

УДК: 72.012.23

ББК: 85.113

А43

DOI: 10.18688/aa188-3-29

М. Н. Микишатъев

Проблема артефакта в петербургской архитектуре второй четверти XIX века¹

В предлагаемом читателю сообщении проблема артефакта в архитектуре рассматривается как феномен включения подлинного или воспроизведенного объекта иной эпохи или иной культуры в композицию архитектурного произведения Нового времени. Среди наиболее ранних примеров в большом классическом цикле — от Ренессанса до ампира — вспоминаются флорентийские изваяния львов, одно из которых — подлинно античное, а другое выполнено в пару ему ренессансным мастером Фламинио Вакка.

Проблема артефакта стала по-настоящему актуальной во второй половине XVIII в. благодаря реальному знакомству европейской культуры с наследием Античности и Востока. Впрочем, такие постройки, как Кухня-руина в Царском Селе, содержащие подлинные античные фрагменты, были скорее исключением из обычной архитектурной практики. Большей же частью речь могла идти о коллекциях антиков, о подражаниях и стилизациях. Архитекторы и заказчики научились экспериментировать с ордерами, нарушая каноны Виньоли и Палладио. Однако всё это, наряду с «шинуазри», «жапонез» и «готикой», заключалось в интерьерах дворцов и особняков или в садах загородных резиденций и помещичьих усадеб. В официальной и рядовой застройке города беспрдельно главенствовал канон: в XVIII в. — барокко и рококо, затем — палладианского классицизма, а в первой четверти XIX в. — русского ампира.

Но вот к тридцатым годам XIX столетия в архитектуре Петербурга происходит, по словам И. А. Фомина, «вырождение классицизма» [11, с. 561]. На самом деле история подводит черту в развитии большого европейского художественно-мировоззренческого периода, продолжавшегося с XV в. и включавшего в себя ренессанс, маньеризм, барочно-классицистическую художественную систему, рококо, неоклассицизм и ампир. Начинается век эклектизма. И первая его фаза проходит под знаком «историзма».

Исходя из современных понятий о развитии саморазвивающихся систем, «вырождение», о котором писал Фомин, — кризис системы или возникающая в ней *флуктуация*, — приводит к точке *бифуркации*, выбора иного пути. Здесь, как правило, открываются не *два пути*, а формируется своего рода *веер возможных путей* выхода из флуктуации. Поиски нового художественного языка у нас с 1830-х гг. разворачи-

¹ Исследование выполнено за счет средств Государственной программы Российской Федерации «Развитие науки и технологий» на 2013–2020 годы в рамках Плана фундаментальных научных исследований Минстроя России и РААСН на 2018 год, тема 1.2.17.

ются по трём основным направлениям. Представители одного из них, прежде всего П. С. Плавов, а также П. Жако и многочисленные мастера «мещанского ампира» — бидермейера, такие как А. Х. Пель, И. И. Цим, Е. И. Диммерт, В. Е. Морган, Г. Р. Цолликофер и другие, — пытаются переконструировать элементы и принципы классицизма и ампира, создавая новую художественную систему, которую в последние десятилетия исследователи, с лёгкой руки Т. А. Славиной, часто называют «постклассицизмом» [8; 10, с. 227–240, 287–296, 479–501].

Другое направление, представленное учениками и последователями О. Монферрана, осваивает **стилизацию** как творческий метод, опирающийся вместе с тем на **структурализм** французского извода. Здесь, конечно, речь идёт об А. И. Штакеншнейдере, о не столь знаменитом Е. Винтергальтере и всём кругу специалистов по «необарокко», «неоготике», «неоренессансу», «русскому стилю» и «стилю Людовика XVI» [10, с. 39–109].

Наконец, по третьему пути пошёл А. П. Брюллов. Он разрабатывает совершенно новый способ организации архитектурной формы, основываясь на методологии Ж. Н. Л. Дюрана. Как отмечала В. И. Андреева, Дюран не отказывал своим последователям в праве использовать приёмы Античности или Ренессанса, а то и готовые композиционные схемы известных произведений прошлого и даже составлять из них, как из «стандартных блоков», новые композиции, отдавая предпочтение их симметрии. Но при этом рекомендовал удалять все «архитектурные излишества», доводя внешний облик постройки именно что до схемы! «Здание уже должно быть прекрасным, — писал Дюран, — если оно отвечает своему назначению, удобно, безукоризненно гигиенично и построено с наименьшими затратами, прочно и долговечно» [1, с. 28–29]. Интересно, что, по словам современников, те же идеи в зрелом возрасте высказывал и Брюллов: постройка, по его мнению, «должна прежде всего удовлетворять своему назначению, быть осмысленно распланирована, а затем облечена в красивую, но непременно **рациональную** форму» [3, с. 10]. Это направление, являющееся ранним этапом формирования представлений о «рациональной архитектуре», принято также называть **«археологическим»**, поскольку работа с прототипами из прошлого обставляется здесь целым рядом ограничений, практически исключающих прямую стилизацию, а содержательный момент определяется использованием **артефактов** — порою подлинных, но чаще имитированных.

Как было сказано выше, проблема артефакта в архитектуре Нового времени возникла ещё во второй половине XVIII в. благодаря реальному знакомству европейской культуры с наследием Античности и восточной древности. Ключевую роль сыграли, несомненно, труды Винкельмана, затем исследования разворачивались всё шире — вплоть до «открытия» Египта при Наполеоне. Тем не менее, в архитектурной практике дело ограничивалось использованием античной скульптуры и воспроизведением отдельных деталей. Ярчайший пример — Камеронова галерея, где применён «ордер Эрехтейона» в сочетании с античной пластикой. В целом же это — вещь остро современная и авторски оригинальная². В малых формах парковой архитектуры допустимы были и такие

² Камеронова галерея вполне оригинальна лишь применительно к истории российского зодчества, поскольку в её архитектурном воплощении Ч. Камерон проявил себя как последовательный приверженец манеры британских архитекторов братьев Адамов.

сооружения, как упомянутая нами царскосельская Кухня-руина Дж. Кваренги с инкрустацией подлинных мраморных античных обломов и деталей или травестийная Руина, воздвигнутая там же Ю. М. Фельтеном в виде обломка гигантской колонны, сложенного из кирпича. Большей частью речь могла идти о подражаниях и стилизациях вроде Египетских ворот А. Менеласа или китайских затей вокруг Екатерининского дворца. Романтизм совершил поворот в сторону готики и поисков «русского стиля». Однако в этих направлениях главенствовала стилизация, порой весьма фантастическая.

Начало творческой деятельности А. П. Брюллова открыло совершенно новое отношение к прототипам из прошлых веков. Дача Ю. П. Самойловой, возведённая им в Графской Славянке, скроена по дюрановским лекалам. Вызывающе примитивный «главный» фасад контрастирует с живописным садовым (Рис. 1). Последний воспроизводит сочетание композиции Казино виллы Боргезе в Риме с типом английского коттеджа с двумя эркерами. Столь же амбивалентен и план, который можно трактовать и как модель античного дома с атриумом, и как типичный план английского коттеджа с центральным холлом. В этом случае наличие двух эркеров совершенно логично.

Однако художественное оформление садового фасада возвращает нас скорее к античным прототипам (если не принимать во внимание аркаду с верхним балконом и общую структуру композиции маньеристической виллы). Архитектурное убранство двухъярусных эркеров воспроизводит мотивы Башни Ветров в Афинах (Рис. 2), а бельведеры над ними скопированы с не менее известного нам хорагического памятника Лисикрату (Рис. 3), расположенного неподалёку от античной обсерватории. Очевидна модификация прототипов. Ведь афинская башня одноярусна и почти лишена проёмов, а монумент Лисикрата имеет стены, высеченные из мраморных плит, в то время как бельведеры представляют собой ажурные беседки. Кроме того, ироничен сам факт удвоения хрестоматийных артефактов [5].

Несомненно, идея замысла должна была принадлежать заказчице — графине Юлии Павловне Самойловой, даме яркой, экстравагантной и космополитичной. Но на чём основывался выбор прототипов?

Первый раздел нашего очерка, посвящённого творчеству Александра Брюллова, где речь шла об этом раннем произведении зодчего, был уже опубликован [5], когда на глаза автору этих строк попалась статья Д. О. Швидковского о деятельности лондонского «Общества дилетантов» [12]. Она позволяет предположить, каким именно источником, скорее всего, пользовался А. П. Брюллов. Ключом к ответу на этот вопрос является одновременное сочетание в композиции садового фасада дачи Самойловой мотивов афинских сооружений: Башни Ветров и Памятника Лисикрата. Оба они с детальными и тщательными обмерами были опубликованы в 1762 г. в *первой части* выпущенного британским «Обществом дилетантов» труда «Древности Афин, измеренные и вычерченные Джеймсом Стюартом, членом Королевского общества и Общества искусств, и Николасом Реветтом, художниками и архитекторами» [15].

Как отмечает исследователь, этим скромным античным памятникам в уважение уделяется неожиданно большое внимание. Дмитрий Олегович полагает, что выбор камерных компактных сооружений эллинистического периода был продиктован, скорее всего, запросами моды на Античность для оформления пейзажных парков садовыми пави-

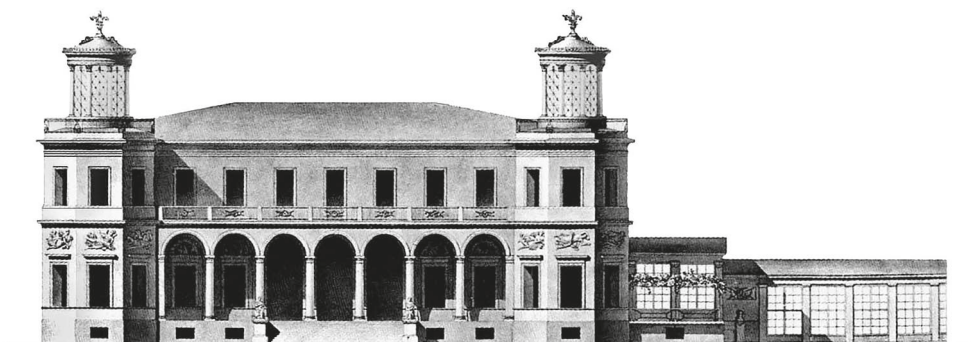


Рис. 1. Александр Брюллов. Загородный дом гр. Ю. П. Самойловой в Графской Славянке. 1830–1831. Проект садового фасада [10]



Рис. 2. Башня Ветров (горологий) в Афинах. I в. до н. э. [15]

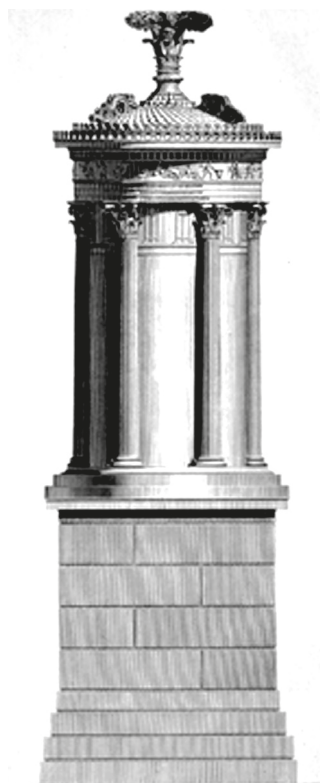


Рис. 3. Хорагический памятник Лисикрата в Афинах. 334 г. до н. э. [15]



Рис. 4. Александр Брюллов. Комплекс зданий Санкт-Петербургской обсерватории в Пулкове. 1834–1839. Вход в центральный корпус [9]

льонами, что подтверждается последовавшими в скором времени британскими репликами памятника Лисикрата в качестве садовых беседок-«миловид» и даже монументов великим британцам [12, с. 102]. Не подлежит сомнению, что этот фолиант, который неоднократно переиздавался, — в том числе и в 1825 г. [17], был в библиотеке графини и лежал на рабочем столе архитектора. Конечно, Брюллов мог пользоваться и другими увражами. Но повторимся, внимание на труды Стюарта и Реветта заставляет обратить именно контаминация мотивов Башни Ветров и памятника Лисикрата в проекте зодчего.

Первым крупным произведением А. П. Брюллова в самом центре Петербурга стало здание кирхи св. Петра на Невском проспекте [5]. Это, на наш взгляд, — абсолютно авангардное произведение в контексте тогдашней архитектурной среды столицы. Всеми признано, что в основе и образа кирхи Св. Петра в целом, и отдельных деталей убранства, вроде «перспективного» портала и тянутых аркатур башен, — средневековая западноевропейская архитектура [10, с. 115–116]. Однако столь же очевидно, что эти элементы как бы вычленены из отпрепарированных соборов Нормандии и вплавлены в тело совсем иного сооружения, лапидарного, академически холодного и романтически страстного. О последнем говорит жест простёртых к небесам башен. И романский портал выглядит здесь именно как *инкрустированный* в гладь оштукатуренной стены «артефакт», вывезенный из Западной Европы. Он словно уподобляется тем античным обломам, которыми Кваренги оформлял кирпичные стены Кухни-руины в Царском Селе.

Особенно ярким образцом введения травестированного «артефакта» в творчестве А. П. Брюллова является комплекс зданий Пулковской обсерватории (Рис. 4) [5]. Обычно пишут о классичности композиции и архитектурного строя этих зданий. На самом же деле симметрия композиции, абсолютно логичная в структуре организации комплекса, не должна отвлекать нас от прямо-таки футуристической архитектуры построек, про-

диктованной сложной и необычной их функцией. Этим Пулковская обсерватория выгодно отличается от зарубежных аналогов, возводившихся до и особенно после неё, авторы которых старались завуалировать назначение сооружений архаичными или романтическими художественными приёмами. Применяя в качестве стилиевой окраски пулковского комплекса «неогрек», зодчий откровенно накладывает элементы декоративного убранства на эстетически значимые фрагменты зданий. Но самым ярким здесь стало архитектурное решение объёма помещений «входной группы», выражаясь языком профессионалов.

Усматривая в симметричном, уравновешенном строе архитектуры комплекса зданий Пулковской обсерватории развитие традиций классицизма, исследователи подчас приписывают и внешнему убранству зданий классицистический характер³. Этому впечатлению способствует применение «греко-дорических» колонн в оформлении входной части центрального здания. Исследователи большей частью пишут о входном «портике». Однако здесь мы видим совсем нетрадиционный классицистический портик, «наложенный» на фасад и осеняющий подъезд. Брюллов собирает помещения входной группы в единый объём, который противопоставлен продольному развороту фасада здания не менее решительно, чем южное крыло «крестовины», включающее кабинет директора и библиотеку. Как пронизательно отмечает В. Г. Лисовский, внешне это входное крыло воспроизводит тип древнегреческого храма «в антах» с глубокой двухколонной лоджией, *как бы пристроенного* к восьмигранному объёму главного Круглого зала [4, с. 175]. Используемые в облицовке стен «храма» блоки чисто тёсаного естественного камня усиливают производимое входным павильоном впечатление *античного артефакта*, вывезенного из Средиземноморья и установленного здесь, на ингерманландской сопке. Нельзя не согласиться, что в этом заметно намерение зодчего образно подчеркнуть значение всего комплекса Пулковской обсерватории как истинного «храма науки» [4, с. 175].

Ещё более смело воплотил возможности «археологического метода» зодчий на главном фасаде здания Штаба гвардейского корпуса на Дворцовой площади (Рис. 5) [6]. Взяв за основу колоннады второго яруса «ордер Эрехтейона», он во имя «чистоты приёма» ввёл в первом ярусе два портала, скопированных с этого же античного памятника архитектуры. Любопытно, что доскональные обмеры Эрехтейона входят во второй выпуск британского издания «Древности Афин», посвящённого памятникам Акрополя [16]. И вновь, как на садовом фасаде дачи Самойловой, мы встречаемся с характерным для переходных периодов эффектом иронического «снятия», *вызванным удвоением прототипа*.

Впрочем, жизнь «археологического метода» оказалась недолговечной. Эклектизм, понимаемый как «умный выбор» прототипа, вытеснялся смешением разных стилиевых красок в пределах одной архитектурной композиции, приближая понятие «эклектики» к нынешнему представлению о нём, противоречащему самой этимологии термина. Уже у того же Александра Брюллова в последнем его крупном произведении в центральной части столицы — Служебном корпусе Мраморного дворца — мы наблюдаем

³ См., например: [10, с. 113].



Рис. 5. Александр Брюллов. Здание Штаба гвардейского корпуса на Дворцовой площади в Петербурге. 1837–1840-е. Западный фасад. Фото М. Н. Микиштьева



Рис. 6. Гаральд Боссе. Дом И. В. Пашкова (дом Департамента уделов) на Литейном пр. в Петербурге. 1841–1844. Главный фасад. Фото 1910 х гг. (URL: http://p0.citywalls.ru/photo_196-201320.jpg?mt=1412542275)



Рис. 7. Лео фон Кленце. Здание «Императорского музея» (Новый Эрмитаж) в Петербурге. 1839–1851. Общий вид южного фасада с портиком атлантов. Фото М. Н. Микишатова

Васильевича Пашкова (Рис. 6), построенного архитектором Гаральдом Боссе, учеником и сподвижником Александра Брюллова [2, с. 76]. Благодаря своей компактности и определённости это произведение ещё нагляднее, чем перестройка Служебного корпуса Мраморного дворца, продемонстрировало новый метод эклектизма — контаминацию ренессанса и «эллинизма». Двухэтажное «палаццо» с «брамантовыми окнами» в первом этаже и другими — с сандриками, по типу более поздних ренессансных же окон — во втором, посредине фасада украшено словно бы античным портиком с кариатидами.

Внешний облик дома И. В. Пашкова должен был выделять его из привычной застройки Петербурга. Последовательное применение вошедшего в моду «стиля неоренессанс» в оформлении фасада придает зданию суровый вид старинного палаццо, глядящего на проспект из-за монументальных кирпичных стен. Говоря о стилистике фасада, следует возразить исследователям, видящим в ней отзвуки классицизма. Указывают на «общую симметричную композицию с выделением центра», на окна второго этажа, завершённые прямолинейными и треугольными сандриками [1, с. 139].

Однако симметрия композиции, как известно, не была чужда и мастерам эпохи Возрождения, логично вписываясь таким образом в эстетическую концепцию «неоренессанса». Треугольные сандрики — тоже вполне ренессансный элемент. Так что, за вычетом портика, стилистически фасад не выбивается из неоренессанса, что подчёркнуто и характером облицовки (кирпич и естественный камень).

Оспорить можно и тезис о выделении центра. На старинной гравюре, подчёркивающей объёмное решение здания, хорошо ощущается доминирование боковых ри-

противоречивое сочетание общего строя внешних фасадов, повторяющего фасады самого дворца — яркого произведения рококо, — с деталями из арсенала ренессанса. А при переходе к западному, дворовому раскрытию полукаре происходит удивительный фокус — преобразование монотонного аттикового этажа в боковые стены неких подобию греческих храмов, вознесённых к небу в качестве завершения ризалитов. На фасаде же заключённого между ними корпуса манежа со знаменитым фризом Клодта неоренессанс уже полностью завладевает вниманием зрителя [7].

Новая коллизия в эволюции эклектизма возвращает нас к проблеме **мистифицированного артефакта** в новом его качестве. Большой интерес просвещённой публики вызвало появление в начале 1840-х гг. на Литейном проспекте дома штаб-ротмистра Ивана

залитов, ныне сглаженное иным восприятием дома в сплошном ряду сомкнутой крупномасштабной застройки проспекта. Перенос композиционных акцентов с центральной оси на периферийные части фасада был, как известно, характерным эстетическим завоеванием ампира, предшествовавшего эпохе «умного выбора». Это достижение ампира возникло в тесной связи с переосмыслением положения дома в городе. Здание переставало быть «вещью в себе», как это предполагалось эстетикой палладианского классицизма времён Екатерины, а становилось частью застройки квартала, улицы, площади. Этот принцип был всецело творчески унаследован эклектизмом [13, с. 186–189].

Композиция дома Пашкова заметно ориентирована на объёмно-пространственную структуру здания Нового Эрмитажа, возведённого по проекту Л. фон Кленце в 1839–1852 гг., где боковые ризалиты безусловно доминируют, почти как башни, притом что прославленный портик атлантов словно **выведен из состава** общей объёмной композиции. Характерно, что тяги карниза этого портика **не связаны** с межэтажными тягами, отделяющими второй этаж от первого. К. Росси и О. Монферран **непрерывно связали** бы их, подчёркивая пластическое единство всего объёма, — необходимое качество русского ампира. Но эстетика историзма ставит перед зодчими совсем иные задачи. Верхний этаж как бы проскальзывает над портиком, не задевая его и нисколько не меняя своего динамичного монотонного ритма сдвоенных оконных проёмов. Совершенно тот же принципиальный подход в этом аспекте продемонстрировал и Г.Э. Боссе. Карниз портика врезаётся в рустованную поверхность стены первого этажа дома Пашкова, оставляя свободными межэтажный профиль и ритмическую структуру второго этажа — определяющую для композиции всего фасада⁴.

Отличие архитектурного решения дома Пашкова от проекта Нового Эрмитажа было в том, что Кленце последовательно применил во внешнем оформлении «Императорского Музеума» стиль «неогрек» (Рис. 7), в то время как Боссе в решении облика фа-



Рис. 8. Гаральд Боссе. Дом И. В. Пашкова (дом Департамента уделов) на Литейном пр. в Петербурге. 1841–1844. Интерьер парадной лестницы [2]

⁴ Т. А. Славина любезно обратила моё внимание на то, что и прототип — греческий портик кариатид — столь же индифферентен по отношению к гладкой стене Эрехтейона.

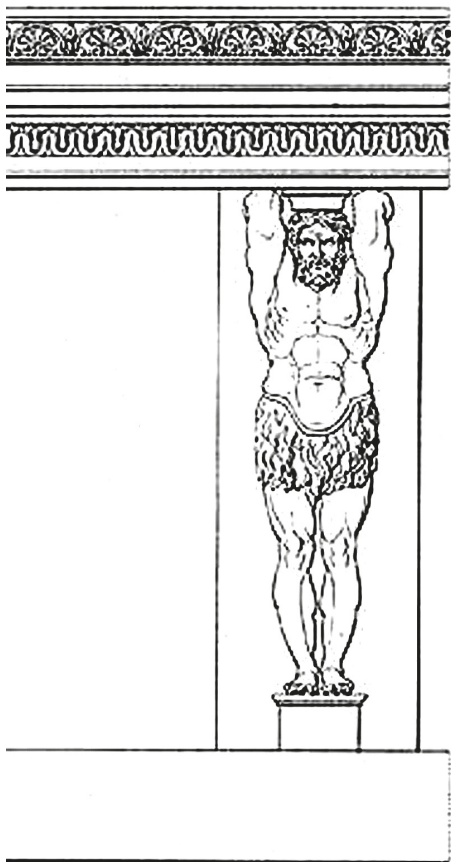


Рис. 9. Александр Брюллов. Фигура атланта в здании терм в Помпеях. 1825–1829. Фрагмент обмерного увража [14]

ставрация подлинных, но утраченных памятников древнего искусства. Ведь они были выполнены по точнейшим обмерам эллинистических изваяний Олимпии и Помпей (Рис. 9). Тогда ещё не сформировались такие понятия, как *реконструкция*, *воссоздание*, и тем более неведомо было в ту пору нынешнее жаргонное словечко «*новодел*». *Копия приравнивалась к оригиналу*.

В качестве некоего итога этих размышлений можно сказать, что использование подлинного или травестированного артефакта играло важную роль в превращении произведения архитектуры в своеобразный «*интертекст*», что было, несомненно, органично для первого этапа эклектизма, пронизанного идеологией семантического обоснования стилевых заимствований. На поздних этапах эклектики, когда архитектура превратилась в *украшение постройки* и «разумный выбор» сменился безудержным

сада обратился к неоренессансу. Семантика «неогрека» занимает ведущее положение в замысле Кленце, «духом эллинизма» пронизаны все важнейшие пространства и залы созданного им музея.

Однако и у Боссе эллинистический портик не случайно приставлен к неоренессансному фасаду. Семантически он как бы предвосхищает художественную программу, воплощённую в оформлении интерьеров дома Пашкова. Посетитель сразу же попадал в восхитительно грандиозный вестибюль в стиле «неогрек». И далее именно этим стилем были отмечены важнейшие парадные коммуникации здания, включая совершенно необыкновенную элегантную и просторную лестницу (Рис. 8), возможно, восходящую по композиции к брюлловской лестнице Штаба Гвардии [6] и, несомненно, породившую множество подражаний в особняках и дворцах эпохи эклектизма.

Рамки краткого сообщения не позволяют раскрыть некоторые важные аспекты поставленной проблемы. Напомним, что в эти же годы в петербургский ландшафт навеки вошли два подлинных артефакта — бесценные сфинксы, привезённые «из Древних Фив». Не надо также забывать, что в ту пору, когда ещё только складывались историческое сознание и научные критерии искусствования, — произведения, подобные теребневским Атлантам, воспринимались как *ре-*

«миксом», смысловая значимость подобных приёмов потеряла смысл и ушла в историю. Нувориши помещали в вестибюле банка подлинник Кановы или Торвальдсена как альтернативу чучелу медведя с подносом для визиток.

Литература

1. Андреева В. И. Гаральд Боссе. — СПб.: Белое и Черное, 2002. — 320 с.
2. [Андреева В. И.] Гаральд Боссе: Архитектурное и графическое наследие. — СПб.: Палаццо, 2012. — 224 с.
3. Александр Павлович Брюллов [некролог] // Зодчий. — 1877. — No. 1. — С. 9–10.
4. Лисовский В. Г. Архитектура Петербурга: Три века истории. — СПб.: Славия, 2004. — 416 с.
5. Микиша́тьев М. Н. Архитектор Александр Брюллов. Особенности формообразования в творчестве архитектора первого этапа эклектизма // АН. — Вып. 58. — М.: Либроком, 2013. — С. 169–191.
6. Микиша́тьев М. Н. Архитектор Александр Брюллов при дворе императора Николая I. Творческая индивидуальность зодчего и воля императора. Ч. I: Штаб Гвардии // АН. — Вып. 61. — М.; СПб.: Коло, 2014. — С. 128–144.
7. Микиша́тьев М. Н. Архитектор Александр Брюллов при дворе императора Николая I. Творческая индивидуальность зодчего и воля императора. Ч. II: Служебный дом Мраморного дворца и жилые дома Академии художеств // АН. — Вып. 62. — М.; СПб.: Коло, 2015. — С. 150–174.
8. Микиша́тьев М. Н. Поль Жако: Особенности формообразования в творчестве мастера переходного времени // АН. — Вып. 64. — М.; СПб.: Коло, 2016. — С. 98–119.
9. Оль Г. А. Архитектор Брюллов. — Л.; М.: Стройиздат, 1955. — 132 с.
10. Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины и второй половины XIX века. Т. I. — СПб.: Крига, 2009. — 592 с.
11. Фомин И. А. Вырождение классицизма // И. Грабарь. История русского искусства. Т. III. — М.: И. Кнебель, [1910–1912]. — С. 561–563.
12. Швидковский Д. О. Английское «Общество дилетантов» и изучение британцами памятников античной архитектуры в эпоху Просвещения // Исследования по истории архитектуры и градостроительства: Труды кафедры истории архитектуры и градостроительства (МАРХИ). — М.: ДПК Пресс, 2012. — С. 97–114.
13. Эрн И. В. Архитектура времени Французской буржуазной революции и Империи. Конец XVIII — первая треть XIX в. // ВИА. Т. 7. — М.: Стройиздат, 1969. — С. 186–205.
14. Brulloff A. Thermes de Pompei par A. Brulloff. — Paris: De l'imprimerie de Firmin Didot, 1829. — 16 p.
15. Stuart J., Revett N. The Antiquities of Athens, Measured and Delineated by James Stuart FRS and FSA and Nicolas Revett, Painters and Architects. Vol. I. — London: John Haberkorn Publ., 1762.
16. Stuart J., Revett N. The Antiquities of Athens, Measured and Delineated by James Stuart FRS and FSA and Nicholas Revett, Painters and Architects. Vol. II. — London, John Nichols Publ., 1787.
17. Stuart J., Revett N. The Antiquities of Athens, Measured and Delineated by James Stuart FRS and FSA and Nicolas Revett, Painters and Architects. Vol. I. — London, 1825.

Название статьи. Проблема артефакта в петербургской архитектуре второй четверти XIX века.

Сведения об авторе. Микиша́тьев Михаил Николаевич — архитектор, старший научный сотрудник. Центральный научно-исследовательский и проектный институт Министерства строительства Российской Федерации, пр. Вернадского, д. 29, Москва, Российская Федерация, 119331. mihnikmik@mail.ru

Аннотация. В настоящем сообщении проблема артефакта в архитектуре рассматривается как феномен включения подлинного или воспроизведенного объекта иной эпохи или иной культуры в композицию архитектурного произведения Нового времени. Проблема артефакта в архитектуре Нового времени возникла во второй половине XVIII в. благодаря реальному знакомству европейской культуры с наследием Античности и восточной древности. Однако до XIX в. главенствовала стилизация.

К тридцатым годам XIX столетия в архитектуре Петербурга происходит завершение большого европейского художественно-мировоззренческого периода. Начинается век эклектизма. И первая его фаза проходит под знаком «историзма» или «археологического метода». Мастера историзма вводили античные прототипы в композицию своих произведений, стремясь воспроизвести их с максимальной

точностью. Включённый в композицию «артефакт» часто противопоставляется общему характеру сооружения.

Во второй половине XIX в. эклектический метод встал на путь свободного смешения и компоновки элементов исторических стилей. Мнимые артефакты вновь уступили место музейным экспонатам, помещавшимся в интерьерах, как это было в XVIII в.

Ключевые слова: артефакт; Петербург; архитектура; эклектизм; археологический метод; Брюллов; Боссе; Кленце.

Title. The Problem of Artifacts in Saint Petersburg's Architecture in the Second Quarter of the 19th Century.

Author. Mikishatëv, Mihail Nikolaevich — senior researcher. Scientific Research Institute of the Theory and History of Architecture and Urban Planning, Vernadskogo pr., 29, 119331 Moscow, Russian Federation. mihnikmik@mail.ru

Abstract. In the present article the problem of artifact in architecture is examined as a phenomenon of inclusion of the original or reproduced object from another era or another culture in composition of an architectural work of the Modern period. The problem of artifact in architecture of the Modern period arose in the second half of the 18th century due to real acquaintance of the European culture to heritage of antiquity and the culture of the ancient East. However till the 19th century stylization predominated.

In the 30s of the 19th century in St. Petersburg architecture an important period in the development of the European art and world outlook finished. The century of eclecticism began. And its first phase passed under the sign of "historicism" or "an archaeological method". Masters of historicism entered antique prototypes into the composition of their works, trying to reproduce them with maximum accuracy. The "artifact" included in composition often was opposed to the general character of a construction.

In the second half of the 19th century the eclectic method followed a way of free mixture and configuration of elements of different historical styles. Imaginary artifacts gave way to the museum pieces which were located in interiors again as was in the 18th century.

Keywords: artifact; St. Petersburg; architecture; eclecticism; archaeological method; Brullov; Brulov; Bosse; Klenze.

References

- Andreeva V.I. *Garald Bosse*. Saint Petersburg, Beloe i Chernoe Publ., 2002. 320 p. (in Russian).
- Andreeva V.I. *Garald Bosse: Arhitekturnoe i graficheskoe nasledie. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya (Garald Bosse: Architectural and Graphic Heritage. By the 200th Anniversary)*. Saint Petersburg, Palazzo Publ., 2012. 224 p. (in Russian).
- Bruloff A. *Thermes de Pompei par A. Bruloff*. Paris, De l'imprimerie de Firmin Didot, 1829. 16 p. (in French).
- Lisovskii V.G. *Arhitektura Peterburga: Tri veka istorii (Architecture of St. Petersburg: Three Centuries of History)*. Saint Petersburg, Slavia Publ., 2004. 416 p. (in Russian).
- Mikishatëv M.N. Alexander Bruloff: Creative Method of the Architect of the First Stage of Historicism. *Arhitektura Epohi Istorizma: Traditsii i Novatorstvo (Architecture of the Era of Historicism: Tradition and Innovation)*. Saint Petersburg, Palazzo Publ., 2012, pp. 41–51 (in Russian).
- Mikishatëv M.N. Architect Alexander Bruloff. Features of Creation of New Forms in Works of the Architect of the First Stage of Eclecticism. *Arhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*, no. 58. Moscow, Librokom Publ., 2013, pp. 169–191 (in Russian).
- Mikishatëv M.N. The Architect Alexander Bruloff at Court of the Emperor Nicholas I. Creative Identity of the Architect and Will of the Emperor. Part I: Headquarters of Guard. *Arhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*, no. 61. Moscow; Saint Petersburg, Kolo Publ., 2014, pp. 128–144 (in Russian).
- Mikishatëv M.N. The Architect Alexander Bruloff at Court of the Emperor Nicholas I. Creative Identity of the Architect and Will of the Emperor. Part I: Office House of the Marble Palace and Houses of Academy of Arts. *Arhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*, no. 62. Moscow; Saint Petersburg, Kolo Publ., 2015, pp. 150–174 (in Russian).
- Mikishatëv M.N. Paul Jacquot: Features of Creation of New Forms in Works of the Master of Transitional Time. *Arhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*, no. 64. Moscow; Saint Petersburg, Kolo Publ., 2016, pp. 98–119 (in Russian).

Ol' G. A. *Arkhitektori Briullov*. Leningrad; Moscow, State Publishing House of Literature on Construction and Architecture Publ., 1955. 32 p. (in Russian).

Ol' G. A. *Aleksandr Briullov*. Leningrad, Lenizdat Publ., 1983. 151 p. (in Russian).

Piliavskii V. I. *Giacomo Quarenghi: Architect. Painter*. Leningrad, Stroyizdat Leningrad branch Publ., 1981. 212 p. (in Russian).

Piotrovskii B. B. (ed.). *The Hermitage. The History of Building and Architecture of the Buildings*. Leningrad, Stroiizdat Leningrad branch Publ., 1989. 560 p. (in Russian).

Punin A. L. *Arhitektura Peterburga serediny i vtoroi poloviny XIX veka (Architecture of St. Petersburg of the Middle and Second Half of the 19th Century)*, vol. 1. Saint Petersburg, Kriga Publ., 2009. 592 p. (in Russian).

Shuiskii V. K. *Auguste Montferrand. The History of the Life and Work*. Saint Petersburg, MIM-Delta Publ.; Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2005. 414 p. (in Russian).

Shvidkovskii D. O. The English "Society of Dilettanti" and Studying by British of Monuments of Antique Architecture in the Age of Enlightenment. *Issledovaniia po istorii arhitektury i gradostroitel'stva: Trudy kafedry istorii arhitektury i gradostroitel'stva Moskovskogo arhitekturnogo instituta (Researches on History of Architecture and Town Planning: Works of Department of History of Architecture and Town Planning of the Moscow Architectural Institute)*. Moscow, DPK Press Publ., 2012, pp. 97–114 (in Russian).

Slavina T. A. *Konstantin Ton*. Leningrad, Leningrad branch of Stroiizdat Publ., 1980. 224 p. (in Russian).

Stuart J.; Revett N. *The Antiquities of Athens, Measured and Delineated by James Stuart FRS and FSA and Nicolas Revett, Painters and Architects*, vol. 1. London, John Haberkorn Publ., 1762, pref.

Stuart J.; Revett N. *The Antiquities of Athens, Measured and Delineated by James Stuart FRS and FSA and Nicolas Revett, Painters and Architects*, vol. 1. London, s. n., 1825.

Stuart J.; Revett N. *The Antiquities of Athens, Measured and Delineated by James Stuart FRS and FSA and Nicolas Revett, Painters and Architects*, vol. 2. London, John Nichols Publ., 1787.

Taranovskaia M. Z. *Carl Rossi: Architect. Town-planner. Artist*. Leningrad, Stroiizdat. Leningrad branch Publ., 1980. 224 p. (in Russian).