



Б О Р И С А Л М А З О В

П О В Е С Т И
К А М Е Н Н Ы Х
Г О Р О Ж А Н



очерки о декоративной
скульптуре
Санкт-Петербурга

Борис Алмазов

**Повести каменных горожан.
Очерки о декоративной
скульптуре Санкт-Петербурга**

«Центрполиграф»

2012

Алмазов Б. А.

Повести каменных горожан. Очерки о декоративной скульптуре Санкт-Петербурга / Б. А. Алмазов — «Центрполиграф», 2012

Это богато иллюстрированное издание познакомит вас с необычными жителями Петербурга: каменными памятниками декоративной скульптуры. Следуя за рассказом автора, вы сможете разглядеть на стенах города то, чего не замечали раньше: маски и маскароны, древних богов, невероятное разнообразие птиц, зверей и растений, узнаете значение символов, вплетенных в архитектуру Северной столицы.

© Алмазов Б. А., 2012

© Центрполиграф, 2012

Содержание

Вступление	6
Часть первая	10
Маски и маскароны	10
Маски	10
Маскароны	18
Аллегии, символы, атрибуты, эмблемы	23
Аллегория	23
Символ	23
Атрибут	25
Эмблема	26
Первый архитектор	27
Блистательные Растрелли	34
Растрелли Бартоломео Карло	34
Растрелли Франческо Бартоломео	35
Атланты и Курсы	40
Атлант	42
Курс	46
Музей	47
Эрмитаж	49
Кора, Кариатида и Деметра	51
Кора	51
Конец ознакомительного фрагмента.	53

Борис Алмазов
Повести каменных горожан
Очерки о декоративной
скульптуре Санкт-Петербурга

Будьте бдительны: запас памятников культуры крайне ограничен в мире, и он истощается со все прогрессирующей скоростью.
Д.С. Лихачев



Вступление

Нет такого самого интересного урока, какой бы каждый учащийся, с восторгом, не обменял на самую неудачную рыбалку.
Жизненное наблюдение

Любил, люблю и любить буду слоняться, пока не потеряю способности двигаться! О нет! Не бесцельно! Цель обязательно присутствует – для мини-путешествия должен быть повод! Но по дороге к цели великой или ничтожной (что-нибудь отнести, куда-нибудь сходить, кого-нибудь встретить, да просто отправиться из точки А в точку Б) как прекрасно тащиться «нога за ногу» по улицам, совать нос в освещенные окна, заглядывать в темные подворотни, читать газеты и афиши на стенах и театральных тумбах, наблюдать или даже участвовать в уличных происшествиях, встречать в разговоры незнакомых прохожих и глазеть, глазеть, глазеть!.. «Ибо не насытится ухо слушанием, а око зрением», тем более у нас в Питере, где каждый поворот, каждый перекресток открывает новую панораму и являет город с неизвестной и невиданной прежде стороны...

Сколько раз я обещал себе и окружающим бросить слоняться. В детстве я даже выучил в порыве самокритики стихотворение В. Маяковского «Про Власа-лентяя и лоботряса» и стяжал его исполнением на школьном утреннике аплодисменты. «Рот открыл и стал разиня – вывеска на магазине!» А собственно для чего же вывеска, если на нее не глазеть? Разглядывание витрин во всех развитых странах – общепринятое и повседневное развлечение. Прививается оно и у нас. Есть даже специальная наука о выкладывании товаров на витрине – мерчандайзинг называется. Есть даже заболевание, им страдает, например, моя жена, – шопинг – рыскание по магазинам. К сожалению, на мои предложения просто послоняться по городу она традиционно отвечает отказом и продолжает шастать по магазинам. В чем же разница? Да разница-то есть! Глазея на дома и витрины, настоящий ротозей, к которым я с гордостью отношу и себя, непрерывно и напряженно размышляет – то есть странствует не столько в пространстве, сколько во времени и в мире идей. Путешествие же по магазинам – топтание в мире вещей, увенчивающееся, как правило, покупкой абсолютно бесполезных по большей части предметов. Мне это, по определению, неинтересно. Зримым апофеозом разницы двух взглядов на мир явилась сцена, когда жена моего приятеля покупала ему, примеряя на себя, пиджак, а он совершенно индифферентно пополнял собою ряд безмолвных манекенов, увлеченно уткнувшись в книгу.

– Эдька, как? А? По-моему, в плечах не жмет?.. – разглядывала она себя в его пиджаке.

– Угу. – отвечал он. – Прекрасно, прекрасно...

– А вот эта шляпа или берет? – прикидывала она на него головные уборы в «гаммочку» с пиджаком: – Примерь! – Жена надевала их на голову мужа, как на неодушевленный манекен, но он оставался нем как деревенская изгородь, на коей вывешивают сушиться кринки и банки. Присутствие шапок на голове и смена их на кепки, шляпы и береты не отражало на лице моего приятеля никаких эмоций. Он оставался там – в мире идей и образов, и не существовало силы, способной вернуть его сюда – в брэнность бытия.

Однажды в ранней юности, поджидая не то приятеля, не то барышню у подъезда его (ее) дома, я вдруг почувствовал на себе чей-то взгляд. Сейчас много рассказывают про энергетику и прочие занимательные вещи, утверждают даже, что силу взгляда можно измерить. Правда, я никогда не видел и нигде не смог найти описания результатов какого-нибудь достоверного научно обоснованного эксперимента, который мог бы позволить выявить эту силу, потому и оставим пока рассуждения на эту тему. Однако в то, что можно ощутить на себе чей-то взгляд, – верю.

И в тот раз на меня явно кто-то пристально смотрел. Улица, как в детективе, была пуста. Окна в большинстве своем зашторены. Моросил питерский дождик, микроскопические капли туманом застилали улицу, светящимся тусклым шаром окутывали качающийся посреди улицы на проводах фонарь. Никого! Но я чувствовал, что меня рассматривают, и рассматривают пристально. Припомнив кое-что из прочитанного, а также из услышанного на уроках военного дела (оно тогда было обязательной дисциплиной в старших классах), я стал как ищущий цель снайпер осматривать все пространство вокруг себя, последовательно переводя взгляд слева направо и все дальше и дальше. И вдруг я буквально встретился – глаза в глаза – с взглядом маскарона на замковом камне, венчающем соседнюю подворотню. Он смотрел на меня!!!

– Фу ты, господи!

Бородатое лицо белело над запертыми железными воротами. Я пошел прямо к нему по отблескам света на мокром булыжнике мостовой – маскарон продолжал смотреть на меня. Я специально уклонялся то влево, то вправо – взгляд преследовал меня неотрывно. И только когда я подошел совсем близко к воротам и глянул на него снизу вверх, ощущение направленного на меня каменного взгляда исчезло. Что было тому виной? Вечер? Мятущийся свет тусклого фонаря? Воображение подростка, развитое занятиями в художественной школе? Да! Конечно! Но не только. Пройдитесь в сумерках по залам любого музея, взгляните в портреты и убедитесь – не только вы смотрите в лица живших прежде людей, из глубины прошлого и они смотрят на вас!



Ул. Рылеева, 18/40

Не случайно древнеегипетские зодчие один глаз у своих статуй инкрустировали самоцветами, и он «смотрел» как живой, настоящий, а второй глаз рисовали краской. На всякий случай – не дай бог, оживет!

Недаром ваятели Древней Греции и Рима в глазах своих изваяний, а вслед затем и маскаронов не делали зрачков – чтобы взгляд не возникал.

Фокус этих следящих за вами глаз или «зрячих» портретов давно открыт, да, собственно, и секрета никогда не было. Ну, так и что с того? Знаем мы, как это устроено, как это происходит или нет, а они – глядят!

Глядеть-то глядят, а вот видят ли? Наверно, пускаться в рассуждения на этот счет не стоит.

Предположительно, конечно, не видят. Мы ведь взрослые люди, образованные (по мере сил) и, как нас учили в школе в период социализма, вроде бы материалисты – враги всякой мистики!

«Это обязательно, исключительно, совершенно, буквально, точно!» – говорил один мой знакомый милиционер.

А вдруг видят? Во, брат, как! Чего они насмотрелись, эти каменные лица, безмолвствующие на фасадах старинных и не очень старинных домов? Да и безмолвствуют ли? Они говорят, но только на своем бессловесном языке. По мне – так они кричат! Повествуют! И даже пророчествуют! Мне кажется, что на многих каменных лицах можно прочесть будущую судьбу владельцев (про которую мы знаем, поскольку мы-то теперь в их будущем, и даже много позже того живем) тех зданий, где по замыслу художника они совсем не случайно нашли прибежище. Теперь спустя столетия мы можем только поражаться – как совпало!

Все, что мы видим, слышим, трогаем, нюхаем или жуем, все, что нас окружает и отражается в нашем сознании, – получаемая различными способами информация. Более того, оказывается, без нее и жить-то не можем, в самом прямом, физическом, так сказать, смысле! Сосчитано, что без еды человек живет около месяца, без воды – неделю, без воздуха – минуту. А сколько без информации?

Польский фантаст Станислав Лем описывал (а может, придумал, – все равно убедительно!) некий эксперимент. Человека погружали в ванну с водой, температурой равной его телу, и он не чувствовал ни воду, ни собственный вес. Надевали шлем, чтобы он ничего не видел, не слышал и т. п., то есть лишали всех видов информации, в том числе неосознанно получаемой сенсорным путем (с помощью органов чувств). И хотя эксперимент не мог быть абсолютно чистым, кое-что оставалось, например сильно уменьшившийся в воде, но все-таки вес, работа внутренних органов, а это тоже информация, и тем не менее последствия эксперимента были ужасны. Через несколько часов испытуемый впадал в ступор – особое психическое состояние, психический шок. Потом врачи с большим трудом несколько месяцев выводили его из этого состояния.

А причем тут маскароны?

Основа информации – *сообщение*. Это может быть слово, а может быть зрительный и любой другой образ. Существует похожий термин – *послание*. Например, памятник. Он не разговаривает, а информацию мы получаем. Причем получаем в том объеме, в каком нам позволяет ее получать наш культурный и образовательный уровень. У Шекспира по этому поводу сказано очень точно: «Вещи сами по себе не бывают ни хорошими, ни дурными, а только в нашем восприятии».

– Ой, какой смешной пенечек! – сказала моя дочечка, когда мы гуляли с ней по лесу.

– Чем же он смешной?

– На грибок и на дедушку старенького похож.

Вот так она на уровне своего возраста расшифровала (декодировала) информацию, то есть поняла, истолковала послание от пня!

Взятые Константинополь турки разбили все скульптуры (мы вынуждены восторгаться обломками) не потому, что турки «ужас, как дикие». Просто информацию или послание, заложенные в античных образах, воплощенных в скульптуре, они не воспринимали или истолковывали ее искаженно. Ислам запрещает изображать человека. Культура мусульманского Востока – культура орнамента сказочной красоты, но малопонятного европейцу, во всяком случае европейцу времен падения Византии.

Перед Александро-Невской лаврой установлен памятник Святому Александру Невскому. Оставляя в стороне его художественные особенности¹, скажем о том, что по канонам православия² святым не ставят круглую скульптуру³ – это католическая традиция.

¹ Например, коня – близнеца растрелиевскому у Инженерного замка, лицо Александра Невского, скрытое шлемом, «поскольку подлинное неизвестно», и то, что скульптурой принято считать композицию в пространстве, которая обозрима хотя бы с трех точек зрения, а этот – плоский, как велосипед, как иллюстрация, и сама постройка памятника выполнена так, что с Невского проспекта он не виден, и т. п.

Но я о другом. Материализованное послание – в данном случае памятник – может нести информацию, которую художник и не планировал и даже не предполагал, что его творение может быть истолковано иначе, чем задумывал автор.

Каждое произведение искусства, в том числе декоративная скульптура и ее часть – маскароны, – это послания, задуманные, созданные, «закодированные» и направленные автором зрителю, получателю послания. Однако понять отправленное ему через века послание адресат сможет, только если сумеет это послание прочесть, истолковать. На пути этому стоят «барьеры непонимания». Они могут быть самыми разными. Например, поэт читает великолепные стихи на полнозвучном языке, а вы этого языка не знаете – послание не декодировано, и для вас оно только красивый шум. Когда после революции мужиков из курных изб с клопами и тараканами переселяли в роскошные барские усадьбы, крестьяне переселялись с большой неохотой и тут же забеливали драгоценные фрески и сбивали со стен лепнину с обнаженными античными богами.

– У нас тут дети! А тамо така срамота!

Это еще один весьма существенный барьер непонимания – отсутствие у получателя культурного уровня, соответствующего посланию. Барьеры непонимания усиливаются и «толщей времен», отделяющих нас от создания художественного произведения.

За полвека, слоняясь по улицам, переглядываясь с маскаронами, я, кажется, кое-что стал понимать в их неслышной речи. Я ведь все эти годы учился их языку, да и сейчас учусь.

Они улыбаются мне, я слышу их жалобы, они подмигивают мне, провожают взглядами, они рассказывают мне о том, что видели, что происходило на их глазах. Да, мудрено в нашем городе, где так много изваяний и каменных лиц, где целый каменный народ разбежался по фасадам дворцов, доходных домов, арок над подворотнями, не попытаться выслушать их рассказы. Зачем? Сегодня нужен переводчик с их, еще столетие назад понятного коренным петербуржцам языка. Вот я и стараюсь по мере сил переводить повести каменных горожан.

Но перед тем как попытаться понять, о чем рассказывают маскароны (шире – декоративная скульптура, не существующая самостоятельно вне архитектурного замысла, а проще – здания), нужно ответить на два вопроса: откуда они, маскароны, взялись и зачем их поместили туда, где они теперь находятся?

² Подобное считается нарушением второй заповеди Христовой: «Не сотвори себе кумира, и всякого подобия, елика на небеси горе, и елика на земли низу, и елика в водах под землею, да не поклонишься им, ни послужиши им». Определение «круглая скульптура» будет пояснено далее.

³ «Скульптура (лат. *sculptura*, от *sculpo* – вырезаю, высекаю), ваение, пластика, вид изобразительного искусства, произведения которого имеют объемную, трехмерную форму и выполняются из твердых или пластических материалов. Скульптура изображает главным образом человека, реже животных, ее главные жанры – портрет, исторические, бытовые, символические, аллегорические изображения, анималистический жанр. Художественновыразительные средства скульптуры – построение объемной формы, пластическая моделировка (лепка), разработка силуэта, фактуры, в некоторых случаях также цвета. Различаются круглая скульптура (статуя, группа, статуэтка, бюст), осматриваемая с разных сторон, и рельеф (изображение располагается на плоскости фона). Монументальная скульптура (памятники, монументы) связана с архитектурной средой, отличается значительностью идей, высокой степенью обобщения, крупными размерами; монументально-декоративная скульптура включает все виды убранства архитектурных сооружений и комплексов (атланты, кариатиды, фризы, фронтоновая, фонтанная, садово-парковая скульптура); станковая скульптура, не зависящая от среды, имеет размеры, близкие к натуре или меньшие, и конкретное углубленное содержание. Материалы скульптуры – металл, камень, глина, дерево, гипс и др.; методы их обработки – лепка, высекание, литье, ковка, чеканка и др.» (Большой Энциклопедический словарь. Электронная версия).

Часть первая

Маски и маскароны

Маски

«Маска (*франц.* masque). 1. Накладка с вырезами для глаз, скрывающая лицо, иногда с изображением человеческого лица, головы животного или мифического существа. Маски ритуальные надевались исполнителями религиозных обрядов в первобытных культах. Маски театральные употреблялись в античном театре, скоморохами, в итальянской комедии дель арте, традиционном театре Японии, Южной и Юго-Восточной Азии и др. 2. Слепок из гипса и др. материалов, снятый с лица умершего. У многих народов древности на лицо погребенного накладывали погребальные маски из золота и др. 3. В медицине – маска для наркоза, физиотерапевтических процедур, марлевая, асептическая. 4. В косметике – слой крема, лекарственного состава, наложенный на лицо или шею для лечения, ухода за кожей. 5. Предмет защитного снаряжения спортсмена (в фехтовании, хоккее и др.), предохраняет лицо от травмы»⁴.

Разговор о масках нужно начинать с очень дальнего далека! С первобытных времен. И начинать с вопроса: как человек научился рисовать? Точнее: как он научился видеть нарисованное плоское изображение? Вопрос не праздный и очень не простой. А то, что каждый из нас этому учится и такое умение в нас не от природы, я знаю по собственному опыту.

Совсем маленьким я увидел странную картинку. Дед с бабкой сидели на заборе и пили чай из самовара, а к забору приляпана кошка! Она, не смущаясь странностью своего положения, терла лапой мордочку – «намывала гостей». Прошло, наверное, года два, когда мне снова попала в руки эта картинка, и я увидел, что «забор» – это дощатый пол в избе. Прежде, два года тому назад, я по молодости лет не видел перспективу – воспринимал картинку плоско, как, например, орнамент. Теперь «глаз воспитался», возникло понимание – «видение» перспективы, и все стало на место.



Ул. Рылеева, 18/40

⁴ Большой Энциклопедический словарь. Электронная версия.

На «неумелости» нашего зрительного восприятия строятся многие оптические фокусы, например загадочные картинки художника Эшера. Или, скажем, на станции метро «Площадь Александра Невского» стены украшены «чешуей», изображающей кольчугу, так вот, я до сих пор не могу понять: какие чешуйки выпуклые, а какие, по словам моей дочери, «впуклые» – вогнутые.

Более 100 лет назад другая маленькая испанская девочка, сидя на плечах у отца, увидела на стенах и потолке пещеры удивительные рисунки, известные нынче всему миру как шедевры первобытного искусства. Однако пристально изучавших эти фрески ученых смущали три вопроса: почему в многофигурной фреске отсутствует композиция, гениальные изображения быков, лошадей расположены хаотично⁵ и даже громоздятся друг на друга? Почему нет на фресках человека? И, наконец, почему эта картинная галерея в такой труднодоступной пещере, а не на виду у всех?

Отгадка найдена совсем недавно. Помогли странные орнаменты – цепочки, сопровождавшие рисунки, сопутствующие, кстати, почти всем первобытным рисункам и существующие до сегодняшнего дня в традиционной культуре бушменов. Психиатры, изучившие эти странные цепочки, пришли к единодушному мнению: их «видит» человек, входя в состояние транса. Стало быть, животные на рисунках – это то, что «видел» жрец или шаман, впадая в священное, ритуальное, «потустороннее» сознание. Он создавал свои фрески с колдовскими или, возможно, с «познавательными» целями, что было в ту пору, вероятно, одно и то же, а древнейшая живопись – не художественная самоцель.



Садовая ул., 34

Подтверждением тому служат изображения кистей рук, встречаемые рядом с первобытной живописью. Собственно, не они, а способ их изображения. Казалось бы, чего проще: макни руки в краску и печатай их на стене. Как это, например, делают ребяташки, когда родители вдруг отлучатся, а им придет в голову идея украсить свежестроенные, но скучные, по их мнению, стены самым простым рисунком – отпечатками ладоней, намазанных гуталином или кетчупом. Шаман делал все с точностью до наоборот. Клал ладони на стену и прыскал

⁵ Когда уже была написана эта книга, я узнал из телепередачи, что вовсе и не хаотично. По утверждению французской исследовательницы, рисунки в пещерах – древний календарь. Они так расположены, что в определенные дни солнечный луч, проникающий в пещеру, освещал то одну, то другую фигуру, точнейшим образом указывая время начала охоты или рыбалки, время гона или выведения потомства у тех или иных животных, а возможно, и расположение планет, их движение и прочее. И все же, безусловно, это древняя магия. Ведь в те давние времена наука еще не отделилась от магии.

на них краской. Таким образом краска становилась видимой плоскостью, объединяясь со стеной, а руки как бы уходили туда – за стену, за осязаемую реальность, в потусторонний мир.

Первобытный художник никогда не рисовал с натуры. Наоборот, он извлекал образы из своего сознания и делал их живописной реальностью. Не отсюда туда – в небытие, в вечность, а оттуда сюда обращен канал связи, для того чтобы оттуда повлиять на «тутошнюю» земную жизнь и бытие. А далее один шаг, чтобы отделить живопись и скульптуру от стены и сделать их самостоятельно живущими, рукотворными реальностями. Правда, на этот шаг человечеству понадобилось не одно тысячелетие. Когда же такое случилось, мир наполнился «виртуальной реальностью» – созданным человеком изображением действительности.

Мы иногда тоже невольно проходим этот путь. Рисунки на обоях, причудливые пятна на стенах домов, трещины на потолке в старинных зданиях, да что там – облака, тучи, камни оживают. Нам видятся фигуры, лица... Ничего этого в действительности нет, изображения являются перед нашим мысленным взором, то есть только в восприятии. Однажды старенький художник, стоя перед холстом с кистью в руке, сказал мне:

– Какой там Шекспир! «Что он Гекубе, что ему Гекуба?..» Любая картина любого гения всего-навсего холст и краски – с формальной, народно-хозяйственной, материалистической точки зрения, и больше ничего! А мы рыдаем!



В. О., 9-я линия, 54

«Искушение» и «искусство» от одного корня. Как понимать? Бог создал реальность, а художник ее изображение, однако появляется у художника искушение вообразить себя Творцом. Не зря первые натюрморты назывались обманки! Если вдуматься, все изобразительное искусство – обманка! «Магия искусства». Вот то-то и оно! Не сама жизнь, а ее изображение, отраженное в нашем сознании!

А причем тут маски? Очень даже причем! Маска – часть магии, древнейшего первобытного ритуала. Ритуальный магический смысл маски до сегодняшнего дня используется шаманами и врачами. Шаманы и хранители заветов народной медицины прибегают к такому способу лечения в первую очередь душевнобольных, освобождая их, например, от страхов, от всевозможных так называемых фобий. Шаманы с лица больного снимают как бы посмертную маску. Ее разрисовывают в устрашающие сочетания цветов, а затем либо выбрасывают, либо вешают при входе так, чтобы она отпугивала стремящиеся в дом черные силы, страхи, всякую нечисть и, в первую очередь, тот страх, что преследовал пациента. Некоторые люди убеждены, что принести африканскую маску и повесить ее в доме все равно что притащить заряженную гранату – рано или поздно граната взорвется; что дети в доме, где на стенах есть устрашающие маски африканских и прочих богов, будут болеть. Существует методика в медицине, когда врач не снимает маску с больного, а долго лепит или рисует его портрет, проводя при этом длительные сеансы психотерапии.

Я не имею мнения по поводу магии масок и целебности подобных практик и вообще магии, но если она существует тысячелетия, значит, кому-то помогала? Мне в данном случае важна не медицинская сторона влияния масок, а убеждение в том, что маска – дело серьезное.

«Изображают маски, обыкновенно, либо человеческое лицо, либо голову какого-либо действительного животного (зверя, птицы, гада) или фантастического существа; в двух первых случаях замечается стремление либо к возможно большему воспроизведению сходства, либо к созданию чего-то страшного или комического. У большинства народов, особенно менее культурных, маски имеют значение не забавы или развлечения, а более серьезное; они часто связаны с различными религиозными представлениями.

Точное понимание смысла маски тесно связано с уяснением религиозных представлений и вообще мировоззрения и образа мышления народов на различных ступенях культурного развития; прогресс в изучении масок является, поэтому, тесно связанным с успехами этнологии и истории первобытной культуры вообще.



Ждановская наб., 9

Основной смысл маски в том, что она *скрывает* лицо, *защищает* его, отвлекает от него внимание и вместе с тем представляет другое лицо, способное внушать страх, напоминать об иных существах и т. п. На понятии о „маске“ лежит нередко представление о чем-то сверхъестественном, разрушающем, съедающем: *masca* (*итал.* – *maschera*) сводится к *mächer*, *masticare*. В непосредственно защищающем смысле маска употребляется на войне, чаще в соединении с шлемом (так называемое „забрало“), но иногда и отдельно, для защиты лица. При этом, обыкновенно, маске придается страшный вид, чтобы она в то же время и пугала неприятеля»⁶.

Пример такой пугающей маски – эгида. Понятие «эгида» в широком смысле – защита, прикрытие. «Под эгидой правоохранительных органов», например, «под эгидой знаний» и т. п. И это не случайно. В первоначальном смысле – эгида (*лат.* *aegis*) – шкура козы Амалтеи, чьим молоком был вскормлен младенец Зевс. Гефест обтянул ею щит, сделанный для Зевса. Потрясающая щитом, громовержец наводил ужас на врагов, низвергал громы и молнии на их головы.

Однако отметим, что задача эгиды не только защита, но и устрашение врага. Для этого на щит или на доспех прикреплена голова горгоны Медузы – *горгонион*. Строго говоря, на большинстве масок с головой горгоны Медузы изображена не она сама, а вот этот самый горгонион.

Иногда пишут Горгона Медуза, но, пожалуй, писать следует слово «горгона» с маленькой буквы, потому что это не имя собственное, как Медуза, и даже не фамилия, а скорее вид, «биологический класс» этого кошмарного змееволосого существа. Всего горгон три, и они сестры: Сфено, Эвриала и Медуза. Старшие – бессмертные, младшая (Медуза) – смертная. Мифологический герой Персей победил только одну – Медузу.

По мифологии, горгона Медуза, как и ее сестры, изображаемая обычно с ядовитыми, жалящими змеями вместо волос, обладала страшным оружием: ее мертвящий, смертоносный взгляд обращал все живое в камень. Персей обезглавил спящую горгону Медузу, глядя в отпо-

⁶ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. СПб., 1890–1907.

лированный медный щит на ее отражение. В знаменитой серебряной скульптуре Бенvenuto Челлини Персей поднимает только что отрубленную голову чудовища, но стоит, опустив глаза, страшась сам попасть под смертоносный взгляд Медузы, поскольку и отрубленная голова горгоны сохранила свои колдовские свойства и осталась смертоносным оружием.



Ул. Белинского, 11

Персей преподнес волшебный боевой трофей своей покровительнице богине мудрости Афине, она прикрепила голову Медузы на груди к доспеху так, чтобы отпугивать и убивать врагов.

Эгида стала символом Афины, а также Зевса и Аполлона. Другие боги вроде бы таким «оружием массового поражения» или «отражения» не пользовались.

Горгонионы в нашем городе можно встретить повсюду. Например, на решетке Летнего сада работы Шарлеманя, той, что со стороны Инженерного замка, помещены горгонионы и *фаски* – пучки палок, которыми наказывали преступников в Древнем Риме, с воткнутыми в них двойными топориками – *лабрисами*. Это для отпугивания злодеев. Правда, что-то плохо помогает! Крушат негодяи и вандалы статуи! И от этих варваров произведениям искусства не оборониться. Против них надобно употреблять власть и силу!



Летний сад. Решетка Шарлеманя

Отпугивающее изображение головы горгоны Медузы без щита называется *горгулий*. Кстати, во времена архаики греки представляли себе Горгону совсем не так, как она выглядит в позднейшей традиции.

И еще: существует термин *гаргулья* (также гаргулия, горгулья, горгулия) от старофранцузского – глотка и своим звучанием имитирует булькающий звук, возникающий при полоскании горла. Первые гаргульи еще в XII–XV веках устанавливались около водостоков в качестве направляющих для воды. По средневековым поверьям охранные статуи этих мифических крылатых существ устанавливались для украшения многих замков, храмов, соборов и прочих строений готического стиля, – вспомните собор Парижской Богоматери...

Вероятно, древнегреческий миф сохраняет информацию о более ранних, первобытных временах, в частности об *апоτροпеях*⁷ – *талисманах (оберегах)*.

В древности считалось, что они защищают людей, животных, жилища и посевы от влияния враждебных сил, отгоняют злых духов. Увы, это заблуждение никогда не умирало и, модернизовавшись, пыльным цветом расцвело в наше время. Апотропеи – обереги представляли собой изображения устрашающих божеств, зверей и предметов: египетского бога преис-

⁷ Апотропей (др. – греч.) – отвращающий беду.

подней Бэса (превратившегося в славянских языках в беса), горгоны, льва, грифона, сложенных пальцев и т. д. Их носили на груди в качестве амулетов, делали архитектурные рельефы, маски, скульптурные или живописные изображения, рисовали на сосудах из металла и на оружии.



Фронтон храма Артемиды на о. Корфу

Маски, в частности горгульи, располагались над дверьми и окнами, то есть там, где в дом могли проникнуть внешние, злые силы. Разумеется, в те времена, когда здания нашего города украшались маскаронами, этот древний смысл формально уже не играл своей магической роли, но традиция осталась. Более того, она сильно развилась и видоизменилась.

Народов, которые не вывешивали бы различные апотропеи над дверьми, окнами домов, входами в юрту, над отверстиями для дыма в крыше и даже над печными трубами, не существует. Обереги разные, но их задача одна и та же – не пустить злые враждебные силы в дом. Вспомните коньков на крышах, петухов над трубами каминов, олени и конские черепа, рога у входа в чум или юрту и даже ветку омелы над воротами у потомков древних кельтов!



Б. Челлини. Персей с головой Горгоны. Флоренция. XVI в.

Антропоморфные маски – человеческие лица, наследие древней европейской цивилизации, но кроме них дома оберегают бесчисленные львы, грифоны, химеры, а еще чаще всевозможные орнаменты – тоже изначально обереги. Они – прямые родственники кружев и вышивок на одежде. Кстати, первоначальная древняя магическая задача кружев и вышивок – не подпустить болезнь, сглаз, порчу к телу человека. Потому вышивками, кружевами, ожерельями укра-

шались – защищались рукава, воротники, пояс и даже штанины. Все превратившиеся в ритмический орнамент рисунки много столетий, а может быть, и тысячелетий назад были открытой книгой для наших предков и несли им различную информацию, которую ныне мы черпаем из печатного текста или произведений изобразительного искусства. А кружева и всевозможные орнаменты «замолчали» и служат теперь только красоте.

Древняя же магическая маска-оберег со временем превратилась в архитектуре в часть декоративного убранства – *маскарон*.

Маскароны

«Маскарон – в архитектуре: выпуклый лепной орнамент в виде маски или человеческого лица, с серьезным или карикатурным выражением, иногда окруженного листвой, и нередко выступающий на середине фигурной картуши. Обыкновенно его помещают как украшение на замковых камнях арок, в середине верхней части облицовки окон и дверей, под антаблементами и балконами, при отверстиях фонтанных труб и т. д. Маскароны были особенно в моде в XVII и XVIII веках, и архитекторы той эпохи обильно декорировали ими фасады дворцов, богатых домов, загородных вилл и др. зданий, порой к ущербу для их серьезности и изящества»⁸.

По поводу последнего утверждения насчет «ущерба изящности», высказанного столетие назад, поспорим, в остальном же все совершенно справедливо.

А вот утверждение, с которым я категорически не согласен: «Во времена Петра I из Западной Европы пришли маскароны и скульптура, ранее в России неизвестные»⁹.

Мне кажется, это дань недавнему прошлому – все достижения России начинать с царя-реформатора¹⁰. Как же это «с Петра I»? А на церкви Покрова на Нерли что? На Дмитриевском соборе во Владимире, сплошь покрытом резным камнем, в том числе с изображениями человеческих лиц, фантастических животных и растений? Разве это не барельефы и не маскароны в самом прямом смысле? Вот царь Давид, играющий на гусях и поющий псалмы, мало того, рядом с ним львы с хвостами, превратившимися в растения, а на плоскости стены, как и положено над входом, только что не на замковом камне – три человеческих лица, вероятно ангелы Святой Троицы. Что же это, если не маскароны? Вот рельефы, опять-таки над дверью, над боковым входом в тот же храм! Разве это не маскароны? А ведь это 1165 год! До первого российского императора Петра Алексеевича Романова (1672–1725) времени примерно столько же, как от наших дней до Ивана III (1440–1505), первого великого государя Всея Руси, деда Ивана Грозного – по 500 лет.

Архитектура, пожалуй, с первого дня своего существования не расставалась с маскаронами как с неотъемлемой частью декоративного убранства зданий. Но бывали буквально взрывы интереса к декоративной скульптуре и каменным лицам на стенах, и в первую очередь на стенах храмов. К примеру, Киевская и в особенности Владимиро-Суздальская Русь в первые века после принятия христианства находились в русле европейской, точнее, византийской архитектуры, где в это время господствовал романский стиль. Дошедшие до нас архитектурные шедевры XII века – Софийский собор, Георгиевский собор в Новгороде – произведения романского архитектурного стиля.

⁸ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. СПб., 1890–1907.

⁹ Комовский А.А. Наряд Московских фасадов. М., 1987.

¹⁰ Например, девять из десяти опрошенных не назовут имени царя Федора, царствовавшего с 1676 по 1682 г., при котором и началась значительная часть реформ, приписываемых Петру I. Громадная фигура младшего брата заслонила деяния царя Федора Алексеевича, которого постоянно путают с царем Федором Иоанновичем (сыном Ивана Грозного), царствовавшим на столетие раньше – с 1584 по 1598 г.



Давид Псалмопевец, Владимир. Дмитриевский собор. XII в.

«... Если романская скульптура на Западе стихийно развивалась в сторону обособления фигуры от стены, что нашло наиболее яркое выражение в ранней готике (вторая половина XII – первая треть XIII в.), то на Руси художественная эволюция протекала в обратном направлении. Тяжелый высокий рельеф, таивший в себе возможность перерождения в круглую скульптуру, был переведен русскими мастерами на язык деревянной резьбы, а затем подчинен тому орнаментально-плоскостному началу, которое всегда так ценилось древнерусским художником с его любовью к узорочью. Тем самым круглая скульптура лишилась необходимых для ее успешного развития предпосылок. Это своеобразное явление можно особенно хорошо изучить на примере рельефов Георгиевского собора. Когда сопоставляешь его колончатый пояс с аркатурным¹¹ фризом в Нотр Дам де Гранд в Пуатье и церкви в Рюффек (Шарант), делается очевидным совсем иной подход русского художника к пластике»¹².

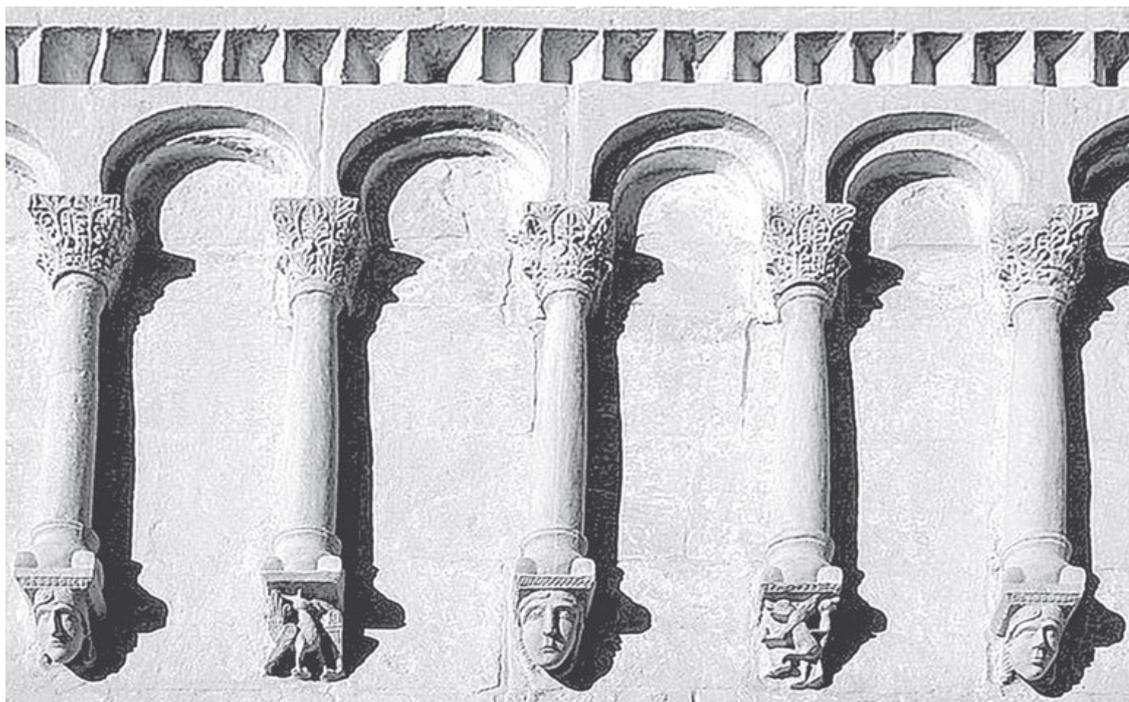
¹¹ Аркатура – ряд декоративных ложных арок на фасаде здания или на стенах внутренних помещений.

¹² Лазарев В.Н. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. История русского искусства. Т. 1. М., 1953. С. 440.



Барельеф. Владимир. Дмитриевский собор. XII в.

Интересно, как в Средневековье русские мастера резали камень. «У нас есть теперь возможность восстановить практиковавшийся в Юрьеве-Польском метод работы. Сначала были выполнены на земле и поставлены на места все изображения более высокого рельефа (при этом фоны оставались гладкими). Затем, уже по поверхности выложенного камня, производили орнаментирование низа стен, полуколонн, пилястр и т. п., а также орнаментирование фона верхних фигурных композиций. Узор рисовали, потом процарапывали. Лишь после этого выбирали его фон, резали вглубь детали орнамента и, наконец, скругляли его контуры. Подобный способ работы еще в большей мере сближал рельефы с изделиями из драгоценных металлов, которые, без сомнения, были использованы в Юрьеве-Польском как образцы.



Аркатурный пояс. Церковь Покрова на Нерли. XII в.

Наряду с работами ювелиров, подвизавшиеся в Георгиевском соборе мастера использовали также мотивы из восточных шелковых тканей, византийских миниатюр и поделок из слоновой кости. Так, например, украшения пилястр южного притвора, где в переплетающихся дугах изображены различные животные, явно навеяны византийскими тканями (шелковые ткани в Браунвейлере, Утрехте и Сигбурге). Влиянием тканей следует объяснить и восточный характер некоторых животных (птиц, грифонов, слонов). Христианские сюжеты чаще всего почерпнуты из миниатюр, иконографические схемы которых подвергнуты последовательному изменению. Бросается в глаза сильнейшее обрусение лиц, приобретших ярко выраженный национальный отпечаток (особенно явственно это проступает в изображении Христа). Оригинальная творческая переработка чужеземных образцов всюду дает о себе знать с необычайной силой. И здесь ясно чувствуется живая струя народного творчества, под воздействием которой церковные образы утрачивают традиционный аскетизм и суровость и наполняются новым жизненным содержанием»¹³.

Поэтому утверждать, что впервые маскароны появились в нашей державе во времена Петра, можно с серьезными оговорками. Не впервые! Европейские художественные искания были в России известны, более того, и круглая скульптура у нас присутствовала, и в изрядном количестве, но она не занимала того места, какое отводилось ей в готической, ренессансной и барочной пластике Западной Европы. На Руси господствовал резной рельеф. Под резцами русских мастеров он достиг высочайшего совершенства. Русское художественное сознание к рубежу XVII–XVIII столетий было развито и вполне готово к восприятию европейского искусства. Русского мастера, художника, да и зрителя, иногда горячо протестующего против вторжения европейского искусства в русскую традицию, раздражало в первую очередь содержание, а уж потом форма. Однако декоративная европейская скульптура и орнаментика никакого отторжения в русском обществе не вызвали. Более того, традиции русского каменного узорья не противоречили традициям западной декоративной скульптуры, потому вскоре после

¹³ Лазарев В.Н. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. История русского искусства. Т. 1. М., 1953. С. 440.

появления в России в XVIII веке образцов нового европейского искусства русские работы, наполненные новым содержанием, стали превосходить европейские образцы.

В этой области, как и в древнерусской литературе, сразу начавшейся с шедевров, тоже нет робких начальных шагов. Западноевропейское искусство сразу завоевывает, по крайней мере, северную столицу. И вскоре русские скульпторы и камнерезы создают «Бахусов и Венусов» не хуже, а то и лучше своих европейских учителей.

Не в дни Петра I, а со времен царствования его отца, государя Алексея Михайловича Тишайшего, возникает пристальный интерес молодого Русского Царства к западноевропейской культуре. Царь Петр Алексеевич же, в свою очередь, сделал ее обязательной для созданной им Империи. Вместе с европейской архитектурой в России явились европейские маскароны и барельефы, получившие широчайшее распространение. Они, претерпевая метаморфозы смены архитектурных стилей, дожили и до наших дней и, как выясняется, возрождаются вновь!

Первые новые европейские маскароны в виде головок ангелов над окнами появились в Москве в 1696 году на церкви Покрова Пресвятой Богородицы «на Лыщиковой горе» в Таганской слободе. «Скульптурный декор в стиле барокко украшал храмы, построенные архитектором И.П. Зарудным: церковь Архангела Гавриила, больше известную как „Меншикова башня“ (1704–1707), и церковь Иоанна Воина на Большой Якиманке (1707–1713)»¹⁴. Родные братья московских ангелочков – ангелы Петропавловского собора в Петропавловской крепости. Их там полным-полно и каменных, а еще больше резных деревянных внутри собора. Оттуда из Петропавловского собора они перепорхнули на другие петербургские церкви, а затем пополнились огромным числом маскаронов. (Одних женских лиц – семь с половиной тысяч!)

Маскароны высекались из камня либо отливались из гипса и крепились к стенам на металлических штырях или крюках. «Чаще всего маскарон располагался в замковых камнях оконных и дверных проемов, ворот, во фризových панелях или сандриках»¹⁵.

Но рассказ об этом начнем не с маскаронов, а с декоративной скульптуры, то есть такой, что не существует самостоятельно, но дополняет и украшает здания, даже порой отделившись от стены. Но, перед тем как приступить к этому разговору, необходимо уточнить некоторые понятия, без которых нам многое будет неясно. Маскароны, в частности, и скульптура вообще, в том числе декоративная, полны символики, аллегоричны. Для зачина и уточним, что же это такое.

¹⁴ Колмовский А.А. Наряд московских фасадов. М., 1987.

¹⁵ Там же.

Аллегии, символы, атрибуты, эмблемы

Первоначальная задача любого апотропея-оберега, будь-то маскарон или иная декоративная деталь, – защита – со временем перестала быть столь явной, как в древние первобытные и античные времена, но одно качество – аллегоричность – сохранилось. Что же такое аллегория? (Цитирую, почти буквально, по Брокгаузу и Ефрону, уж очень мне стиль и язык этой старинной энциклопедии нравится, он как нельзя лучше соответствует характеру нашей петербургской книги и нашей теме, а также по Современному словарю иностранных слов¹⁶.)

Аллегория

Аллегория (*греч.* allegoria – иносказание) – изображение отвлеченной идеи (понятия) посредством образа; художественное обособление отвлеченных понятий посредством конкретных представлений. Религия, любовь, справедливость, раздор, слава, война, мир, весна, лето, осень, зима, смерть и т. д. изображаются и представляются как живые существа. Прилагаемые этим живым существам качества и наружность заимствуются от поступков и следствий того, что соответствует заключенному в этих понятиях обособлению, например обособление боя и войны обозначается посредством военных орудий, времен года – посредством соответствующих им цветов, плодов или же занятий, справедливость – посредством весов и повязки на глазах, смерть – посредством клепсидры¹⁷ и косы.



Сенатская пл., 1–3

Смысл аллегии, в отличие от многозначного символа, однозначен и отделен от образа; связь между значением и образом устанавливается по сходству (лев – сила, власть или царственность). Как троп, аллегория используется в баснях, притчах, морали; в изобразительных искусствах выражается определенными атрибутами (правосудие – женщина с весами). Наиболее характерна для средневекового искусства, Возрождения, маньеризма, барокко, классицизма.

А теперь разберемся, что такое символ и атрибут.

Символ

Символ (от *греч.* symbolon) – знак, изображение какой-нибудь вещи или животного для обозначения качества предмета. В понятие символа входят, не поглощая его, художественный образ, или аллегория, или сравнение. Многие символы получили необъятно широкое значе-

¹⁶ Современный словарь иностранных слов. СПб., 1994.

¹⁷ Клепсидра (от *греч.* klepsudra – крадущая воду) – водяные часы.

ние, например символы креста, орла, рыбы. Происхождение символов и способы их распространения в научном отношении мало выяснены. Несомненно некоторые символы возникли у народов самостоятельно; многие сходные символы могут быть объяснены общими психологическими и культурными причинами (скажем, солнца – в виде колеса или свастики, молнии – в виде молота); но во многих случаях обнаруживается культурное взаимодействие народов и передача символов путем торговых связей, монетного обращения, религиозных представлений.

Есть символы общие для разных народов: крест в дохристианском значении символа земли, символа ветров, символа света, истины и пр., двуглавый орел и орел, разрывающий змея (символ победы солнца над тучами, вообще победы, силы). Рука с неба (в христианской иконографии, галльских амулетах, ассирийских камнях), лотос как символ божества и вселенной у индусов и египтян.

В славянской народной поэзии своя символика: фиалка – символ девственности, барвинок – брака, любисток – любви, василек – чистоты и святости, хмель – волокитства, лоза – бедности, голубь – любви, пава – нарядности, селезень – жениха, сова – зловестия.



Наб. р. Мойки, 82

«Художник мыслит образами, а не придумывает их для иносказательного выражения идеи. Там же, где отвлечение переводится в форму вещественного иносказания, мы имеем эмблему: это не символ, а аллегория – прозаическая схема, готовая идея, одетая в оболочку реального образа. Нынешний свой смысл слово „эмблема“ получило лишь в XVI–XVII в., когда аллегории были весьма популярны и когда в эмблемы перелагали все области знания, от богословия до физики, от политики до грамматики»¹⁸.

¹⁸ Современный словарь иностранных слов. СПб., 1994.

Атрибут

Атрибут (*лат.* attributum – наделяю) – принадлежность, свойство, существенный признак; в логике атрибутом называется нераздельное от предмета свойство, без которого понятие о нем изменяется. «В искусстве атрибутом называется символическая принадлежность, свойственная какому-либо лицу, преимущественно внешний предмет, значение которого улавливается даже неопытным глазом. Тогда как образованному зрителю для различения Зевса от Гермеса достаточно обратить внимание на характеристическое выражение лиц, формы тела и т. п., большинство различает их по атрибутам: у первого – перун (перун – в данном случае пучок молний), у второго – крылатый жезл – кадуцей¹⁹».



Пл. Островского, 2

Как трогательно звучат слова старой энциклопедии про «образованного зрителя» и про «большинство». Это к вопросу о том, насколько раскрытой и всем понятной книгой были маскароны для жителей Петербурга еще столетие назад. По атрибутам, например, отличают: Нептуна – трезубец, Геркулеса – львиная шкура, Минерву – сова, Геру – павлин, Артемиду – луна или полумесяц на голове, Венеру – голубь, Горгону – змеи вместо волос, весы и меч – атрибуты правосудия, лук и стрелы – любви. «Произведения искусства, украшающие храмы и назначенные для возбуждения религиозного чувства в массе, только помощью атрибутов для нее ясны, и чем ниже искусство, тем важнее для него атрибуты. Так, например, на религиозных изображениях индусов, древних египтян, греков, римлян и христиан часто встречаются атрибуты, имеющие большую частью символическое значение. Атрибутом называется также характерный орнамент или изображение, коим выражается назначение здания: кресты на церквах, гербы на частных домах и т. п.»²⁰.

¹⁹ Кадуцей – короткий жезл из дерева оливы или лавра, обвитый двумя змеями.

²⁰ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. СПб., 1890–1907.

Эмблема

Эмблема (*греч.* *emblemata*) – условное изображение идеи в рисунке и пластике, которому присвоен тот или другой смысл. От аллегии эмблема отличается тем, что она возможна только в пластических искусствах, от символа – тем, что смысл ее иносказания установлен и не подлежит толкованиям. Якорь – надежда, змея, кусающая свой хвост, – вечность, кадуцей Меркурия – торговля, лира – музыка – вот примеры наиболее употребительных эмблем. Они должны быть непременно ясны и просты, зритель должен в них видеть то, что ему хотели сказать; правда, случается иногда, что в символ он вкладывает содержание, которое может быть совершенно независимо от намерений художника. Эмблема – условный знак, иероглиф символа.

Первый архитектор

Начнем рассказ о декоративной скульптуре Петербурга, разумеется, с петровских времен, когда на болотистых берегах Невы и на островах творил первый и гениальный строитель Северной столицы Доменико Андреа Трезини, один из основоположников целого стиля в русской архитектуре – петровского барокко. Родился он в Швейцарии в городке Астано (близ Лугано, в италоязычном кантоне Тичино) около 1670 года в небогатой (возможно, дворянской) семье. А может, и не дворянской. Швейцария в ту пору – страна бедная. Ее полезные ископаемые закончились, но толковые дальновидные швейцарцы не пали духом и постарались дать детям хорошее образование, понимая, что дома дела плохи, работы нет и придется им жить и трудиться за границей. Учился Трезини в Венеции. В поисках работы, перебиваясь мелкими заказами, добрался до Копенгагена, где посол А.П. Измайлов, имевший приказ Петра приглашать в Россию европейских мастеров, в 1708 году уговорил его пойти на русскую службу в качестве военного инженера-фортификатора. Именитые архитекторы в Россию, которая представлялась им чем-то вроде Антарктиды или Луны, ехать опасались!

До Москвы добирались полгода. Сначала на корабле под английским флагом «шведского страха ради» до Архангельска, а потом через Вятку до Первопрестольной на лошадях. Трезини оказался «старшим по команде», скорее всего по возрасту, ему уже шел тридцать первый год – по тем временам возраст солидный. В Россию ехала пестрая компания «спецов на все руки». Например, «кудерных дел мастер и завивки париков, а также цирульник Пижон», чьим именем по сию пору именуют модников. По-французски «пижон» всего-навсего «голубь».

Многое увидел и понял Трезини, проехав по непредставимым «итальянскому швейцарцу из Дании» российским просторам, многое прочувствовал. Это он скажет великую фразу: «При пустынности и протяженности ландшафта Российского, дабы дать основание поселению, необходимо поставить требуемую глазу вертикаль». И поставит такую вертикаль – шпиль Петропавловского собора, навсегда прибив столицу этим золотым гвоздем к главному ее проспекту – полноводной Неве.

Свою работу на новом месте начнет он как гениальный военный инженер со строительства башни-крепости – Кроншлота. Зимой на лед Финского залива вывезли десятки срубов. Пробили лед, и срубы, набитые бутовым камнем, легли на дно. Заливу дали замерзнуть и таким же способом опустили второе кольцо из срубов. Когда весной в Финский залив вернулась отогнанная льдами шведская эскадра, ее встретила стоящая в заливе башня со 120 пушками и 3000 солдат. К Санкт-Петербургу не подойти! Кстати, благодаря строительству и вооружению Кроншлота и Кронштадта Петропавловская крепость сразу утратила свое боевое значение.

Не только «державной волею Петра» явился город, но мастерством и золотыми руками Трезини, понимавшим многое в градостроении лучше государя-реформатора. Он понял, что город, задуманный Петром на Васильевском острове как второй Амстердам, должен шагнуть на топкий левый берег Невы, ибо столица не может быть отрезана от державы четыре месяца в году – во время ледостава и ледохода. Понял он и свою «планиду»²¹ – стать не рядовым военным строителем, а зодчим, создающим столицу империи. Такой возможности не могло быть у него ни в одной стране, кроме России. Потому он и служил новой Родине верой и правдой, потому и создал при самых малых технических и материальных возможностях шедевры: Петропавловскую крепость с Петровскими воротами, собор Святых Петра и Павла, дворцы Петра I – Летний и Зимний (не сохранился), здание Двенадцати коллегий (университет), госпиталь на

²¹ Еще недавно понятные русским людям слова с течением времени утратили для потомков первоначальный смысл. Так, «планида» означает предначертание, судьбу, а не «планету», хотя, возможно, некий глубинный астрологический смысл в этом скрыт; точно так же «талан» – это не талант, а счастье, удача. Бесталаный – несчастливый, неудачливый, а не бездарный. – Б. А.

Выборгской стороне (перестроен), проект застройки Васильевского острова; внес решающий вклад в регулярную планировку города на Неве в целом; составил «образцовые» (типовые) проекты жилых домов для разных слоев населения: для «именитых», «зажиточных» и «подлых» (разумеется, людей достойных, но платящих подати. – Б. А.); разработал план и начал строительство Александро-Невской лавры (сохранилась планировка, Благовещенская церковь и Духовской корпус).

Фактически он возглавлял все строительство в Санкт-Петербурге. «Канцелярия городских дел», созданная для надзора над сооружением Петропавловской крепости, вскоре стала архитектурным штабом всей новой столицы (сам же Трезини был правой рукой главы Канцелярии у А. Сенявина (Синявина. – Б. А.)). Здания и целые комплексы по проектам швейцарского мастера возводились в ключевых точках Петербурга, именно работы Трезини во многом определили дальнейшее развитие города.

Собственный дом Трезини на Университетской набережной стал первой в России архитектурной школой: из числа его помощников – «гезелей» вышел целый ряд выдающихся архитекторов. Трезини жаловался, что ему приходится набирать в ученики буквально сопливых мальчишек и начинать их образование с обучения грамоте, но как только они минимально овладевают навыками строителей и архитекторов – их тут же рассылают по другим городам и стройкам. И он остается без помощников, и «гезели» не имеют достаточной подготовки.

В 1726 году Трезини получил чин полковника фортификации. Однако державный покровитель Трезини умер, и царствующим особам стало не до архитектуры. Были времена, когда на возведение новой столицы смотрели как на пустую забаву сумасбродного Петра. Население Петербурга с 40 тысяч при Петре I в те годы сократилось до 17 тысяч обывателей обоего пола.

В связи с этой цифрой чуть отвлекусь. Трехсотлетие Северной столицы усилило внимание историков к нашему городу и, как говорится, достоянием общественности стали факты поразительные и непривычные. Вопреки общепринятым и официальным представлениям о «береге пустынных волн», «тьме лесов и топи блат» территория, где встанет царственный град Петров, оказывается всегда была густо населена. Когда археологи начали исследовать место предполагаемого строительства сверхвысокого небоскреба Газпрома при впадении в Неву реки Охты, они обнаружили невероятно глубокий культурный слой, в основании которого неолитическая стоянка (8–3 тыс. до н. э.). Подобным не может похвастать ни одна столица в мире! Мы как-то позабыли, что по Неве шел древнейший путь из варяг в Хвалиссы (на Каспий по Волге) и из варяг в греки (на Черное море). Открыто городище XIII века. В 1300 году итальянские инженеры построили здесь крепость Ландскрону, которую через год захватили новгородцы. К XV веку вдоль Невы располагалась 1000 селений, были проложены десятки дорог, шла оживленная торговля с Европой, в том числе железом, которое добывали из болотной руды. На невских берегах всегда проживало смешанное население – славяне, различные финские племена: воль, ижора, карелы. Когда по Столбовскому миру в 1612 году земли отошли к Швеции и русские почти все бежали к Москве, во вновь образованную провинцию Ингерманландию, в пустующие русские деревни переселилось 10 тысяч финнов. Шведы возвели город Ниенц. В нем было три площади, шведский кафедральный собор, немецкая кирха, городская управа, замок наместника короля, лавки, склады, торговая пристань и цитадель Ниеншанц с пятью бастионами. Хотя окрестные деревни были небольшими, но их насчитывались сотни. На месте сегодняшнего Смольного собора стояло русское село Спасское, известное с новгородских времен. На месте Летнего сада – усадьба Конос Хоф. На месте Михайловского замка – усадьба Акерфельт Хоф²².

Не выдерживает критики и другое привычное утверждение, что «Питер стоит на костях».

²² По материалам Морозова Т. «Из топи блат» // «Мой район. Приморский». 2012. 03 февраля. № 4 (463).

Где тысячи погибших на строительстве рабочих, которые, как принято считать, «мерли как мухи»? Где их могилы? Народ тогда был верующий, православный, людей не хоронили как попало – без крестов. Пока что в Петропавловке нашли захоронение трех солдат, а раскопанное у Казанского собора кладбище оказалось допетровским. Так что не надо сравнивать строительство Петербурга с коммунистическими ленинско-сталинскими лагерями и стройками. Не было многотысячных жертв! И то, что «Питер стоит на костях», действительности, как выясняется, не соответствует.

Шло продуманное, планомерное строительство, кое почти не прерывалось ни при смене государей, ни даже во время войн. И создавали город не рабы бессловесные, а искусные и опытные в строительстве мастера!

В 1780 году в городе проживало уже более 200 тысяч горожан, звонили колокола 60 православных и 15 инославных церквей, на 1200 улицах стояли 33 000 домов.

Великий архитектор, первый строитель нашего города умер 19 февраля (2 марта) 1734 года. Похоронен он где-то около собора Святого Сампсония-странноприимника, там хоронили иностранцев-христиан неправославного вероисповедания. По собору именовался проспект, в недавнем социалистическом прошлом носивший имя Карла Маркса, поскольку Сампсониевское кладбище было затоптано и при советской власти превращено в парк отдыха имени того же Карла.

Мы даже не знаем, как выглядел Доменико Трезини – портретов не осталось. Некогда было ему позировать художникам, да и не больно велика птица – архитектор. На одной старой гравюре есть изображение строителей, предположительно один из них – Доменико Трезини.

Но лица той эпохи смотрят на нас! Прежде всего это скульптура Летнего дворца Петра I²³ в Летнем саду и Петровских ворот Петропавловской крепости. Барельефы, скульптура очень скромные, но все же это впечатляющее декоративное убранство новорожденной столицы!

Трезини приступил к главному своему труду – строительству Петропавловской крепости²⁴, кою из земляной надлежало сделать каменной, в 1706 году. К 1718 году крепость с массивными приземистыми стенами, бастионами и Петровскими воротами в значительной части построили.

Закладывая петербургскую традицию «сбережения прошлого», стремительно забываемую сегодня, Трезини перенес на новые каменные ворота с прежних деревянных барельеф, изображавший низвержение Симона-волхва апостолом Петром, работы скульптора и резчика начала XVIII века К. Оснера. Этот наивный, но преисполненный аллегорического смысла барельеф типичен для петровского барокко и совершенно непонятен нашим современникам, не знающим, кто такой Симон-волхв, падающий из облаков. Без объяснений совсем непонятно, «кто над нами вверх ногами».

²³ Летний дворец Петра I (1710–1714, 1720-е гг.), арх. Д. Трезини, А. Шлютер, Н. Микетти, М.Г. Земцов. Построен по типу «образцового» дома «для именитых» в стиле петровского барокко. Фасады дворца украшены фризом, рустами и барельефами, в аллегорической форме прославляющими победу России в Северной войне (ск. А. Шлютер). Сохранились анфиладное расположение комнат на обоих этажах и богатая внутренняя отделка. Ныне во дворце размещен историко-бытовой мемориальный музей. В начале 1960-х гг. проведена реставрация (арх. А.Э. Гессен).

²⁴ Деревоземляная Петропавловская крепость строилась по проекту французского инженера Ламбера де Герена. В плане она представляла собой неправильный шестиугольник с шестью бастионами, соединенными куртинами. Работы были завершены в начале 1704 г. С 1706 по 1740 г. по проекту Д. Трезини при участии Х.Б. Миниха была сооружена каменная крепость с сохранением прежнего плана. Бастионы названы в честь А.Д. Меншикова и других соратников Петра I, руководивших их постройкой. Главным сооружением крепостного ансамбля и одной из главных доминант города является Петропавловский собор с колокольней и усыпальницей.



Петровские ворота Петропавловской крепости

Между тем этот Симон – фигура очень любопытная, и современникам Петра было абсолютно ясно, почему барельеф, повествующий о низвержении Симона-волхва, красуется над крепостными воротами новой столицы.

Симон-волхв – персонаж исторический. Доказано: жил такой человек, современник апостолов, основатель существовавшей еще в III веке гностической секты *симониан*, или *еленгиан* (по имени его спутницы Елены). По общему мнению древних христианских писателей (Иустин, Иринея, Ипполит, Тертуллиан и др.), Симон был родоначальником гностицизма и всех ересей в церкви. Первое свидетельство о нем находится в книге Деяний Апостолов (VIII, 9-24), где рассказывается, что Филипп (архидиакон), успешно проповедуя Евангелие в Самарии, крестил там, между прочим, и одного волхва Симона, считавшего себя «чем-то великим», творившего всякие чудеса и имевшего многих последователей, которые видели в нем лично явление «великой силы Божией».

Когда из Иерусалима прибыли апостолы Петр и Иоанн, чтобы возложением рук низвести дары Святого Духа на крещеных, Симон предложил им денег за сообщение ему их «секрета» и был отвергнут апостолом Петром.

Из Самарии Симон-волхв прибыл в Тир, где на деньги, отвергнутые апостолами, выкупил из блудилища пребывавшую там 10 лет женщину по имени Елена и объявил ее «творческой мыслью» (ἐλινοια) верховного Божества, родившего через нее архангелов и ангелов, сотворивших наш мир. (Самого себя он выдавал за этого верховного Бога, как являемого в прошедшем, настоящем и будущем (ὁ εἰστός, σῆς, σθηόμενος).) Применяясь к христианским терминам, Симон объявил, что он есть «отец», «сын» и «дух святой» – три явления единого сверхнебесного (ὑπερουράνιος) Бога: как отец, он явился в Самарии в собственном лице; как сын – в Иудее, в лице Иисуса, которого оставил перед распятием; как дух святой он будет просвещать язычников во всей вселенной. О нераздельной с ним мысли Божией он рассказывал, что созданные ею (Еленой, это она – мысль божия), космические духи, движимые властолюбием и

неведением, не захотели признавать ее верховенства и, заключив ее в оковы чувственно-телесного бытия, заставили последовательно переходить из одного женского тела в другое. Она явилась, как гомеровская Елена, виновницу Троянской войны, а через 1000 лет очутилась проституткою в Тире, где Симон, следивший за всеми ее превращениями, подобрал ее, как добрый пастырь потерянную овцу. Известие о путешествии Симона-волхва в Рим и его успехах там – правдоподобно, но эти успехи, конечно, не доходили до почестей со стороны императора и сената. Сборник рассказов II века, ложно приписанных Клименту Римскому, содержит много подробных легенд о Симоне и его долгом противоборстве с апостолом Петром в Кесарии и в Риме, о его неудачной попытке вознестись на небо и воскреснуть из гроба, куда по его требованию ученики положили его живым, однако через три дня нашли мертвым.



Невский пр., 26

Современники царя-реформатора видели в барельефе прямую аналогию с теми событиями, коим оказались свидетелями. Победа святого апостола Петра над волхвом Симоном отождествлялась не только с победой над шведами, но вообще над всякой ересью. Олицетворением ереси по петровской государственной идеологии считалась боярская Русь, староверы и, разумеется, все иноземные супостаты. Торжество апостола Петра рассматривалось как торжество политического курса императора Петра I, уготовившего России единственно верный, без отклонений (так переводится слово «ересь») путь. Сюжет для подданных царя-плотника имел, как бы мы сказали сегодня, абсолютно ясный пропагандистско-агитационный смысл.

«В 1720 году мастер Ф. Вассу отлил из свинца двуглавого орла. Орел был вызолочен и установлен в 1722 году над аркой проезда. В том же 1722 году Бартоломео Карло Растрелли взялся исполнить для Петровских ворот ряд барельефов и статуй, но передача заказа ему задержалась на несколько лет, и неизвестно, принадлежит ли Растрелли существующая у ворот скульптура. По некоторым источникам ее автором является Н. Пино»²⁵. Крепостные ворота – единственный сохранившийся в Петербурге образец триумфального сооружения начала XVIII века.

Минерву как покровительницу ремесел, наук и искусств Петр I весьма почитал. А вот вторая, менее знаменитая римская богиня Беллона (старинная форма – Дуеллона, у римлян наравне с древне-сабинской Нерио или Нериене) – богиня войны – соответствовала греческой Энио. Одни описывают ее как супругу, другие как дочь Марса. Беллона – грозная, если не сказать беспощадная, свирепая, богиня войны и военного мастерства. Стало быть, у ворот получается «война и мир»! Хотя «мир» в лице Минервы достаточно вооружен.

Статуи помещены в глубокие ниши и выполнены из смеси серой извести и песка (такого как бы цемента). Поверхность фасадной стены ворот обработана рустами.

В эффектном завершении ворот, образующем второй ярус сооружения, очень удачно применены волюты и венчающий центральную часть лучковый фронтон. Свободные плоскости стен верхнего яруса, как и фронтона, заполнены скульптурой – барельефами и композициями из эмблем, трофеев и доспехов. Из первоначального скульптурного убранства не дошли до наших дней пять деревянных резных статуй, стоявших на аттике. Средняя статуя изображала апостола Петра, боковые на углах фронтона – сидящих ангелов с трубами и крайние на нижних волютах – аллегии Веры и Надежды.

В 1712–1733 годах над крепостью вознесся Петропавловский собор²⁶, трехнефная базилика с колокольней, увенчанной грандиозным золоченым шпилем (вся высота колокольни со шпилем 112 м, на 32 м больше «Ивана Великого» в Московском Кремле). «Этот собор стал самым масштабным из тех стилистически рубежных памятников петровского времени, что как бы развернули православное церковное строительство лицом к Западу»²⁷. Собор полон *аморетти* – название, знакомое нынче большинству из нас по названию абрикосового ликера, хотя на самом деле так называются головки ангелочков с крылышками – «маленькие амурчики», о них речь впереди.

Летний дворец – одно из немногих сооружений петровского времени, сохранившееся почти без изменений. Его без декоративной скульптуры – в данном случае барельефов – и представить-то мудрено. Построен в 1710–1714 годах по проекту Д. Трезини при участии А. Шлютера. Прямоугольный в плане, небольшой двухэтажный дом с высокой кровлей. Весь декор фасада состоит из лепных панно между окнами первого и второго этажа и барельефа над входной дверью, исполненного по эскизу А. Шлютера²⁸. Вот где есть на что посмотреть!

Представляю, какое впечатление производили нимфы и богини, левиафаны и купидоны на матросов, солдат и прочий военно-служивый православный люд, составлявший тогда основное население будущей столицы! Конечно, аллегии-то они понимали. Аллегория – язык Средневековья. Например, иконы православный человек, даже неграмотный, «читал» легко. Именно читал, поскольку в житийной иконе житие читается по клеймам, как в книге или как в комиксе – слева направо, не считаясь с тем, что посреди иконы лик святого. Мы – страна литературная.

²⁵ Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1976.

²⁶ Петропавловский собор с колокольней и усыпальницей (1712–1733 гг., арх. Д. Трезини; 1896–1908 гг., арх. Д.И. Grimm, А.О. Томишко, Л.Н. Бенуа, усыпальница).

²⁷ Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1976.

²⁸ Бедный труженик А. Шлютер проработал «среди лесов и топи блат» в грязи стройки будущей Северной Пальмиры всего год. Он умер в 1727 г.



Минерва, аллегория победы. Летний дворец Петра в Летнем саду

Но в XVIII веке произошла полная смена образного языка. Начиная с формы. Если для западного христианина круглая и декоративная скульптура привычна, скажем, тысячи скульптур готических соборов он «читал», как православный клейма на иконах, то для русского человека такое не просто необычно, но святотатственно! Святых не положено ваять в круглой скульптуре! Нельзя создавать идолов и кумиров! А здесь не просто рельефное изображение, здесь языческие боги! «Сатанинское наваждение»! Православный люд возроптал и смутился!.. Однако, как писал поэт В. Соснора: «Они посмущались, но смуты не произошло!»

Объяснение простое: красоту-то народ чувствовал и понимал! А новая невиданная красота, сравнимая только с музыкой Баха, Моцарта и их современников, обрушилась на Русь и пленила душу простого человека. Красота жизнеутверждающая, сказочная, именуемая высоким барокко, явлена в имперской России гениями Растрелли и Чевакинского.

Блистательные Растрелли

Растрелли Бартоломео Карло

Растрелли Бартоломео Карло (Rastrelli, Bartolomeo Carlo; 1675–1744) – художник, выдающийся мастер скульптуры барокко, один из основоположников этого стиля в России.

Родился во Флоренции, в состоятельной дворянской семье. Около 1700 года переселился в Париж, где проявил себя как мастер монументально-декоративной пластики (надгробие маркиза де Помпонн в церкви Сен-Мерри, 1703–1706 гг.; разрушено в 1792 г. в период Французской революции).

В 1716 году вместе с сыном (будущим архитектором) приехал в Петербург по приглашению сподвижника Петра I Ф. Лефорта с поручением руководить архитектурными и скульптурными работами по украшению новой столицы, выполнять портреты «подобно живым людям», устраивать сады и фонтаны, сооружать театральные машины и декорации, делать медали и обучать всему этому русских мастеров (на практике его деятельность ограничилась скульптурой).

Растрелли (отец и сын) заняли исключительно важное место в плеяде иноземных художников петровской поры, принесших навыки и приемы «чисто западного» барокко в страну, где оно существовало до сих пор в смешанном, средневековобарочном («московском» или «нарышкинском») варианте; в этом смысле его произведения (подобно работам А. Шлютера) явились эталонами для развития русской скульптуры XVIII века.

Бартоломео Карло Растрелли создал несколько портретов Петра I: его парадно-триумфальный конный монумент (1719–1743 гг.; отлит из бронзы в 1745–1746 гг. и в 1800 г. установлен перед Инженерным замком), большой бюст (1723–1729 гг., бронза, Эрмитаж, Петербург) и «восковую персону» (1725 г., там же).



Дворцовая наб., 38

Среди других его произведений – бюст А.Д. Меншикова (1723–1729 гг., известен в мраморной версии, исполненной в 1849 г. И.П. Витали по несохранившемуся восковому оригиналу, Русский музей); бюст неизвестного (1732 г., возможно автопортрет, бронза, Третьяковская галерея); скульптурная группа «Императрица Анна Иоанновна с арапчонком» (1733–1741 гг., бронза, Государственный Русский музей).



Дворцовая наб., 38

Эффекты театральной репрезентации, барочная пышность, тонкая отделка деталей порой сочетаются в этих работах (в особенности в скульптурной группе) с жестким натурализмом в передаче лица. Мастер участвовал в 1721–1723 годах в оформлении Большого каскада в Петергофе (маскароны, военно-аллегорические рельефы, группа «Нептунова телега»), а в 1721–1724 годах работал над моделью (неосуществленного) «триумфального столпа» в память побед в Северной войне 1700–1721 годов.

Умер Растрелли в Петербурге 18 (29) ноября 1744 года.

Растрелли Франческо Бартоломео

Растрелли Франческо Бартоломео (Варфоломей Варфоломеевич; 1700–1771) – архитектор, основоположник русского барокко – сын Б.К. Растрелли. Первое время помогал отцу, затем стал получать самостоятельные заказы.

После смерти Петра I в России настала эпоха дворцовых переворотов. Старший Растрелли разбирался в них как гениальный ювелир и чувствовал себя в атмосфере дворцовых интриг будто рыба в воде! Преисполненный всех достоинств и пороков своего века, он отчаянно любил сына, всячески его оберегал, прекрасно понимая его одаренность. Поэтому как только во дворце, как говорится, «начинало пахнуть паленым», Бартоломео всеми правдами

и неправдами выпихивал сына за границу – учиться зодчеству. Франческо, переименованный в России в Варфоломея Варфоломеевича, ездил в Европу шесть раз! И что самое радостное, в отличие от многих российских дворянских недорослей, привезших из Франции только наимоднейшие камзолы, парики и венерические болезни, действительно много чему выучился.



Невский пр., 17

С 1730 года он – придворный архитектор. И с удовольствием добавлю – гениальный архитектор! Можно сказать, Бах и Моцарт архитектуры в одном лице! Все мог! Все умел! А рисовальщик какой! А руками – и печку сложить, и часы починить!.. Одно слово – гений! Только шапку перед его памятью снять да в пояс поклониться – спасибо Вам, великий итальянец русской службы!

Среди его известнейших творений несколько великолепных дворцов – Воронцовский (1749–1757 гг.), Строгоновский (1752–1754 гг.), Екатерининский в Царском Селе (1752–1757 гг.) и Зимний (1754–1762 гг.), Смольный собор (1748–1754 гг.). Будучи превосходным мастером лепки не хуже отца, Растрелли уделял огромное внимание скульптурному декору своих построек. Сам готовил детальные рисунки для лепщиков и резчиков, претворявших в

реальность его замыслы. По рисункам зодчего созданы фигуры атлантов и кариатид, украшающих большинство его сооружений.

Светлый талант Растрелли, где в удивительной пропорции, гармонично, как в музыке, сочетаются жизнеутверждение и грусть. Его скульптура, декоративная скульптура в частности, необходимый и полнозвучный аккорд во всем архитектурном блеске! Но, не более!

Маскаронов из рук великого мастера на стены его созданий перепорхнуло множество. Одних аморетти десятки, но они еще не наполнились многозначностью тайны, их еще нельзя рассматривать отдельно и подробно, выделив из общего согласного ансамбля растреллиевских творений. Во след гению Растрелли, во след эпохе блистального барокко должен был прийти иной стиль и другой мастер, наполнивший декоративную скульптуру глубоким многозначным и таинственным содержанием. И это произошло – он пришел! (см. «Тайны Чарльза Кемпера»).

Но до того был краткий период появления на замковых камнях домов Северной столицы маскаронов, так сказать, «неопределенного содержания». Следуя европейской моде или развитию европейской архитектурной мысли, где начинает господствовать классицизм, на новые для России – совершенно европейские здания пожаловали якобы античные маскароны.

«Декоративные элементы и, в частности, львиные и человеческие маскароны на фасадах зданий классического стиля впервые увидели петербуржцы в конце 60-х годов XVIII века. Это были обывательские дома, возведенные по проекту современника И.Е. Старова архитектора А.В. Квасова, участвовавшего в разработке генерального плана реконструкции Петербурга. Один из них – дом № 8 по Невскому проспекту (дом Сафонова) сохранился до наших дней. Замковые камни окон его первого этажа украшены женскими масками. В конце XVIII – начале XIX века на фасадах жилых домов женские маски стали появляться повсеместно: дом Брюллова (В.О., Съездовская линия, 21); дом Петровых (наб. р. Фонтанки, 92); дом Дехтерева (Спасский пер., 11), авторы построек не установлены; жилой дом Академии наук (наб. Лейтенанта Шмидта, 1), построен учеником А.Н. Ворониных Д. Филипповым в 1806–1808 гг. и перестроен по проекту архитектора А.Д. Захарова его помощником А.Г. Бежановым в 1808–1809 гг.



Невский пр., 17

По своему пластическому решению эти маски не однозначны. Большая часть из них с явным классическим звучанием воплощенных в них образов (дом Академии наук, дом Дехтерева), другие как будто пришли из недавнего барокко, выдавая стремление автора к созданию неопределенного образа (дом Брюллова)»²⁹.

Тут следует припомнить, что собственно в античной архитектуре, где появился маскарон как часть декоративной скульптуры, пантеон персонажей весьма невелик. Древние греки изображали в качестве апотропеев только второстепенных богов, вроде Ахелоя и различных античных героев.

Громовержца Зевса рискнули изобразить только в виде египетского бога Амона, опять-таки для греков бога хотя и сильного, но все-таки пришлого, чужеродного, не особенно укоренившегося в сознании тогдашних верующих жителей Эллады. Примерно как для современного православного человека Санта-Клаус прежде всего Дед Мороз, а не Святой Николай Мирликийский.

Древние греки остерегались святотатства, за которое следовало жестокое наказание, в частности в святотатстве был обвинен и затем казнен Сократ. Для европейских же художников, открывших для себя великое наследие античности, языческие божества древних греков и римлян уже не были объектом веры и поклонения, потому и обращение с их образами стало иным.

На петербургских домах первые маскароны (как всякое произведение искусства) хотя и несут определенное послание нам – зрителям, но это послание еще смутно, пока оно рассчитано только на эмоциональное восприятие всего образа, на общее впечатление. В него еще не вложена конкретная информация. Строго говоря, маскарон еще не наполнился драматургией. Это просто женское лицо. Косынка, повязанная двойным узлом, скорее дань традиции, возможно, деталь античного костюма, как его понимали в эпоху Просвещения, но кого именно представляет собою маскарон, догадаться сложно.

Маскарон с дома № 8 по Невскому проспекту, вероятнее всего, Гера, но точно этого тоже сказать нельзя. Настанет время, когда даже само расположение маскарона, не говоря уже о том, кого он являет, станет частью взаимодействия, частью бессловесной пьесы, разыгрываемой на фасаде дома или даже на фасадах нескольких домов с одной улицы, связанных одной сюжетной линией, как, например, на домах конца XIX – начала XX века по Мытнинской улице.

Но мы еще в «осмнадцатом столетии». Треуголки, парики, и кринолины, архитектура высокого барокко, стремительно уходящая в прошлое и уступающая место многозначной и величавой простоте классицизма.

«На формирование петербургской архитектуры в течение всего XVIII века и первой половины XIX века ведущее влияние оказывала культура классицизма и Просвещения с их канонизацией античной мифологии как универсальной системы художественных образов. Более того, формы, восходящие к отличным от античности источникам, до 1830 года, за единичными исключениями, вообще не допускались на фасады городских сооружений. Неудивительно, что в архитектурном декоре столь внушительное место занимают образы греческих богов и чудесных существ. В основном, они связаны с царившим в классицизме культом Разума и персонифицируют светлое, гармоничное („аполлоническое“) начало. Это, разумеется, сам Аполлон, окружавшие его музы, грифон – священное животное бога (пожалуй, самый распространенный мотив в обрамлении домов, превращенный в элемент орнамента)»³⁰.

Невольно забегаю вперед, так сказать, по календарю в XIX столетие, начнем с Зимнего дворца и Эрмитажа – центров светского Петербурга. Зимний дворец постоянно разрастался, включая в себя новые и новые здания.

²⁹ Скочилов Б.Б. Маскароны Петербурга. СПб., 2002. С. 40.

³⁰ Бурдяло А.В. Необарокко в архитектуре Петербурга. СПб., 2002. С. 3–5.

Нам интересен портик – парадное крыльцо Нового Эрмитажа³¹. Портик почти на столетие моложе творения великого итальянца – самого Зимнего дворца. Оправдание нашему временному скачку в том, что именно здесь наиболее ясно выражено «аполлоническое» начало петербургской архитектурной идеологии.

³¹ Новый Эрмитаж (Миллионная ул., 35 / Зимняя канавка); 1842–1851 гг., арх. Л. Кленце, В.П. Стасов, Н.Е. Ефимов, ск. В.И. Демут-Малиновский, Д.И. Иенсен и др.; А.И. Тербенев (атланты и гермы из гранита); 1783–1792 гг., Д. Кваренги «Лоджии Рафаэля», включенные в здание.

Атланты и Курсы

Когда на сердце тяжесть
И холодно в груди,
К ступеням Эрмитажа
Ты в сумерках приди,
Где без питья и хлеба,
Забывшие в веках,
Атланты держат небо
На каменных руках.

Песня моего времени... Собственно, знак или, как теперь говорят, «бренд» и шестидесятих годов, и целого поколения интеллигенции, именуемого ныне «шестидесятники». Песня редкой судьбы. Как спел ее в 1965 году тогда еще совсем молодой, а ныне всемирно известный ученый-океанолог, академик и поэт Александр Городницкий, так и стала она сразу «неформальным гимном» для огромного числа людей, и не только в России. Это ведь не про античность и даже не про Эрмитаж:

Стоят они, ребята,
Точеные тела, —
Поставлены когда-то,
А смена не пришла.
Их свет дневной не радует,
Им ночью не до сна.
Их красоту снарядами
Уродует война...

И это правда! Ударил в портик немецкий снаряд. Пробил крышу и покалечил скульптуру.



Миллионная ул., 35

Я помню серое питерское небо сквозь эту зияющую дыру. Я радовался, когда ее залатали. А еще помню, как ликовал город, когда везли (вопреки всем инструкциям и рекомендациям не по частям, а в собранном виде) восстановленного Петергофского Самсона.

Разумеется, я не был на Невском по причине малолетства. Но ликование на нашей коммунальной кухне помню. Потом, когда подрос, увидел запечатленный в кинохронике стихийный праздник. Самсон, плывущий на платформе трейлера, рвет пасть льву, как совсем недавно

порвали пасть фашистской Германии. Восторженные толпы ленинградцев на тротуарах! Очевидцы рассказывали, что у ног Самсона на платформе сидел скульптор, возродивший монумент, и плакал от переполнявших его чувств. Это был праздник Победы. Не официальный. Народный!..

Однако, наша книга не о песнях и не о праздниках. Поэтому если, как известно, из песни слова не выкинешь, да и не нужно, да и вредно, то книга об архитектуре требует некоторых уточнений. Во-первых, наименование «шестидесятники», прилепившееся к моему поколению, родившемуся в веке XX-м, вторично. И возникло-то оно по ассоциации с поколением «шестидесятников» века XIX-го. Там отмена крепостного права, Чернышевский, «Что делать?», четвертый сон Веры Павловны, Белинский, Некрасов, «бунт четырнадцати» в Академии художеств, их требование разрешения писать выпускную картину на свободную тему, затем «Передвижники», в музыке «Могучая кучка» и пр. Стремительная политизация общества, «народовольцы» и террористы-бомбисты с ультрареволюционными лозунгами. Во-вторых, а это уже напрямую относится к нашему исследованию, если в песне позволительно и даже необходимо сказать:

Стоят они, навеки
Уперши лбы в беду,
Не боги – человеки,
Привычные к труду.
И жить еще надежде
До той поры, пока
Атланты небо держат
На каменных руках...

Следует уточнить: не совсем небо и совсем не Атланты. А кто?

Начнем с Атланта. Именно так, поскольку это имя собственное и тот, кто держал небо, существовал в единственном числе. Вот что по этому поводу сообщает «Словарь античности»³². Мы к нему и далее будем обращаться.

Атлант

Атлант (*лат.* Atlas – несущий). 1. Греч. титан, сын Иапета и Климены, брат Менетия, Прометей и Эпиметей. Согласно мифу, Атлант должен был держать на западной окраине Земли небо в наказание за участие в борьбе титанов против богов. Гераклу, на время взвалившему на себя его ношу, Атлант помог достать золотые яблоки Гесперид. Лишь хитростью удалось Гераклу вновь взвалить на плечи Атланта небесный свод. Атлант считался отцом Плеяд, Гесперид и Калипсо³³. 2. В архитектуре Атлантами называются мужские статуи, поддерживающие перекрытие зданий, присоединенные к стене, столбу. Один из первых подобных архитектурных элементов – Атлант Олимпейона в Акраганте. Позднее атланты часто использовались в архитектуре барокко.

³² Словарь античности: Пер. с нем. М., 1989.

³³ Атлант запечатлен не только в названии мифической Атлантиды. Латинское его имя Атлас. Первоначально, самые высокие горы в Африке, известные древним европейским путешественникам, именовались Атласовы или Атласские – на них якобы держался небесный свод. Местопребыванием Атласа считался запад. Поэтому находившийся на западе от Пелопоннеса, от античных Греции и Рима океан в честь Атласа называется Атлантическим. В XVI в. знаменитый ученый географ Меркатор украсил свой картографический труд рисунком, изображавшим Атласа, не подозревая, что с этого времени все книги – сборники карт или схем с пояснениями – будут называться атласами. Правда, ударение перекочует со второго слога – на первый. Атлас – шелковая ткань и к титану отношения не имеет. Слово тюркское и переводится как «гладкий» «блестящий».



Ул. Некрасова, 58–60

Ну, вот видите! Все-таки «атланты»! Не торопитесь. «Служенье муз не терпит суеты...» Тем более при рассматривании архитектурных памятников. Кроме того, слово «атлант» пишется с маленькой буквы, поскольку это архитектурная деталь, если же речь идет о титане, то с большой – Атлант. Так вот, этот ли, размноженный в копиях Атлант, держащий небо, стоит у Эрмитажа? У меня встречный вопрос: какого возраста древнегреческий Атлант?

У Эрмитажа «стоят они ребята» – молодые парни, а мифический Атлант помогал титанам в битве с богами, стало быть, он в лучшем случае ровесник Зевсу – отцу Геракла. Потому изображался мощным стариком. И таких, действительно, у нас в городе полно! Здоровенных, бородатых. (Только не перепутайте с Гераклом!)



Ул. Некрасова, 58–60

А как отличить? По атрибутам! То есть по сопутствующим деталям, которые вроде паспорта позволяют уточнить личность изображенного. Принявшись совершать подвиги, герой (то есть полубог), Геракл, первым делом задушил неуязвимого немейского льва, из шкуры коего впоследствии сделал себе плащ. Стало быть, кто в плаще из львиной шкуры – Геракл, остальные бородатые – Атланты, или Зевсы, или Нептуны и прочие из олимпийской компании. Но работают атлантами за редким исключением только Геракл и Атлас, чему – объяснение в мифе³⁴.

Между собою бородачи сильно похожи, разница в атрибутике: у Нептуна – трезубец, за спиной Зевса – орел; а если это маскарон – лицо, соответствующий орнамент и атрибуты: у Зевса – дубовые ветви, у бога сна Морфея – цветы мака, у Нептуна – раковины, у Диониса – виноград и т. д. (Подробнее об этом см. «Аллегии, символы, атрибуты, эмблемы и девизы».) Титан Атлант, как правило, стоит с непокрытой головой, а вот у Аполлона, кроме лаврового венка, в атрибутике бывают колосья пшеницы как символа солнца и плодородия.



Пл. Островского, 2а

У Эрмитажа «ребята» молодые и безбородые да еще в венках из пшеничных колосьев – стало быть, не Атланты! А кто же? Есть у них другое название, менее употребляемое – курсы.

Курсы

«Курсы (*греч.* юноша), принятое в археологии обозначение архаического скульптурного изображения человеческой фигуры, которое достигло уровня монументальной скульптуры в VII–VI вв. до н. э. Курсы – мужское соответствие Коре³⁵ и, подобно Коре является вотив-

³⁴ Когда Геракл добывал яблоки бессмертия, то в сад Гесперид отправился Атлас, а Геракл в это время держал за него на плечах небесный свод. Характерно, что Атлас – титан, а Геракл в те поры – герой, боги-то, кроме Гефеста, вообще не работают. Исключение Аполлон – на портике Эрмитажа.

³⁵ Кора (от *греч.* Кбгё – девушка). 1. У древних греков культовое имя Персефоны. 2. В древнегреческом искусстве – статуя прямоходящей девушки в длинных одеждах.

ной³⁶ или погребальной статуей; прежде Курос трактовался главным образом как статуя Аполлона»³⁷.

Вот так! Не Атлант у Эрмитажа, а Аполлон, коего привыкли считать в некотором роде бездельником. Впрочем, как поэтов и писателей. С кифарой в руках – Аполлон Кифаред, в окружении девяти симпатичных муз – Аполлон Мусaget – водитель муз. (Совсем как эстрадная звезда с гитарой и подтанцовкой!) А тут, поди ж ты, «уперши лбы в беду»!

Словарь сообщает далее, что куросы тракуются «в настоящее время преимущественно, как изображение юноши, однако, скорее всего, представляет собой изображение мужской фигуры вообще». Это наши выводы не опровергает. Тем более, достаточно взглянуть на лица, скажем, куроса у Эрмитажа и Аполлона Бельведерского, чтобы убедиться в сходстве. Грубо говоря – у Эрмитажа курос Аполлон работает атлантом! И то сказать, что титану Атланту делать у Нового Эрмитажа, который строился как первый в России художественный музей?



Пл. Островского, 2

Музей

Музей (*греч.* museion, *лат.* – museum), в переводе с греческого, место, посвященное музам (тем самым девяти, что сопровождают Аполлона). Храм муз, предназначенный не только для молитв, но и для сбережения произведений искусства, поднесенных, или посвященных, или как-то иначе связанных с музами, поскольку музы – богини. В глубочайшей древности Муза была одна и служила только богиней пения, позднее танцев, поэзии, искусств, наук. Со временем стало муз больше, и каждая отвечала за свое. Эрато покровительствовала лирической поэзии (точнее, пению под лиру) и, естественно, эротическим стихам. Евтерпа с флейтой – лирической поэзии, исполняемой под флейту; в Древней Греции такое исполнение называлось «мелика», то есть по-нашему что-то вроде мелодекламации. Отсюда и слово «мелодия». Каллиопа – богиня эпической поэзии, Клио – истории, Мельпомена – трагедии, Полигимния – музыки и танцев, Талия – комедии, Урания – астрономии. Прочие занятия, вероятно, ни искусством, ни наукой не считались.

³⁶ Вотивное приношение (лат. votives) – торжественно обещанный, посвященный богам дар, приносимый из благодарности или по обету.

³⁷ Словарь античности. М., 1989.



Наб. р. Мойки, 23



Наб. р. Мойки, 23

Их мать Мнемозина (богиня памяти) – дочь Геи (богиня Земли) и Урана (бог Неба). От этого брака родились еще и титаны, в том числе Прометей и Атлант, которым Мнемозина, выходит – сестра? А Атлант, получается, музам – дядя? Муз Мнемозина родила от Зевса, стало быть, Аполлон – сын Зевса и Геры – всем музам сводный брат. Сплошная семейственность!

Музам возводили храмы, поклонялись в Пиэрии на горе Геликон и в Дельфах, где по преданию били источники Иппокрена (Гиппокрена) и Кастальский ключ. Иппокрену вышиб копытом крылатый Пегас, потому в слове звучит «гипсос» – по-гречески «конь»; сравните, «ипподром» – конская дорога, и необходимое нам слово – *гиппокамп* – конь с рыбьим хвостом, сопровождающий Нептуна. Из Иппокрены – «конского ручья» и Кастальского ключа пьют вдохновение поэты и все, кто склонен к творчеству.

Зачем я все это помню? Как это может улучшить мое благосостояние? А с другой стороны, зачем мне его улучшать? И так все нормально. В том-то и дело, что, слава богу, помню я многое, исключительно «не зачем»! Просто так! Что и есть общая культура. Умножая эту мою личную невесомую собственность, жить мне много интересней! О чем и свидетельствует эта книга. В ней я и всех читателей, ощутивших бессмысленность погони за материальным благосостоянием (равное географическому хождению за горизонт, который все время отодвигается, и хоть мы его видим, физически, то есть на ощупь, он не существует), призываю читать, запоминать, размышлять, фантазировать и быть счастливыми. Никчемные, на первый взгляд, знания заставляют даже камни бесчувственные, даже кирпичи в стенах домов с нами разговаривать. Для всех прочих они – только строительный материал. А это скучно.

Эрмитаж

Эрмитаж – *фр.* *ermitage* – келья, место уединения, жилье отшельника. Основывая Эрмитаж, Екатерина II предполагала его своего рода храмом уединения среди произведений искусства. Сначала Валлен-Деламот построил Малый Эрмитаж, затем Фельтен – Старый Эрмитаж. И наконец специально для музейного размещения разросшихся коллекций архитектор Лео Кленце в 1830–1852 годах спроектировал здание Нового Эрмитажа.

Голландец по происхождению, можно сказать, архитектор-интернационалист Кленце бывал в России наездами (всего шесть раз), его идеи воплощали и перерабатывали замечательные русские архитекторы В.П. Стасов и Н.Е. Ефимов.

Главный фасад Нового Эрмитажа обращен на Миллионную улицу, украшен эмблемами искусств и скульптурами художников, отлитыми из сплава цинка с оловом (ск. Д. Йенсен). И конечно же, портиком с десятью статуями, высеченными из монолитов серого сердобольского гранита по моделям А.И. Тербенева. Теми самыми, что по традиции зовутся атлантами, хотя на самом деле – курсы, символизирующие Аполлона, который тут совершенно уместен, как охранитель прибежища муз. И поддерживают они не небо, а балкон. С него еще и лучше, чем с балкона Зимнего дворца, видны войска, марширующие на парад от Марсова поля или наоборот с Дворцовой на Марсово. Гвардейцы из этих пливших особым парадным «николаевским шагом»³⁸ по Миллионной полков (преображенцы, семеновцы, измайловцы) традици-

³⁸ «Николаевский парадный шаг» был знаменит тем, что верхняя часть тела у марширующего гвардейца оставалась абсолютно неподвижна. Пехотинцам, владевшим этим искусством шагистики, ставили на кивера стаканы с водкой, и, пройдя парадным шагом полверсты, они ухитрялись не расплескать ни капли, разумеется, своего приза. При этом следует учитывать, что маршировали они в длинных шинелях, с ружьями и ранцами, по тогда бульжной Дворцовой площади или по грунту Марсова поля. Такая маршировка требовала огромного физического напряжения всех мышц и вопреки расхожему мнению чрезвычайно полезна для общего физического развития солдат. Потому и набирали из них натурщиков, что, кроме идеальных фигур, безупречного сложения и развития мускулатуры, солдаты могли выдерживать долгое стояние в одной позе и вообще любое статическое напряжение. Работая в Академии годами и часто после выхода в отставку, они, подобно современным культуристам, умели по просьбе художника «показать» ту или иную мышцу. А часто и сами спрашивали: «Ваше благородие, нонеча нам как стать? В „Ахиллес влачит тело Гектора“ или же в „Диоскуров“ или наоборот в „Геракла, удушающего Антея“?..» Жалко, что кроме маршировки иным воинским премудростям учили недостаточно. Хотя тоже – как сказать!.. Ведь побеждали!

онно служили натурщиками, позировали в Российской Императорской академии художеств, в том числе для скульптур Н. Клодта на Фонтанке и курсов-атлантов Тербенева. Так что, хоть эти «точёные тела» по красоте – аполлоны, а в жизни – русские солдатики. Тоже, как задумаешься, – боги. А уж, что «небо держат на каменных руках», то это и вовсе про них! И по сию пору! Пока еще держат...

Кора, Кариатида и Деметра

Кора

Кто же такая Кора, скажем, в архитектуре? Ведь половина, если не большая часть фигур-опор – женщины, и женских лиц среди маскарон во всяком случае не меньше, чем мужских. Самый простой ответ: если «юноша» по-гречески – курос, то «девушка», соответственно – кора. В уже цитируемом Словаре античности говорится: «Кора (*греч.* девушка). Современное обозначение архаических скульптурных изображений девичьих фигур; во множестве найдены на Афинском акрополе и в других культовых центрах Греции. Эти скульптуры служили обетным даром, приносимым в святилище. Кору выполняли также функцию вертикальных опор в архитектурной конструкции (портик в афинском Эрехтейоне). В отличие от куросов (юношей), изображавшихся обнаженными, фигуры Кору были задрапированы». Все правильно и точно сказано, но маловато для того, чтобы объяснить такое безбрежное множество «кор» в архитектуре. Объяснение много сложнее.

Кора не просто девушка – это одно из поименований древнегреческой богини Персефоны (Персефонеи, Персифассы, Персефатты или в римской мифологии Прозерпины), владычицы преисподней и, что еще важнее, одновременно богини произрастания злаков и всего земного плодородия. Культ богини преисподней существовал в Пилосе еще в микенскую эпоху. Невозможность объяснить имя Персефоны, исходя из греческого языка, заставляет предполагать, что она являлась древней местной богиней, культ которой был распространен до вторжения греков – доритов на Балканский полуостров (примерно 1500 лет до Р. Х. – Б. А.). У завоевателей культ Персефоны сливается с культом богини-девы Кору. Кора почиталась как богиня плодородия и, возможно, первоначально отождествлялась с богиней-матерью Деметрой. Дальнейшее развитие греческой религии превращает Персефону-Кору в дочь Деметры, но общность культа этих богинь сохраняется на протяжении всей греческой истории. Они всегда либо вместе, либо рядом.



Английский пр., 4

Сложившийся в послегомеровское время миф о Персефоне-Коре рассказывает, что она, дочь Зевса и Деметры, была похищена Аидом, увезена им в подземное царство, там Аид заставил Персефону проглотить гранатовые зерна – символ неразрывности брака.

Когда ее мать богиня Деметра добилась от Зевса возвращения дочери, Персефона только часть года могла быть на земле с матерью, а остальное время, как жена Аида, находилась в подземном царстве.

Ежегодное возвращение Персефоны из царства мертвых является вариантом распространного в древности мифа об умирающем и воскресающем божестве (Осирис, Адонис и др.).

Миф символизирует ежегодное умирание и пробуждение растительности; прорастание безжизненного на вид зерна, опущенного в недра земли. Как и другие божества, связанные с почитанием земли, Персефона ведаёт не только земным плодородием, но и владычествует над умершими, отдаваемыми в землю. Мифы о Персефоне – владычице мертвых отводили ей в подземном царстве даже более значительную роль, чем Аиду. Она повелевает чудовищами преисподней, разрывает последние связи умирающих с живыми. Двойственность образа Персефоны, ее разное поведение в мире живых и в мире мертвых породили существование Кору – доброй и милой земной девушки, к сожалению обреченной постоянно возвращаться в мрачный и холодный Аид, и грозной Персефоны. Отличие мрачной властительницы Персефоны от радостной богини Кору, воскрешающей растительность, заставило позднейших мифотворцев придумать богине смерти новую родословную: некоторые мифы считают Персефону дочерью не Деметры, а подземной реки Стикса.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.