Сергей Кузнецов

Фасад Его Величеству. Строгановский дворец, дом компании «Зингер» и дворец Белосельских-Белозерских: Невский проспект как архитектурный ансамбль[1]

Невский проспект, главная магистраль Санкт-Петербурга, представляется единой структурой, благодаря постановке в XVIII-XX веках двух дворцов (Строгановского и Белосельсельских-Белозерских) и одного торгового дома («Зингер»), которые реагируют друг на друга своей архитектурой. Их совокупность может рассматриваться как некий ансамбль, элементы которого в разные эпохи копировали или интерпретировали Зимний дворец. Лишенное каких-либо вертикальных акцентов и возвеличенное по воле Николая I, здание до конца империи сдерживало рост столицы вверх, маркируя ее монархическое, консервативное/архаичное содержание барочной стилистикой.

Ключевые слова:

Невский проспект, Строгановский дворец, дворец Белосельских-Белозерских, «Зингер», барокко, необарокко, модерн, Николай I.

Разноцветный, разноэтажный и разностильный карнавал зданий присущ всякой главной улице большого, особенно столичного, города, всегда амбициозной, кричащей, сверкающей и хаотичной в силу стремления всех и всего показать себя именно здесь, где так трудно устроиться, удержаться и занять значимое место на продолжительное время. Не является исключением из этого правила и Невский проспект в Санкт-Петербурге, столице Российской империи. Начало формирования его нынешнего архитектурного облика связано с двумя катастрофами/поджогами (?) [19, с. 27], которые предопределили важное решение. Вся застройка теневой стороны проспекта начала XVIII века, которая первоначально была исключительно деревянной, оказалась уничтожена пожаром 11 августа 1736 года. Вначале загорелся Мытный двор на правом берегу реки Мойки у Зеленого моста, затем пламя перекинулось на соседние строения. Пожар бушевал несколько часов, в результате исчезли несколько кварталов обывательских домов вблизи Адмиралтейства. Само оно, перестраивавшееся по проекту И. Коробова в 1732–1738 годах, уцелело. Вторая подобная трагедия случилась через год, 24 июня 1737 года, — она началась на месте будущей (Большой) Миллионной улицы близ Марсова поля и уничтожила на этот раз большую часть застройки в центре города. После столь трагических событий, согласно решениям комиссии о Санкт-Петербургском строении, деревянных домов на трассе будущего Невского больше не строили. Более того, эта перспектива, вместе с Вознесенским проспектом и Гороховой улицей, стала частью «трезубца» архитектора П. Еропкина — организующей структуры раннего города в пределах Адмиралтейского острова, сохранившейся до наших дней и отходящей от башни крепости-верфи, феодального бельведера Петра

1 Данный текст может рассматриваться как продолжение нашей статьи «История одного фасада Российской империи» // Искусствознание. 2000. № 1. С. 376–399. В сокращенном виде концепция изложена в кн.: «Строгановский дворец: архитектурная история» (2015) и «Строгановы. Выше только цари. 500 лет истории» (2012).

Великого, с которого император мог видеть свой город. Башня является внушительным основанием первого важнейшего шпиля новой столицы, главной презентации монарха, который удовольствовался незначительными резиденциями; вторым шпилем станет Петропавловский храм в крепости, третьим — храм Михайловского замка [10].

На солнечной стороне трассы (первоначально — Большая першпективная дорога, Невская перспектива с 1738, возможно, в честь монастыря [19, с. 26]), отведенной иноверческим храмам, главенствовал лютеранский — во имя апостолов Петра и Павла, освященный в 1730 году, накануне торжественного возвращения столицы императрицей Анной Иоанновной на берега Невы. Событие, что относится к 1732 году, было отмечено сооружением не существующих очень давно двух Триумфальных ворот [4]. Появление «чужых церквей» может трактоваться как свидетельство вторичности перспективы [19, с. 27] [2]. На наш взгляд, это обстоятельство (а также то, что она шла к новгородской дороге; см. ниже), напротив, указывало на столичность/имперское великодушие, которое способствовало занятию Невским преимущественного положения среди трех адмиралтейских лучей.

Интересующие нас с точки зрения развития замысла значительные сооружения, составившие и затем передавшие *суть* перспективы, были поставлены у пограничных (в разное время) рек Фонтанки и Мойки, маркируя торжественный и важный участок магистрали. Здесь после пожаров с 1739 года ставились типовые дома, которые отличались лишь разными фронтонами и аттиками, расположением окон, прорисовкой пилястр, наличников и декоративных деталей. Существовала любопытная высотная иерархия, согласно которой только от Адмиралтейства до Мойки строились двухэтажные дома. Главные фасады строений за рекой и до Глухого протока, ответвления Кривуши, сооружались на высоком «погребном» полуэтаже, обработанном рустовкой. Еще далее предписывалось строить одноэтажные здания [19, с. 28]. Православная церковь Рождества Пресвятой Богородицы, возведенная в 1733–1737 годах, стала самым приметным зданием теневой стороны проспекта,

2 О Невском проспекте см. также: *Божерянов И. Н.* Невский проспект. СПб., 1903; *Рубанчик Я. О.* Невский проспект. Л., 1944; *Пилявский В. И.* Невский проспект. Л.–М., 1955; *Медерский Л., Пилявский В.* Невский проспект. Л.–М., 1959; *Котельникова И.* Панорама Невского проспекта. Л., 1974; *Комелова Г. Н.* Невский проспект в изобразительном искусстве. Л., 1978.

1. Григорий Качалов и Еким Внуков по рисунку Михаила Махаева. *Проспект Невской перспективной дороги от Адмиралтейских триумфальных ворот к востоку.* 1761. Офорт

оппозицией лютеранскому храму Св. Петра и Павла. Таким образом, ритмическая основа Невского проспекта сложилась в 1730-е годы, но его архитектура появилась в 1750-е.

Ситуация начала меняться при императрице Елизавете Петровне. 10 мая 1745 года всем имевшим участки было приказано строить дома [19, с. 31]. Дворцы знати, «пожелавшие» находиться на Невском, внесли в его облик разнообразие, пытаясь соответствовать барочному пафосу Триумфальных ворот и претендуя при определенных условиях на замену/подмену этих временных деревянных сооружений, которые затрудняли движение, нараставшее с каждым десятилетием. Роскошные здания демонстрировали триумф аристократов, обладавших (самым) высоким положением при дворе и/или значительными средствами,

а также спешивших проявить свою лояльность средствами архитектуры. Загородный статус имел тогда не уступавший им в роскоши Фонтанный дом графов Шереметевых, стоявший на левом берегу и хорошо просматриваемый с Аничкова моста. Владение большим участком, или парком, вынуждало владельца выпадать из числа избранных.

Первым стал Аничков дворец-триумф, возведенный в 1741–1754 годах на месте штаба Преображенского полка — инициальной точки пути дочери Петра к трону в буквальном смысле. Он открывал Санкт-Петербург вместо намечавшегося на том месте Мытного (гостиного) двора, был отдан А. Г. Разумовскому, любимцу императрицы Елизаветы Петровны. К нему добавилась стоявшая почти напротив, но все же ближе к Адмиралтейству, резиденция И. И. Шувалова, второго «главного фаворита» дочери Петра Великого, хотя на проспект выходил только сад с павильонами, а сам дом и ныне стоит на Итальянской улице, идущей параллельно Невскому. С него он теперь уже невидим, ибо наследники любимца продали большую часть владения, которое занимало весь участок от Большой до Малой Садовой улицы и было занято впоследствии более крупными строениями. Еще западнее, и вновь несколько поодаль от магистрали стоит дом М. И. Воронцова (канцлерский дом), обладавший прежде парком. Добавим к ним утраченную резиденцию фельдцейхмейстера А. Н. Вильбоа у будущего Казанского моста (1759–1761) и, наконец, занявшее важнейшее градостроительное место жилище камергера и соляного магната барона С. Г. Строганова у Зеленого моста. Именно этому дому, получившему место сгоревших в 1737 году соляных амбаров, было суждено не только перенять пафос близлежащих Адмиралтейских ворот, но и в известной степени заменить их в скором времени в презентации Невского проспекта. Богатому, но не знатному Строганову, одному из трех наследников торгового дома по продаже соли, выпало счастье/шанс оказаться/поселиться непосредственно напротив дворца императрицы, хотя бы и временного, что сыграло важнейшую роль в судьбе усадьбы, которая, расположившись в самом сердце города, прославила династию. В XX веке, после вымирания рода и разгрома его владений, Строгановский дом, возвеличенный за выживание в начале XX века во дворец, оказался если не единственным, то наиболее значительным знаком присутствия династии в истории Российской империи.

Кстати, само появление дворцов на Невском можно объяснить строительством именно тогда последней версии императорского Зимнего дворца, огромного и роскошного здания высотой 23,47 м. Его временный, деревянный, вариант появился непосредственно на нашей улице, на месте сгоревшего Мытного двора.

2. Франческо Бартоломео Растрелли
Строгановский дворец в Санкт-Петербурге. 1753–1760
Вид с северо-запада. Фотография

В результате сложившейся градостроительной ситуации у Зеленого моста императрица могла показать (иностранным) гостям, каким домом обладает камергер ее двора, живший в тот момент все еще в «новом Петербурге», ибо граница города только четверть века назад была перенесена к Фонтанке. Строганов в свою очередь подчеркивал следование (превосходному) вкусу благодетельницы, при этом соблюдая спасительную дистанцию: его дом был только моделью или малой копией елизаветинского дворца, не более того (высота до карниза 15 метров). Такое положение вещей оказалось выгодно всем: архитектор в свою очередь имел возможность показать нетерпеливой владелице прототип будущей резиденции, до окончания которой она, кстати, не дожила. Таков был первый городской/невский фасад, адресованный Его Величеству.

Итак, к тому моменту, когда город пересек 50-летие со дня своего основания, Невский представлял собой частично оформленную

барочными декорациями дорогу к монаршьей резиденции. Спустя почти век пару экстраординарному частному дворцу — дому Строгановых — создал дворец князей Белосельских-Белозерских, расположенный в новом «новом Петербурге», столь не скоро «заместивший» Аничковские ворота и поддержавший престиж правящей династии в сложные времена стилистической развилки, о которой речь впереди. Так два здания стали своего рода рамой променада между Мойкой и Фонтанкой, в обоих случаях играя роль визитной карточки *загорода*. В отличие от Аничкова дворца, что так или иначе всегда принадлежал императорскому двору, частные владения адресовались монарху. Но окончательно замеченный нами ансамбль проспекта сложился только с появлением на нем торгового здания экстра-класса — многофункционального дома компании «Зингер», что произошло в самом начале XX века, накануне краха империи. В данном случае речь шла уже не об экспансии дворцов в новые пространства, а об интенсивности развития города, что было подчеркнуто не новым шагом вперед, к востоку от Адмиралтейства, а возвратом назад, в сторону Зимнего дворца, а также движением вверх в яростном желании прорвать линию карниза императорской резиденции, который оказался наиболее выразительным символом консервативности империи в период ее стагнации. Появление «Зингера» — скорее, почти не скрываемый, а потому симптоматичный, и даже угрожающий, выпад в сторону Его Величества, нежели факт лояльности, при всей традиционности выбранных декоративных средств оформления фасада, позволяющих отнести здание к «третьему барокко».

Поскольку не только магазины, но и театры, банки, а также гостиницы стремились иметь место на престижной перспективе (престиж которой обеспечивали дворцы, вынужденные уступать место новым резидентам), она не превратилась в Краковское предместье в Варшаве, то есть не стала исключительно местом парада дворцов знати. В то же время Невский не повторил концепции Оксфорд-стрит в Лондоне, исключительно торговой улицы. Более всего ситуация Невского, в том числе благодаря «коням Клодта», о которых ниже, оказалась близка парижским Елисейским полям, поскольку они являются частью так называемой исторической оси (*axe historique*), проходящей от Лувра на северо-запад через Арку звезды к Большой арке в квартале Дефанс. Другие названия магистрали — Триумфальный путь (*voie triomphale*) или Королевская перспектива (*perspective royale*). Подобным путем был, при детальном рассмотрении, и Невский проспект, который, в отличие

3. Павел Сюзор. Здание акционерного общества *Зингер и К.* 1902–1904
Вид с юго-востока. Фотография

от Елисейских полей, не начинается непосредственно от резиденции монарха, хотя и зависит от него в архитектурном отношении.

Для *строителя* империи Петра была важна кораблестроительная функция города, что и подчеркивалось помещением в его центр верфи. *Оформителем/создателем фасада* империи выступила его дочь Елизавета, дворец которой лишен вертикального акцента, что представляется логичным по причине принадлежности даме и дамскому веку. Отсюда — проблема идентичного облика резиденции, которая столь занимала Павла I, предложившего свое решение [10].

Кроме того, для перспективы его развития наподобие парижской оси, кроме вторичного статуса относительно главного адмиралтейского луча — Гороховой, изначально существовало другое досадное препятствие — самостоятельная восточная часть пути, то есть дорога от Александро-Невской лавры, духовного центра столицы, места упокоения

мощей древнерусского князя. От монастыря, как и от Адмиралтейства, было намечено три луча, но с востока на запад. В данном случае, только один из них, направленный к Петропавловскому собору, но ведущий, как Большая першпективная дорога, к Новгородскому тракту по трассе позднейшего Лиговского проспекта, был реализован в виде улицы, которая не получила своего особого названия (в обиходе «Староневский», поскольку некоторое время спустя монахи начали пробивать параллельно второй путь по трассе позднейших Гончарной и Тележной). Она встречает адмиралтейскую перспективу в начале Слоновой улицы (Суворовского проспекта) и здесь образуется излом, как напоминание о том, что некоторый период два луча даже не соединялись между собой. То есть в целом Невский проспект, что идет от Невы у моста Александра Невского до Невы у Дворцового моста, есть два соединенных луча — Адмиралтейства и Александро-Невской лавры. Насколько было сильно и важно желание придать нормальный, прямой путь Невскому, свидетельствует тот факт, что трижды (!), в 1717, 1766 и 1843 годах, составлялись проекты спрямления Невского и его самостоятельного выхода к верхнему течению реки [19, с. 13, 42, 73]. Реализация этого проекта одновременно с созданием ансамбля Аничкова моста явно могло вдохнуть новую жизнь в проспект при появлении второго вектора развития.

Потенциал развития долгое время сохраняла Гороховая улица — центральный, но довольно узкий адмиралтейский луч, не получивший признания дворцов, но сравнимый по популярности с Невским среди горожан в XIX веке. Вплоть до 1962 года, пока на Семеновском поле не был поставлен «ординарный» Театр юного зрителя (здание, вероятно, вполне уместное в другом контексте, но не подобающее столь ответственному участку в данном случае), существовала возможность (необходимого) продолжения (архитектурной) истории. В 1950-е годы, накануне 250-летия города, на этом месте проектировалась «сталинская высотка», которая могла обеспечить преемственность от башни Адмиралтейства, хотя здесь и не шла речь о парижской транспарентности, по крайней мере, на стадии проектирования [8]. Весь грандиозный план по созданию вертикальных акцентов предусматривал строительство примерно 30 подобных зданий. Его осуществление привело бы к «адмирализации/готизации Ленинграда», с одной стороны (а город на плоскости нуждается в подобных знаках, которые обычно дают шпили храмов), то есть идентификации, и превратило бы в малое подобие Москвы — с другой, в парадигме другой, советской, империи.

4. Андрей Штакеншнейдер. Дом князей Белосельских-Белозерских в Санкт-Петербурге. 1846–1848
Вид с северо-запада. Фотография

Заметим, правда, что Москва в свою очередь руками «петербургского архитектора» «позаимствовала» концепцию Адмиралтейства при создании главного павильона ВДНХ — своего рода «макета» трансформированной империи (1951–1954, Г. В. Щуко). Нельзя не увидеть здесь желания преемственности, заметной и в «заимствовании» петергофского победного эффекта в фонтане «Дружба народов» — парафразе Большого каскада «петровского парадиза» и т. д. В целом, если смотреть еще шире, или выше, то и «программа высоток», набора гипертрофированных адмиралтейств, может предстать программой перехвата идеи столичности от старой столицы к новой. Примером такого, в данном случае «пригласительного акцента» (здесь современный главный въезд в город, в том числе по причине статуса единственной дороги

из единственного аэропорта), может служить здание на Московском проспекте в Ленинграде (Санкт-Петербурге), в том месте, где его должен был пересекать не состоявшийся Южный обводный канал[3].

Насколько силуэт Адмиралтейства важен для идентичности Санкт-Петербурга показывает уникальный пример упорного обращения к нему нового Финляндского вокзала на севере города. Проект реконструкции всего района относится к 1943 году, и уже был осуществлен к 1944-му. Проект самого вокзала, впервые составленный в 1947–1950 годах в стиле «сталинского ампира» (архитекторы Н. Баранов, Я. Лукин), остался не реализован до начала «борьбы с архитектурными излишествами». Но, трансформированный в духе «модернизма» (1956–1957, Н. Баранов, П. Ашастин, Я. Лукин, инженер И. Рыбин), был завершен к 1960 году с сохранением башни, трактованной теперь как стеклянная призма для циферблата огромных часов, прежних членений кассового зала, оформленных теперь как пилоны, а также и шпиля со звездой. Он использовался, по легенде, как флагшток и достигает высоты 80 м, вступая в соревнование с располагающимся на той же стороне Невы Петропавловским собором на идеологическом фронте. В целом здание, весьма своеобразный знак оттепели, и «удара по сталинизму», является мемориалом В. И. Ленину, памятник которому до настоящего стоит перед его главным фасадом.

Строительство ТЮЗа поставило символический крест не только на столичности города в социальном и градостроительном отношении, но и на возможности развития оси, а также на идее преемственности «Ленинграда» от «Петербурга» в целом, существовавшей в послевоенной редакции Генерального плана города. И поныне на карте Санкт-Петербурга можно заметить, что Софийская улица через 4,5 километра после ТЮЗа восстанавливает/подхватывает ось Гороховой, оставляя теоретический шанс однажды вернуться к отвергнутой амбиции в случае соединения магистралей и строительства масштабных зданий. Более 3,5 км отделяет Новоизмайловский проспект от Измайловского, который в свою очередь является продолжением Вознесенского, третьего луча Адмиралтейства, «испорченного» строительством Варшавского вокзала еще в XIX веке. Существует и протяженный Заневский проспект на правом берегу Невы, но в силу обстоятельств, изложенных выше, а также из-за отсутствия значительных зданий, он не может рассматриваться в качестве достойного преемника Невского проспекта, так и не получившего прямой перспективы. Такова вкратце история деградации столичной/барочной идеи Санкт-Петербурга.

3 Московский проспект, 190. Архитекторы Г. А. Симонов, Б. Р. Рубаненко, В. С. Васильковский. 1940–1954 (?) гг. (с перерывом).

Итак, Невский проспект, если обусловить факт существования проспекта наличием прямой/видимой дистанции, фактически завершается Знаменской площадью, где некогда стоял памятник императору Александру III. Эта дистанция имеет протяженность 2,75 км. Отбросим маловыразительный отрезок в километр между Знаменской площадью и Аничковым мостом, которая до конца XVIII века пролегала по загородной территории, и в нашей картине предстанет образ города второй половины XIX века, до прихода модерна, сопровождавшего последние годы монархии в России: «новый» город *за* дворцом Белосельских-Белозерских.

Хотя в XIX веке город и шагнул за Фонтанку, за ней находим уже другой характер нашей *perspective royale*: проспект становится менее сложным, более предсказуемым и, оставаясь все же шумным Невским, не обладает, увы, уже тем своеобразием, что захватывает своей драматургией на участке между тремя малыми мостами. Здесь нет характерных зданий, интригующих своим фасадом и захватывающих своей концепцией, что могло бы обеспечить первенствующее положение среди других городских улиц. Существует два исключения: первое из них — один из петербургских дворцов Юсуповых (Невский, 86), вписанный в контекст солнечной стороны между Литейным проспектом и площадью — там, где некогда намечалось строительство Таврического дворца [19, с. 42], что перевернуло было историю, по крайней мере, этой части Невского. Юсуповский дворец[4] — пример позднего классицизма времени дома Адамини (см. ниже) и оппозиция второму исключению — дворцу Белосельских-Белозерских, который отталкиваясь от концепции Строгановского дворца и через него от замысла фасада Зимнего дворца, связан с важным рубежом развития города, который обозначен водной преградой и преодолевающей ее Аничковым мостом. Эта резиденция находится справа от переправы на противоположном от Адмиралтейства берегу и на теневой стороне проспекта, то есть расположен

4 Перестроен в 1814–1818 гг. архитектором М. Овсянниковым для полковника в отставке и откупщика Ф. Н. Петрово-Соловово.

абсолютно так же, как Строгановский дворец относительно реки Мойки (вероятно, именно это и спровоцировало подобие их фасадов).

В итоге мы констатируем, что Невский проспект, не избежав капиталистической лихорадки строительства, которая внесла хаос, все же не утратил до конца имперского периода полностью традицию регулярной улицы «умышленного города». Даже наоборот, вступив в соревнование с Зимним дворцом, дом компании «Зингер», возведенный в 1902–1904 годы между зданием барокко и зданием необарокко, сделал ставку не на дальнейшую экспансию Петербурга, как уже отмечалось, а на усложнение мысленного взора, на фиксирование его облика, и тем самым парадоксальным образом закрепил стилистическую парадигму проспекта, так необыкновенно для старых городов Европы заявленную диалогом Строгановского дворца и дворца Белосельских-Белозерских. И впечатлений от наблюдения всего трех зданий вполне достаточно для того, чтобы понять фасад города: лицо его власти и высшего света является барочным, подчиняясь доминанте Зимнего императорского дворца, мощь пластики которого, конечно, измельчена здесь, на проспекте, но все же присутствует — она вынесена на главную магистраль частным владением елизаветинского камергера, дворцом его дальних родственников при императоре Николае I и, наконец, штаб-квартирой американской компании.

При этом «демократический классицизм», зародившийся при императрице Екатерине II и достигшей своего апогея при ее внуке Александре I, составляет оппозиционную и основную ткань города, представляя преимущественно государственные учреждения, учебные заведения и жилища дворян, оттеняющие по петербургским правилам игры жемчужины барокко.

1,75 километра отделяет Аничков мост от Адмиралтейства. От Мойки просматриваются все «действующие здания» нашей барочной пьесы, действие которой длилось сто пятьдесят лет, с очень большими антрактами, и на «сцене» протяженностью 1,3 километра — таково расстояние между Зеленым и Аничковым мостами.

Перекрестки империи

Как получилось, что всего три здания, соединившись в причудливую цепь, определили фасад главного городского променада былой столицы? Это удалось в силу занятия ими ключевых точек магистрали. Мы уже охарактеризовали выше градостроительную удачу Строгановых, поставивших дом на исключительно выгодном для обзора/присутствия месте. Помимо Невского проспекта здание, стоящее на перекрестке, прекрасно «читается» в перспективах Мойки, например, с Певческого и Красного мостов. Подобные перекрестки «работают» и на два других здания.

Для познания архитектурной сути проспекта медленно двинемся от Адмиралтейства, втянемся в ритм движения на участке до реки Мойки, пересечем бывшую Кривушу (Екатерининский канал) и прежде чем наступит пресыщение и усталость, достигнем Фонтанки, вознаградив себя великолепным Аничковым мостом, который резюмирует впечатление и подводит итог, будучи уже третьей переправой на пути, в ходе которого необходимо обратить наиболее пристальное внимание на перечисленные выше и наиболее привлекательные объекты, которые, занимая место у мостов, тем самым, хотя и не линейно, отмечают этапы развития города. Малые реки подобны годовым кольцам деревьев и напоминают четыре основных канала Амстердама: Сингел, Херенграхт, Кейзерсграхт и Принсенграхт, которые следует пересечь, двигаясь, например, от Вейзельграхт к железнодорожному вокзалу, который, являясь точкой притяжения, сопоставим по своему местоположению и значению для города с петербургским Адмиралтейством.

До 1726 года граница города проходила по реке Мойке, у Зеленого моста через которую стоял Мытный двор для сбора платы за пересечение границы. Затем ее получали на гауптвахте у Аничкова моста, который оставался рубежом до конца XVIII века. Тем самым в знакомом нам городе значительное время существовало два пространства. Одно из них — огромный посад — рассматривалось не только как загородная местность, но и как непреобразованная пустыня, именуемая Московской частью, но являвшейся, по сути, Московией, то есть архаичной территорией вне петровских инноваций. Сам блестящий новый необычный город, Петербург, жил иными принципами, которые он периодически, накапливая силы, распространял дальше и дальше от Адмиралтейского острова, первоначального своего ядра.

Казанский (по названию близлежащего собора) мост получил свой современный вид в 1805–1806 годы и в тот момент превратил перекресток Невского и Екатерининского канала в новую петербургскую площадь, значение которой достигло своего апогея во второй половине XIX — начале XX века, когда периодически возвращались к впервые заявленной в 1869 году идее создания на месте засыпанного канала

бульвара истории монархии в России от Рюрика до Александра II (архитектор Н. Бенуа и компаньоны [17]). Затем сооружение «Спаса на крови» (1883–1907) в трехстах метрах от проспекта к северу в створе канала, иным, нежели «римоподобный» Казанский собор, способом представляющее государственную идею, задало новую, переходную/возвратную (к Москве) парадигму города, в который он жил до 1918 года (момента возвращения столицы на прежнее место). Огромный русский храм, эффектно смотрящийся на фоне отдаленного от проспекта еще на сто метров скромного фасада дома (архитектора) Адамини (наб. Мойки, 1, 1823–1827), типичного, но возвеличенного местоположением, петербургского здания эпохи классицизма, тем самым спорит не только с Казанским, но и, при взгляде с одноименного моста, является символом крушения петербургского мифа, покорного возвращения к московским ценностям, триумфом кратковременной победы над которыми являются форпосты Зеленого и Аничкова мостов. Примерно тогда же, в 1799–1804 годах, на проспекте появился вертикальный акцент — имеющая 47,5 м в высоту пятиугольная в плане «невская башня», или, по мысли императора Павла, башня ратгауза (ратуши), построенная наподобие тосканской кампанилы (Дж. Феррари). Именно ее будет иметь в виду П. Сюзор, автор проекта «Зингера», создавая баланс между тремя знаками Невского — третьим является башня Адмиралтейства.

Время Александра III и Николая II стало эпохой русификации Петербурга/подготовительным переходом для возвращения столицы в Москву. Другим знаком была установка памятника работы П. Трубецкого на Знаменской площади (1900–1909), обозначившего возврат столицы в «исконную Россию», ибо обращен монарх был на юго-восток по линии уводящих в глубь страны железнодорожных путей, оказавшись боком к линии некогда торжествовавшего Невского. Имеет значение и нижний этаж Николаевского вокзала, своими ренессансными окнами отсылающий как к нереализованному проекту нового Зимнего дворца, так и к Большому Кремлевскому дворцу (см. ниже). С таким положением вещей пытался спорить дом компании «Зингер» (1902–1904), башня которого корреспондирует/подражает куполу несоразмерного, казалось бы, Казанского собора[5] и корреспондирует (пародирует) возводимый одновременно шатер Спаса, воплотившего спустя много лет мечту Николая I (см. ниже). Вступление в диалог/соревнование намекает на возможность продолжения борьбы на основе использования традиций, но двигаясь вверх (чуть позже, в 1910–1913 годы, в Нью-Йорке появился Вулворт-билдинг архитектора К. Гилберта, который реанимировал грандиозность готических соборов). Хотя в Петербурге, и на Невском проспекте, появились здания, конгениальные «Зингеру», к примеру, комплекс Елисеева напротив Александринского театра, город, вскоре утративший свою столичность и оказавшийся в парадигме иной империи, не дождался небоскребов, или дождался их много позже и в удалении от центра. Башни конструктивизма можно не брать в расчет. Некоторым образом эту проблему могли решить сталинские высотки, но и этот план, как было сказано выше, не осуществился. Тем самым «площадь Казанского моста», удаленная от Зеленого моста на 350 м и на 1000 м от Аничкова, представляет собой архитектурное резюме петербургского периода истории России, явившись местом «решающей схватки».

Хотя есть и иной пример попытки превысить планку — проект Дома городских учреждений на углу Вознесенского проспекта, одной из трех адмиралтейских осей, и Садовой улицы. Первую премию на конкурсе 1903 года, проходившего в момент строительства «Зингера», получил проект архитектора А. И. Дмитриева, но был «наказан» за свою дерзость передачей заказа автору второй премии А. Л. Лишневскому [2], соорудившему в конечном итоге «новый петербургский собор» в пандан к Вулфорт-билдингу, но не выше «священной линии» (1904–1906). Здание, удаленное от верфи на большее расстояние, чем «Зингер» — 1,6 км — тем не менее очень значительно для города. Достигая высоты 54 м, оно прекрасно «читается» в створе Садовой, которая своим значением для плана города сопоставима с Мойкой, Кривушей и Фонтанкой, повторяя их дистанции. Проект Н. В. Васильева в неорусском стиле, предполагал оформление угла «кремлевской башней», что неожиданно роднит его с проектом нового Зимнего дворца 1838 года, о котором речь ниже [7, с. 438–439].

Укажем, наконец, для полноты картины на восстановленный в 2011 году по фотографиям первоначальный замысел угловой башни Торгового дома (универсального магазина) «С. Эсдерс и К. Схейфальс»

5 «В конструкции из металла и стекла с предельной обнаженностью выражена идея торжества технического прогресса, которую она символизирует. Ее подчеркнуто современная конструкция кажется полной противоположностью классическому куполу А. Н. Воронихина над Казанским собором. Однако и в том, и другом случае на поверхности ребра, причем форма металлического завершения сюзоровского купола, по сути, является увеличенной репликой фонарика с яблоком над воронихинским. Несомненно также, что необычная геометрия сильно вытянутого купола соотнесена Сюзором с формами увенчанных главками шатров храма Воскресения Христова, открывающегося в перспективе Екатерининского канала» [20].

(магазин *Au pont rouge* у Красного моста через Мойку, архитекторы К. Н. де Рошефор, В. А. Липский, 1906–1907). Сооруженный также на углу (в данном случае Гороховой), он не только возвысился за счет шпиля до 53 м, но и «имел наглость» пародировать/«забивать» близлежащую (расстояние всего 600 м) башню Адмиралтейства (высота здания со шпилем 72 м). За данное «преступление» последовало «наказание» в виде разбора башни. Но оно последовало не от императорского двора, а от не составивших даже обмеров «ревнителей классической архитектуры» уже в 1960-е годы, когда в здании помещалась швейная фабрика. Таким образом, тогда с одной стороны заботились о доминантности Адмиралтейства, а с другой — не могли, или не имели возможности, его «внести» в XX век, уступив эту миссию новой столице на ВДНХ. В соревновании с башней верфи был нанесен третий «удар по Зимнему». В начале прошлого столетия, накануне и во время революции 1905–1907 годов, война с ним велась по всем трем (адмиралтейским) линиям, формируя неожиданный, пожалуй, для «классических историков» архитектурный фронт «борьбы с самодержавием».

Между тремя «примостными зданиями» Невского есть не только очевидная пространственная, но и, быть может, не сразу очевидная, художественная связь. Хотя речь идет о постройках разного назначения — двух дворцах и торговом здании, — которые связывает, по нашему убеждению, глубокое стилистическое единство, при том, что барочным, по сути, является, разумеется, только первое из них, второе классифицируется как необарокко, а третье — формально трактуемое как пример модерна, в то же время может (и будет ниже) рассматриваться как «третье барокко». Начало было положено уникальным диалогом дворцов XVIII и XIX веков, но лишь с появлением последнего элемента в начале XX века сложился своеобразный ансамбль, который, разумеется, не связан единой волей, коль скоро здания, про которые идет речь, относятся к разным эпохам. Если только не наделять волей сам Петербург и не считать связующей мыслью магическое, и вечное, воздействие Зимнего дворца, который своим барочным духом явил кульминацию петербургской цивилизации (в соответствии с понятием барокко Вентури, Карпентьера и Хосе Ортеги-и-Гассета [24; 15, с. 155–156; 5, с. 110]), а также сохранил свое гипнотизирующее влияние на город, которого не смогли избежать ни проспект как его главное передаточное звено вплоть до конца имперской эпохи, ни даже столь «вольное здание», как представительство американской компании. «Зингер» находится на солнечной стороне и стоит

прежде Казанского моста (при описанном выше маршруте освоения Невского), на западном берегу Екатерининского канала, и на северной части перекрестка, являясь тем самым вершиной крайне сложной формы треугольника, связывающего три упомянутых здания. Соответственно наиболее выгодная точка восприятия этого здания не при движении с запада на восток, а наоборот, то есть от дворца Белосельских-Белозерских к Строгановскому. Тем самым ретроспективное устремление выражено и в векторе — назад к истокам, к Зимнему дворцу.

Аничков мост и дворец Белосельских-Белозерских — оба памятника широко известны. Но, несмотря на значительность числа текстов, посвященных каждому из них[6], вопрос о координации двух замыслов прежде никогда не ставился. На наш взгляд, хотя два сооружения говорят на одном языке аллегорий, к которому ранее прибегал Строгановский и к которому обратился «Зингер», никто не анализировал их сочетание как важный элемент художественного пространства Николая I. Этому любителю неоготики по преимуществу и поклоннику аллегории было суждено возродить Зимний дворец, реабилитировать барокко и тем самым обеспечить выживание стилевой константы Петербурга, ушедшей все же в вечность при его правнуке Николае II. Мир «последнего российского рыцаря» понятен через связи между архитектурными памятниками разных периодов и разных исторических стилей, хотя реконструкция его способа интерпретации художественного наследия предков, пожалуй, наиболее сложная и многословная часть исследования. Именно через постановку знаков в уже сложившемся контексте император Николай Павлович реализовывал понимание своего места в династии и свою концепцию власти. «Ансамбль дома Белосельских-Белозерских и Аничкова моста», находящийся в центре Петербурга — и империи, — дает представление о способе мышления монарха, в то время как его опыты проходили в пригородах столицы, а центральный отрезок репрезентативной «оси Романовых» находился в Царском Селе, куда нам позже предстоит на время удалиться с Невского проспекта для того,

6 Про мост и П. К. Клодта см.: *Самойлов А.* Кони Клодта (К истории создания скульптурного ансамбля на Аничковом мосту в Ленинграде) // Художник. 1961. № 12. С. 29–32; *Васильев В. В.* Аничков мост. Л., 1973; *Петров В. Н.* Пётр Карлович Клодт, 1805–1867. Л., 1973; *Кривдина О. А.* Скульптор Петр Карлович Клодт. СПб., 2005. Про дворец и А. И. Штакеншнейдера см.: [16, с. 144–175], а также: *Остроумова М.* Два барокко // Декоративное искусство СССР. 1971. № 12 (169). С. 27–29; *Бурдяло А. В.* Необарокко в архитектуре Петербурга. СПб., 2002. С. 135–139.

чтобы связать воедино все многообразие представлений монарха и понять, почему для него, поклонника неоготики, столь важным, и даже завораживающим, оказалось необарокко, есть ли связь между двумя этими неостилями и какова ее природа.

Итак, два более поздних архитектурных шедевра Невского проспекта ссылаются на первый и инициирующий памятник — на выживший в противоборстве с более поздними вкраплениями в текст города Строгановский дворец середины XVIII века, в попытке вступить с ним в диалог и тем самым реанимировать барочный дух здания, перенеся его не только в XIX век, но и в век XX. В этой связи мы должны пояснить некоторые аспекты устройства «эталона», которые были интерпретированы в позднейших памятниках, хотя сам шедевр эпохи императрицы Елизаветы Петровны должен рассматриваться как некий трансформатор монаршьего вкуса на «имперскую дорогу», которая затем постепенно, но очень неохотно, теряла свой пафос. Дворец был зафиксирован владением Белосельских-Белозерских в статусе слепка и несколько в ином виде, если рассматривать детали, благодаря художественному тексту, или посланию, Аничкова моста, ставшего своего рода апофеозом города и империи, столицей которого он был, а также ключом к пониманию эпохи императора Николая I, потомка «своенравной Анны», «веселой Елизаветы», внука «просвещенной Екатерины» и сына «романтического Павла» — все четыре обстоятельства плюс, разумеется, наследование Петру, определенно наиболее существенные элементы и политической, и художественной программы правления. Монарх оказывается в фокусе нашего исследования как культурный деятель, обеспечивший выживание барокко в середине XIX века в рамках историзма, от которой оставалось всего полстолетия до модерна, в известной мере возродившего пластику XVIII столетия.

После колебаний императрица Анна Иоанновна не только переехала в Петербург, но и возвратила туда столицу, которая некоторое время по воле Петра II находилась в Москве. Оба движения, на юг и на север, имели политическое значение, как и то, что было осуществлено по воле Петра I: во всех случаях политические оппоненты в известном числе оставались за бортом кареты. Перезагрузка «проекта Санкт-Петербург» сопровождалась приданием Невскому проспекту функции парадного въезда в город, обставленного двумя Триумфальными воротами. Хотя путь не приводил прямо к создаваемому новому Зимнему дворцу: дорога подводила к Адмиралтейству, а движение к императорской резиденции

много позже, при Николае I, было оформлено аркой Главного штаба, к которой направлялись по Малой Миллионной улице (ныне часть Большой Морской). Именно на этом месте были поставлены Адмиралтейские ворота, которые отвечали Аничковским воротам у моста через Фонтанку.

В 1751 году, за два года до начала строительства Строгановского дворца, был издан императорский указ о замене их, существовавших в дереве, на каменные, но только в 1762 году был подготовлен проект нового триумфального сооружения на Невской перспективе на этот раз в честь победы русского оружия в Семилетней войне. Он не был утвержден новым императором Петром III, поклонником Фридриха II. Созданная именно тогда новая градостроительная комиссия во главе с архитектором А. В. Квасовым решила благоустроить центр столицы, упорядочить его застройку. Вдоль Невской перспективы надлежало возводить каменные дома высотой до 6 саженей (около 13 м), в линию, «одною сплошною фасадою». Началось интенсивное строительство, прежде всего на ранее пустовавших участках. Одним из первых таких зданий является дом генерал-полицмейстера Петербурга Н. И. Чичерина (дом № 15), построенный на месте снесенного деревянного Зимнего дворца Елизаветы и очевидно стремящийся стать в пару к шедевру Растрелли на противоположном берегу реки. По левой стороне проспекта от Адмиралтейства до Большой Морской улицы и между нынешней Садовой улицей и Аничковым мостом ранее пустовавшие кварталы во второй половине XVIII века застраивались обывательскими домами по «образцовым» проектам, разработанным А. Квасовым. До наших дней дошли построенные в 1760-е годы два таких дома (№ 8 и 10). К тому времени уже был достроен Строгановский дом, который и взял на себя функцию оформления парадного входа на центральную часть проспекта.

Строгановский дом сооружался с 1753 года по проекту Ф. Растрелли в соответствии с архитектурной модой времени Елизаветы Петровны, о которой еще будет сказано, и сыграл большую роль в ее распространении. Четыре корпуса по периметру двора, как и в Зимнем императорском дворце, здесь были первоначально, но два из них — восточный и южный — остались при Растрелли в зачаточном состоянии в силу отсутствия потребности в большом числе помещений и положения дома на углу квартала: город мог видеть только два фасада при сохранении иллюзии большого строения. Вследствие того только два корпуса — западный и северный — были завершены, и они вписывают Строгановский дворец в угол первого квартала теневой стороны Невского

5. Франческо Бартоломео Растрелли. Строгановский дворец. Центральная часть северного фасада

6. Павел Сюзор. Здание акционерного обшества *Зингер и К.* Главный вход (в офисную часть здания)

7. Андрей Штакеншнейдер. Дом князей Белосельских-Белозерских. Главный вход

за Мойкой. Фасады здания первоначально имели более пышную скульптурную декорацию, нежели мы видим теперь, в частности, существовали фигуры на крыше, а также трехметровые аллегорические статуи четырех континентов на северном фасаде-арке, что словно возродились впоследствии на петербургского фасада магазина Елисеевых.

Любопытно, что расположение углом, или глаголем, было традиционно для торговых домов в допетровской Руси. Подобный способ привлечения клиентов практиковался и на Западе. Весьма соблазнительно в этой связи связать желание С. Г. Строганова расположиться в таком строении с «инстинктом коммерсанта династии промышленности», при том, что у нас нет никаких сведений о том, что именно к нему Фортуна была благосклонна.

Образ триумфальных ворот, поставленных на цоколь первого полуэтажа (ил. 5), составляет основу второго-третьего этажей невского фасада, и словно переместились сюда от Большой Морской улицы. Рожденный пафосом барокко, в данном случае в честь обретения владельцем титула барона, дом прежде всего демонстрировал полученный

солепромышленниками герб, увенчанный баронской короной, что был помещен в тимпан фронтона.

Наконец, следует упомянуть и фигуры атлантов, поддерживающие балкон, на западном фасаде лишь незначительный период. Они вскоре исчезли, но возродились впоследствии на фасаде «парного» дворца Белосельских-Белозерских и превратились в одну из маний необарочного Петербурга, став важным идентифицирующим элементом.

Как говорилось выше, Невский проспект — это прежде всего дистанция между Мойкой и Фонтанкой, то есть между местами расположения прежних ворот; отрезки от Мойки до Дворцовой площади и от Фонтанки до Знаменской площади менее значимы. Второй участок магистрали открывается дворцом Белосельских-Белозерских, который был призван вдохнуть новую жизнь в захолустье города. Здание было куплено А. М. Белосельским, современником графа А. С. Строганова, в 1797 году, четыре года спустя после возвращения из-за границы и два года спустя после брака с Анной Григорьевной Козицкой, сестрой Александры Григорьевны Козицкой, в замужестве Лаваль[7].

Дом у Аничкова моста первый раз был перестроен в 1799-м одновременно с образованием фамилии Белосельский-Белозерский, то есть некоторым образом фиксирует это событие. В тот момент здание находилось еще за городской чертой, обозначенной Фонтанкой. На правой стороне реки находится Аничков дворец, который был тогда в упадке. Поэтому на этом потенциально выгодном месте появился «обыкновенный» классицистический дом. Архитектор (Т. де Томон?) выделил центральный ризалит с пятью осями и тремя огромными венецианскими окнами. Под треугольным фронтоном северного фасада читается главный зал, украшенный балконом над проездной аркой. В 1846 году, когда барочный вкус вернулся, фасады были трансформированы. В тот момент место стало фешенебельным: город распространился за Фонтанку, а Аничков дворец переживал эпоху возрождения, ибо являлся любимой резиденцией монарха — Николая I, который только подчиняясь обстоятельствам жил в Зимнем, обретавшим новую жизнь после сокрушительного пожара 1837 года и нуждавшимся в соответствующем контексте.

---

7 Белосельские являлись родственниками Строгановых, но не по той линии, что занимала дом на Невском проспекте. Барон С. Н. Строганов, двоюродный брат графа А. С. Строганова, был женат на Н. М. Белосельской, сестре Александра Михайловича, жившей в доме между Дворцовой набережной и Миллионной улицей.

Аничков мост знаменит своими скульптурными группами «Конь и возничий» П. Клодта, первая пара которых, на восточном берегу, была установлена в 1841 году. Скульптуры несли/восстанавливали аллегорическое послание (утраченного ранее) победного пафоса прежних Триумфальных ворот, которое, вначале робко заявленное, затем было развито новым фасадом дворца и завершено постановкой второй пары конных групп. Таким был «сценарий», который реализовывался десять лет и, возможно, сочинялся при учете многих обстоятельств. Например, владельцы или архитектор, А. Штакеншнейдер, могли принять во внимание тот факт, что в 1845 году умерла С. В. Строганова, последний наследник петербургской славы «либеральной династии» графов Строгановых. Невестка знаменитого Александра Сергеевича построила в 1842 году южный, дворовый, корпус дома в стиле необарокко, реализуя как будто старый замысел Растрелли, фасады которого продолжали жить в тот момент, когда многие другие дома того же времени или исчезли, или были заслонены/подавлены иными постройками. Простое и очевидное на первый взгляд решение графини «повторить» уличный фасад, скорее всего, рожденное гением А. Штакеншейдера (но исполненное его последователем П. Садовниковым сразу после первого опыта мэтра — интерьеров дома Э. А. Белосельского-Белозерского на Караванной, 4/наб. реки Фонтанки, 7 (1841, не сохранились, известны по фотографиям), за которым уже последовала тотальная перестройка экстерьеров и «интерьеров главного дворца» на Невском, см. реконструкцию хронологии, возводимую к пожару Зимнего дворца ниже), в тот момент выглядело авангардным экспериментом и данью уважения знаменитому свекру, убежденному стороннику западного Просвещения. Правда, надо понимать, что декорация итальянца сохранялась столь долго довольно случайно (что, скорее, является показателем дурного положения дел в династии вследствие генеалогической катастрофы 1811–1817 годов[8]) и могла лишь оправдываться пиететом семьи к старине, едва ли к барокко. Наследником графини стал «московит» граф Сергей Григорьевич Строганов, поклонник Древней Руси, но не культуры XVIII века. Будущее «образца» оказалось под угрозой.

8 В 1811 году скончался А. С. Строганов, первый граф, оставивший долг в 3,5 миллиона рублей, в 1814 году погиб в заграничном походе русской армии его внук А. П. Строганов, третий граф. В 1817 году пришла очередь П. А. Строганова, второго графа и мужа С. В. Строгановой.

Итак, возможно, Белосельские-Белозерские учли это положение вещей, когда оказались перед необходимостью восстанавливать дворец после пожара 1845 года. Надо также восхититься их умением угадать желание монарха, который утверждал все фасады в городе. Уже упоминалось о катастрофе 1837 года, что уничтожила Зимний дворец. В тот момент «обнуления», который дал шанс переменить парадигму императорской резиденции, Василий Жуковский, объявив здание Растрелли национальной святыней, сравнимой с московским Кремлем, открыл дорогу к восстановлению барокко. Более того, сочинение поэта, к которому мы еще вернемся, более всего повлияло на появление ансамбля моста и дворца в стиле необарокко. Концепция Строгановского дворца повторена в улучшенном виде, безусловно, но вспомним и положение самого Зимнего дворца, который также связан с мостом — Дворцовым. Лишь революция 1917 года помешала Р. Ф. Мельцеру создать посредством решетки собственного сада единый ансамбль дворца и (Дворцового) моста, который в гораздо большем масштабе декларировал бы победу города над стихией, то есть тому, чему, забегая вперед, был посвящен «ансамбль Аничкова моста». Коль скоро он находился на главной городской магистрали, его следует признать едва ли не апофеозом правления Николая, последнего рыцаря России. В этом образе мы видим монарха на его посмертном памятнике работы П. Клодта на Исаакиевской площади, который следует вписать в линию конных монументов Санкт-Петербурга в целом и в контекст конных групп Аничкова, в частности. (Ил. 8.)

В этом смысле указанный ансамбль может, вероятно, классицифицироватся как проявление «нон-финито». Какой бы нелепой ни выглядела умозрительная идея постановки памятника в центре моста, она кажется нам логичным завершением пьесы, имея в виду царскосельские Арсенал и Белую башню, квадраты которых «взывают» к пятому рыцарю[9].

Взлеты и падения Зимнего дворца

Вернемся теперь на столетие назад, чтобы увидеть, какую роль Строгановы сыграли своим дворцом в «барочной моде» XVIII века, которая повторилась век спустя.

9 Об этой проблеме см.: *Пиралишвили О.* Проблемы «нон-финито» в искусстве. Тбилиси, 1982.

Строгановский дворец был важным элементом придворного стиля императрицы Елизаветы Петровны, который, подчиняясь парадигме Зимнего дворца, захватил другие частные дворцы 1750-х — например, уже упомянутые выше Шуваловский дворец и дворец Шереметева. Они оба атрибутированы Савве Чевакинскому, ученику Растрелли, но очевидно, что мы имеем дело с единым барочным потоком, имеющим нюансы того или иного кутюрье (архитектора). Сам мастер построил дворец графа М. И. Воронцова на Садовой улице и дом А. Н. Вильбоа. Разумеется, нужно упомянуть пригородные дворцы — Петергоф и Царское Село. Наконец, важно сказать, что все памятники относятся к столичному региону, за крайне редкими исключениями (колокольня Троице-Сергиевой лавры Д. Ухтомского, дом Апраксина в Москве — он же?). Барокко растреллиевского типа оказалось главным стилистическим достоянием Петербурга, что так ярко подтвердил В. А. Жуковский и дворец Белосельских-Белозерских.

Главным объектом моды, как уже неоднократно было отмечено, являлся грандиозный Зимний дворец, но кроме поддержки придворных кругов и формирования модного тренда для получения императорской резиденцией уважения и даже поклонения, о возможности которого говорил В. А. Жуковский, требовалось время и особые обстоятельства. Ими и стал пожар 1837 года. Как это обычно бывает, ближайшие наследники не испытывали подобного чувства к огромному и пышному зданию, но огромные издержки удерживали их от его оставления. Впрочем, даже эти аргументы не остановили императора Павла. В 1762 году, после смерти своей коронованной бабки, императрицы Елизаветы Петровны, которая не увидела завершенного здания и скончалась в деревянном дворце у Зеленого моста, Зимний дворец был освящен, но не завершен. Здание предполагало четыре фасадных обращения к городу, но увидело только три — к Неве, Дворцовой площади и Адмиралтейству. Восточный фасад вскоре был скрыт пристройкой — Эрмитажем Екатерины Великой, придавшим резиденции новую функцию хранилища художественных ценностей. Ее сын, великий князь Павел Петрович, отчасти в пику Орловым и Г. Потемкину, отчасти в память о рыцарских традициях прадеда Петра I, своими псевдосредневековыми сооружениями объявил архитектурную войну дворцам матери и всем правительницам на престоле и в конечном итоге соорудил абсолютно новую (мужскую) резиденцию на краю города.

Михайловский замок, силуэт которого свидетельствует о мужской репрезентации власти, был построен за четыре года (1797–1801)

8. Скульпторы Петр Клодт, Роберт Залеман, Николай Ромазанов, архитектор Огюст Монферран. Памятник императору Николаю I на Исаакиевской площади в Санкт-Петербурге. 1856–1859

9. Скульптор Бартоломео Растрелли (1716, отливка 1747), архитектор Федор Волков. Памятник императору Петру I перед Михайловским замком в Санкт-Петербурге. 1800
Вид от замка и апартаментов великого князя Николая Павловича

между Мойкой и Фонтанкой, которая, мы должны напомнить, до конца XVIII столетия считалась границей города. Это было блестяще использовано в концепции здания, которая принимала в расчет и то, что эпоха был временем столкновения между Москвой и Санкт-Петербургом. В понимании владельца старая Россия (Московия) была маркирована небольшими (московскими) храмами-кораблями, стоящими на восточном берегу реки и освещающими углы святого здания, в то время как новые, петербургские, храмы располагалась на западном берегу и «сопровождали» главный российский корабль XVIII века, образ которого создавала резиденция и который уходит от Москвы к западу через Петербург [10]. Одновременно замок — это грандиозный монумент Петру Великому, который увенчан лавровым венком победителя и представлен

как вечный рыцарь всегда готовый к атаке. Конный монумент, к которому будет апеллировать памятник Николаю на Исаакиевской площади, вписан в структуру южного фасада (левого борта корабля). (Ил. 9.) Мы должны иметь эту концепцию в виду при рассмотрении ансамбля Аничкова моста и дворца Белосельских-Белозерских.

Следует напомнить, что Аничков мост расположен в двух кварталах от замка и соединяет два берега Фонтанки. Оба этих обстоятельства крайне существенны для формирования его ансамбля. Также нужно подчеркнуть, что император Николай I, адресат послания, был третьим сыном императора Павла и успел некоторое время пожить и в Михайловском замке, и в XVIII веке. Образ прапрадеда на коне, полагаем, был одним из наиболее ярких впечатлений его детства и вполне мог стать основой его страсти к конным монументам. Апартаменты великого князя выходили на площадь Коннетабля и, следовательно, всадник, метафорически уводящий в поход, был постоянно перед его взором. Здесь, в замке, Николай черпал свое аллегорическое мышление, возвращаясь мысленно к заброшенной постройке неоднократно, чему мы имеем доказательства.

Следует вспомнить и то, что в 1801–1825 годы, между Павлом и Николаем, российский трон занимал Александр, старший брат Николая. Александр был коронован в 23 года после трагических событий — убийства отца — и потому не имел времени и воли для создания своей собственной резиденции в Санкт-Петербурге. Его бабка Екатерина Великая построила Александровский дворец в Царском Селе, но в момент начала правления владельца он оказался не удобен для расположения императорской резиденции вследствие удаления от города в противовес Зимнему дворцу прабабки Елизаветы Петровны: Александр туда вернулся, а также возродил Екатерининский дворец Царского Села, хотя был равнодушен к барокко. Лишь после войны с Наполеоном он, кажется, не без влияния младшего брата Николая, задумался над поиском новых архитектурных форм, что выразилось в построении псевдосредневековой Белой башни поблизости от Александровского дворца для родившегося в 1818 году племянника-тезки (собственного наследника монарх не имел). Каждый из четырех фасадов башни имеет по две фигуры рыцаря — русского, английского, французского и австрийского. Надо думать, таковым было представление европейского мироустройства в глазах Александра I, завещавшего его Александру II. Здесь, как и в павильонах Аничкова дворца, где на втором этапе формировался арсенал, началось новое рождение рыцарства, которое стало манией Николая.

Великий князь также некоторое время жил в Александровском дворце, хотя со времени своей женитьбы на принцессе Шарлотте, дочери прусского короля (великой княгини Александры Федоровны), он предпочитал Аничков дворец, который чуть меньше десяти лет считал своей пожизненной резиденцией. Только став императором, этот поклонник оружия и рыцарей переехал в Зимний дворец, что оказалось испытанием для четы, которая даже повторила некоторые свои комнаты в новом доме. Это важный факт для понимания адресата «ансамбля Аничкова моста», который был устроен в 1840-е годы при участии князей Белосельских-Белозерских после вынужденного возвращения императорской четы в «великокняжеский рай».

В ранние годы великий князь Николай Павлович не помышлял о троне, имея в качестве конкурента старшего брата Константина, который хотя и «выпал» из греческого проекта, оставался цесаревичем. Как человек спрятавший (до времени) свои претензии и (частный) коллекционер, Николай значительное время лишь собирал и рассматривал рыцарские предметы, которые первоначально хранились внутри *его* Аничкова дворца. С детства он коллекционировал оружие, не подозревая, что именно оно определит парадигму его правления, которое он не предвидел вплоть до конца 1810-х годов и потому не предвосхищал. Великий князь устроил для своих сокровищ специальную комнату в начале во дворце, затем получил особые павильоны и, наконец, став монархом, возвел для своих сокровищ грандиозное здание — Арсенал в Царском Селе, ставший его виртуальным домом и центром репрезентативной игры, в которую ему посчастливилось включиться.

В начале XVIII века Петр Великий заложил для себя и своей супруги, императрицы Екатерины I не только «морской Монплезир», но и «сухопутное Царское село», удаленное в глубь континента на 34 км «линией любви», которая завершалась Екатерининским дворцом и со временем превратилась в «романовскую ось». В середине XVIII века императрица Елизавета Петровна поставила по сторонам серьезно преобразованного ею материнского здания, превратившегося в, пожалуй, главное здание барокко России, два павильона — Эрмитаж и Монбижу, наглядно показав тем самым превосходство своего «золотого правления».

Подобные построения типичны для иконографических программ, например, в соборе Св. Петра и Павла Большого петергофского дворца, также приукрашенного дочерью Петра. В нижнем ярусе иконостаса крайняя правая икона Петра и Павла рифмуется с иконой Елизаветы

и Захария в левой. Над самим иконостасом помещен вензель императрицы, как будто это Триумфальные ворота.

Екатерина II, занявшая дворец Екатерины I, что помогло ей не обозначать себя на оси дополнительно, и вновь изменившая Царское Село, пространственную игру все же продолжила, решив соорудить два дворца для внуков — Александра и Константина. Был построен только Александровский дворец (1792–1796). Таким образом, не только сын Павел был обойден, но и поздно родившийся Николай, что с досадой обнаружил он позже. Получился необыкновенный чертеж будущего Российской империи в союзе с восстановленной Византийской империей, что побудило впоследствии вдовствующую императрицу Марию Федоровну сделать наиболее остроумный ход возведением Мавзолея Супруга-Благодетеля именно в том месте Павловского парка, которое расположено точно в 4,2 км от царскосельского Эрмитажа и на петровской оси Царское Село — Петергоф, ставшей осью Петр — Павел (Монплезир — Мавзолей), столь важной для пространства Санкт-Петербурга [11].

Николай Павлович оказался в игре в 1825 году после придворных интриг. Восхождение к трону оказалось для третьего сына Павла I трудным и изобиловавшим неожиданными поворотами. Помимо столкновения со старшими братьями Александром и Константином, ему пришлось выдержать битву с М. Милорадовичем. Александр I не имел детей, опасался конкуренции, мучился убийством отца в 1801 году и был окончательно деморализован наводнением 1824 года, которое нанесло ущерб и проекту другого противника Николая — всемогущего и опытного генерал-губернатора М. Милорадовича, о границах амбиций которого спорят историки. В любом случае, у него был художественный проект — увеселительный и просветительский парк Екатерингоф, в концепции которого на равных присутствуют неоготика и заявка на русский стиль [12]. Надо думать, эта концепция оказала провоцирующее значение для окончательного формирования идеалов Николая Павловича, главным из которых были связанные с отцом идеалы рыцарства. Переписав систему архитектурных объектов XVIII века и поставив собственную фигуру на шахматную доску династии Романовых, в дальнейшем Николай потратил много усилий для собственного утверждения. Александровский парк, разбитый на месте Зверинца, получил павильоны, подчиненные определенной логике. В границах самого парка находим треугольник Арсенал — Белая башня — Шапель (замок рыцаря, его храм и дом наследника).

Зданиями, которыми монарх представил себя и свою программу, были Арсенал, главный павильон Александровского парка, расположенный к северу-западу от Екатерининского дворца в Царском Селе (перестройка его началась еще при императоре Александре I и завершилась только в 1834 году, два года спустя после рождения четвертого рыцаря — сына Михаила; см. ниже), и петергофский Коттедж, начатый строительством сразу после воцарения Николая в 1826 году. (Ил. 10–11.) Коттедж номинально предназначался императрице Александре Федоровне, которая, оказавшись императрицей на чужбине, обрела (собственный) *дом* в соответствии со стилем родины, как это тогда понималось, хотя дом этот имел английское название в соответствии с модой. Рыцарский подарок верной жене, которая выходила замуж за великого князя, но оказалась, благодаря победе последнего в поединке (если так рассматривать события декабря 1825 года) супругой монарха, в полной мере характеризовал Николая. В некоторой степени это был жест благодарности, который в данном тексте не описывается. Важнее указать на то, что маленький дворец со странным названием «Коттедж» имел пару в объявленном неофициально «замком рыцаря» центральном и необитаемом павильоне Александровского парка в Царском Селе.

Редчайший пример дамского замка, лишенного башни, мускулинного признака, Коттедж стоит на склоне петергофской гряды, неподалеку от Монплезира (1,7 км на «романовской оси»). Как и Михайловский замок, он имеет образ корабля, что в данном случае акцентируется и концептуальной картиной К. Д. Фридриха «На паруснике» (ныне ГЭ), которая демонстрировалась в Гостиной на первом этаже под Кабинетами монарха — на втором и третьем; последний из них, носивший название Морского, представлял собой своего рода капитанский мостик этого корабля и, метафорически, всего государства. Если Арсенал был слишком велик для копирования, Коттедж в полной мере годился для образца, как некогда Чесменский дворец Екатерины II. И окружение императора, в частности Бенкендорф (усадьба в Кейла, 1830–1832, А. Штакеншнейдер) и граф А. Ф. Орлов (усадьба в Стрельне, 1834–1835, П. С. Садовников), последовали его примеру, построив подобные рыцарские резиденции. В частности, Орловский парк расположен в важном месте напротив дома Петра I и перед въездом в Петергоф. Все замки сопоставимы по размеру, но уникальная лестница Коттеджа с написанными галереями и залами компенсирует владельцам «недостаток величия» из-за весьма небольших, экономных, комнат.

10. Адам Менелас, Александр Тон
Арсенал в Александровском парке
Царского Села. 1819–1834
Фотография

Ранимый Николай Павлович не терпел соперничества. Его коллекция и его Арсенал должны были быть первыми и грандиозными. Кроме того, сооружение, заменившее елизаветинский Монбижу, стало краеугольным камнем сложных пространственных построений, соединивших различные парковые затеи XVIII — первой половины XIX века и призванных показать, что прежний изгой Олимпа оказался достойным наследником империи. В николаевское время Арсенал стал духовным центром Царского Села и продолжением Михайловского замка, реабилитировать который открыто было невозможно, поскольку обстоятельства смерти Павла I тогда являлись государственной тайной. В масштабе Ингерманландии (шведское название территории) видим треугольник Михайловский замок — Монплезир — Арсенал, реабилитирующий отцовский дом и вставляющий Николая в рыцарскую традицию века.

Итак, наподобие Чесменского дворца «замок Царского Села» представлял собой концепт рыцарства. Первый служил футляром для Сервиза с зеленой лягушкой (энциклопедии британских построек в готическом вкусе), а также для ансамблей портретов европейских монархов

11. Адам Менелас. Коттедж в парке
Александрия Петергофа. 1826–1829
Фотография

и российских правителей (в оба «вставляла» себя императрица Екатерина II). Второй — *всего лишь* казался Арсеналом, в котором хранилась большая коллекция всевозможного оружия разных стран и народов. В значительной степени оно было трофеем, положенным русскими войсками к подножию трона. В то же время это было всеобъемлющее собрание, претендовавшее на энциклопедический охват. Здесь же усматривается и скрытое указание на активную внешнюю политику Николая Павловича, завещавшего сыновьям множество походов в разные стороны света. В этом смысле Арсенал — генеалогическая формула, завершенная не случайно в 1834 году, после рождения четвертого сына Михаила. Здание представляло все «войско» из пяти человек: самого Николая и его сыновей Александра (1818), Константина (1827) — данная пара повторяла имена двух старших братьев, глав двух империй, — Николая-сына (1831) и Михаила (1832). Кстати, сочетание имен четырех сыновей полностью копирует отцовское решение. Пожалуй, подобный факт зависимости подтверждает династический консерватизм монарха. Наконец, есть здесь и отсылка к Чесме — в главном зале, оформленном гербами всех российских земель, стояло восемь кресел для «рыцарей круглого стола».

Итак, скромные, и разные, названия мужской и женской резиденций, по крайней мере, отчасти, стали причиной отсутствия понимания связи между петергофским Коттеджем и царскосельским Арсеналом коронованной пары, поддержавшей любовную метафору Петра и Екатерины со сменой направления стрелы. Арсенал — рыцарский замок, который подвел промежуточный итог готического периода художественного мира императора Николая I. Затем — примерно через пять лет, парадигма была изменена или, имея в виду не окончательный уход, а лишь отход на второй план готики, усложнена.

Следует задержаться еще некоторое время в пригородах Петербурга, которые служили песочницей для архитектурных опытов императора, чтобы увидеть, какое место барочная маска занимала среди набора образов императора.

Три маски императора и великий пожар 1837 года

Николаевское время было периодом возрождения карнавалов, что отмечено знаменитой драмой М. Ю. Лермонтова. Одновременно мы наблюдаем расцвет эпохи архитектурных масок периода историзма в архитектуре. Немедленно после занятия престола великий князь Николай Павлович «бежал» в Петергоф, где построил новый готический образец. В дальнейшем готический, или неоготический, стиль никогда не исчезал из репертуара николаевских архитекторов, поскольку он наилучшим образом выражал мировоззрение монарха, который, как уже было сказано, не допускал средневековых фасадов в столице. Есть отдельные примеры интерьеров в неоготическом стиле, но фасадов мы не встретим, за исключением некоторых интерпретаций в доходных домах, больницах и иноверческих храмах второй половины XIX века. В Петербурге Николай в полной мере одобрял появление разных версий национального средневекового/русско-византийского стиля, который затронул преимущественно храмовое строительство.

За пределами Петербурга мы находим и примеры нового — на этот раз помпеянского — неостиля. На Ольгином пруду в Петергофе в 1842–1844 годы был построен наподобие римской виллы Царицын павильон для императрицы Александры Федоровны, которая могла с тех пор легко/быстро перемещаться в парадигме историзма из готического дома/кресла в Коттедже (буквально на портретах А. Брюллова, 1830, или В. Гау, 1834) на диван-трон в экседре своего кабинета, фланкированного двумя подлинными колонками XIII века из Византии, переоблачившись из наряда супруги рыцаря в одежды константинопольской императрицы, несмотря на скромный размер Царицына павильона, который, как и Коттедж, только намекал на величие.

Подобная двойственность сооружений XIX века позволяла монарху и его супруге рядиться не только в царские наряды, но и в одежды «простых аристократов» или даже буржуа.

Замысел Царицына павильона следует рассматривать как реакцию на частный, и первый в этом духе, проект графини Ю. П. Самойловой «Графская Славянка» (1832–1834, архитектор А. П. Брюллов). Начало проектирования Царицына павильона, а также Сергиевки и Ореанды в Крыму (все — А. Штакеншнейдер) относится к 1839 году, то есть к моменту окончания триумфального восстановления Зимнего дворца. В 1848 году был построен Розовый павильон. В 1850-е годы появился Бельведер, который, подобно Арсеналу в Царском Селе, здесь господствует над ингерманландской низиной, связанной прежде с деяниями Петра Великого и его дочери Елизаветы. Этот «петербургский Акрополь» также сопоставим с амбициозной (Камероновой) галереей в Царском Селе, откуда бабка Екатерина сквозь призму города София осматривала поле своих будущих преобразований. Заметим при Бельведере композиции коней с Аничкова моста (ил. 10), которые стали визитной карточкой Николая и знаком его победы над обстоятельствами. Бельведер имел дополнение — храм Св. Александры (1852–1854), построенный в русско-византийском стиле и осеняющий все иноземные сооружения.

Таковы были две (архитектурные) маски Российской империи в тот период: неоготическая и неовизантийская. Третьей оказалась необарочная, опыт примерки которой также впервые был проведен в одном из пригородов (Собственная дача за Петергофом как реакция на опыт Э. Белосельского-Белозерского на Караванной улице). Впрочем, еще ранее император проявлял интерес к зданиям в этом стиле. Так, в марте 1828 года был объявлен конкурс на проект оформления интерьера Смольного собора. Спустя четыре года последовало повеление императора Николая I о достройке храма по переработанному проекту В. П. Стасова. Барочная, или необарочная, маска оказалась знаком приверженности империи, коль скоро таким был стиль главной резиденции. Готическая маска удовлетворяла рыцарский запрос монарха. Византийский, русско-византийский или русский, наряд был необходим ему для национальной демонстрации. Временный характер Петербурга

12. Архитектор Андрей Штакеншнейдер, скульпторы Александр Теребенев, Иоганн Денейс
Бельведер в Петергофе. 1852–1856
Довоенная фотография
На пьедестале одна из отливок скульптуры *Конь и возничий* Петра Клодта для Аничкова моста (см. ниже ил. 19)

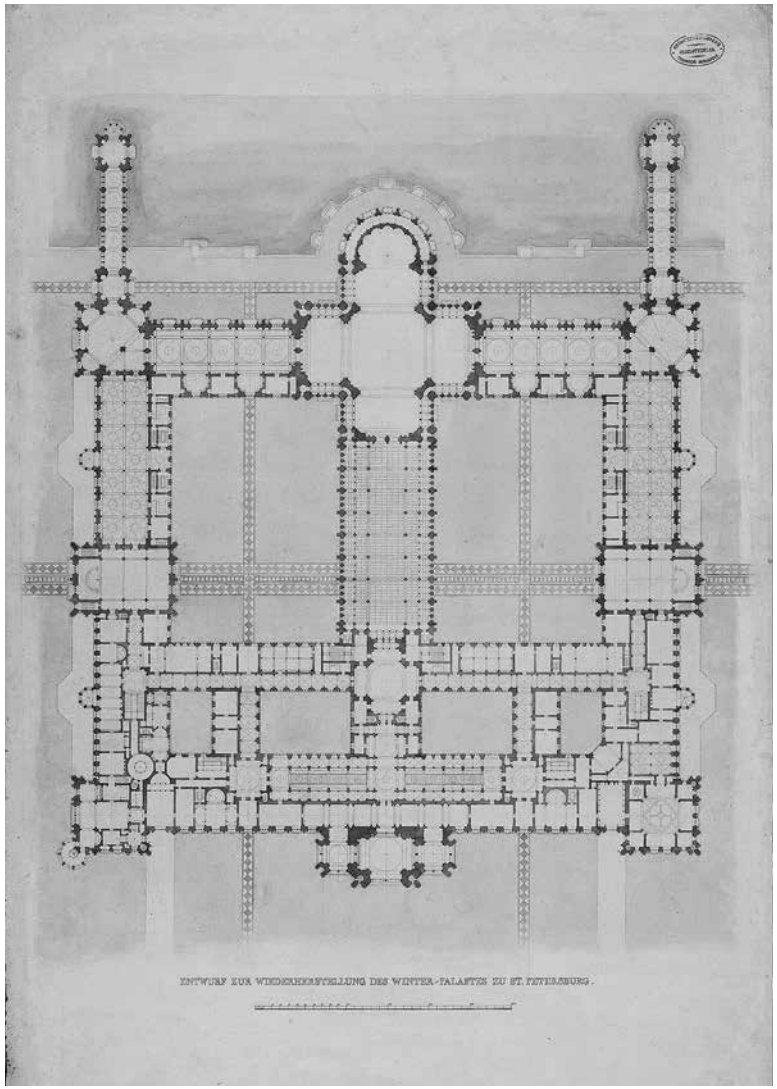
ощущался уже в XVIII веке при постоянном внимании правительниц к Москве, который выражался в принесении на берега Невы церковного пятиглавия (при Елизавете) или строительстве в (русско-)готическом вкусе Царицыно (при Екатерине II). Тяготение к Москве усилилось во времена сыновей Павла I и достигло апогея в 1881 году, когда убийство императора Александра II дало повод для появления/возрождения метки проклятый/либеральный город. И прекращения «эксперимента».

Стихия огня, уничтожившая за три декабрьских дня 1837 года Зимний дворец, поставила императора перед выбором: он мог как возобновить лишь относительно старое, но явно архаичное здание, которому

было семьдесят лет, возможно, не достаточных для больших воспоминаний, так и построить абсолютно новое сооружение, которое определенно вписало бы его в историю династии и государства, причем не в Царском Селе, где он увековечил себя большим, но все же павильоном, а здесь, в центре Петербурга, на Дворцовой площади и напротив Петропавловской крепости. Нам известно, что монарх колебался между идеями строительства нового здания и восстановления прежнего, а также следил за событиями в Лондоне, где в 1834 году огнем было уничтожено здание парламента и также обсуждался вопрос архитектурного решения.

Малоизвестно, что в Берлине в 1838 году Вильгельмом Штиром был подготовлен проект николаевского Зимнего дворца. Судя по стаффажу, архитектор не был в России, что подтверждается и его биографией. [23; анализ чертежей для Санкт-Петербурга не приводится]. Вероятно, мастер пользовался присланными обмерами и консультациями российских коллег, например А. Штакеншнейдера или К. Тона, с творчеством которых в его проекте можно найти точки соприкосновения, прежде всего в трактовке окон. В случае осуществления проект мог показать «русский/византийский образ» императора. Сохранилось три вида фасадов (с юга, севера и запада) и план первого этажа, исполненные акварелью на бумаге (Архитектурный музей Технического университета, Берлин). (Ил. 13–16.)

Огромный дворцовый храм, помещавшийся в центре северной части здания, должен был достичь высоты примерно 100 метров, как у строившегося Исаакиевского собора, который тем самым мог получить пару. Это святилище должно было венчаться куполом в виде луковицы, окруженной 12 павильонами и 8 башнями-колокольнями с подобными завершениями. План храма приближается к греческому кресту, но его северная часть несколько больше за счет полукруглого выступа в сторону реки. Две прозрачные галереи врезались в воды Невы. От храма к главному входу во дворец со стороны Дворцовой площади идет галерея, которая создает два внутренних двора. В отличие от Большого петергофского дворца или Михайловского замка здесь декламировалось верховенство светской власти. В окне показан рыцарский поединок, над входом двуглавый орел. Двойные окна с колонкой посередине и двумя арочками, перекрытыми общей аркой (в некоторых случаях именно их называют венецианскими по Скуоло Гранде ди Сан-Рокко, также бифорий) принято связывать с неоренессансом, отсылая к русско-византийским исканиям Тона, наиболее ярко



13. Вильгельм Штир. Проект Зимнего дворца императора Николая I в Санкт-Петербурге. План первого этажа. 1838 Картон, карандаш, акварель. 101 × 65,7 Архитектурный музей Технического университета, Берлин

выразившимся в строительстве Большого Кремлевского дворца и храма Христа Спасителя. На архитектурном языке своего времени это было московское здание.

Купол храма уравновешивался башней южного корпуса, которая должна была представлять светскую власть и задумывалась в виде гигантского шатра, отсылавшего к Кремлю, храму Вознесения в Коломенском и достигавшей еще большей высоты, претендуя на место главной доминанты столицы, заместив в этом качестве Петропавловский собор. Зимний дворец в таком виде должен был его подавить и господствовать на главной петербургской площади — водной гладью между будущими Дворцовым и Троицким мостами. Здесь речь шла не о победе в загородном парке, а о триумфе в столице. Таким образом, пожар 1837 года позволил возобновить дискуссию о подобающем виде резиденции российского монарха и ее местоположении, остановленную в XVIII веке, когда, например, было затеяно строительство ансамбля резиденции императрицы Екатерины II в Царицыно по проекту В. Баженова, впоследствии заброшенное. Хотя эта дискуссия, которая, как мы вскоре увидим, не ограничивалась пределами Петербурга, осталась тайной для современников и последующих поколений, соответствуя духу двора Николая, неизвестный в России проект Штира должен занять подобающее место в генезисе проектов резиденций императоров.

Коломенское в данном контексте уместно, ибо еще накануне пожара Штакеншнейдер составил проект перестройки императорского дворца для этого села (ил. 17), сооруженного ранее для Екатерины II, возможно, по проекту А. Ринальди (1766–1767). Причем храм должен был стать составной частью дворца, его предполагалось «удвоить» строительством симметричной башни [1; 16]. При учете этого факта становится очевидным потребность монарха в новой резиденции, шанс на которую давало ему Провидение. Вновь, подобно коронованной бабке Екатерине, Николай в конечном итоге имел петербургский и московский варианты своей презентации, не решившись внести Москву в Петербург, хотя и подготовил для подобного поворота почву.

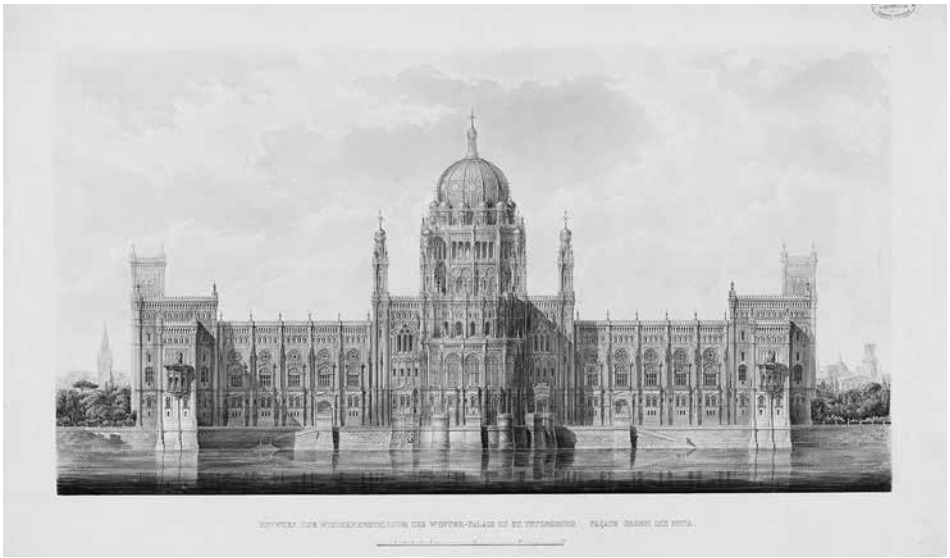
Строительство нового здания английского Парламента началось тогда же, в 1838 году, после архитектурного конкурса, в котором победил Ч. Барри, сотрудничавший с О. Пюджином. Этот проект стал мощным импульсом для развития (нео)готики в Англии, где не сомневались в том, что именно она эквивалентна национальному стилю [25]. Примерно то же, но с (елизаветинским) барокко и в пределах Петербурга, произошло

14. Вильгельм Штир. Проект Зимнего дворца императора Николая I в Санкт-Петербурге. Вид с запада. 1838
Картон, карандаш, акварель. 63,6 × 100,6
Архитектурный музей Технического университета, Берлин

15. Вильгельм Штир. Проект Зимнего дворца императора Николая I в Санкт-Петербурге. Вид с Дворцовой площади 1838. Картон, акварель. 64,4 × 100,6 Архитектурный музей Технического университета, Берлин

в конечном итоге и в России. Несмотря на то что функционально здания Штира и Барри/Пюджина различаются, между ними есть архитектурные параллели, например, в концепции малых, повторяющих силуэт главной King's Tower квадратных башен, оформляющих речной фасад в Лондоне и задуманный дворцовой фасад в Санкт-Петербурге. Подобие кажется нам столь заметным, что, вероятно, даже можно утверждать, что Штир (а может быть, и его заказчик) оглядывался на британский конкурс. Известно, что чертежи Барри были преподнесены Николаю I во время его визита 1844 года (в настоящее время они хранятся в НИМАХ). Тем самым нерешительность российского монарха лишила нас и зримой демонстрации соперничества двух монархий.

Пожар 1837 года мог положить предел распространению барокко на фасадах России, которое рисковало остаться в исторической памяти иллюстрацией женского правления XVIII века. Однако появился человек, который показал императору ценность Зимнего дворца и сфор-



16. Вильгельм Штир. Проект Зимнего дворца императора Николая I в Санкт-Петербурге. Вид со стороны Невы 1838. Картон, акварель. 65,1 × 100,9 Архитектурный музей Технического университета, Берлин

мулировал его спасительную грамоту. Это был Василий Жуковский, придворный поэт. Он писал:

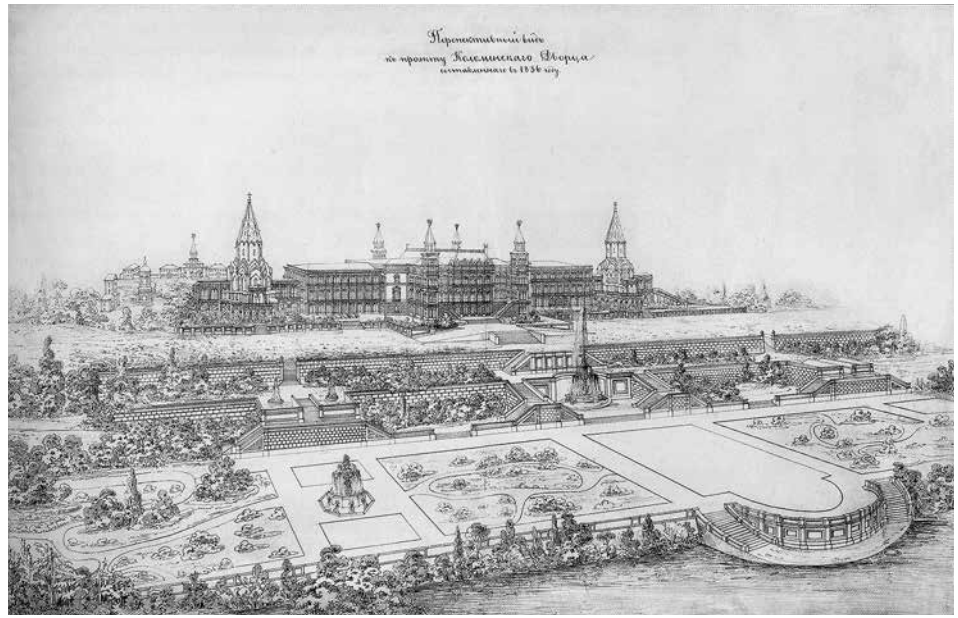
> *Зимний дворец, как здание, как царское жилище, может быть, не имел подобного в целой Европе... Суровым величием, своею архитектурой, изображал он могущественный народ, столь недавно вступивший в среду образованных наций, но еще сохранивший свой первобытный, некогда дикий образ; а внутренним своим великолепием напоминал о той неисчерпаемой жизни, которая кипит во внутренности России. ... Быть может, взыскательный вкус, рассматривая его по частям, мог оскорбиться и некоторою нестройностью их состава, и пестротою обветшалых украшений, и мелкостью бесчисленных колонн, и множеством колоссальных статуй, стоявших на этой массе как лес на скале огромной; но целое здание представляло какую-то разительную, гигантскую стройность* [3].

Именно в стиле Растрелли мощь Российской империи приобрела адекватное выражение. Жуковский продолжал:

> *Зимний дворец был для нас представителем всего отечественного, русского, нашего... В отношении историческом Зимний дворец был то же для новой нашей истории, что Кремль для нашей истории древней ... Отсюда истекли все те законы и те политические изменения, кои в последнее восьмидесятилетие возвеличили, образовали, утвердили Россию и приготовили для нее великое будущее... Но сие великолепное царское жилище, ныне представляющее одни обгорелые развалины, скоро возобновится в новом блеске. Опять в великий день Светлого праздника будем, по старому обычаю, собираться на поздравление царя в той великолепной дворцовой церкви. Опять будем видеть русского царя, встречающего Новый год в светлых чертогах своих вместе с своим народом* [3].

Это был манифест возобновления барокко, хотя автор нигде и не говорит прямо о стиле, получившем индульгенцию из-под его пера. В то время как в Берлине шел конкурс, в Петербурге составлялась смета на восстановление шедевра Растрелли и велись работы по разбору завалов. Николай все же решился на возобновление. И это была хорошая новость для Строгановского дворца, оказавшегося неожиданно в новом тренде. Пожар 1837 года заставил, как уже говорилось, двор временно вернуться в любимый императором Аничков дворец. И здесь мы находим дежавю ситуации середины XVIII века. Потерянный вследствие шока взгляд императора, очевидно, нуждался в поддержке, подобно тому, как искал опору нетерпеливый взгляд престарелой императрицы Елизаветы Петровны в 1750-е. Тогда он нашел ее в Строгановском доме. Теперь пришел черед Белосельских-Белозерских сделать фасад для Его Величества.

Обстоятельства 1837 года — стихия огня, заставившая вернуться императора в Аничков дворец, — стали причиной того, что новую маску поспешили надеть и придворные. Чертоги значительной части знати, а также и некоторой части среднего класса, претендующего на высокое положение, стали в 1850–1860-е годы необарочными. Подобные опыты проводились и ранее — при восстановлении Екатерининского дворца в Царском Селе после пожара 1820 года и при реконструкции дворца Шереметевых на Фонтанке в 1837–1840 годах. Практически одновременно, в 1836–1840 годах, был перестроен О. Монферраном дом на Большой



17. Андрей Штакеншнейдер
Проект перестройки дворца в селе Коломенском под Москвой. 1836
Бумага, тушь. Государственный исторический музей

Морской для П. Н. Демидова, где в необарочном духе был отделан Малахитовый зал, а также фасад. Практически одновременно, но только интерьеры, отделал А. Штакеншнейдер в доме Э. А. Белосельского-Белозерского на Караванной, как указывалось выше. Именно за Штакеншнейдером затем укрепилось несомненное лидерство в этом направлении: именно он стал «Растрелли XIX века». Вероятно, первым полностью созданным зданием в стиле необарокко стал отделанный им дворец наследника великого князя Александра Николаевича, того самого обладателя Белой башни в Царском Селе, на Собственной даче за Петергофом (1843–1844) [13]. Однако только перестройка в 1846–1848 годах дома Белосельских-Белозерских на Невском (ибо это был Невский!) стала действительным сигналом для начала моды, для которой пространства города в пределах Фонтанки было уже недостаточно. Буквально накануне, в 1844 году, Николаем I был издан указ, которым устанавливалась максимальная высота

строящихся в Санкт-Петербурге зданий — 11 саженей (23,47 м) до начала крыши. Таким образом, частные и общественные дома не могли превосходить по высоте Зимний дворец, прямо в указе не упоминаемый [14]. Этот закон неукоснительно соблюдался, но «Зингер» нашел способ его обойти: про мансарды и башни в тексте не говорилось...

Как уже отмечалось, дворец Белосельских-Белозерских стоит на прежней загородной, или московской, стороне Невского проспекта. И поэтому их действия по созданию необарочного фасада сопоставимы с ролью первой пары в вальсе. И с демонстрацией силы аристократии. Хотя в тот момент город окончательно шагнул за Фонтанку, и барочная мода стала доступна не только аристократии, но и буржуазии. Чуть позже будет представлен краткий обзор основных событий, но прежде попробуем реконструировать обстоятельства непосредственно после пожара.

Уже на Пасху 1839 года Зимний дворец был освящен, но этот новый барочный росток был слаб и нуждался в поддержке. В 1845 году происходит новый пожар, на этот раз невского дома Белосельских-Белозерских и появляется шанс сделать нечто экстраординарное, отвечающее духу времени. Кто был автором идеи? Владельцами дома были А. Г. Белосельская-Белозерская, урожденная Козицкая, вдова князя Александра Михайловича, и ее единственный сын Эспер — военный, служивший по ведомству путей сообщения (тот самый, что владел домом на Караванной). Они оба скончались в 1846 году во время эпидемии холеры. Во время бедствия выжила вдова Эспера, Е. П. Белосельская-Белозерская, урожденная Бибикова, которая завершала проект уже будучи замужем за В. Кочубеем (1847) и, вероятно, уже не имела влияния на запущенный процесс перестройки. Остается непонятным, кто из оставшихся двоих — Анна Григорьевна или Эспер — инициировал проект. Хотя можно предположить, что иного решения просто быть не могло: если владельцы обратились к А. Штакеншнейдеру как к своему архитектору за советом, то он не мог предложить иного варианта, чем необарокко, которым был увлечен двор. Не исключено, что Анна Григорьевна чтила таким образом память о коллекции своего покойного мужа, подобно тому, как светлейшая княгиня Е. П. Салтыкова избрала неоготику для «памятного замка» коллекции оружия скончавшегося [9]. И Строгановский дворец, и Зимний дворец, возможно, следует воспринимать как идентичные «футляры собраний», если возвести становление коллекционирования в России ко времени Елизаветы Петровны. И вспомнить, что коллекция оружия привела Николая Павловича к неоготике. В связи с этим следует обратить внимание на не замеченный прежде факт: архитектор поместил Картинную галерею в центральный ризалит невского фасада и при этом ее общее решение повторяет трехчастную схему подобного зала в Строгановском дворце. В варианте Штакеншнейдера дворец Белосельских-Белозерских — здание вокруг картин, как это было у предшественников, невзирая на то, что там подобный интерьер отделал А. Н. Воронихин. Для нас наиболее важно невозможное для «настоящего барокко» оформление угла здания со своим окном, фронтоном и двумя атлантами. Только на следующем этапе П. Сюзор устроит в подобном случае, идеальном для маркетинга, диагональный вход.

Так или иначе, был сооружен не только фасад, который должен восприниматься как памятник Строгановскому дому, но и прекрасные интерьеры, которые отдаленным образом напоминают XVIII век, хорошо изученный Штакеншнейдером. Согласно исследованиям и акварели В. С. Садовникова, дом Строгановых был перекрашен в первоначальный «цвет утренней зари», как можно его определить, погрузившись в XVIII век, то есть речь шла о некоей координации усилий двух родов [18]. Опыт, проведенный Белосельским-Белозерскими, вписал их в историю архитектуры, поскольку владение находится на главной улице столицы и замыкает историческую цепь. Следует подчеркнуть, однако, что даже не сам факт строительства дома у Аничкова моста, а именно парность двух зданий стала (придворной) манифестацией. То есть одни — Строгановы — спасли стиль, другие — Белосельские-Белозерские — его утвердили. Обратим внимание на атлантов скульптора Д. Иесена

В 1848–1852 годы Белосельские-Белозерские возобновили на Крестовском острове нечто подобное Монбижу Елизаветы Петровны, хотя теперь постройка и приписывается А. Ринальди [21], а не Чевакинскому, автору охотничьего павильона в Царском Селе, где княгиня З. Юсупова воспроизвела близлежащий Эрмитаж (И. Монигетти, 1856), не дожидаясь его коллапса. Там же для Александра II Монигетти сделал новую парадную лестницу, оформлявшую ось между Эрмитажем и Монбижу. Г. Боссе, ученик Штакеншнейдера, построил дом А. Д. Бутурлиной (1857–1860), а архитектор А. П. Гемилиан, другой ученик, дом на Знаменской улице для миллионера И. К. Мясникова (1857–1859). Заметим, во-первых, что он весьма зависим от структуры дома Белосельских-Белозерских, а во-вторых, расположен на восточном берегу Фонтанки, и к этому мы еще вернемся. Прежде скажем, что ситуация середины XVIII века повторилась и в другом: множество архитекторов воспроизводили барокко,

но почерк того или иного мастера трудно идентифицировать. Это был вновь единый барочный «поток лояльности». Самым значительным проектом в этом потоке стала перестройка усадьбы великого князя Николая Николаевича «Знаменка». В 1853–1855 годы Боссе возвел в стиле Растрелли грандиозный конюшенный корпус на 90 лошадей, а в 1856–1859 годы оформил в нем же дворец, который сопоставим по своему размаху с Большим Петергофским и даже Екатерининским в Царском Селе. Увеличение числа проектов необарокко после 1856 года связано с желанием подданных поддержать нового императора Александра II и монархию после поражения в Крымской войне.

Барочные вариации

Симптоматично, что параллельно с перестройкой дома Белосельских-Белозерских, шла работа над оформлением близлежащего моста, который был расширен для облегчения связи между участками Невского проспекта и окончательного слияния двух Петербургов. (Ил. 18.) На мосту было решено уставить две группы «Конь и возничий» Клодта, которые стали российским аналогом «коням Марли», возрождая художественный язык XVIII века, создавая неожиданную параллель Парижу и намекая на преемственность имперского величия.

Первоначально находившиеся по заказу Людовика XV в резиденции Марли, как замена перемещенным композициям времени Людовика XIV (а те в свою очередь восходят к Диоскурам капитолийского холма), французские мраморные группы были поставлены на площади Согласия в начале Елисейских полей по распоряжению Давида в 1794 году как «народный трофей». Существенным обстоятельством, вероятно, оказалось то, что кони Марли вздыбленные, мятежные. В российской столице мы видим их бронзовыми и, наоборот, как знак незыблемости монархии.

Этот старый-новый язык оказался чрезвычайно уместен в совокупности с новоявленным домом. Благодаря Клодту, в тени которого, разумеется, стоял сам монарх, мы получили барочный эмблематический цикл, который было бы трудно ожидать от XIX века, если бы не Николай I. Кроме того, следует напомнить, что ансамбль формировался вблизи Михайловского замка, который, надо полагать, остался для Николая Павловича если не эталоном резиденции, то тем, что следовало чтить. Вспомним про монумент Петра Великого у замка и упомянем, что еще в 1831 году скульптор П. Клодт начал работать над своими знаменитыми группами, которые тогда предполагалось поставить у Дворцового спуска к Неве, то есть в ансамбле с Зимним дворцом. Десять лет спустя мы найдем их на Аничковом мосту перед домом Белосельских-Белозерских, который, как и Строгановский дом, есть реплика императорского дворца. Во всех трех случаях присутствует три компонента: стихия (вода), ее аллегорическое представление в виде коня и дом (дворец).

18. Иосиф Шарлемань. *Вид с Аничкова моста на дворец Белосельских-Белозерских.* 1850-е
Литография

Важно, что на Аничковом мосту две бронзовые отливки в 1841 года заняли западные устои, то есть находились на петербургском берегу по интерпретации Павла Петровича, актуализированной его сыном Николаем в бытность императором. В одной группе — она впоследствии станет третьим актом пьесы — человек в напряжении, но он покорил коня. (Ил. 19.) В другой группе — четвертый, заключительный акт — животное, хотя и сопротивляется, все же покорно человеку — обнаженный атлет, сжимая узду, ведет вздыбленного коня. (Ил. 20.) Возница подводит

19. Петр Клодт. *Конь и возничий (Конь с идущим юношей).* 1832–1838
Фотография

20. Петр Клодт. *Конь и возничий (Юноша, берущий коня под уздцы).* 1841. Фотография

коня, но к кому? К императору? Его посмертный монумент на Исаакиевской площади был бы уместен здесь, в центре Аничкова моста, как знак последовательной борьбы императора со стихией и «исповедуемого» рыцарства. Характерно, что именно эти группы, обозначенные нами как № 3 и № 4 и представлявшие укрощение стихии, оказались впоследствии востребованными в силу их, так сказать, лояльности. Они предназначались для восточных устоев Аничкова моста, но, отлитые в бронзе, дважды преподносились как дипломатический подарок — сначала в Берлин (в 1842-м, без постановки на мосту), затем в Неаполь (простояв на мосту в 1843–1846 годах), распространяя столь необычным образом славу об императоре-рыцаре Николае I и сыграв каталитическую роль в творческом процессе скульптора[10]. Их место дважды заняли гипсовые копии (в 1841-м и 1846-м). В третий раз автор задумался ... Кроме того, реплики (первой пары!) появились в Петергофе около Бельведера, в Кузьминках — у князей Голицыных и в Стрельне — у графа А. Ф. Орлова.

Согласно легенде, Клодт решил придумать новые композиции, и в 1851 году на восточном берегу Фонтанки появились группы необузданного коня, которые близки коням Марли (ил. 23) и которые сочинили

21. Петр Клодт. *Конь и возничий.* 1851
Фотография

22. Петр Клодт. *Конь и возничий.* 1851
Фотография

предысторию для первой серии (они не тиражировались). В первом акте конь одолевает человека, который повержен на землю, и пытается вырваться на волю, победно выгибая шею и сбросив попону на землю. Свободе стихии препятствует только узда в левой руке водителя. (Ил. 21.) Во втором акте человек лишь начинает процесс укрощения разъяренного животного: опираясь на одно колено, он останавливает дикий бег коня, обеими руками сжимая узду. (Ил. 22.) Дальнейшие события, как мы знаем, проходят на другом берегу. Восточный, московский, берег с домом Белосельских-Белозерских повествует нам о былом преобладании стихии, которая в конечном итоге покорилась человеку, благодаря воле императора-победителя, что и показано на западном, петербургском, берегу[11]. Решетка Ф. Шинкеля, заимствованная А. Брюлловым

10 Мы имеем дело с уникальным случаем использования декоративного оформления моста в качестве элемента политики: в 1842 году кони Клодта были использованы для поддержания союзнических отношений с Пруссией, а в 1846 году оказались знаком благодарности королю обеих Сицилий Фердинанду II за гостеприимство, оказанное годом ранее императрице Александре Федоровне.

11 Этой идеей мы обязаны И. Е. Путятину.

23. Гийом Кусту. *Кони Марли*. 1743–1745
Мрамор. Лувр, Париж
Фотография (ср. ил. 19)

с Дворцового моста в Берлине и представляющая гиппокаммов (морских коньков), намекает на то, что аллегория шире: победа человека не только над конем, но и над водой, коль скоро это мост. В итоге мы видим квадрат, в котором и на восточной (1–2), и на западной стороне (3–4) сюжет развивается с юга на север.

Осуществленный Белосельскими-Белозерскими перенос барокко, которое (устами Жуковского) стало прочно ассоциироваться с Петербургом, означал его (окончательную) победу над стихией (водой) и Московией, что является исполнением завета Петра и Павла. Оставаясь в парадигме отца, монарх XIX столетия не мог выйти из противостояния. Кроме того, он оставался романтическим поклонником коня и корабля в эпоху паровоза и парохода.

Кстати, именно по этой причине он не мог согласиться на «московский» фасад немецкого архитектора В. Штира для Зимнего дворца, хотя поощрял подобные опыты в древней столице до и после пожара

(Большой Кремлевский дворец, группа архитекторов под руководством К. Тона, 1838–1849; нереализованный проект А. Штакеншнейдера строительства дворца у храма Вознесения в Коломенском, 1836). Причем дворец Тона, созданный на основе замысла Штакеншнейдера, представляется компенсацией за отмену «русского проекта» в новой столице. То есть монарх не решился, в том числе на рост своей резиденции и обывательской застройки, в будущем вверх, удовлетворившись доминированием своего Арсенала в Царском Селе, Бельведера в Петергофе и Исаакиевского собора в Петербурге.

Увлечение Николая Павловича разными стилями не помешало ему сделать необарочную маску главной, исходя из главного фасада Российской империи, созданной гением Ф. Растрелли.

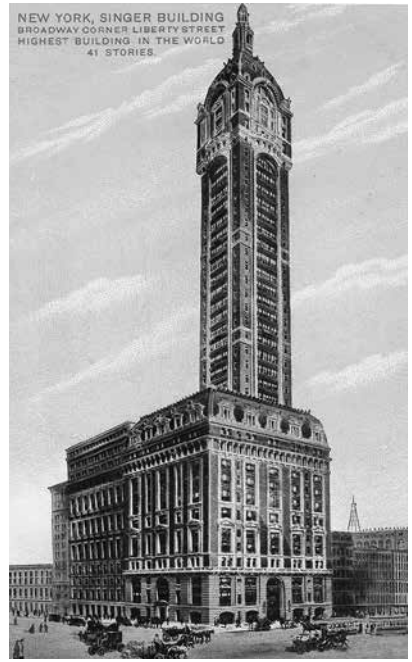
К началу XX века пространственная игра, в том числе для презентации власти, разумеется, была уже оставлена и позабыта. Но барокко или, скорее, его дух никогда не покидал Петербурга, даже в то время, когда эпоха дворцов миновала. Их концепция, наследие были востребованы в эпоху модерна, которой был не чужд и язык аллегорий, на котором говорили тогда, когда торговое здание хотело выделиться, привлечь (легко) разгадываемым квестом. Мы могли бы обойтись общими словами по поводу взаимодействия барокко и модерна, если бы на Невском проспекте не оказался использован опыт дома Строгановых и дворца Белосельских-Белозерских. Архитектор следующего поколения — П. Сюзор — начал работать в ситуации, повторяющей две прежние: для строительства здания компании «Зингер» ему в конечном итоге достался угловой участок у реки на пересечении на этот раз Екатерининского канала, прорытого на месте реки Кривуши, и все того же Невского проспекта. Это место было даже более перспективным, учитывая важнейший «перекресток столицы». На канале уже стояли Казанский собор и Спас на Крови, а также намечался бульвар российской истории на месте засыпанной водной коммуникации, до строительства которого, правда, так дело и не дошло. Так или иначе, амбицией архитектора было увенчать проспект башней (ил. 24), которой, благодаря стилистическому единству, подчинились бы равноудаленные дворцы XVIII и XIX веков. Более того, башня буквально просилась на это место по причине того, что через угол проходит пулковский меридиан, один из главных знаков идентичности города, что не могло оставить равнодушным такого чуткого знатока контекста, как Сюзор. Тем не менее замысел сложился постепенно и даже случайно.

Выбор компании с первого момента пал на главную улицу Российской империи, и это понятно: фирма уже имела престижное здание в Нью-Йорке, сооруженное архитектором Э. Флаггом на углу Бродвея и Либерти-стрит в два этапа в 1897–1899 годах. Позже, пристроив в 1908 году башню высотой 187 метров, он стал автором самого высокого небоскреба в мире (снесен в 1968; ил. 25), но прежде проектировал для Петербурга, где, возможно, также хотел отметиться вертикальным акцентом, но вначале смиренно приняв местные правила игры, затем потерял азарт и уступил проект аборигену.

Итак, первоначально, речь шла о своем архитекторе, Э. Флагге. А еще раньше происходил поиск места для переезда с близкого, но не престижного офиса на Казанской, 40, причем переезда обязательно на Невский проспект, где на рубеже XIX–XX веков еще оставались старинные двух-трех этажные дома с дорогими участками. Среди предполагаемых адресов был Невский, 44, где, напротив портика Гостиного двора, в 1910 году появится Сибирский банк, и строгановский квартал — между Екатерининским каналом и Мойкой. Здесь планировалось снести дома под номерами 21 и 23 поблизости от шедевра Растрелли (номер 17). Участок под номером 21 расположен по оси Большой Конюшенной улицы; с 1912 года он эффектно завершается гигантской аркадой торгового дома Мертенса, здание которого внутри и снаружи не избежало зависимости от соответственно Воронихина и Растрелли (архитектор М. Лялевич). Последний в роду граф С. А. Строганов, переезжавший во Францию предприимчивый человек новой формации, был не против уступить свой «малый дом» (как именовалось строение № 23 в его конторе), поскольку более не ассоциировал себя с Петербургом[12]. Было бы крайне интересно увидеть, какое решение предложил бы Флагг рядом с дворцом: в таком случае, фантастический круг завершился бы именно там, где он начинался, но не получилось бы игры на троих — из нее бы выпадал дворец Белосельских-Белозерских. Впрочем, во всех трех случаях, включая здание на Невском, 44, напротив Гостиного двора, и на Невском, 23, напротив Большой Конюшенной, американцы напрашивались на столкновение: с уже сложившейся средой, с конкурентами,

12 В любом случае, продаже строгановского участка воспротивился Николай II, который увидел угрозу древнему обычаю в продаже своим подданным майоратного владения, защищенного законом 1817 года [22, p. 48]. И в 1908 году сам граф Строганов, эмигрировавший в 1901 году во Францию, построил на этом месте пятиэтажный доходный дом.

24. Павел Сюзор. Здание акционерного обшества *Зингер и К*. Фрагмент
Фотография



25. Эрнест Флагг. Здание компании *Singer* на Бродвее, Нью-Йорк. 1897–1908
Почтовая открытка

акцентами и т. д. «Зингер» жаждал борьбы, он, стремясь быть первым, навязывал ее Петербургу, причем на завершающем этапе действовал головой и руками одного из самых петербургских зодчих.

Всего переговоры велись по семи (!) участкам и, в конце концов, в 1899 году, компания более чем за миллион рублей приобрела «наилучшее во всем Петербурге» [7, с. 11] и, вероятно, самое дорогое, место — на углу Невского проспекта и Екатерининского канала, якобы не подозревая о существовании 11-саженного ограничения, которое, разумеется, ограничивало и извлекаемую выгоду. Фирме нужен был престиж, но не большое здание — она претендовала только на офис, магазин и склад — остальные объемы должны были приносить прибыль. Правда, крайне важно другое обстоятельство: «Зингер» с самого начала, еще до въезда сюда американского посольства (в годы Первой мировой войны),

26. Неизвестный скульптор
Оформление центрального окна северного корпуса Строгановского дворца. 1753–1754. Фотография

представлял Америку и именно в этом заключался главный вызов. Первый проект, вровень с карнизом соседнего строения и с небольшим куполом создал Э. Флагг (1901). Далее заказ был передан петербургскому мастеру П. Сюзору, который в значительной мере сохранил проект американца, судя по всему, по настоянию заказчиков. Уже имея репутацию «нового Растрелли», благодаря гигантским аркам домов Ратькова-Рожнова на Пантелеймоновской и Кирочной улицах, которые выглядят значительно эффектнее арки строгановского дома и ближе по духу к XVIII веку, нежели дворец Белосельских-Белозерских, русско-французский зодчий более последовательно вписал свой проект в контекст Невского проспекта, процитировав некоторые элементы Строгановского

27. Амандус Адамсон. Фигуры Афины и Арахны на здании акционерного обшества *Зингер и К*. 1904
Фотография

дворца и, главное, сделав больший акцент на «барочности» строения. Несколько парадоксальным образом это уравновешивает, а на самом деле соответствует «наглости стиля», стеклянная башня, которая сменила «робкий купол» первого утвержденного императором проекта 1902 года — даты начала строительства, но не окончательного замысла фасада. Уже купол Сюзора, вместе с мансардами, оказался выше отметки закона 1841 года, который именно тогда впервые был обойден на бумаге. И в этом был некий символизм будущего краха империи: иностранная компания, вначале покусившаяся на родовую собственность старинного рода «ради нью-йоркской архитектуры», теперь впервые осмелилась превзойти дворец монарха (по той же дороге устремились, и обогнали,

архитекторы Дома городских учреждений и Магазина у Красного моста). Сюзор оказался радикальнее Флагга, ибо его башня триумфальным образом превратила «Зингер» в главное строение города (его высота приблизилась к 40 м, но точной цифры нами не обнаружено). Надо думать, что Николай II был недоволен, подписывая 8 июля 1904 года уже второе разрешение на строительство. Вероятно, он испытал то же чувство, что однажды посетило императора Австро-Венгрии Франца-Иосифа в момент его выезда из Хофбурга на Михаэлерплатц после окончания строительства там семиэтажного здания *Goldman & Salatsch* А. Лооса. Австрийский мастер пытался апеллировать к контексту площади, в частности свой портик согласовывал с входом близлежащей церкви, давшей название площади. Первые три этажа венского здания, облицованные зеленым мрамором, решены как цоколь (который мы видим и в здании «Зингер»), но верхние этажи принципиально не имели декорации. Больше монарх Австро-Венгрии этим выездом не пользовался.

Когда Сюзор получил место, схожее с ситуацией Строгановского дворца и дома Белосельских-Белозерских, он столкнулся с вызовом, который принял, вписав свой проект в контекст города вообще и проспекта в частности. Добиваясь еще большей ценности места, он поддерживал и «пробивал» идею устройства на месте канала бульвара российской истории, которая возникла еще в 1860-е годы. Цокольная рустованная часть, несмотря на то что имеет два этажа, решена как единое целое. Каждая арка завершается женскими масками, идентичными барочным, но сопровождаются они цветочным венком модерна. Перемычка между огромными витринными окнами сделана столь незначительной, что окна, с маской в замке, представляются едиными для обоих этажей, как типичные для Петербурга застекленные арки. Парадная часть имеет три этажа, верхний ряд окон закруглен и оформлен замками с замысловато вплетенным в орнамент кадуцеем. Далее идет невысокий, дополнительный, шестой этаж с частоколом ординарных прямоугольных проемов. Он служит основанием для мансарды, в которую трижды врывается повышенное арочное окно, напоминающее полукруглые фронтоны дворца Строгановых. В данном случае композиция завершается композицией с буквой «З» на фоне волнообразного подъема карниза.

Трижды, в том числе на углу, мы видим «рекламный», основополагающий, мотив-отсылку к историческому наследию: две крылатые женские фигуры (ил. 27), словно кариатиды над воротами Строгановского дворца (ил. 26), акцентируют эти окна (А. Адамсон). Вместе с тем они — носовые фигуры древнего корабля. Одна из них держит в руке копье, другая — веретено, опираясь правым локтем на швейную машинку, намекая на соревнование Арахны с Афиной и демонстрируя продукцию компании (идея И. Д. Чечота). Одна из подобных композиций, обогащенная орланом американского герба с флагом и оливковой ветвью (А. Обер), отмечает диагональный вход под башней. Здесь отсылка к дому Белосельских-Белозерских, хотя А. Штакеншнейдер, разумеется, не решился столь смело устроить вход в аристократический дом: он его только наметил. Другое дело — здание акционерного общества с магазином. Входы обозначены картушами, вновь с женскими масками, которые в данном случае имеют экзотический головной убор девушек из парижского варьете, но неожиданно/закономерно находят пару в оформлении цокольного этажа Строгановского, утверждая Невский в статусе интернационального кабаре, где любая нация могла не только помолиться, но и станцевать. Наконец, над углом возвышается стеклянная башня, увенчанная глобусом диаметром 2,8 м, который поддерживают три женские фигуры. Внутри он освещался электричеством и ранее был обвит лентой с надписью «Зингер и Ко». Очевидно желание владельцев показать вселенский масштаб своей деятельности. В доме Строганова эта часть программы обеспечивалась аллегорическими фигурами континентов. Лучковые сандрики мансардных окон, повторенные в большем масштабе в верхних частях щегольских брандмауэров, отсылают к окнам первого этажа близлежащего барочного дворца.

Подобно постройке Штакеншнейдера, где был возобновлен Растрелли в «лучшем виде», дом компании «Зингер» стал для своего времени такой же сенсацией, какой в XVIII веке был Строгановский дом, заброшенный последним графом в силу обстоятельств. Впрочем, несмотря на огромные затраты, проект, повторив и здесь судьбу практически всех замыслов барокко, оказался не завершен. На уровне третьего этажа, между флагштоками, которые подразумевают гигантские американские флаги, можно видеть множество пустых тумб, предназначенных явно еще для неких скульптур.

По мнению Б. Кирикова, «никто по настоящему не оценил точный градостроительный расчет Сюзора. Башня стала новым акцентом Невского проспекта, ярким штрихом нового стиля в его ансамбле. Введение этой вертикали было вполне оправданно, даже необходимо. В конце XIX — начале XX в. повысился фронт застройки, и в ней утонули силуэты церквей, расположенных на той же, солнечной, стороне проспекта. Завершение

дома компании «Зингер» уравновесило в дальней перспективе однобокий крен Башни Городской думы и восполнило промежуточным акцентом вид на ведущую доминанту — Адмиралтейскую башню» [7, с. 329].

Тешим себя надеждой, что настоящая статья восполнила пробел, о котором писал исследователь.

Библиография

1. *Баранова С. И., Горохова Е. Г., Ухналёв А. Е., Топычканов А. В.* Достоверная история о многократном пребывании Ее Императорского Величества Екатерины Второй, Императрицы и Самодержицы Всероссийской в дворцовом селе Коломенском. М., 2016.

2. Дом городских учреждений // Citywalls. URL: https://www.citywalls.ru/house1406. html (дата обращения: 14.06.2020).

3. *Жуковский В. А.* Пожар Зимнего дворца 17 декабря 1837 года // *Жуковский В. А.* Певец во стане русских воинов. М., 1980. URL: https://nemaloknig.com/book-276136. html (дата обращения: 11.09.2019).

4. *Ильина Т. В.* Новое о монументально-декоративной живописи XVIII века (Триумфальные ворота 1732 г.) // Отечественное и зарубежное искусство XVIII века. Основные проблемы. Межвузовский сборник. Л., 1986.

5. *Карпентьер А.* Барочность и чудесная реальность // Мы искали и нашли себя. М., 1984.

6. *Кириков Б. М., Вознесенский А. В.* Дом компании «Зингер» — Дом Книги. СПб., 2008.

7. *Кириков Б.* Дом городских учреждений // Архитектура петербургского модерна. Общественные здания. Книга первая. СПб., 2016.

8. *Крайнов М.* Ленинградские «высотки» // Несбывшийся Ленинград. URL: https://neleningrad.ru/project/gorod/top/(дата обращения: 10.09.2020).

9. *Кузнецов С.* Строгановский сад. СПб., 2012.

10. *Кузнецов С. О.* Казус великого князя Павла Петровича: царицынский ансамбль, Михайловский замок и архитектурно-пространственные презентации власти в Российской империи (1770–1830 гг.) // Архитектор Баженов в Жуковском: архитектурные идеи государства Российского и Усадьба Быково. М. — Жуковский, 2017. С. 76–143.

11. *Кузнецов С.* Стрельчатая арка на дорической колонне. Греко-готический дискурс Екатерины Великой и архитектурно-пространственные репрезентации власти в Российской империи (1770–1830-е) // Готика Просвещения. Юбилейный год Василия Баженова. Каталог выставки. М., 2017. С. 119–166.

12. *Кузнецов С.* Гвардии парк. Историко-художественное исследование Екатерингофа в Санкт-Петербурге // Искусствознание. 2017. № 1. С. 94–141.

13. *Новиков Ю. В.* Собственная дача и Сергиевка в Старом Петергофе // Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга: Исслед. и материалы. Вып. 4. СПб., 1997.

14. О ограничении постройки в С. Петербурге высоких зданий и надстроек этажей на существующих зданиях // Полное собрание законов Российской империи. Собрание второе. Т. XIX. Отделение первое, 1844. СПб., 1845. С. 752–753 (№ 18398).

15. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991.

16. *Петрова Т. А.* Архитектор Андрей Штакеншнейдер. СПб., 2012.

17. Проспект Императора Александра II // Зодчий. 1872. № 4. С. 63–64.

18. Рисунки Василия Садовникова: каталог коллекции. ГМИ СПб./ Авт.-сост.: Г. Б. Васильева, К. В. Житорчук. СПб., 2017.

19. *Сонина Р. А.* Невский проспект. Исторический очерк. Л., 1959.

20. *Стрижак С. Н.* «Вознёсся выше он...» // Дизайн и Строительство. 2004. № 3 (24). URL: http://www.d-c.spb.ru/archiv/24/16/index. htm (дата обращения: 12.01.2015).

21. *Ухналев А. Е.* Неизвестные постройки Антонио Ринальди в Санкт-Петербурге и Гатчине // Архитектурное наследство. Вып. 48. М., 2007. С. 193-205. В тексте нет ссылки?

22. *Carstensen F.* American Enterprie on Foreiqn Markets: Studies of Singer and International Harvester in Imperial Russia. Chapel Hill, 1984.

23. *Garberson E.* Architectural history in the architecture academy: Wilhelm Stier (1799–1856) at the Bauakademie and Allgemeine Bauschule in Berlin // Journal of Art Historiography. 2019. No. 21. URL: https://arthistoriography.files.wordpress.com/2019/12/garberson. pdf (дата обращения: 14.06.2020).

24. *Venturi R.* Complexity and Contradiction in Architecture. New York: The Museum of Modern Art Press, 1966

25. *Wedgwood A.* The New Palace of Westminster // Pugin. A Gothic Passion. New Haven — London, 1994. Pp. 219–236.