтанки подплывать к подъезду дворца. До заселения берегов этой реки дворец был загородным и с галлерей открывался, вид на перспективу к Невскому монастырю, на Итальянский дворец, сад-лабиринт и Летний дворец.

Между дворцом и Садовой улицей тянулся великолепный сад строгого французского стиля. Перед дворцом в саду была насыпана невысокая терраса и на ней расположен фигурный пруд. Небольшие спуски вели к партеру, украшенному цветниками и бассейнами, в которых били фонтаны. С Невского проспекта можно было въехать в усадьбу дворца через двое ворот: одни на месте теперь существующих, а другие—против нынешней Екатерининской улицы. Проспект, как упомянуто уже, был окаймлен аллеями деревьев и рвами. Солнечная сторона его от Екатерининской улицы до Фонтанки не была застроена и примыкала к лугу, по которому проложена была мощенная дорога в Летний дворец—будущая Караванная улица ¹⁾. В саду Аничкова дворца возвышался камен-

¹⁾ Близость к Летнему дворцу и объясняет выбор места Аничкова дворца для мужа Елисаветы Петровны Разумовского.

ный павильон, построенный гезелем Дмитриевым по рисунку Дж. Трезини на месте начатых итальянскими мастерами и сломанных по повелению Императрицы Елисаветы каменных палат.

По окончании постройки дворец был подарен графу А. К. Разумовскому, а по смерти графа (1771 г.) был приобретен Императрицею Екатериною II и пожалован князю Потемкину. Последний продал дворец откупщику Шемякину, но Императрица снова купила его и опять подарила Потемкину, которым в 1785 году он был вторично продан, на этот раз в казну. После того дворец сдавался некоторое время в наем частным лицам, а каменный садовый павильон—приезжим актерам. Сад не поддерживался, и на позднейших планах пруд имеет неправильную форму. Место дворца увеличено за счет соседнего участка; насколько можно судить по одному из планов Петербурга 1781 года, у Аничкова моста предполагалось устроить обширную полукруглую площадь,—как это сделано, например, у Обуховского моста,—а вдоль реки проезд. Последняя часть проекта, касательно проезда, осуществилась: устроена была гранитная набережная, причем пришлось снести галерею, а равно засыпать проток и бассейн. Между 1782 и 1788 гг. старый деревянный Аничков мост заменен каменным, такой же конструкции, как Чернышев и остальные шесть мостов на Фонтанке, построенные по проекту знаменитого французского строителя мостов Перронэ.

В 1794 г. дворец был передан Кабинету и на ремонт дворца было ассигновано 50.000 руб., но израс-

ходовано 70.843 руб. 67 $\frac{1}{4}$ коп. Надо полагать, однако что едва ли при этом были произведены существенные изменения в общем виде дома, который был сильно запущен; к тому же в упомянутую сумму включен и расход на обновление церкви, помещавшейся в доме. Оказалось также, что для надобностей Кабинета помещений в отведенном ему здании недостаточно, в виду чего архитектором Соколовым, производившим работы по ремонту, был построен к югу от того здания каменный флигель для квартир служащих при Кабинете.

Состоявший в ведении Кабинета обширный участок земли находился в запустении и местность по Фонтанке и Аничковскому переулку, ограничивавшему участок с юга, отдавалась в аренду для складов строительных материалов. В 1799 году весь участок восточнее середины нынешнего дворцового сада был передан в театральную дирекцию.

Таким образом участок, находившийся в ведении Кабинета, уменьшился почти вдвое, но этим дело не ограничилось. В 1802 году еще часть участка была отведена купцам, имевшим раньше лавки по стене ассигнационного банка и лишившихся их после того, как места под ними были отданы купцу Глазунову. Место на углу Фонтанки и Невского проспекта не было, однако, отдано купцам, и по новому указу 9 сентября 1802 года им отведен участок глубиною 6 саж., а длиною по Аничковскому переулку (представлявшему собою продолжение Толмазова переулка и упраздненному при Александре III) 82 саж. 2 арш.

и по Караванной улице (нынешней набережной Фонтанки) 37 саж., причем купцам, согласно указу, объявлено, чтобы они «были сим довольны». Дело постройки лавок затянулось, так как и купцы не торопились, да и Кабинет не спешил убирать разные материалы, сложенные на отведенном месте; еще в 1803 году шла переписка об этом, причем очистка места производилась состоявшим при Кабинете известным архитектором Луиджи Русско. Несколько позже узкая полоса земли между участком, отданным купцам под лавки, и дворцом была пожалована лейб-кучеру Илье Байкову.

Двор кабинетского дома после засыпки бассейна и сломки деревянной галереи имел некрасивый вид и отдавался под склады лесных товаров. Сначала предполагалось оградить его каменным забором, но, повидимому, дело об отдаче мест купцам подало мысль об ином использовании и этого места. Казалось выгоднее выстроить каменный корпус с магазинами внизу и жилым верхним этажем. Эту мысль настойчиво проводил управляющий Кабинетом Д. А. Гурьев. Он доказывал, что здание, закрывая площадь, могло бы служить к немалому украшению города и, отдаваясь внаймы под магазины, приносить значительную выгоду.

На докладе его Александром I положена, 10 января 1804 года, резолюция: «Быть по сему, а строение производить Гваренгию под собственным наблюдением управляющего Кабинетом».

Итак, проект здания был поручен Гваренги ⁴⁾ который составил два проекта обстройки кабинетского двора; оба были очень просты, стоили сравнительно недорого, архитектурные детали их вытекали из основной идеи и не было ни одного лишнего украшения.

Первый проект имеет те же пропорции и размеры, что и выстроенное здание; нет только колонн. Украшения отсутствуют, если не считать дорического антаблемента и балюстрад под окнами верхнего этажа. Этот чертеж интересен тем, что на нем изображены ограда и фасад Аничковского дворца в настоящем их

⁴⁾ Дж. Гваренги († 1817 г.) родился в гор. Бергамо (в северной Италии). В Россию был приглашен Императрицею Екатериною II и создал для нее ряд замечательных построек в Царском Селе (Концертный зал с кухней-руиною при нем, Александровский дворец и другие), Петергофе (Английский дворец) и Петербурге. Все произведения Гваренги замечательны редкою строгостью стиля, благородством пропорций и простотою украшений. Внешний вид его построек вполне отвечает внутреннему устройству. Скульптурных украшений, кроме антично-строгих фриз, Гваренги не допускал и даже часто не делал наличников на окна. Главное украшение для построек — стройные колоннады, нередко поражающие оригинальностью плана. Таковы выступающий полукругом вперед портик Шереметевской больницы в Москве и особенно, портик Александровского дворца в Царском Селе — одна из самых эффектных колоннад во всей истории искусства. В Петербурге Гваренги построил: Эрмитажный театр, Смольный институт, Государственный банк, Мариинскую больницу, Екатерининский институт, Мальтийскую капеллу при Парижском корпусе и др. Он построил все здания, расположенные около биржи, и даже начал здание самой биржи, но по желанию Императора Александра I оно было сломано и заменено постройкою Томона.

виде, с тою лишь разницею, что в ограде по обе стороны ворот, вместо существующих ныне гладких стен на проекте Гваренги видим полукруглые отверстия с легкими решетками. Изображение на проекте Аничковского дворца почти в том виде, нам он suggests теперь заставляет думать, что новым видом его мы обязаны тому же Гваренги. Растреллиевские украшения дворца исчезли, за исключением коринфских пилястр; высокие затейливые купола заменены низкими цилиндрами с легкими гириляндами в стиле Людовика XVI; появилось единственное скульптурное украшение — грациозный фриз. Что касается благородных масс растреллиевской постройки, то оне сохранились¹⁾.

Другой проект Гваренги украшен колоннами и отличается от выстроенного здания тем, что по проекту въезд со стороны Фонтанки должен был иметь вид тройной триумфальной арки, в действительности же он представляет собою колоннаду из стоящих попарно колонн.

Очень интересно объяснение стиля здания, данное автором проекта в письме к знаменитому Канове, который считался авторитетом в вопросах античного искусства. Письмо характеризует зодчего, который с любовью и вниманием относился к своим произведениям, и показывает, как при основательном изучении великих образцов он умел сохранить свободу творче-

¹⁾ Нынешний подъезд с закрытым балконом пристроен в царствование Императора Александра III.

ства. «Пользуюсь отправлением курьера в Неаполь»; пишет Гваренги «чтобы послать вам рисунок здания», соприкасающегося с домом Кабинета Его Величества. Эту постройку я недавно окончил. Она должна служить частью для квартир служащих в Кабинете, частью для лавок торговцев предметами роскоши. Так как постройка расположена в одном из наиболее оживленных кварталов города, то я счел подходящим устроить аркады для утренних прогулок. Украшения самого дома исполнены в коринфском стиле, но я нашел, что ионический ордер лучше подойдет к моей постройке, так как он как бы подчинен первому, и чтобы достигнуть большей характерности и рельефности, я употребил дорический антаблемент. Это кажущееся новшество немного смутило наших законодателей искусства. Но за исключением тех, которые интересуются моими произведениями, критика по этому поводу меня мало смущает. Лучше бы сделали, если бы указали мне ошибки в тех или иных частностях. Уверен, что во многом можно меня упрекнуть, и я с благодарностью воспользовался бы соответствующими указаниями. Слишком хорошо сознаю границы моего дарования, чтобы решиться считать это здание безукоризненным, и считаю несомненным, что ничто не способствует совершенствованию человеческих знаний так, как вдумчивая и обоснованная критика без ненависти и зависти. Из того, что я скажу вам, опираясь на соответственные примеры, вы увидите, что употребление непременно определенного антаблемента для увенчания (колонн) данного ордера не является

непреложным архитектурным догматом. Саркофаг Сципиона Барбата, открытый несколько лет тому назад в Риме, — самый древний из известных мне примеров в этом роде; на нем дорический карниз украшен ионическим орнаментом. Нимфеум на озере Альбано и могила у стены Агрингента в Тицилии, известная под названием могилы Теона, украшены ионическими колоннами и дорическим антаблементом. Первый этаж Колизея исполнен в дорическом стиле, но антаблемент над ним не таков. Колонны арки Августа, находящейся вблизи цитадели города Аосты в Пьемонте, — коринфские, а антаблемент над ними дорический, соответственно тому, как говорит Витрувий в первой главе четвертой книги своего трактата об архитектуре, когда описывает коринфский ордер и его пропорции: *Caeter membra, quae supra columnas imponuntur, aut e doricis symmetriis aut ionicis moribus in corinthiis columnis collocantur etc* ¹⁾. Очень много подобных образцов можно найти на античных барельефах. Я зарисовал два во время своих путешествий: один в Венеции, в передней дворца Нани около церкви Сан-Гровазо, а другой в Вероне, во дворе филармонической академии. Наконец, вы можете найти указания у нашего знаменитого архитектора Теманца в том месте, где он говорит о мосте Августа в Римини. Много еще можно было бы сказать по данному вопросу, но нет

¹⁾ Остальные части здания, находящиеся сверх колонн, делаются по образцу дорических или ионических над коринфскими колоннадами...

надобности. Приведенными примерами я хотел лишь пояснить, что кажущееся в моей постройке новшеством уже установлено столькими авторитетами и даже самим Витрувием, которого считают как бы «святым отцем» архитектуры. Остается добавить, что путем изучения и наблюдения над всем относящимся к области изящных искусств я пришел к основному выводу, что здравый смысл и разум не должны подчиняться установленным правилам и примерам. Рабски следуя одной теории и положениям, высказанным великими мастерами, не изучая самих произведений их и не сообразуясь с местными условиями, требованиями и обычаями, можно создать лишь посредственные произведения. Человек не лишенный творческой мысли, должен быть выше педантизма. Без этого он напрасно будет добиваться права занять место между настоящими мастерами. Ваш поклонник и друг кавалер Гваренги. С.-Петербург».

Хотя на всех проектах Гваренги на верху колоннады-везда помещено 8 статуй, но в деле о постройке нигде о них не упоминается; вероятно, они и не были поставлены. Внутри проезда на плафонах были укреплены розетты, исполненные по рисунку Гваренги лепщиком Саггиним. По окончании постройки в 1806 году вид здания отличался от нынешнего тем, что арки первого этажа не были заложены и за колоннами был открытый коридор, как теперь в Гостином дворе. Судя по расцветке оригинальных чертежей Гваренги, здание предполагалось окрасить в цвет серого камня.

При постройке Гваренги помогали его ученики Вальбер и Колпашиников, «каменного дела мастер» Руджио и Компальто, а наблюдал за строившимся зданием надворный советник Михаил Зряхов, состоявший одновременно при строении придворных конюшен.

При составлении проекта имелось в виду магазины сдавать купцам, торгующим предметами роскоши и комфорта (ниточникам), верхний этаж — под квартиры тем же купцам, а во флигеле, противоположном Невскому проспекту, поместить чиновников Кабинета. Однако, уже в 1809 году Кабинету пришлось перейти в верхний этаж новопостроенного здания, так как главный дом, бывший дворец, был предоставлен в собственность Великой Княгине Екатерине Павловне, как видно из указа 30 июня этого года: где сказано, что потребные по примерным сметам архитектора Русса деньги, до трех сот сорока двух тысяч рублей, отпущать по мере надобности из сумм Кабинета¹⁾.

При этой перестройке окончательно изменилась внутренность Аничковского дома: украшения XVIII века были заменены строгими мотивами в стиле Империи, для обстановки было приобретено много драгоценной бронзы, а также приобретена мебель красного дерева и белая с золотом¹⁾. Все работы были закончены в конце 1810 года. В это время по соседству с дворцом и зданием Кабинета, помимо старого флигеля, выстроенного Соколовым, находился вновь построенный

Русскона набережной Фонтанки большой трех-этажный дом для служб и конюшен. Для нужд Кабинета тот же Русско прибавил к постройке Гваренги еще два каменных флигеля, отделяющие двор здания Кабинета от двора дворца (между ними помещается теперь гауптвахта).

В 1816 году, по отъезде Великой Княгини Екатерины Павловны за границу, была начата новая перестройка дворца под общим руководством К. И. Росси, знаменитого строителя начала XIX века. Эта перестройка и сооружение новых зданий производились в виду пожалования дворца Николаю Павловичу по указу 21 июня 1817 года.

С этого времени дворец стал именоваться Николаевским. Внутри была произведена капитальная реставрация, причем несколько зал украшено живописью знаменитого орнаментиста Скотти¹⁾, получившего за свои работы 25.000 рублей. С внешней стороны дворец сохранил свой прежний вид, но местность кругом изменилась весьма значительно. Для служб было выстроено новое большое здание — конюшенный корпус, а упоминавшийся выше флигель, выстроенный около 1795 года архитектором Соколовым, уничтожен. Фигурный пруд, расположенный в саду перед дворцом, еще в XVIII веке потерял первоначальное очертание, был расширен, а посредине его устроен остров. Со временем пруд мелел, часть его была засыпана

¹⁾ Стоит в Голубой гостиной.

¹⁾ Сохранилась, хотя и искаженными в желтой и голубой Гостинных.

при пожаловании земли лейб-кучеру Байкову, и наконец, около 1817 года пруд совершенно исчезает. Вокруг сада воздвигается постепенно новая ограда: в 1818 году строится каменный забор по южной границе сада, а в следующем году ограда со стороны Невского проспекта и площади, с двумя небольшими павильонами, по проекту архитектора Росси. По восшествии на престол Николая I Аничков дворец сделался любимой его резиденцией.

В первые годы царствования Николая продолжалась обстройка столицы. причем были намечены целые районы, которым предстояло украситься группами зданий, объединенных общим стилем, как, например южная сторона Дворцовой площади, Михайловская площадь и ближайшая к ней улицы. В числе проектов новых построек архитектора Росси, строитель Елагиноостровского дворца, арки Главного штаба и Михайловского дворца, представил в 1828 году план перестройки местности, принадлежавшей сначала Аничковскому дому, а потом Кабинету. Он предложил вместо небольшого французского театра, построенного В. Бренноу там, где ранее находился упоминавшийся выше каменный садовый павильон, сооруженный Дмитриевым по проекту Трезини, выстроить новый большой театр (будущий Александринский) и перед ним расположить площадь со сквером. Эта площадь окаймлялась с востока решеткой и павильонами Аничковского сада, а с запада — проектированным зданием публичной библиотеки. С двух сторон театра и по новой улице за ним были намечены длинные корпуса

с колоннадами и большими окнами (Театральная улица). Эта улица заканчивалась у Чернышева моста площадью, на которой предполагалось было соорудить храмик-ротонду с портиком. Для исполнения проекта предстояло приобрести в казну ряд частных участков, расположенных на месте будущего театра, и возвести грандиозные постройки Публичной библиотеки и Театральной улицы. Главное было исполнено в ближайшие годы.

Таким образом в начале 30-х годов XIX столетия на Невском проспекте, начиная от Аничкова моста, протянулся ряд зданий исключительных по архитектурному совершенству. Мост был уже, расстояние между ним и стеною кабинетского здания было больше, а потому с него и от противоположного угла проспекта и Фонтанки открывался красивый вид на здание Кабинета, окрашенное в характерный для Александровской эпохи цвет охры, с белыми колоннами. Аничковский дворец был выкрашен в сероватый цвет и сохранял архитектурные массы Растрелли и украшения Гваренги. Под'езда еще не было, равно как и главки над церковью, надстроенной впоследствии архитектором Рахау. За садом на площади стоял Александринский театр, самый, может быть, грандиозный по стилю в Европе, не заслоненный еще памятником Императрице Екатерине II. Публичная библиотека заканчивала эту панораму. Вдоль по Невскому проспекту тянулся бульвар, переустроенный архитектором Старовым. Как сказано выше, павильоны Аничкова дворца были построены К. Росси в 1818 г. Их ниши,

образованные выступающими колоннами и украшенные изваяниями школы Витали (?), напоминают такую же постановку колонн и статуй на Нарвских воротах Гваренги 1817 г. Угловое здание Публичной Библиотеки было построено Соколовым еще в XVIII в. значение Соколова, как архитектора неясно, как неясно приписать ли ему первый за Кабинетским флигелем или второй (с барельефами) по Фонтанке. Судя по старым гравюрам угловая колоннада сильнее отстояла от стен. Во всяком случае высокая постановка полуротонды на углу напоминает постановку колонны на баженовском здании школы Живописи, Зодчества и Ваяния (Мясницкая, Москва). Часть, пристроенная России имеет лоджу (балкон) за колоннадой и представляет дальнейшее развитие колоннад Перро (Лувр) Габриеля (Площадь Согласия) и закончится колоннадой Сената и Синода (России).

Рядом с этим зданием на месте нынешнего нового здания Публичной Библиотеки стояли очень простые но отлично спроектированные сараи для театральных декораций по проекту России.

Об Александринском театре не приходится много говорить, но необходимо обратить внимание на его изумительный фриз и вспомнить о неподобных лепных украшениях зрительного зала, где России доходит до виртуозности Пиранези. Самый театр рассчитан на предельный эффект гладкостью своих стен, пышностью колоннад и суровым величием фриза.

Театральная улица — образец цельности впечатления с одной стороны, а с другой — уменья зодчего

украсить сравнительно узкую улицу. Только превращение ее в сплошную колоннаду позволяет при проезде видеть постоянную смену линий. Перебив вертикальных линий колоннад достигается великолепными, хотя и очень простыми по композициям фризами, которые прорезают колоссальные окна и маскируют полы 3-го этажа.

Фасад Чернышевой площади неизмеримо проще чем остальных зданий, но в них то особенно ясно сказывается исключительное мастерство России.

В 1841 году старый Аничков мост был заменен новым, украшенным конными группами барона Клодта. Так как он оказался вдвое шире прежнего, то пришлось поднять почву у стен кабинетского здания — и последнее как бы вросло в землю. Это обстоятельство уничтожило прежнюю красивую точку зрения от моста и нарушило пропорции постройки.

В начале царствования Александра III Аничков дворец был переделан внутри, а снаружи пристроен световой балкон (Зимний сад) и неудачная главка церкви. Кабинетское здание было изменено в 1885 г. В виду того, что коридор за аркадами здания не получил того значения, которое ранее предполагалось, в 1885 году было решено заложить аркады и образовать в здании внутренний коридор.

Таким образом усадьба Аничкова дворца сохраняет в себе работы величайших мировых зодчих. От Растрелли сохранились пропорции главного здания, от Гваренги сравнительно малоизмененное здание Кабинета и, вероятно, каменные части ограды.

Главка над южным флигелем принадлежит Гваренги или под его руководством Соколову. Флигель по Фонтанке—Русска. Флигель во втором дворе—Росси, как и чудесные павильоны со стороны площади Александринского театра.

Внутри здание сильно изменено, но лестничная клетка явно сохраняет пропорции Растрелли и даже над антаблеманом остались трофеи растреллиевского времени. Белая зала и столовая, хотя и изуродованы нелепыми печами, сохраняют приемы школы Гваренги (Коляны Белого зала напоминают расстановку в вестибюле Почтамской церкви — зала Кушелева Безбородко, желтые колонны столовой (впрочем в виде пилястр) Гваренги применил в Павловске в нижнем этаже около 1803 г.). Столовая изуродована печами, но как остальные залы сохраняют чудесные скульптурные наддверники. В желтой и голубой гостинных сохранилась отчасти роспись потолков и каминны, над которыми, впрочем, теперь помещены уродливые печи.

Дворец имеет и часть отличной мебели красного дерева и белой с золотом, имеет чудесные часы XVIII в., часы работы Ренгена, как в Царскосельском дворце, хорошие бронзовые люстры, декоративный фарфор и, конечно, как бывшее обиталище Николая I колоссальные не вполне красивые, но вызывающие удивление трудностью выполнения хрустальные люстры и канделябры.

Но все это убранство дворца не так поучительно, как постепенно превращение усадьбы фаворита в здание делового учреждения и главное как появление

двух декоративных павильонов Росси вызвало переработку целых кварталов и скупку частных земель.

На этом месте вырос ряд зданий целая улица, целая часть города об'единенная единое художественною мыслью и притом мыслью одного из величайших гениев зодчества К. Росси.

В. Курбатов.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

1. О красоте городов. В. Курбатов.
 2. Каталог выставки.
 3. Очерк истории усадьбы Аничкова дворца.
-

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
В. Я. КУРБАТОВА.

Ран