

Русско-немецкие архитектурные связи в эпоху барокко¹

В статье на основе обширного фактического материала рассматривается деятельность приглашенных в Россию при Петре I архитекторов из Германии. Описывается их участие в строительстве Москвы, Санкт-Петербурга и его пригородов. В контексте различных направлений петровского зодчества анализируются художественно-стилевые особенности созданного ими, определена их роль для развития русского барокко.

Ключевые слова: Россия, Германия, Петербург, барокко, дворцы, храмы, объемно-планировочная композиция, декор, стилистика.

KAPTIKOV A. Yu.

RUSSIAN-GERMAN ARCHITECTURAL CONTACTS IN THE BAROQUE EPOCH

The article on basis of enormous based upon facts is devoted to activity of invited to Russia during Peter I architects from Germany. Their participation in construction of Moscow, St. Petersburg and its suburbs are described. Artistic — stylistic features, of their creating in context of different trends of Peter I architecture, role for development Russian baroque are analysed.

Keywords: Russia, Germany, St. Petersburg, baroque, cathedrals, temples, space-planning decisions, décor, stylistic.



**Капников
Анри
Юрьевич**

кандидат искусствоведения, профессор УралГАХУ, ведущий научный сотрудник филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» УралНИИпроект

e-mail: henry2@com.ru

С тех пор, как Петр I развернул политику европеизации и модернизации, страной, откуда поступали на русскую службу или переселялись в Россию, находя там новую родину, стала по преимуществу Германия. Деятельности немецких зодчих в России кратко касался еще академик Я. Штелин во второй половине XVIII в. [15]. В начале XX в. ее изучал И. Э. Грабарь в контексте барокко, «в юном Петербурге... нахлынувшего сразу несколькими разветвлениями в виде барокко французского, голландского, немецкого и итальянского» [9, 51]. Он сделал ряд атрибуций, которые во многом подхватили позднейшие авторы [6, 14]. О немцах писал Б. Р. Виппер [5]. Уже в наше время вышел труд [10], содержащий богатейший фактический материал из архивов, довольно-таки несостоятельный в искусствоведческом плане.

Данная историко-архитектурная тема еще не получила должного обобщения. Не решен принципиальный вопрос, содержат ли, а если содержат, то насколько, проекты и постройки, созданные в Петербурге выходцами из Германии, специфически немецкие черты. Однобоко, в основном лишь с «итальянской»

стороны, подается творческая манера того, кем в последующую, елизаветинскую эпоху ознаменовалась кульминация барокко в России, — Ф.-Б. Растрелли, его сопоставления с немецко-австрийским барокко обычно не проводится.

Суммировать и критически рассмотреть существующие характеристики и оценки, а также, по возможности, восполнить указанные пробелы, составляет цель предлагаемой статьи.

Начнем с того, что первые интересные нас воздействия проявлялись еще в древнерусские времена — вероятно от Ивана Грозного, перераспределявшего культурные заимствования из Европы с Италии на немецкие земли. Среди ранних образцов Б. Р. Виппер называет оформление входов в Теремной дворец Московского Кремля (1635–1636), указывая на прототипы в Висмаре и Любеке [5, 21]².

Тот же ученый, связывая декор «московского барокко» с поздним маньеризмом, отмечал «запоздалое, но чрезвычайно пышное цветение этого стиля» в Восточной Пруссии и Прибалтике, откуда его мотивы широко проникали на Русь. Даже такой характерный «нарышкинский» прием, как сочетание красного кирпича и белого камня, восходит, по Б. Р. Випперу,

¹ Работа выполнена по плану ФНИ на 2019 г. при поддержке РААСН и Минстроя России в соответствии с Государственной программой Российской Федерации «Развитие науки и технологий» на 2013–2020 гг., Программой фундаментальных научных исследований государственных академий наук на 2013–2020 гг.

² Комментарий труда Б. Р. Виппера Н. А. Евсина уточняет, что речь идет о порталах княжеского дворца в Висмаре (1553–1554; Габриель ван Акен, Валентин фон Лири, автор проекта — предположительно, Э. Альтдорфер) и деревянных фризах из церкви Св. Марии в Любеке [5, 99].

не целиком к Голландии, но, отчасти, и к Северной Германии [5, 21, 22]³.

С приходом к власти Петра в его внешней политике начинает играть серьезную роль «германское направление». Еще будучи в составе «Великого посольства» 1697–1698 гг., Петр прибыл в Кенигсберг, где был принят курфюрстом Бранденбурга-Пруссии Фридрихом I⁴. Непосредственным союзником Петра в Северной войне явился саксонский курфюрст Август II. Несмотря на его ненадежное, а порой прямо предательское поведение, Петр сохранял с ним приятельские отношения. Как известно, Август был одним из крупнейших тогда во всей Европе ценителей искусства, организатором у себя в Дрездене не только кунсткамеры, но и знаменитой картинной галереи, инициатором создания Цвингера (1711–1723; арх. М. Д. Пепельман).

Позднее Петр завязал в Германии династические узы, женив царевича Алексея на принцессе Шарлотте Вольфенбюттельской, выдав племянницу Екатерину Иоанновну за герцога Мекленбургского.

Но Петра в его продолжительном теперь пребывании в Германии занимали не только военные и политические дела. При всем его давнем и прочном пристрастии к Голландии нарастали симпатии ко всему немецкому и, соответственно, — к самим представителям этой нации. «Вольно или невольно, но он сделал фигуру немца на Руси respectable и достойной уважения» [11, 436].

Еще в 1702 г., до основания Петербурга, к сооружению Арсенала («Цейхгауза») в Московском Кремле Петр привлек «каменного дела Саксонской земли Христофорова сына Кундрата» (Конрада). Причем строить надлежало «на немецкий манер»,

обучая русских каменщиков немецкому способу кладки [14, 20, 22]. Роль этого иноземца несомненно велика. Б. Р. Виппер указывает, что в здании «вместо сцепления отдельных палат, каждая со своей высокой кровлей (прием, типичный для XVII в.), сплошной, вытянутый по горизонтали массив с подчеркнутой суровостью гладких стен» [5, 35]. Главные ворота Арсенала, по словам Конрада, «поручено было, помимо моей воли, сделать было русскому мастеру» [14, 26]. Они не имеют ничего общего ни с «узорочьем», ни с «нарышкинским» стилем. Рустованные колонны первого яруса, в промежутках между которыми лепнина из воинской атрибутики, пилястры второго с гирляндами на верхних частях стволов, крупное центральное окно с лучковым сандриком и волютами по низу — все это сугубые «европеизмы» в духе того классицизирующего направления в барокко, которому не чужд берлинский Арсенал (1695–1706; арх. Х. Неринг, А. Шлютер и др.)⁵.

«Колыбелью» С.-Петербурга явилась Петропавловская крепость. В составлении ее плана более чем вероятно участие самого Петра. Однако первоначальную, земляную заложил мастер-немец из Кенигсберга Иоганн Кирхинштейн, высоко ценимый Петром и ранее использованный им на укреплении Азова. По сведениям Я. Штелина, он был сначала скульптором, потом изучил инженерное дело, под конец имел чин майора.

С 1706 г. Петропавловская крепость возводилась уже в кирпиче под наблюдением Д. Трезини, на ком тогда, не считая отдельных русских имен, фактически сосредоточивалось все строительство Петербурга. Но как только непосредственная военная угроза Петербургу миновала и он, с переездом туда в 1712 г. государственных учреждений, приобрел столичный статус, прибывает целая команда иностранных архитекторов, и это все пока — немцы. Прежде чем говорить о Шлютере и им протезировавшихся, назовем приехавшего независимо от них Готфрида Шедела (ок. 1680–1752).

Он был нанят в 1713 г. в Альтоне, близ Гамбурга, А. Меншиковым. «Полудержавный властелин», как полагает В. Ф. Шилков, приставил Г. Шедела

к своим дворцам на Васильевском острове и Ораниенбауме лишь с 1716 г., после отъезда занимавшегося ими итальянца Джованни-Марио Фонтана. На какой стадии Г. Шедель принял оба здания и что внес от себя, по-прежнему остается неясным⁶. К тому же, «будучи грамотным мастером, Шедель не работал самостоятельно как архитектор... ничего не строил по своим проектам, а лишь исполнял чужие» [15, 81–82]. Такие приемы убранства дворца на Васильевском острове, как система пилястр, плоские «ушастые» наличники, уже успели появиться в постройках Д. Трезини. Но пышность фасада с узкими, сильно выдвинутыми в качестве промежуточных составных ризалитами, которые венчают короны, портик входа, шеренга статуй на аттике, вносили динамику и пышность, выделяющую этот объект во всем петровском барокко. Те же черты свойственны и ораниенбаумскому дворцу, начиная со схемы построения — дуги галерей к павильонам и кончая все теми же завершениями-коронами⁷. Справедливо и замечание И. Э. Грабаря, что «отдельные детали дворца неизмеримо ниже его общего замысла, смелой циркумференции его крыльев с интересно задуманными павильонами на концах» [9, 268].

Каким бы трудолюбивым и мобильным (переселился потом на Украину) ни был Г. Шедель, он совершенно не сравним с такой знаменитостью европейского масштаба, как Андреас Шлютер (1659–1714), автор ряда крупных скульптур, в том числе монумента Великого курфюрста, а также королевских замков в Варшаве и Берлине. Правда, свою репутацию как архитектора он несколько «подмочил» неудачей с Мюнцтурмом — водозводной башней близ берлинского замка, где его отстранили от работ⁸. Побудительной причиной переезда в С.-Петербург стала, по всей вероятности, смерть

6 Кроме того, что к Василеостровскому он пристроил западный корпус и конюшни.

7 В. Ф. Шилков опубликовал чертеж, выдаваемый им за один из вариантов дворца в Ораниенбауме [14, 132]. Существенно отличаясь от реализованного прямолинейностью очертаний, он демонстрирует большую помпезность. Центральный ризалит — с высокими арочными окнами, самостоятельным покрытием купольного типа вместо общей для основного объема здания двухъярусной кровли, сохраняемой и теперь.

8 Я. Штелин сообщает, что Мюнцтурм «начал оседать, в чем он (Шлютер. — А. К.), однако, был неповинен, потому что хотел сломать старый фундамент городской стены, на котором должна была строиться башня» [15, 301]. Оказавшись как архитектор не у дел, Шлютер занялся изобретением вечного двигателя, продолжая это потом и в С.-Петербурге.

3 Задолго до Б. Р. Виппера на влияние Германии в постройках «московского барокко» обратил внимание Ф. Ф. Горностаев, показав, что на закате Древней Руси отечественные мастера пользовались даже, пусть и искажавшейся, немецкой архитектурно-строительной терминологией («гзымсы», «каракштыны» и т. п.). Он не без основания считал, что у московской церкви Николы Большой Крест (1680–1688) «в двух великолепных крыльцах... еще свежи мотивы немецкого Возрождения», что декор трапезной Симонова монастыря (1677, 1683–1685) «близка к немецкому Ренессансу», а стиль Сухарева башни (1698–1701) — «все тот же немецкий Ренессанс» [8, 424, 428, 460, 480].

4 «Хотя этот курфюрст располагал неизмеримо меньшими ресурсами, чем Франция, он стремился не уступать по пышности и внешнему богатству самому блестящему тогда в Европе двору “короля-Солнца”, Людовика XIV. Именно этим он и попытался завоевать расположение Петра... Его прием курфюрстом и устроенная по этому поводу церемония была необычайно эффектной, даже грандиозной» [11, 77–78].

5 Вопреки дате на самих воротах (1736 г.) И. Э. Грабарь относил их «не позднее чем в 1715 г.» [14, 28]. Если они и сооружались в 1730-х гг., то занимался этим опять же немец — петербургский архитектор И. Я. Шумахер, ставленник фельдмаршала Б. Миниха. Лишь завершение ворот треугольным фронтоном действительно позднее — 1786 г., когда здание восстанавливалось М. Ф. Казаковым.

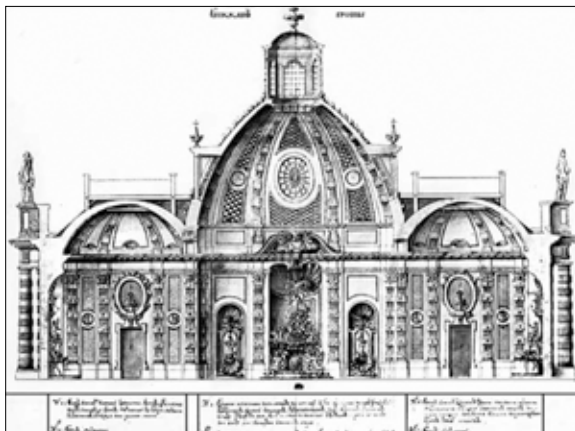


Иллюстрация 1. Грот в Летнем саду. Разрез.
Чертеж Г. Маттарнови

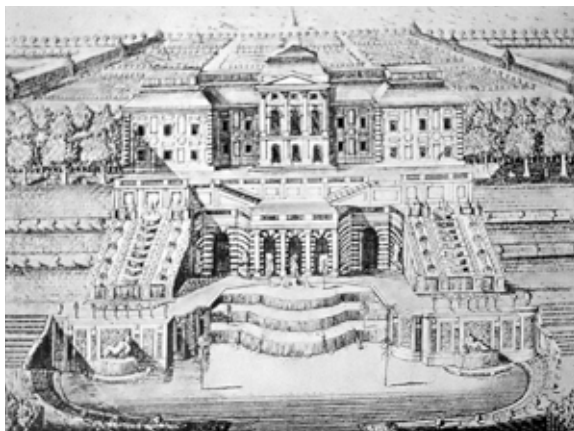


Иллюстрация 2. Петергоф. Большой дворец.
Гравюра А. Ростовцева



Иллюстрация 3. Второй Зимний дворец Петра I. Фасад.
Проектный чертеж Г. Маттарнови



Иллюстрация 4. Кунсткамера. Проектный чертеж Г. Маттарнови.
Копия

короля-заказчика, Фридриха I. Его сын, Фридрих-Вильгельм, «в отличие от отца, рабски копировавшего Версаль, презиравший культуру... зато он патологически обожал армию... Узнав, что новый король распродает картинную галерею и увольняет архитекторов, художников, Петр немедленно приказал направить в Берлин Брюса для приглашения в Россию» [11, 327]. Об А. Шлютере Брюс сообщал, что тот «хочет отсель... уехать для того, что ему великая досада учинена, очего не хочет здесь в службе быть хотя бы двойное жалование ему давали» и что «не токмо великой архитект, но и zelo славен в деле штатуов (статуй. — А. К.)» [10, 35].

Петр назначил А. Шлютера бау-директором и поселил в своем Летнем дворце. Увы, он прожил в С.-Петербурге менее года, а возможно, лишь несколько месяцев. К бесспорно шлютеровскому относится обогащение фасадов Летнего дворца барельефами на тему человека и морской стихии, из которых, как считает А. Л. Пунин, по крайней мере, три начаты и в той или иной степени завершены самим А. Шлютером [13, 62]⁹.

Кроме того, А. Шлютер наверняка запроектировал такой примечательный объект, как Грот в Летнем саду¹⁰. Строительство Грота и его оформление осуществлялось уже Г. Маттарнови (см. о нем ниже). Центральная часть павильона увенчалась вычурным граненым куполом, а на аттике выстроились статуи. Несколько позднее, когда в С.-Петербурге появился архитектор-француз Ж.-Б. Леблон, по своим дарованиям и известности на родине

не уступавший А. Шлютеру, он сделал свой проект Грота. Петр, хотя и восторгался тогда Леблоном, повелел: «О Гроде. Кровли по Леблову чертежу не быть, а сделать так, как в Маттарновом проекте...» [13, 83], т. е. отдал предпочтение авторам-немцам. Наружная скульптура была только частью богатейшего убранства павильона (Иллюстрация 1). В итоге «сравнительно простой в плане, грот Шлютера так густо уснащен скульптурой, его архитектурные членения в такой мере сбиты и усложнены орнаментикой и пестрой фактурой поверхности, что архитектурное ядро здания оказывается совершенно погребенным под мнимой оболочкой...» [5, 47].

Помимо барельефов Летнего дворца и проекта Грота, А. Шлютеру приписывается петергофский Монплеизр (1714–1717). Эта атрибуция, восходящая к И. Э. Грабарю, подхваченная В. Ф. Шилковым [14, 134] и разделявшаяся В. С. Воиновым [6, 377], не вяжется со стилистикой здания. Даже если допустить, согласно В. Ф. Шилкову, что А. Шлютер «успел только закончить наружную архитектуру центрального павильона», сочетание в ней голландского краснокирпичного дома и ступенчатой кровли, похожей не то на «китайщину», не то на шведскую «сатери», не имеет ничего общего со всеми архитектурными произведениями А. Шлютера, что признавали и сами сторонники данной гипотезы. Вместе с тем вряд ли Петр не поспешил так или иначе привлечь А. Шлютера к строительству Петергофа. В. С. Воинов утверждает, будто начавшееся там в 1714 г. сооружение дворца («верхних палат») (Иллюстрация 2) велось по несохранившемуся рабочему проекту, исполненному А. Шлютером. Он же, со ссылкой на шведского исследователя Б. Хальстрема, указывает на декоративные детали, «характерные для Шлютера в постройках до пе-

⁹ К. В. Малиновский указывает, что композицию и отдельные фигуры он заимствовал у римского гравера начала XVII в. Андреа Мальоли [10, 37].

¹⁰ Предполагается, что прототипом послужили не итальянские парковые гроты, а грот Тетис в Версале, который, в отличие от первых, своего рода «искусственных пещер», очень подходил как образец [13, 83].

тербургского периода», а именно расположение между окнами медальона в промежутке двух вытянутых по вертикали филенок. Более того, якобы даже после изменений, внесенных потом Леблоном, боковые ризалиты, тоже украшенные медальонами, остались такими, какими их спроектировал А. Шлютер. И даже Н. Микетти, продолжавший работы по дворцу уже с 1721 г., пользовался эскизами Шлютера [6, 368–372].

Формирование облика Кунсткамеры (1718–1734)¹¹ все еще не вполне выяснено. Имеется «чертеж библиотеки и кунсткамеры архитектора Маттарнови» (Иллюстрация 4). Хотя в нем присутствует характерный вогнутый средний ризалит, фасадная обработка заметно отличается от той, что есть на построенном здании. Башня не тех пропорций, лишенная ярусности, с почти плоским завершением. Над ризалитами по краям нет фигурных аттиков, кровля — не вальмовая с переломом, а довольно низкая, зато наделенная во всю протяженность наверху наподобие шведской «сатери».

Будь данный проект точно осуществлен, получилось бы, кроме упомянутого западающего по дуге ризалита (Иллюстрация 5), нечто архитектурно заурядное. Точно не установлено, кто доработал проект. Поскольку это произошло после смерти Г. И. Маттарнови, то могло быть сделано его непосредственным продолжателем — Н. Гербелем. Однако, поскольку он в процессе сооружения башни «оскандалился» и руководство перешло к итальянцу Г. Киавери, последний наверняка и внес поправки и дополнения.

После смерти Г. И. Маттарнови все начатое им перешло к выходцу из немецкой Швейцарии, вернее, из Базеля, Николаусу Гербелю [15]. О нем В. Ф. Шилков отзывался еще резче, относя «к категории авантюристов», в большом количестве прибывавших в Россию в петровское время в поисках больших и легких заработков [14, 140]. В противоположность этому автор недавней книги о Н. Гербеле А. А. Морозова [12] всячески выставляет его заслуги как «первого городского архитектора», планировщика Адмиралтейского острова, предусмотревшего систему лучевых улиц, ориентированных на башню Адмиралтейства. Однако Н. Гербель едва ли был силен в строительном деле. При нем стены и башни Кунсткамеры оказались «самою худюю работою строены и материалами недобрыми... потому оные стены долго стоять не будут», и Петр в 1724 г. велел «архитекта Гербеля... отрезать» [15, 227]. Не лучшим образом пошли у него дела с другим оставшимся от Маттарнови объектом — церковью Св. Исаакия Далматского. Правда, исполненный им (по всей вероятности, заново) проект трехнефного, зального типа храма с трансептом, куполом и граненым алтарным выступом выгодно отличался стройностью колокольни, чей шпиль как бы вращался из луковичного основания. Но именно она из-за допущенной Н. Гербелем небрежности фундамента начала оседать и в намеченном виде «не состоялась».

Еще одним архитектором-немцем в тогдашнем Петербурге являлся Теодор Швертфегер. Хотя он вступил в русскую службу в 1713 г., т. е. одновременно со А. Шлютером, по всей вероятности, не вошел в число его подручных. Встречающиеся в литературе сообщения, будто Швертфегер первые семь лет работал на Меншикова [см., например: 5, 47], не подтверждены ни документами,



Иллюстрация 5. Кунсткамера. Центральная часть. Фото А. Ю. Каптиева. 1976 г.

ни постройками, соответствующими индивидуальности этого зодчего.

Т. Швертфегер, который, по сведениям Я. Штели-на, «был, собственно, золотых дел мастером»¹², хорошо рисовал и делал модели» [15, 201], сумел снискать себе в России то, что ныне называют имидж. Когда Сенатом было предложено, в связи с тем, что Швертфегер в течение двух лет получал деньги, ничего не делая, освидетельствовать его, Канцелярия строения ответила: «Оного архитектора свидетельствовать не подлежит того ради, что он обретається...уже не малые годы, дела отправляя еще при жизни Петра Великого, которые ныне всем явны» [14, 142].

Т. Швертфегер привлекался как эксперт по поводу башни Кунсткамеры, предложив разобрать ее «даже до земли» и «построить вновь доверху», что и было сделано Киавери [10, 95]. От предложенной ему постройкой здания Двенадцати Коллегий он отказался [14, 142]¹³.

В основном же Т. Швертфегер с 1720 г. занимался Александро-Невским монастырем. Сохраняя от первоначального замысла Д. Трезини группировку корпусов уступами в глубину, с собором посередине, «он внес... барочную изощренность, изогнув по дуге боковые флигели», наметив сзади «французский парк с каналами, партерами и бесконечными перспективами уходящих вдаль радиальных аллей» [3, 67]. А главное, претерпела коренные изменения архитектура собора, для которого

11 В петровское время являлась «крупнейшим зданием в столице, производившем своими размерами (95 м в длину... вместе с башней — 27 м в высоту) грандиозное впечатление на фоне окружающей застройки». Полагают, что ее башня, вместе с башней Адмиралтейства, служила «морскими пропилеями Петербурга» [10, 50].

12 К. В. Малиновский, однако, поправляет, что ювелиром был не Теодор, а его отец, Отто Швертфегер, работавший в Берлине, затем в Кенигсберге [10, 86].

13 Существует версия (без ссылки на источник), что верхние этажи возводились «по переработанному варианту», предложенному Т. Швертфегером [5, 105]. Но обычно этот объект по-прежнему «числится» за Д. Трезини.



Иллюстрация 6. Троицкий собор Александро-Невского монастыря. Модель. Арх. Т. Швертфегер

была выполнена превосходная модель (Иллюстрация 6). Если у Д. Трезини передний фасад мыслился близким к «типу Джезу» — двухъярусным, объединенным волютами и возвышавшейся над его лучковым фронтоном башней-колокольней, то собор Т. Швертфегера — трехнефная купольная базилика с одной полукруглой апсидой и двумя башнями спереди. Последние предполагались в пять ярусов, внизу с полуцилиндрами боковых пристроек.

Между вторыми ярусами намечалась вставка, оригинальная не столько вытянутым ордерным наличником, сколько поставленным на его причудливый фронтончик прихотливым подобием вазы с навершием — не то короной, не то «султаном». Третий ярус получил бы срезанные углы, четвертый — высокие арочные пролеты и пары волюток над ними. Но наиболее замечателен пятый, где очертания пролетов сменены на овальные, обставленные группами ваз, а увенчание их — сложные изогнутые пирамидки. Наряду со всей этой пластикой подобающая роль отведена ордеру, поярусно чередующему пилястры и колонны.

Со стройными, проникнутыми вертикализмом колокольнями, так обогащенными замысловатой вставкой, гармонировали пропорции и обработка купола, который в основании барабана дополняли, включаясь в общий силуэт, маленькие «obelisks». Над продольными фасадами и алтарем в простенках, заполненных парами пилястр, идет волнистая линия аттика. Он составлен из полукружий, прорезанных люкарнами, которые обрамлены херувимами и гирлянда-

ми. Все это поистине «применение вычурных, предельно живописных средств, насыщенных светом и тенью» [14, 142].

Можно лишь пожалеть, что строительство начатого в 1722 г. собора ввиду сокращения расходов приостановилось. Из-за вынужденного бездействия Т. Швертфегера в 1732 г. «от строения того монастыря отстал и посылке Сената не пошел» [14, 142]. Вчерне сооруженное здание пытались затем закончить другие (М. Г. Земцов, П. М. Еропкин, П. Трезини), но так и оставили незавершенным. По причине технических дефектов собор в 1755 г. был разобран.

Для полноты должны быть названы еще два выходца из Германии. Во-первых, Иоганн Христофор Ферстер, который, как и Г. Шедель, был гамбуржцем, а контракт с ним заключали тоже в Альтоне. Это было в конце 1716 г., но прибыл он в Петербург только летом 1718 г. В документах недаром фигурирует чаще не как архитектор, а как «мармулир», т. е. мраморщик. Он действительно первый в России специалист по изготовлению и применению искусственного мрамора [10, 101–102]. В роли архитектора он выступал на Сарской мызе (будущее Царское Село), достраивая в 1722–1726 гг. сделанное И. Ф. Браунштейном. Есть даже предположение, что И. Х. Ферстер внес в это строительство значительно больший вклад, чем И. Ф. Браунштейн [4].

Другой — Карл Фридрих Шеслер из Дрездена, нанятый на исходе Петровской эпохи, в 1725 г., в новоучрежденную Петербургскую Академию наук, где, кроме математики и перспективы, преподавал

гражданскую и военную архитектуру [10, 128].

Когда не стало Петра Великого и Российской империей номинально правил его внук, малолетний Петр II, директор Канцелярии строений У. А. Сенявин уволил в 1728 г. большинство иностранных архитекторов. Это, однако, не коснулось трех представителей Германии. Т. Швертфегер еще продолжал заниматься Александро-Невским монастырем и уехал в Берлин лишь в 1738 г.; И. Х. Ферстер перебрался в Кронштадт, где работал в 1729–1741 гг. К. Ф. Шеслер вернулся в Дрезден, но в 1741 г. он снова в С.-Петербурге и преподает в Академии наук. Им сделан проект комплекса академических зданий на Стрелке Васильевского острова [15, 224–229].

Заключение

По выражению И. Э. Грабаря, барочный стиль «нахлынул» в юный Петербург «сразу несколькими разветвлениями» в виде «барокко французского, голландского, немецкого и итальянского» [9, 51]. Различима ли в нем особая немецкая струя? Отвечая, придется, прежде всего, учитывать, откуда именно прибывали из Германии, что не могло не повлиять на манеру каждого из архитекторов. Так, Г. Шедель был «типичным представителем северонемецкого барокко, торжественного, тяжелого по объемам, но с плоской обработкой стен», тогда как Т. Швертфегер творил «в духе дворцовых или монастырских ансамблей южногерманского или австрийского барокко» [5, 47, 48].

Крупнейшей фигурой среди «ангажированных» при Петре немецких зодчих был А. Шлютер. Однако скорая смерть не позволила ему в Петербурге развернуться во всю мощь своего таланта. Воздействие А. Шлютера, хотя бы через то, что он создал или собирался создать в Германии, а также его графического наследия, сказалось. Так, башня Кунстштрассе вполне могла быть отзвуком злополучного Мюнцтурма. Позднейшие гроты в Царском Селе (Ф.-Б. Растрелли) или Кускове (Ф. С. Аргунов) — закономерное продолжение того, что было создано в Летнем саду, даже с учетом привнесенного Г. И. Маттарнови.

На второе место по значимости после А. Шлютера можно поставить Т. Швертфегера, чей замысел Троицкого собора достоин считаться выдающимся.

Необходимо принять во внимание еще одно обстоятельство. Когда

в России начинало развиваться петровское барокко, основные шедевры барочного стиля в Германии и Австрии, такие как Фрауэнкирхе (1726–1743; арх. Г. Бэр) и католическая церковь (1737–1752; арх. Г. Киавери) в Дрездене, мюнхенские Асамкирхе (1734–1738; арх. бр. Асам) и ансамбль Нимфенбурга, постройки Б. Неймана, были еще впереди. Барокко в немецких землях еще не вступило в кульминационную фазу и недостаточно обнаруживало свои особенности, в конце XVII — начале XVIII в. только проступавшие через многочисленные заимствования у тогдашних законодателей архитектурной моды — Франции и Италии. Над немецкими зодчими довлело преклонение перед французскими и итальянскими авторитетами, которое еще долго сохранялось даже у многих представителей немецкой культуры. Отчасти поэтому, да еще в специфических условиях Петербурга, «немецкий след» стилистически не мог проступить с той отчетливостью, с какой обнаруживается, например, голландский.

Архитекторы из Германии, безусловно, внесли весомую лепту в создание новой российской столицы и ее пригородов.

Список использованной литературы

- 1 Аренкова Ю. И. Арсенал в Кремле. История строительства // Русское искусство барокко: материалы и исследования / Под ред. Т. В. Алексеевой. — М.: Наука, 1977. — С. 43–54.
- 2 Барокко: Архитектура. Скульптура. Живопись. — Koln: Konemann, 2000. — 504 с.
- 3 Белехов Н., Петров А. Иван Старов. — М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1950. — 180 с.
- 4 Бронштейн С. С. Архитектура города Пушкина. — М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1940. — 200 с.
- 5 Виппер Б. Р. Архитектура русского барокко. — М.: Наука, 1978. — 118 с.
- 6 Воинов В. С. Андреас Шлютер — архитектор Петра // Советское искусствознание. 1976/1. — М.: Сов. художник, 1976. — С. 367–377.
- 7 Всеобщая история архитектуры: в 12 т. — М.: Стройиздат, 1969. — Т. 7. — 620 с.
- 8 Грабарь И. Э. История русского искусства. — М.: Кнебель, [б. г.] — Т. 2. — 480 с.
- 9 Грабарь И. Э. О русской архитектуре. — М.: Наука, 1969. — 424 с.
- 10 Малиновский К. В. Художественные связи Германии и Санкт-Петербурга в XVIII веке. — СПб.: Крива, 2007. — 496 с.
- 11 Молчанов Н. Н. Дипломатия Петра Великого. — М.: Междунар. отношения, 1990. — 448 с.
- 12 Морозова А. А. Н. Ф. Гербель: городской архитектор Санкт-Петербурга. — СПб.: Стройиздат, 2004. — 224 с.
- 13 Пунин А. Л. Санкт-Петербург в эпоху Петра Великого. — СПб.: Лики России, 2014. — Ч. 1. — 212 с.
- 14 Русская архитектура первой половины XVIII века: исследования и материалы / Под ред. И. Э. Грабаря. — М.: Стройиздат, 1954. — 414 с.
- 15 Штелин Я. Записки об изящных искусствах в России. — М.: Искусство, 1990. — Т. 1. — 448 с.
- 16 Baroque & Rococo: Architecture & Decoration / Ed. by A. Blunt. — New York: Harper & Row, publishers, 1978. — 352 p.

References

- 1 Arenkova Yu. I. Arsenal v Kremle. Istoriya stroitel'stva // Russkoe iskusstvo barokko: materialy i issledovaniya / Pod red. T. V. Alekseevoj. — M.: Nauka, 1977. — S. 43–54.
- 2 Barokko: Arhitektura. Skul'ptura. Zhivopis'. — Koln: Konemann, 2000. — 504 s.

- 3 Belekhov N., Petrov A. Ivan Starov. — M.: Izd-vo Akademii arhitektury SSSR, 1950. — 180 s.
- 4 Bronshtejn S. S. Arhitektura goroda Pushkina. — M.: Izd-vo Akademii arhitektury SSSR, 1940. — 200 s.
- 5 Vipper B. R. Arhitektura russkogo barokko. — M.: Nauka, 1978. — 118 s.
- 6 Voinov V. S. Andreas Shlyuter — arhitektor Petra // Sovetskoe iskusstvoznanie. 1976/1. — M.: Sov. hudozhnik, 1976. — S. 367–377.
- 7 Vseobshchaya istoriya arhitektury: v 12 t. — M.: Strojizdat, 1969. — T. 7. — 620 s.
- 8 Grabar' I. E. Istoriya russkogo iskusstva. — M.: Knebel', [b. g.] — T. 2. — 480 s.
- 9 Grabar' I. E. O russkoj arhitekture. — M.: Nauka, 1969. — 424 s.
- 10 Malinovskij K. V. Hudozhestvennye svyazi Germanii i Sankt-Peterburga v XVIII veke. — SPb.: Kriga, 2007. — 496 s.
- 11 Molchanov N. N. Diplomatiya Petra Velikogo. — M.: Mezhdunar. otnosheniya, 1990. — 448 s.
- 12 Morozova A. A. N. F. Gerbel': gorodskoj arhitektor Sankt-Peterburga. — SPb.: Strojizdat, 2004. — 224 s.
- 13 Punin A. L. Sankt-Peterburg v epohu Petra Velikogo. — SPb.: Liki Rossii, 2014. — CH. 1. — 212 s.
- 14 Russkaya arhitektura pervoj poloviny XVIII veka: issledovaniya i materialy / Pod red. I. E. Grabarya. — M.: Strojizdat, 1954. — 414 s.
- 15 Shtelin Ya. Zapiski ob izyashchnyh iskusstvah v Rossii. — M.: Iskusstvo, 1990. — T. 1. — 448 s.
- 16 Baroque & Rococo: Architecture & Decoration / Ed. by A. Blunt. — New York: Harper & Row, publishers, 1978. — 352 p.

Anry Kapitkov

Candidate of Art history, professor of USAAA, leading researcher of FSBI «TsNIIP Minstroy Russia» UralNIIProekt, Russian Federation
e-mail: henry2@com.ru

Статья поступила в редакцию в июле 2019 г.

Опубликована в декабре 2019 г.