Ипполит МОНИГЕТТИ



79
В
2812



Ипполит МОНИГЕТТИ

В. Н. Листов

Ленинград
Стройиздат
Ленинградское отделение
1976

72С1
Л 63
УДК 72.036.007(47) Монигетти

Научный редактор — канд. архитектуры **А. Л. Пунин**

Печатается по решению секции редсовета Ленинградского отделения Стройиздата от 12 июня 1969 г.

Листов В. Н.

Л 63 Ипполит Монигетти. Л., Стройиздат, Ленингр. отд-ние, 1976. 144 с. с ил. (Мастера архитектуры).

Эта книга о жизни и творчестве видного архитектора XIX века, наследие которого является ценным вкладом в историю русского зодчества прошлого столетия. Человек большой культуры, умелый рисовальщик и талантливый зодчий, хорошо владевший архитектурной формой, Монигетти создал ряд произведений, характерных для общей стилистической направленности архитектуры 1840—1870-х годов и в то же время отмеченных высоким профессиональным мастерством.

Монография богато иллюстрирована проектами и акварелями, выполненными Монигетти, а также натурными снимками.

Книга рассчитана на широкий круг читателей.

Л $\frac{30202-146}{047(01)-76}$ 54—75 72С1

79 B 2812

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

© Стройиздат, Ленинградское отделение, 1976

Введение

Светлой памяти
большого друга и жены
Татьяны Александровны
ЛИСТОВОЙ

Архитектор Ипполит Антонович Монигетти жил и творил во второй половине прошлого столетия. В истории русской архитектуры это была сложная и во многом противоречивая эпоха. Тридцатые годы XIX века оказались роковым десятилетием для классицизма, безраздельно господствовавшего в архитектуре на протяжении почти 70 лет. На смену классицизму пришло увлечение самыми различными стилями прошлых эпох — от готического и византийского до ренессанса и барокко.

Начиная со второй половины XIX века архитектура в значительной мере утратила строгость и монументальность, ту величавую торжественность и глубину художественных образов, которые были свойственны классицизму. Фасады многих зданий, построенных в этот период, перегружены декоративными деталями, страдают сухостью и измельченностью форм. Обилие лепных украшений, порою доходящее до вычурности, считалось признаком изящного вкуса.

Это увлечение обильным декором имело определенные исторически обусловленные социальные предпосылки. Дворянство, вынужденное постепенно уступать свои позиции новому нарождающемуся и крепнущему классу буржуазии, хотело сохранить хотя бы иллюзию прежнего блеска и богатства. Отсюда его особые симпатии к архитектурным стилям прошлого, в частности, к барокко. Вот почему в середине XIX века именно этот стиль, пышный и декоративный, получил широкое распространение в архитектуре особняков. Быстро богатеющая буржуазия стремилась «не отставать» от дворянства. Безвкусие заказчиков, помноженное на купеческое «знай наших», оказало пагубное воздействие на архитектуру.

Середина XIX века характеризуется интенсивным развитием капиталистических отношений в России. Экономические и социальные противоречия капитализма отражаются и в архитектуре. Доходный дом с нарядным фасадом и мрачным внутренним двором-колодцем, с комфортабельными квартирами для представителей привилегированных классов и с трущобными мансардами и подвалами для трудящейся бедноты становится своего рода архитектурным символом капиталистической эпохи.

Определяющим художественным направлением архитектуры рассматриваемого периода был эклектизм — смешение разных стилей. Архитектор одновременно проектировал и строил здания,

выдержанные в формах барокко и готики, ренессанса и «русского стиля». Более того, в одной и той же постройке соединялись элементы и мотивы различных стилей, образуя порой причудливую, но, как правило, случайную смесь.

Однако было бы неправильно рассматривать середину и вторую половину XIX века только как «период безвременья». Правда, архитектура переживала кризис, и для этих десятилетий характерен спад мастерства, тем не менее развитие зодчества в ряде аспектов было отмечено определенными достижениями. Появились новые типы зданий, более совершенными и разнообразными стали приемы планировки, больше внимания уделялось функциональной стороне построек, шире и смелее использовались металлические конструкции.

Произведения архитектуры этого периода далеко не равнозначны по своим эстетическим качествам. Так, наряду с массой архитекторов-ремесленников, достаточно бездарных и беспринципных, в эти же годы работало немало подлинно талантливых зодчих. Блестящая эрудиция, глубокое знание архитектурных стилей и хороший вкус позволили им создать значительные произведения, отмеченные печатью подлинного мастерства.

Имена таких одаренных и трудолюбивых зодчих, как А. И. Штакеншнейдер, К. А. Тон, Г. А. Боссе, Н. Л. Бенуа, М. Е. Месмахер, А. И. Резанов и В. А. Шретер занимают почетное место в истории русской архитектуры второй половины XIX века. К их числу принадлежит и архитектор И. А. Монигетти — автор не только интересных «архитектурных миниатюр», но и ряда довольно крупных построек. Они радовали современников и в известной мере донесли свое очарование и до нас. Нельзя не любоваться произведениями Монигетти на улицах старой части Ленинграда, в парках города Пушкина (бывшее Царское Село) под Ленинградом, на южном берегу Крыма в Ливадии или в санатории «Марьино» близ города Рыльска Курской области.

И. А. Монигетти — типичный представитель архитектуры второй трети XIX века. Его творческие установки и композиционные приемы, его обращение к использованию стилей прошлых эпох и их интерпретация применительно к условиям и требованиям своего времени характерны для многих русских зодчих 1840—1870-х годов.

Следует отметить, что в целом архитектура этих десятилетий исследована еще сравнительно мало. Сложные и противоречивые явления, характеризующие развитие зодчества в середине и второй половине XIX века, еще не получили достаточно полного и всестороннего освещения. Пока не опубликовано ни одной монографии о творчестве архитекторов — современников Монигетти.

Предлагаемая читателю книга — первый опыт монографического исследования, посвященного русскому архитектору середины XIX века. Эта книга не только познакомит читателя с творчеством И. А. Монигетти, но и будет способствовать более правильному и глубокому пониманию общих закономерностей развития русской архитектуры того времени.

I. Годы учения

Ипполит Антонович Монигетти родился 2 февраля 1819 года в Москве в зажиточной семье. Отец его был итальянец, мать — француженка. Это позволило будущему зодчему с младенческих лет хорошо овладеть русским, французским и итальянским языками. Воспитанием и первыми познаниями Монигетти обязан матери. Она недурно владела акварелью, хорошо исполняла вышивки по собственным рисункам и старалась привить свое уменье единственному сыну. Занятия с матерью были Ипполиту по душе и проходили успешно, поэтому, когда мальчику исполнилось десять лет, мать решила предоставить ему возможность серьезно заняться искусством. Для этой цели было выбрано Московское Строгановское училище.

В то время Строгановское училище считалось одним из лучших учебных заведений по подготовке художников прикладного искусства. Здесь под руководством директора училища Ивана Ивановича Реймерса Монигетти прошел строгую школу рисунка с образцов и с натуры сначала карандашом, а затем пером. Много внимания уделял он освоению акварельной техники, отмывке тушью, композиции орнаментов, а также рисункам для тканей на заданные темы.

Пробыв в училище пять лет, Монигетти закончил его первым учеником с похвалой, что давало ему право поступить в петербургскую Академию художеств без вступительных экзаменов по рисованию. Монигетти в ту пору исполнилось только 15 лет, поэтому хлопоты о поступлении в Академию взяла на себя его мать.

Из архивных материалов Академии художеств «Об делании в академисты Монигетти» известно, что Шарлотта Монигетти ноября 19 дня 1835 года подала в Правление Императорской Академии художеств прошение, в котором сообщила: «Имею я сына, которого желаю посвятить художеству, прошу принять его в число сверхштатных Академистов оной Академии в силу § 2 прибавления к уставу Императорской Академии художеств. При сем представляю свидетельство о рождении и крещении его и положенную сумму 750 рублей ассигнациями, которую я обязуюсь вносить ежегодно, впредь до окончания сына моего Ипполита Монигетти. Жительство имею 2 Адмиралтейская часть 1-го квартала в доме Итзина у аптекаря Грева, у которого и будет находиться Ипполит» [1].

Вместе с прошением была приложена справка (на латинском языке) московской католической церкви св. Петра и Павла, из которой

видно, что при крещении Монигетти был назван «Ипполит Мартин Флориан». Правление Академии 3 декабря 1835 года заключает: «...по прошении купеческой жены Монигетти определено: Господин инспектор по учиненному, вследствии приказания господина Президента (общеобразовательному) экзамену сыну госпожи Монигетти, доносит, что он имеет достаточных сведений для поступления в Академисты второй степени, то приняв его в оные, представленные деньги 750 рублей приняв, записать в приход».

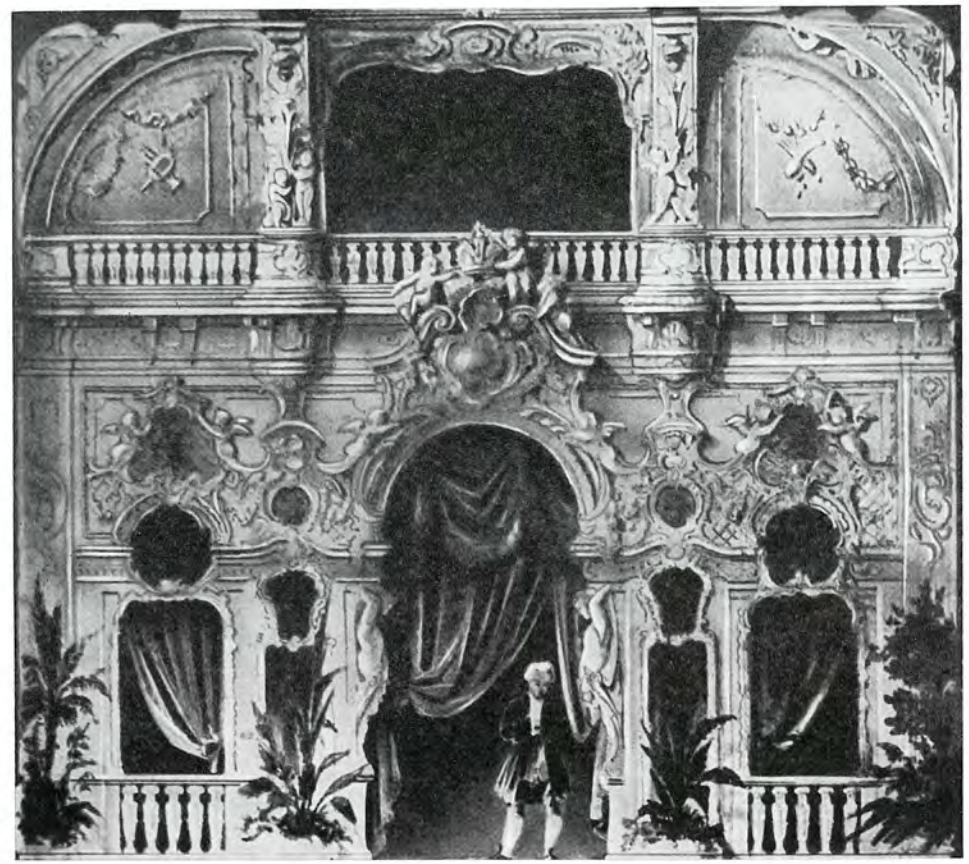
Уже в Строгановском училище из всех изучаемых дисциплин Монигетти больше всего привлекала архитектура, поэтому в Академию он подает заявление о приеме на архитектурное отделение по классу профессора Александра Павловича Брюллова, опытного педагога, хорошо сочетавшего теорию с практикой и, по меткому определению И. Э. Грабаря, «...энциклопедиста, знатока всех стилей» [2].

А. П. Брюллов на своих занятиях по-новому осветил для Монигетти задачи архитектуры. Он трактовал архитектуру как искусство распределять и комбинировать пространство. Брюллов считал, что недостойно архитектора, не разработав в плане проектируемого сооружения, «приискивать симметричный фасад или фантастический силуэт», так как «... в плане мы ходим, в разрезе дышим и живем» [3]. По мнению Брюллова, любая постройка должна прежде всего соответствовать своему функциональному назначению, быть осмысленно распланированной и облеченной в красивую, но непременно рациональную форму.

Монигетти старательно и с большой тщательностью выполнял задания уважаемого профессора. Со своей стороны и Брюллов оказывал Монигетти особое внимание. Разбирая и оценивая представляемые Монигетти работы, Брюллов ставил в пример другим ученикам его трудолюбие, усидчивость и отмечал способности одаренного юноши.

Начиная со второго курса Монигетти ежегодно награждали медалями: в 1837 году — второй серебряной медалью, в 1838 — первой серебряной, а 24 сентября 1839 года — золотой медалью второй степени за проект театрального училища. По окончании курса он получил звание художника 14-го класса [4].

Из рисунков дипломной работы Монигетти, к сожалению, сохранился только эскиз интерьера театрального зала, который хранится в фондах Государственного Музея истории Ленинграда. Но даже по одному этому эскизу можно заключить, что будущий зодчий, следуя общему направлению развития архитектуры 1830-х годов, отошел от классицизма и увлекся пышностью позднего барокко, пытаясь переделать его на свой лад. Однако попытка эта не была удачной. Барокко в передаче Монигетти получилось рыхлым, вялым и явно не соответствовало функциональному назначению здания — театрального училища, которому как учебному заведению подходил бы более спокойный декор, в особенности его главной аудитории — театральному залу. Чрезмерная насыщенность стен зала скульптурными деталями отвлекала бы внимание слушателей и зрителей от сценического действия. Вот почему неудивительно, что, несмотря на прекрасное графическое



Эскиз театрального зала

оформление программы (т. е. дипломной работы), аттестационная комиссия смогла оценить дипломную работу Ипполита Монигетти лишь золотой медалью второй степени.

Облик И. А. Монигетти в период окончания им Академии художеств сохранил нам брат архитектора Брюллова — выдающийся живописец Карл Брюллов.

Созданный Брюлловым портрет находится в настоящее время в Третьяковской галерее. В этом портрете, как отмечает искусствовед Э. Н. Ацаркина, «... серебристо-серая гамма красок словно излучает мягкий свет, помогая создать трогательно чистый и поэтический образ юного архитектора» [5].

Золотая медаль второй степени, хотя и была высокой наградой, все же не давала права на получение многолетней заграничной командировки, оплачиваемой государством. Это очень огорчило впечатлительного юношу и даже подействовало на его здоровье.



Ипполит Монигетти после окончания Академии художеств. Портрет работы Карла Брюллова

Чтобы рассеять угнетенное состояние сына и ободрить его, родители отправляют Ипполита за границу на собственные средства. Такие возможности у них были. Отец Монигетти вел большую оптовую торговлю во многих европейских странах, а также на Востоке, главным образом в Турции и Египте. В этих странах он имел свои представительства, в которых служили проверенные и преданные люди. На них можно было положиться, им можно было доверить сына. Родители рассчитывали, что Ипполит сможет там заняться любимым делом — изучением и рисованием архитектурных памятников прошлого.

Более пяти лет Монигетти провел за границей, постоянно путешествуя и изучая искусство Древнего Рима и Греции. По возвращении на родину в 1844 году он представил в Академию художеств сделанную им серию рисунков с греческих, римских и средневековых орнаментов. Ученый совет Академии в своем решении 27 сентября того же года отметил: «Положено было назначить ему для довершения его полезного и любопытного труда из суммы на ободрение художников 1428 рублей 57 копеек серебром, которые и выдавать ему в течение двух лет, начиная с 1845 года» [6].

Монигетти снова отправился за границу, сначала в Париж (в конце ноября 1844 года), потом, в феврале 1845 года, — в Константинополь, а в марте — в Каир, и, наконец, в мае того же года он прибыл в Италию, где и оставался до окончания срока стипендии.

Несмотря на то, что второе заграничное путешествие Монигетти было менее продолжительным, чем первое, оно оказалось для него более интересным и плодотворным. Теперь он был свободен от постоянной опеки служащих отцовской фирмы, находился среди своих сверстников, таких же, как и он, стипендиатов, или, как их тогда называли, «пенсионеров» Академии. Компания была большая и дружная. Откровенные беседы, дружеская, свободная взаимная критика, общие интересы создавали благоприятную обстановку для творчества.

Особенно обрадовал пенсионеров приезд в Рим в 1845 году Н. В. Гоголя, частым спутником которого по обозрению римских достопримечательностей был Монигетти. В память о близком общении с любимым писателем пенсионеры сфотографировались вместе с Гоголем в день его отъезда из Рима. На этой фотографии Монигетти снят в центре с папироской в руке, весело болтающим с Мариуччей — известной римской красавицей и любимой натурщицей русских художников [7].

Монигетти был человек нрава общительного и веселого. В молодости он сильно увлекался танцами и был непременным участником всяких карнавалов. Об этом пишет В. В. Стасов в своей статье «Гоголь и русские художники в Риме», упоминая об одной римской фотографии, на которой изображена группа русских художников, «. . . смотрящих на тарантеллу, лихо отплясываемую молодым архитектором Монигетти и скульптором Рамазановым с моделью — Мариуччей» [7].

В семейном альбоме Марии Павловны Евдокимовой, внучки Ипполита Антоновича, имеется фотография, на которой запечатлен Монигетти на одном из костюмированных вечеров, исполняющий со своей невестой Верой Ивановной Горностаевой русскую пляску, под



собственный аккомпанемент на балалайке. Фотография относится к середине прошлого столетия и интересна тем, что костюмы танцующих сделаны по рисункам Ипполита Антоновича.

Во время второго заграничного путешествия в жизни Монигетти произошло событие, определившее его дальнейшую судьбу как архитектора. В 1845 году Рим посетил Николай I и пожелал ознакомиться с работами пенсионеров. Из числа представленных двухсот архитектурных работ он обратил особое внимание на акварельные рисунки Монигетти, сделанные во время путешествия по Греции, Турции и Египту. Особенно хороши были рисунки монастыря св. Луки на прибрежной северной полосе Коринфского залива (на юге Греции) в местечке Фокида. Рисунки этого замечательного памятника византийского искусства XI—XII столетий в исполнении Монигетти настолько понравились царю, что он приказал министру двора П. М. Волконскому зачислить по окончании пенсионерства Ипполита Монигетти архитектором по постройкам Царскосельского придворного ведомства [8].

Местонахождение рисунков монастыря св. Луки пока неизвестно. Однако о прекрасной манере, в которой они были выполнены, можно судить по акварели Монигетти «Храм», входившей в ту же серию. Эта

Группа русских художников в Риме. В центре, с тросточкой в руке сидит Н. В. Гоголь, слева от Мариуччи сидит наклонившись к ней Монигетти



И. А. Монигетти и В. И. Горностаева. Фото 1840-х гг.

акварель в настоящее время хранится в отделе рисунка Русского музея в Ленинграде, куда она поступила из коллекции С. П. Боткина [9]. Изящество композиции, гармонию цвета, пластичность здания — все это Монигетти передает с подлинной виртуозностью, пленяя зрителя своим мастерством художника-акварелиста.

Весной 1847 года закончилось заграничное пенсионерство Монигетти, и он возвратился в Петербург с богатым материалом — архитектурными эскизами и композициями, восточными костюмами, большой папкой с акварельными работами и несколькими дагерротипными видами [10].

В сентябре 1847 года И. А. Монигетти подает в Ученый совет Академии художеств заявление о своем желании участвовать в конкурсе на соискание звания академика с представлением альбома рисунков архитектурных памятников и зданий Греции и Рима, выполненных им за время пребывания во втором заграничном путешествии.

Заявление и альбом рисунков были рассмотрены 26 сентября 1847 года на заседании Предварительного совета Академии художеств, который единогласно решил: «Во уважение отличных дарований, искусства и познаний... возвести в звание Академика возвратившегося



Храм. Акварель Монигетти

из заграницы художника 14-го класса Ипполита Монигетти и представить о сем на утверждение общего собрания Академии» [11]. Последнее состоялось 3 декабря 1847 года, и Ипполиту Монигетти был выдан диплом академика архитектуры.

31 мая 1848 года Ипполит Антонович женился на Вере Ивановне Горностаевой — племяннице популярного в то время профессора архитектуры Алексея Максимовича Горностаева.

А. М. Горностаев одним из первых русских архитекторов обратился к изучению памятников древнерусского зодчества и русского народного искусства. Он еще в 20-е годы предпринял несколько путешествий по России с целью собирания русских народных узоров. Позднее эти мотивы он использовал в оформлении фасадов ряда построенных им зданий, в частности на острове Валаам. Брат Веры Ивановны, архитектор И. И. Горностаев, в 50-х годах также совершал подобные путешествия с целью изучения древнерусского зодчества. Он оказал известное влияние на творчество Монигетти.

Во второй и третьей четверти XIX века шла энергичная борьба за самобытность в русской архитектуре, и Монигетти откликнулся на призыв времени. Он осуществляет эти идеи в своих поздних работах, широко используя в них мотивы древнерусской архитектуры.

Частыми посетителями гостеприимного дома Монигетти были архитектор Н. Л. Бенуа, писатель Д. В. Григорович, искусствовед В. В. Стасов, художники И. К. Айвазовский и А. П. Боголюбов, а также директор петербургского Эрмитажа А. И. Сомов. У Монигетти можно было встретить поэта А. К. Толстого и композиторов А. Г. Рубинштейна, Э. Ф. Направника, П. И. Чайковского, художников А. Е. Байдемана и Ф. А. Васильева.

II. Начало строительной деятельности

В середине июня 1848 года Монигетти был определен в Министерство императорского двора и привлечен к проектированию и строительству парковых сооружений и жилых зданий Царского Села. Первыми постройками, которые в 1848—1850-х годах осуществил Монигетти по своим проектам в Царском Селе, были Швейцарский домик для сторожей парка у Большого Каприза и конюшни собственного царского выезда. Здания не сохранились, но блестяще исполненные акварели Монигетти дают о них достаточно ясное представление [12].

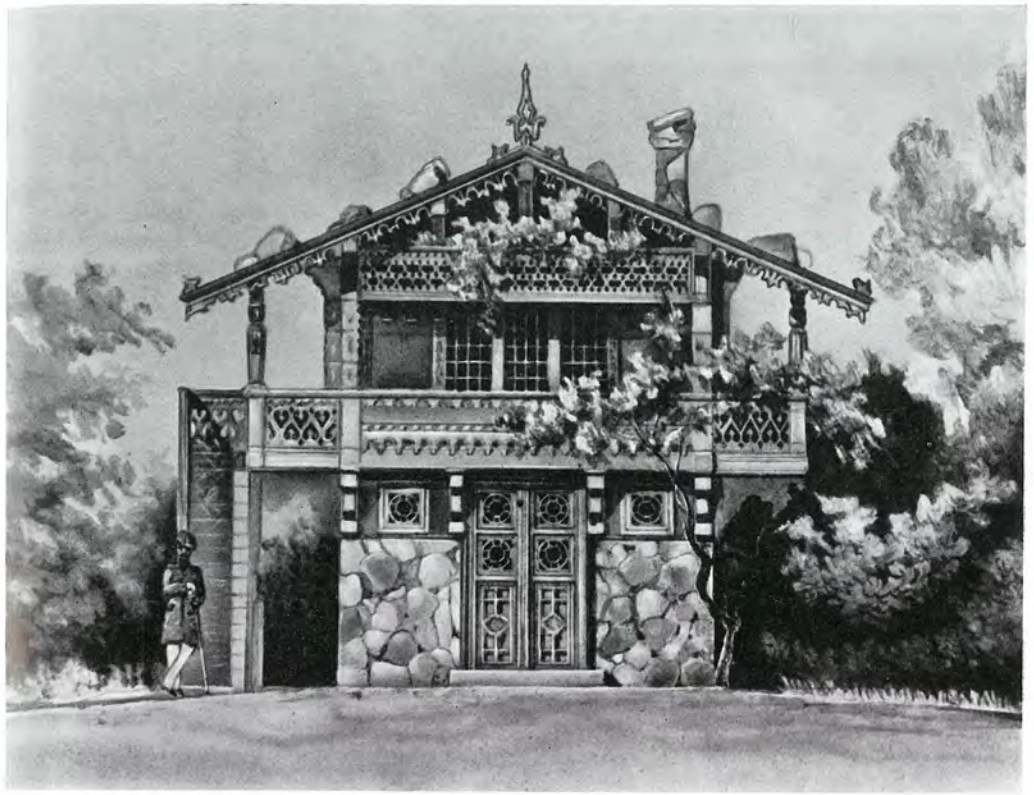
Обе постройки привлекали простотой и правдивостью архитектурных форм. Монигетти сумел хорошо выявить в их облике и функциональное назначение зданий, и особенности примененных конструкций. Зритель хорошо ощущает живописность кладки из камней-валунов, легкость деревянных балконов, крылец и лестниц, завершенных резными перилами.

И Швейцарский домик и царская конюшня понравились Николаю I, поэтому он поручил архитектору более крупную работу — павильон «Турецкая баня» (в память о войне с Турцией в 1828—1829-х годах). По сохранившимся в семье Монигетти преданиям, царь сказал при этом: «В память о том, что мы задали туркам здоровую баню».

С этой работой Монигетти справился весьма успешно, создав в 1850—1852-х годах интереснейшую архитектурную миниатюру.

В литературе имеются сведения, что первоначальный проект «Турецкой бани» был составлен архитектором Карлом Ивановичем Росси. Однако царю проект не понравился, и он велел передать заказ Монигетти для составления нового проекта, приказав при этом использовать мраморные украшения, доставленные из Адрианополя. Последнее и навело Монигетти на мысль взять в качестве архитектурного прототипа для павильона «Турецкая баня» одну из адрианопольских мечетей [13].

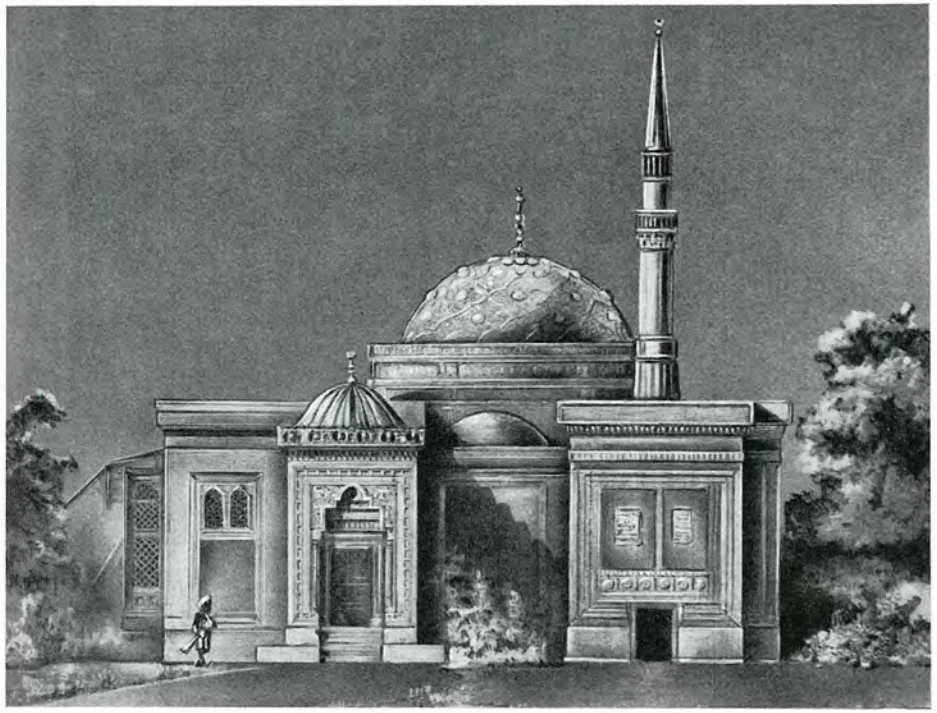
Этот павильон Монигетти осуществил в виде маленькой мечети с минаретом и золоченым куполом, расположив его на мысе, вдающемся в Большой пруд. Место для павильона архитектор выбрал очень удачно: три фасада выходят на озеро и отражаются в нем. Не менее удачно оформлен фасад со стороны берега. Небольшая площадка перед павильоном, покрытая слоем желтого промытого песка, хорошо гармонирует с зеленью кустов боярышника и двух серебристых тополей, не закрывающих вид на здание.



Швейцарский домик. Проект

Конюшни собственного царского выезда. Проект





Адрианопольская мечеть — прототип «Турецкой бани». Акварель Монигетти

Особую живописность придает зданию высокий минарет, увенчанный шпилем с полумесяцем.

Приятное впечатление производит и интерьер павильона: пол и стены облицованы полированным мрамором с позолотой. Главное украшение павильона — бассейн из белого мрамора с фонтаном. Зал освещается через небольшие круглые отверстия в куполе (люкарны) с разноцветными стеклами.

В стенках имеются неглубокие ниши-экседры с рядом раковин в виде круглых полочек, из которых вода стекает сверху вниз прерывистыми струйками. Мягкий полумрак, легкий отзвук падающих капель навевают тихую грусть, и в воображении невольно возникает призрачный образ несчастной пушкинской Марии и «фонтан слез» Бахчисарая.

«Турецкая баня», хотя и была задумана как сооружение военно-мемориального характера, резко отличается от тех мемориальных сооружений, которые были возведены в Петербурге и Москве в период позднего классицизма. В ее облике нет ни «фанфарной» мощи звучания архитектурных форм, ни внутренней значительности и героической приподнятости, которые были так характерны для произведений Дж. Кваренги, К. И. Росси и В. П. Стасова. Однако эти качества мемориальных сооружений позднего классицизма остались в прошлом.



Павильон «Турецкая баня». Фото 1958 г.

После распада классицизма по мере развития эклектики архитектура оказалась неспособной воплотить военно-патриотическую тему на том же уровне, выразить ее с тем же пафосом. Очевидно, Монигетти и не стремился к этому. В поисках архитектурного образа своей «Турецкой бани» он опирался на традиции архитектурного романтизма последних десятилетий XVIII века, которые воплотились, например, в знаменитой Башне-руине, построенной в 1771—1773 годах по проекту архитектора Ю. М. Фельтена в память победы в русско-турецкой войне.

Сравнивая павильон «Турецкая баня» с Адрианопольской мечетью, можно установить, что Монигетти для своего павильона использовал из Адрианопольской мечети лишь ее центральную часть с купольным перекрытием, затем минарет и парадный вход с перемещением его вправо. В результате павильон получился удивительно привлекательным как по внешнему виду, так и по его силуэту и хорошо вписался в ландшафт окружающего его Екатерининского парка. В общем гармония получилась полная. Со стороны озера павильон подкупает простотой отделки в розовых тонах.

Следует отметить, что именно в постройках царскосельских парков романтические тенденции, развившиеся в архитектуре последней

трети XVIII и первой трети XIX веков, воплотились особенно ярко и оставили ряд характернейших памятников. Их перечень начинается в 1770-х годах с «готических» построек Неелловых (Адмиралтейство, Эрмитажная кухня) и фельтеновской «китайщины» (Скрипучая беседка, Большой каприз) и завершается целым комплексом построек в Александровском парке, возведенных архитектором А. Менеласом в 1820—1830-х годах (Шапель, Белая башня, Арсенал, Ферма и др.), живописный облик которых очень характерен для романтической псевдоготики тех лет. Сочетание зданий, построенных в духе классицизма, с разного рода романтическими стилизациями на тему западного

Павильон «Турецкая баня». Фото 1974 г.



средневековья или экзотической архитектуры Востока, придает неповторимое своеобразие пейзажу царскосельских парков и составляет одну из его главных особенностей.

Живописные купы деревьев и прихотливые очертания прудов композиционно объединяют эти разностильные постройки, создают ту пространственную среду, в которой они не только «мирно уживаются» друг с другом, но и вступают в несомненное единство. Стройные колонны и обелиски, «готические» башенки и ворота, «китайские» беседки и мостики то живописно просвечивают сквозь кроны деревьев, то выдвигаются к водному зеркалу, отражаясь в его глади, что придает особое очарование паркам.

Монигетти хорошо прочувствовал эту особенность царскосельского ландшафта. Проектируя «Турецкую баню», он продолжил романтическую тенденцию русского садово-паркового зодчества 1770—1830-х годов. Живописный силуэт павильона, построенный на «игре» изящных куполов и стройного минарета, его удивительно удачное размещение на небольшом мысу в юго-западной части Большого пруда — все это позволило Монигетти достойно завершить своей постройкой ансамбль той части парка, которая примыкает к Большому пруду. «Турецкая баня» справедливо заслужила высокую оценку современников и способствовала популярности ее создателя.

В первые годы «Турецкая баня» использовалась как настоящая баня и даже имела парное отделение. В дальнейшем она превратилась просто в павильон, где можно было укрыться от зноя и приятно отдохнуть в тиши и прохладе.

В начале 1855 года Монигетти получает задание составить смету на восстановление ранее разобранных парадных ворот Баболовского парка, расположенного к западу от Екатерининского парка.

Ознакомившись с прежним проектом ворот и оставшимся после их разборки строительным материалом, Монигетти пришел к выводу, что восстанавливать ворота в их первоначальном виде и к тому же на новом месте (по Гатчинской дороге) нецелесообразно, и рекомендовал построить ворота заново по его рисункам. Свои мысли он подробно и обоснованно изложил в рапорте министру.

Монигетти писал: «Долгом считаю присовокупить, что вообще самый проект существовавших ворот далеко не удовлетворяет современным требованиям архитектуры и отстает от вкуса, утвердившегося у нас в последнее время, а потому и счел за нужное старому проекту стараться придать более изящный рисунок изменениями в расположении только некоторых частей, строго сообразуясь с существующими материалами и данными, как то можно видеть из прилагаемого мною при сем рапорте рисунка, но, несмотря на все старания и умения, я не мог, по моему мнению, достигнуть удовлетворительного результата, находя непреодолимые препятствия в размерах колонн, составляющих одну из главных принадлежностей прежних ворот, а также и других остающихся частей.

Соображения эти я имел честь представлять на обсуждение..., прибавив и то обстоятельство, что новая местность совершенно изменяет условия постройки; на прежнем месте ворота во всем их



Конюшня кирасиров. Проект

протяжении были открыты и служили украшением; на новом же месте ворота по прежнему рисунку стеснены будут аллеей так, что боковые части их будут совершенно скрыты густотой деревьев.

Позволив себе представить... мои замечания, я просил разрешения составить совершенно новый проект, который бы был более сообразен новому местоположению ворот и более соответствовал современной архитектуре. Почему имею честь представить:

1. Рисунок существовавших ворот со сметою 27 906 рублей, 4 копеек, употребляя старый материал.

2. Рисунок тех же ворот с некоторыми изменениями, как объяснено выше, и добавочную сумму расходов на предполагаемые мною поправки на сумму 34 165 рублей, 65 копеек.

3. Рисунок совершенно новых ворот по вновь предполагаемому проекту со сметой на сумму 18 693 рубля, 34 копейки.

Прилагаю при сем два образца камня, который мог бы служить отличным материалом для постройки такого рода» [14].

Приведенный выше документ позволяет отметить, что Монигетти, как подлинный художник, не превращался в слепого исполнителя, а отстаивал свои идеи, свое понимание красоты архитектурного памятника. В 1855 году Николай I умер, и о восстановлении Баболовских ворот перестали думать.

В обязанности сотрудников строительной части Дворцового управления входило не только возведение дворцовых зданий и павильонов в царскосельских парках, но и проектирование, а также сооружение частных домов для жителей, или, как их тогда именовали, «обывателей» Царского Села. Монигетти приходилось выполнять самые разнообразные работы, начиная с парковых сторожек, административных зданий, жилых домов для людей среднего достатка и кончая особняками вельмож.

Насколько Монигетти был загружен подобной работой, можно судить уже по одному тому, что в период с 1848 по 1860 год, т. е. за 12 лет, им было спроектировано и построено в Царском Селе только для частных лиц более 26 домов, и надо признать, что все они были выполнены с большим профессиональным мастерством.

Дома эти не были разбросаны по всему Царскому Селу, а сосредоточены в определенных районах, что позволяло архитектору группировать их в небольшие ансамбли. Подобных районов оказалось три: Павловское шоссе, привокзальный район и участок, ограниченный Средней и Малой улицами (ныне улицы Коммунаров и Революции).

Из всех жилых домов, построенных Монигетти для частных лиц в Царском Селе, в настоящее время сохранились лишь два: дача княгини З. И. Юсуповой на Павловском шоссе (ныне улица Маяковского, дом 10) и дом Дмитриева по Средней улице против лицейского садика (ныне улица Коммунаров, дом 8). Остальные дома были уничтожены фашистскими захватчиками во время Великой Отечественной войны и о внешнем их облике сейчас можно судить только по старым фотографиям и по рисункам Монигетти, хранящимся в Государственном центральном Историческом архиве в Ленинграде [15].

Наиболее интересными постройками Монигетти в Царском Селе были:

дом князя Багратиона (1848 г.) на Павловском шоссе напротив дачи Юсуповой [16];

дом царского истопника Теплова (1849 г.) на углу Магазейной и Оранжерейной улиц (ныне угол улиц К. Маркса и Коминтерна) [17];

кофейные павильоны (1850 г.) на улицах Церковной и Колпинской (ныне Пролетарская и Пушкинская) [18];

дом надворного советника Дмитриева (1852 г.) на Средней улице (ныне улица Коммунаров) [19];

дом Бакиновского (1854 г.) на Колпинской улице, дом 31 (ныне Пушкинская) [20];

дом генерала Паткуля (1854 г.) на Средней улице (ныне улица Революции) [21];

дом метрдотеля Императа (1856 г.) на Бульварной улице (ныне Советский бульвар) [22];

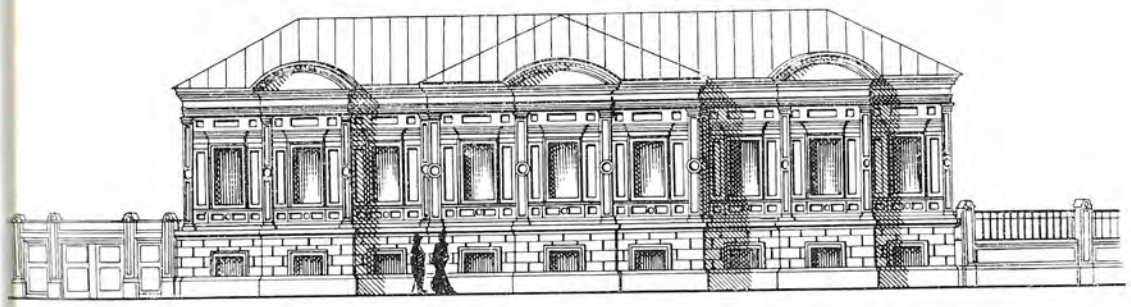
дом Новосильцева (1858 г.) на углу улиц Бульварной и Широкой (ныне Октябрьский бульвар и улица Ленина) [23];

дом В. И. Монигетти (1858 г.) на Новодеревенской улице [24];

дом графини Стенбок (1859 г.) на Бульварной улице [25];

два дома Симборского (1859 г.) на Павловском шоссе [26];

Дом Стамерова. Проект



дом князя Лобанова-Ростовского (1860 г.) на Колпинской улице [27];

По приезде в Царское Село Ипполит Антонович поселился вблизи вокзала на Новодеревенской улице в доме «нежинского грека» (как именовали его в купчей) Стамерова, для которого в 1850 году Монигетти проектирует и строит дом [28]. Спроектированный «деревянный дом на каменном этаже» Монигетти внешне оформил как полностью каменный: стены были обработаны филенками и плоскими портиками из пилястр тосканского ордера, завершенных лучковыми фронтонами. В том же 1850 году (очевидно в конце года) Монигетти купил этот дом на имя своей жены Веры Ивановны.

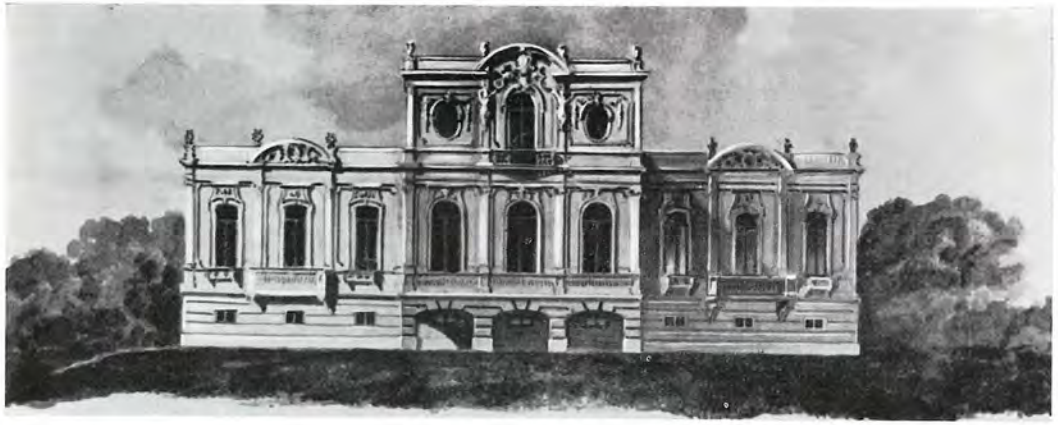
В 1858 году Монигетти решил переделать этот дом по новому проекту, который был утвержден «с показанием на оном... надстройки мезонина, облицовки фасада и пристройки балкона» [29].

В результате перестройки дом Монигетти стал напоминать те петербургские особняки «в один апартамент на погребах», которые в большом количестве строились в 1730—1750-х годах. Некоторые из них в середине XIX века еще существовали* и могли подсказать Монигетти композицию его дома.

Как это было принято в XVIII веке, центр здания архитектор увенчал мезонином. Однако в отличие от городских особняков Петербурга Монигетти дополнил центральный ризалит террасой, поддержанной тремя рустованными арками. Оконные проемы обработаны наличниками барочного характера, простенки акцентировал пилястрами. Три лучковых фронтона в сочетании с вазами обогатили силуэт здания. Особенно обильно был декорирован мезонин: его боковые овальные окна обрамляли лепные гирлянды, а центральное окно — две кариатиды, «вырастающие» из пилястр, и пышный картуш.

* К началу века последние из трех особняков исчезли. Их облик сохранили только старые чертежи и гравюры.

Дом В. И. Монигетти. Проект





Дом Паткуля. Проект

В результате перестройки не только увеличилась кубатура особняка, архитектурно-художественный облик здания приобрел совершенно новые черты: исчезла холодноватая сухость, присущая прежнему фасаду, здание приобрело более стройные пропорции и праздничную парадность, а три новых балкона и терраса подчеркнули загородный характер особняка, усилив его композиционную связь с окружающим пространством.

Дом генерала Паткуля на Средней улице, построенный в 1854 году, — характерный образец воплощения тех новых прогрессивных тенденций, которые стали формироваться в архитектуре загородных особняков в середине XIX века. Требования внешней импозантности стали в это время уступать место новым требованиям удобства и комфортабельности, и эти последние начали постепенно становиться доминирующими, предопределяющими и компоновку плана, и архитектуру фасада.

В доме Паткуля (особенно в корпусе, выходившем на Среднюю улицу) это ощущается очень отчетливо. План дома лишен симметрии. Расположение комнат и их форма продиктованы функциональными соображениями. Новая методология проектирования, поставившая во главу угла функцию, привела к появлению новых форм здания, предопределила и очертания его плана, и композицию фасада. План дома асимметричный, несет в себе те принципиально новые черты, которые явились творческим достижением архитектуры середины XIX века.

Монигетти отнюдь не был «открывателем» этих новых композиционных приемов: первые примеры планировочных решений такого рода проявились в творчестве многих зодчих (и зарубежных, и русских) еще в первой половине XIX века, а начиная с 1830-х годов получили довольно большое распространение в архитектуре загородных



Дом Шилкова. Проект

особняков и дач. Подобные решения можно найти, в частности, в проектах А. Менеласа, А. Брюллова, Г. Боссе и ряда других петербургских архитекторов. Монигетти, как и другие архитекторы его поколения, откликаясь на требования, предъявляемые современностью к архитектуре, стал использовать и эту новую методику проектирования, и предопределенные ею иные приемы объемно-пространственной композиции.

Следствием этого явились новые решения фасадов особняков, и в этом отношении особняк Паткуля также служит наглядным примером. Окна размещены в ином, более свободном ритме. Их формы разнообразны: наряду с традиционными проемами в виде вертикально вытянутого прямоугольника применены широкие «тройные» окна — это отдаленный предшественник тех «лежачих» окон, которым спустя семьдесят лет, в 1920-х годах, суждено было получить повсеместное распространение. Облик дома дополняют многочисленные эркеры, балконы, веранды, угловая башенка-мезонин. Они придают его объемной характеристике новые черты и усиливают ощущение тесного «контакта» здания с окружающей пространственной средой, т. е. придают архитектурно-художественному облику здания качества, органично связанные с его функцией загородного особняка.

В фасаде дома Паткуля довольно реалистически выявлены и специфические конструктивные особенности деревянного здания. Монигетти отказался от традиционного декора в том или ином историческом архитектурном «стиле». Дощатая обшивка стен, широкие окна, фриз, выполненный в технике пропильной резьбы, редко расставленные кронштейны — во всех этих архитектурных формах достаточно хорошо ощущается специфика деревянных конструкций здания, присущая им легкость.

В этом же характере построил Монигетти дома метрдотеля Императа на Бульварной улице, князя Д. А. Лобанова-Ростовского и два дома на участке генерал-майора Симборского на Павловском шоссе.

Стремясь подчеркнуть загородный характер построек и правдиво передать легкую деревянную конструкцию их стен, Монигетти ограничивался тонким, как бы графичным декором, но зато делал довольно живописным общий абрис здания, прерывая линию стен балконами, верандами и т. п.

Дом разбогатевшего «государственного» крестьянина А. В. Шилкова, спроектированный Монигетти в 1868 году, обладает, в отличие от предыдущих, почти симметричной композицией. Характерная особенность дома — крестообразное размещение мезонинов, напоминающее «образцовый дом для помещика», опубликованный в «Атласе фасадов домов по крестьянскому образцу» 1851 года. Этот композиционный прием, продиктованный функциональными соображениями, вошел в архитектуру особняка под влиянием традиций народного зодчества. Деревянные жилые дома подобного типа, построенные из бревенчатых срубов и сплошь обшитые досками, получили значительное распространение во второй половине XIX века в застройке провинциальных городов и пригородов Петербурга.

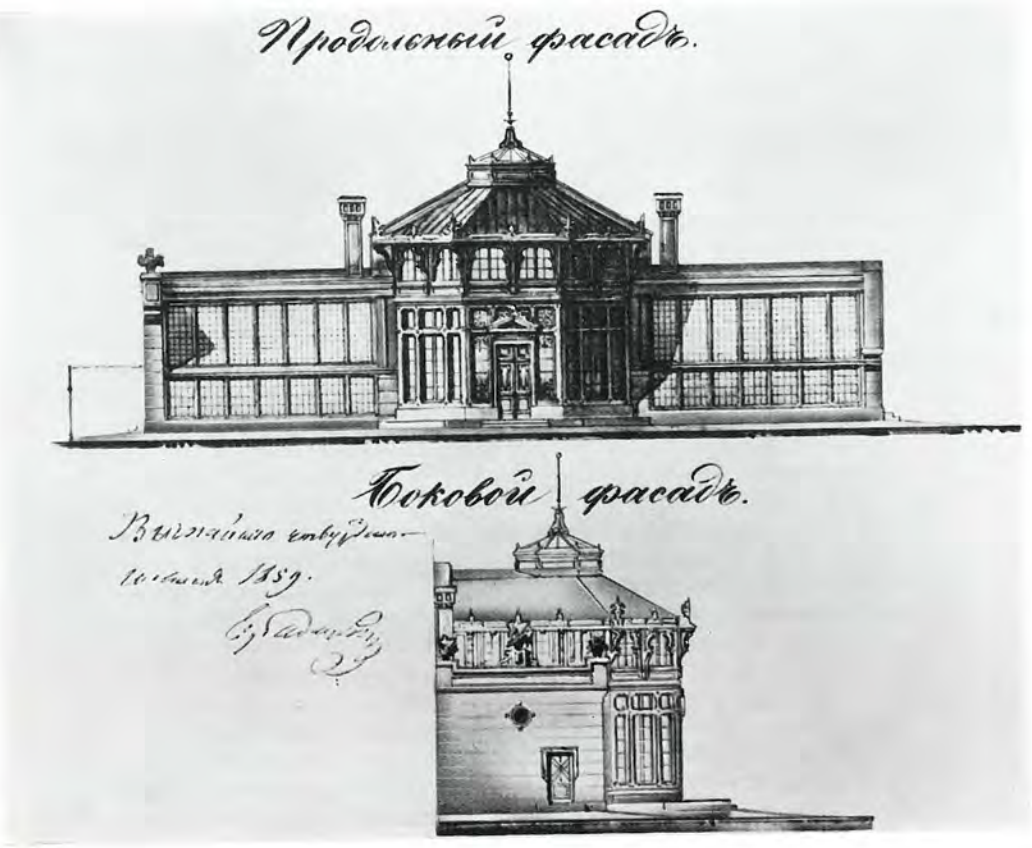
Однако не следует переоценивать «удельный вес» новых рационалистических тенденций как в творчестве Монигетти, так и в целом в развитии архитектуры в середине XIX века. Эклектика с ее ориентацией на использование традиционных форм разных исторических стилей была тем творческим методом, который открывал широкую дорогу для разного рода имитаций и стилизаций. Маскировка конструкций чуждыми им формами считалась не только принципиально допустимой: она стала едва ли не главной особенностью архитектуры середины и второй половины XIX века. И сам Монигетти нередко прибегал к такого рода маскировкам и имитациям.

Так, одновременно с рассмотренным домом Паткуля он построил на том же участке со стороны Малой улицы жилой флигель, деревянная конструкция стен которого была тщательно закрыта штукатуркой, а тяги, русты и наличники, выдержанные в духе раннего классицизма, создавали иллюзию каменного сооружения.

Деревянный двухэтажный дом князя Багратиона на углу Павловского шоссе и Захаржевской улицы (1848 г.) получил фасады в стиле ренессанс — с рустами и арочными окнами, форма которых, рожденная каменными конструкциями, абсолютно не соответствовала деревянным конструкциям стен.

Дощатая облицовка двухэтажного дома надворного советника Дмитриева на Средней улице (1852 г.), подобно фасаду дома Стамерова, имитировала «ренессансные» русты и пилястры.

При перестройке и расширении дома губернского секретаря В. А. Новосильцева на Широкой улице (1858 г.) Монигетти по желанию заказчика прежний лаконичный декор в духе позднего классицизма заменил мотивами английской готики. Стрельчатые арки, «бровки» над окнами, декоративные фронтоны — щипцы, «рыцарские щиты» и т. п. — весь этот арсенал архитектурных форм, напоминающих стилизаторскую «романтическую» неоготику 1820—1830-х годов, оказался в явном противоречии с конструкцией здания. Если псевдоготические постройки, возведенные архитектором А. Менеласом в 1820—1830-х годах в живописных парках Царского Села, действительно, хорошо вписались в их ландшафт, создавая «романтическое» настроение, то



Дом Стенбок. Оранжерея. Проект

дача Новосильцева с ее готическими деталями выглядела в ряду других особняков, стоявших на Широкой улице, достаточно чужеродной. Впрочем, подобная «индивидуальность» в трактовке облика здания вообще типична для эклектики.

Неподалеку от собственного дома Монигетти, на углу Широкой улицы и Бульварного переулка, находился деревянный дом, принадлежавший в 1850-х годах графине М. С. Стенбок-Фермор. В 1859 г. владелица участка заказала Монигетти проект новой оранжереи, а затем проект надстройки и расширения жилого дома. Фасады новых жилых флигелей были решены Монигетти в такой же, как у старых частей дома, «неоренессансной» манере, аналогичной отделке фасадов упоминавшегося выше дома Стамерова. В отличие от жилого дома, достаточно обычного по своей архитектуре, в композиции оранжереи обнаруживается ряд новаторских черт: главный фасад, выходящий в сторону усадьбы, зодчий решил в виде сплошного остекления. Центральный ризалит, выступающий трехгранным объемом, Монигетти тактично декорировал резными деревянными деталями. В результате главный фасад приобрел определенную импозантность, удачно сочетающуюся с конструктивной реалистичностью форм.

В проектировании оранжереи для Стенбок-Фермор Монигетти пришлось встретиться с новой для него архитектурной темой, предопределенной специфическими свойствами новой конструкции стен в виде сплошного остекления. Монигетти умело справился с решением этой темы, а накопленный при этом опыт пригодился несколько лет спустя, когда ему пришлось проектировать огромный железо-стеклянный павильон для политехнической выставки 1872 года в Москве.

Подавляющее большинство жилых домов, построенных Монигетти в Царском Селе, как было уже отмечено, не сохранилось, и об его рационалистических творческих исканиях в области архитектуры загородного деревянного жилого дома можно судить только по чертежам, исполненным с великолепным графическим мастерством и умело иллюминованным акварелью.

Хорошо сохранился и был после Великой Отечественной войны тщательно реставрирован особняк княгини З. И. Юсуповой, построенный Монигетти в 1856 году. Юсупова приобрела в северо-западной части Царского Села участок на Павловском шоссе (ныне ул. Маяковского), где пожелала выстроить себе дачу, и с этим обратилась к Монигетти. Участок был сравнительно большой и открытый со всех сторон. Юсупова представила архитектору полную свободу в выборе композиции и стиля дачи, ее размеров и разбивки сада.

Условия устраивали Монигетти, и он принял заказ, пообещав Юсуповой построить нечто вроде царскосельского Эрмитажа, созданного в середине XVIII века С. И. Чевакинским и В. В. Растрелли. И действительно, он создал дворец-игрушку, который безусловно может быть отнесен не только к лучшим постройкам Монигетти, но и вообще к самым интересным произведениям русской архитектуры 50-х годов XIX века.

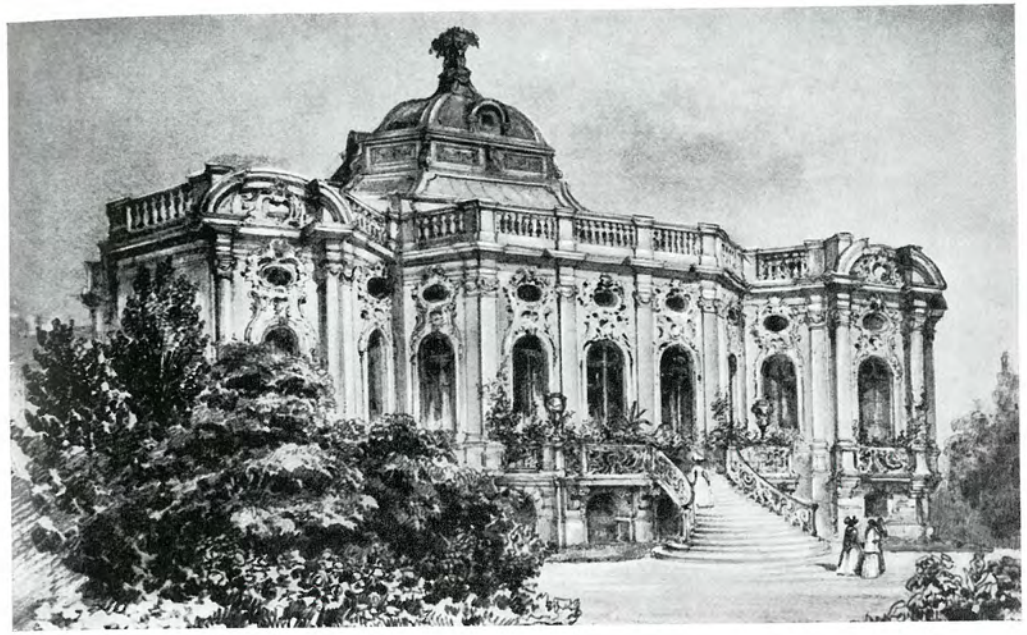
С каким увлечением работал Ипполит Антонович над проектом дачи Юсуповой, можно судить по рисункам-чертежам этого проекта [30]. Проект дачи был исполнен в двух вариантах. Так же, в двух вариантах, был разработан проект оранжереи и зимнего сада, примыкающих к особняку. Характерно, что на плане усадьбы Монигетти показал не только очертания отдельных построек, но также и лепку на потолках помещений особняка, намеченную в формах рококо.

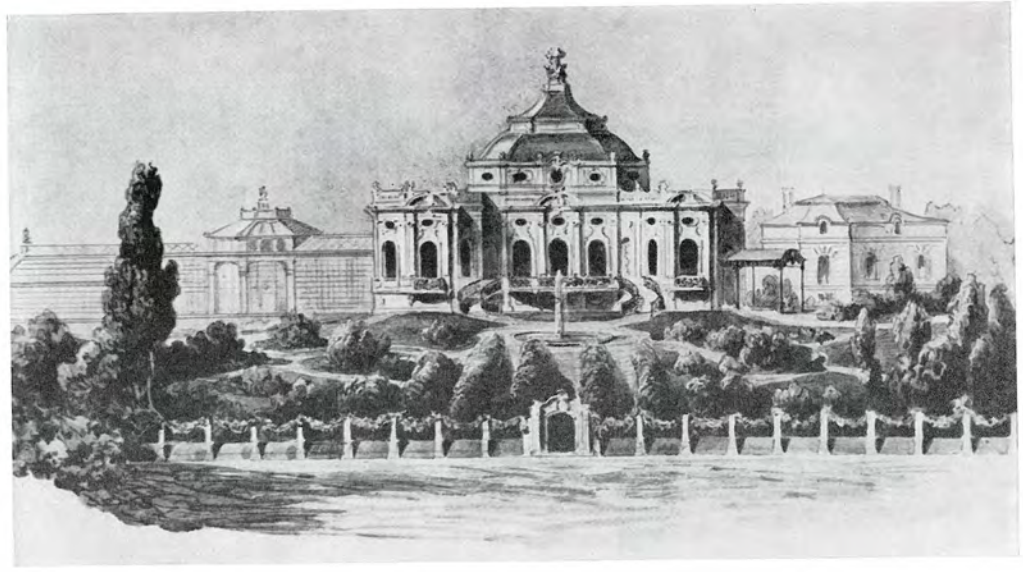
В первоначальном варианте особняк был задуман в формах, близких к барокко. Сложная по силуэту, живописная объемно-пространственная композиция особняка, построенная на нарастании масс к центру, завершалась вычурным барочным куполом. Однако декор стен в этом варианте проекта был намечен еще довольно сдержанным, близким к русскому барокко 1730-х годов. Очевидно, эта сдержанность декоративного убранства фасадов не удовлетворила заказчицу, а может быть, и самого Монигетти. Во всяком случае, он разработал другой проект, отличающийся еще большей сложностью композиционного построения объема и предельной вычурностью декора, выдержанного в духе позднего барокко середины XVIII века.



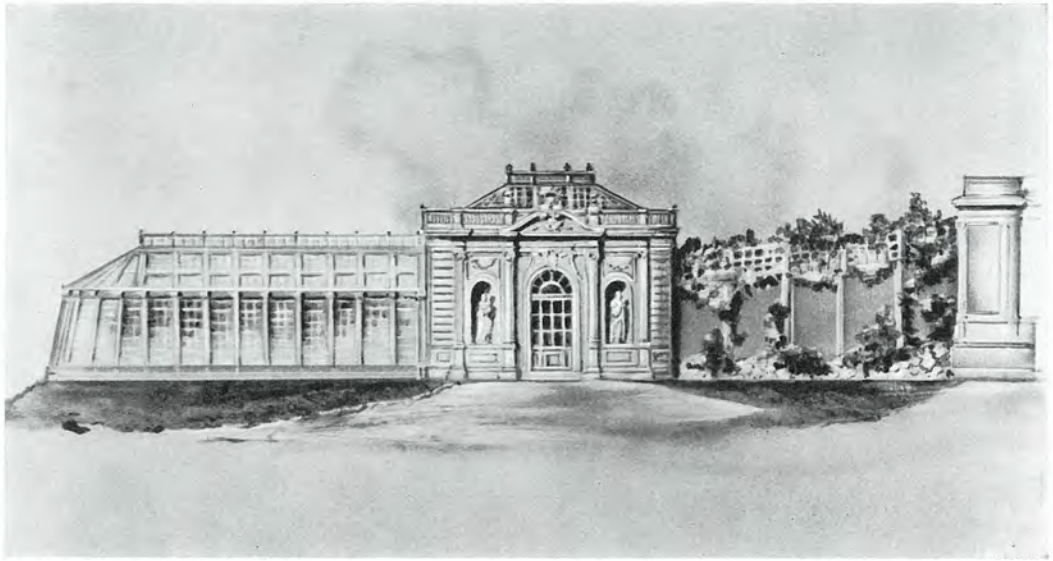


Дача Юсуповой. Вверху главный фасад (проект, первый вариант), внизу боковой фасад (проект, второй вариант)





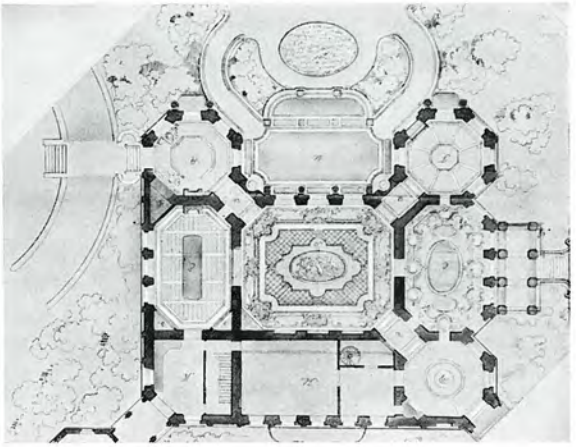
Дача Юсуповой. Вверху дворовый фасад (окончательный вариант), внизу фасад со стороны Павловского шоссе (второй вариант)





Дача Юсуповой. Проект оранжереи, внизу боковой фасад. Фото 1974 г.

План дачи Юсуповой. Рисунок Монигетти



Диагональное размещение угловых «павильонов» и форма купола, несомненно, навеяны композицией царскосельского Эрмитажа. Однако Монигетти еще больше усложнил абрис стен, придав угловым павильонам восьмигранную форму. Используя сложный контур стен, Монигетти богато украсил их многочисленными колоннами, пилястрами, фигурными наличниками, фронтонами и картушами. Интересно задуманы крыльцо главного входа с его оригинальным «хрустальным» навесом, а также въездные ворота с хорошо прорисованной решеткой из кованого железа.

Особняк Юсуповой получился эффектным и живописным, однако его фасады явно перегружены декоративными деталями, что особенно ощущается при сопоставлении постройки Монигетти с ее прототипом — царскосельским Эрмитажем.

Перегруженность декором, вычурный рисунок лепнины внесли в облик здания ту манерность и дробность, которая отличает его от произведений Растрелли и Чевакинского. Особняк Юсуповой, подобно фасадам великокняжеских дворцов — Ново-Михайловского и Николаевского, строительство которых (по проектам архитектора А. И. Штакеншнейдера) развернулось в эти же годы, характеризует тот процесс нарастания декоративности, количественного «умножения» на фасадах лепных деталей, который быстрым темпом развивался в архитектуре в конце 50—60-х годов. В итоге этого процесса эклектизм перешел в свою вторую стадию, охватывающую последнюю треть XIX века, отмеченную решительной антипатией к простоте, окончательной утратой чувства меры в декорировке фасадов и произвольным смешением стилей.

Если в 1840—1850-х годах стилизации «под Растрелли» были весьма «модными» и в ряде случаев, действительно, удачными, то в последней трети XIX века «стиль Растрелли» стал казаться уже скучным, и формы барокко архитекторы начали соединять с мотивами других стилей.



Начало этого процесса отчетливо ощущается и в облике дачи Юсуповой. Действительно, «растреллиевские» колонны, пилястры и фронтоны Монигетти дополнил той пышно-вычурной лепниной, которую сам Растрелли никогда не использовал в отделке фасадов своих построек. Лепное убранство фасадов юсуповской дачи приближается по изощренности и обилию деталей к работе Ж. Мейссонье — знаменитого французского архитектора-декоратора, яркого представителя стиля рококо, которого сами современники называли «вывертывателем дуг, закруглителем и завивальщиком каждой формы» [31].

Выбрав в качестве «источника вдохновения» царскосельский Эрмитаж, Монигетти, однако, не стал буквально повторять его композицию. Он прекрасно учел, что несколько абстрактно геометрический абрис плана с двумя осями симметрии, пригодный для увеселительного павильона царицы, не соответствует функции жилой загородной дачи. Вследствие этого, ограничившись стилизацией «под Эрмитаж» в компоновке только двух парадных фасадов дачи, два других фасада Монигетти скомпоновал иначе.

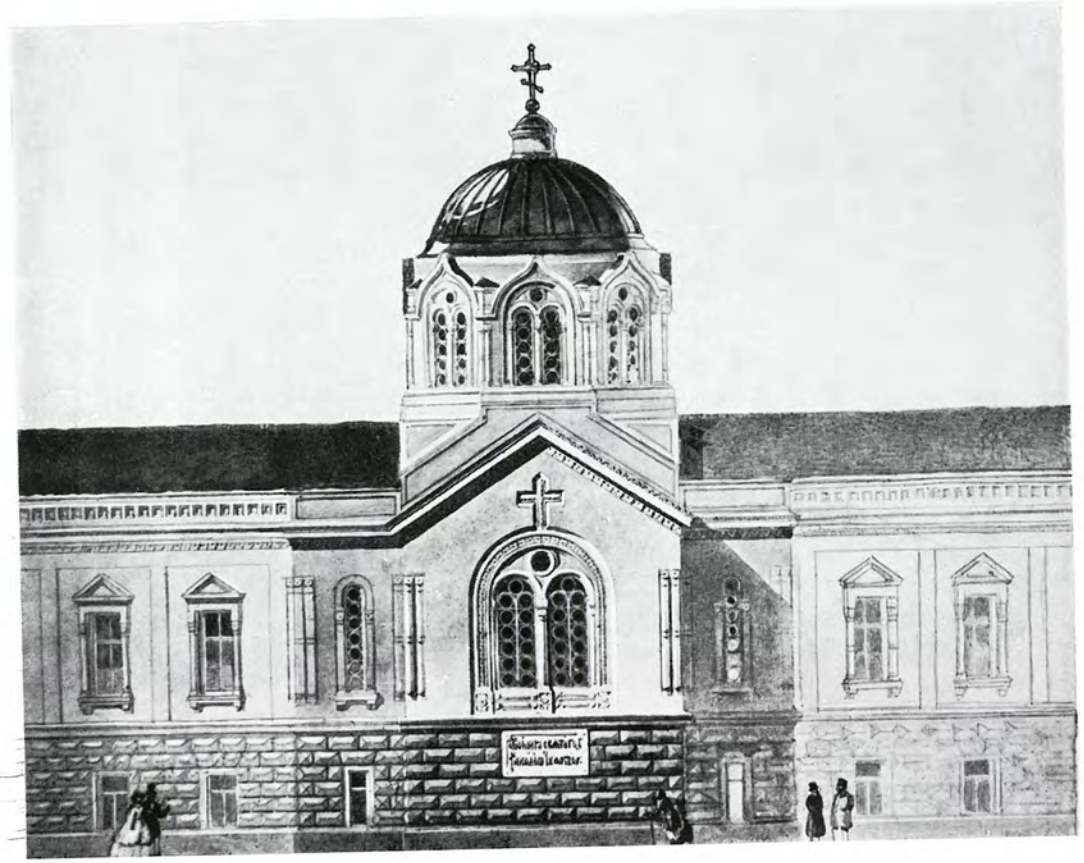
Большой заслугой архитектора было решение проблемы пространственно-функциональной взаимосвязи дачи и прилегающей территории. Многочисленные террасы, лестницы, открытые площадки пластически обогатили композицию дома, связали его (и в функциональном и в эмоционально-эстетическом смысле) с зеленью окружающей лужайки, внесли в архитектурно-художественный облик здания

◀ **Дача Юсуповой. Дом садовника. Фото 1974 г.**



Фрагменты дворового флигеля. Фото 1974 г.

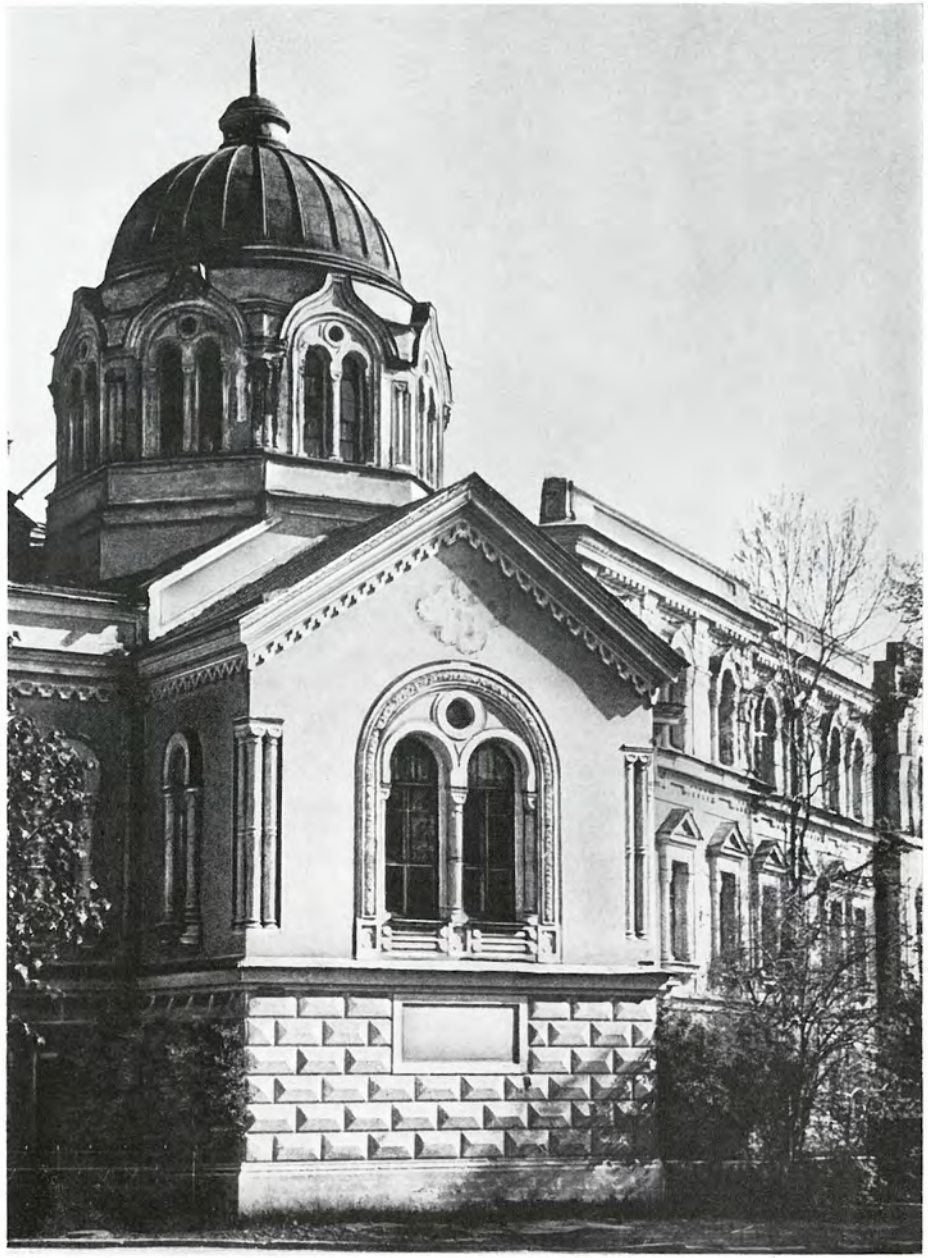




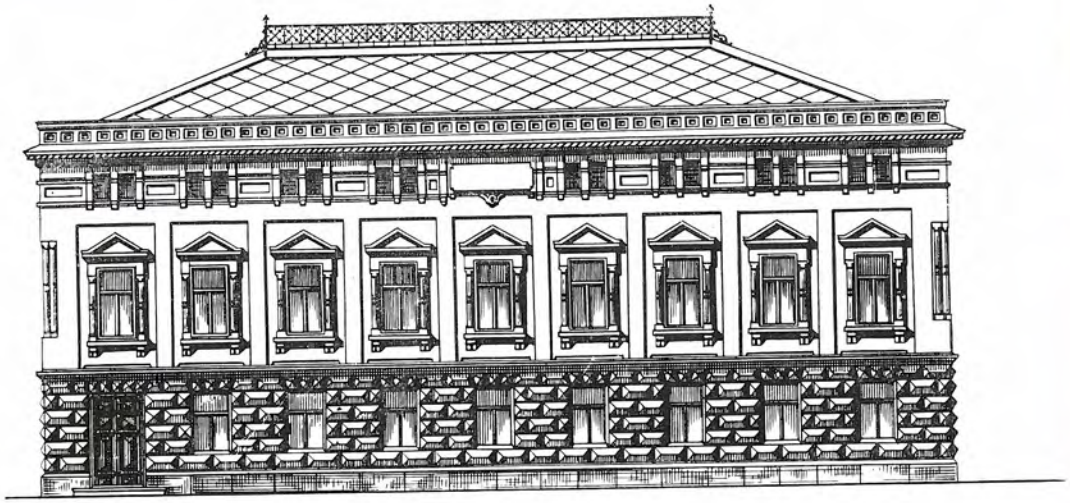
Проект царскосельской богадельни

мотивы, непосредственно отвечающие его функции. В этом — коренное отличие произведения Монигетти от царскосельского Эрмитажа, композиция которого отмечена известной замкнутостью. В компоновке лестниц и террас юсуповской дачи Монигетти проявил немало подлинной творческой выдумки, создав очень интересную в ритмическом отношении «игру» линий и плоскостей. С левой стороны особняка почти вплотную к нему была возведена оранжерея, она же — зимний сад для прогулок гостей в ненастное время.

В правой угловой части особняка Юсуповой со стороны Павловского шоссе Монигетти расположил флигель для прислуги и кухни, оформленный в стиле раннего барокко. В том же стиле построил он дом садовника на территории дачи (в конце сада). Этот дом в настоящее время значится под № 12 по улице Маяковского. Более спокойные и сдержанные формы служебных зданий эффектно оттенили пышность княжеского особняка.



Царскосельская богадельня. Церковь. Фото конца 1960-х гг.



Проект царскосельской ратуши

В начале 1859 года Царскосельское городское управление заказало проект городской ратуши и богадельни. Составление проектов было поручено И. А. Монигетти. Проекты ратуши [32] и богадельни [33] были изготовлены Монигетти в том же 1859 году, но реализация их задержалась на два года из-за отсутствия у Городского управления нужных средств, а также в связи с затруднениями в выборе мест для их постройки в Царском Селе [34].

По первоначальному заданию эти сооружения предполагались как самостоятельные и, следовательно, могли быть расположены независимо друг от друга в разных местах. Однако после детального изучения этого вопроса стало ясно, что из чисто экономических соображений их следует объединить и построить на пустующем участке при пересечении улиц Малой и Набережной.

Для объединения построек в одно здание И. А. Монигетти пришлось переработать свои проекты. Церковь богадельни, как и в первоначальном проекте, Монигетти разместил на пересечении Малой и Набережной улиц, а примыкающие к ней корпуса богадельни направил один — по Малой улице, другой — по Набережной, почти вплотную со зданием ратуши. Отойдя от первоначального проекта, Монигетти надстроил богадельню третьим этажом, где использовал для оконных наличников мотивы украшений алтарной стены и купола церкви. Однако эта надстройка, сделанная под давлением заказчиков, несколько ухудшила то равновесие архитектурных масс, которое было так удачно найдено в первоначальном проекте.

Во избежание резкого перехода от церкви к богадельне Монигетти дополнил алтарный выступ небольшими прямоугольными пристройками, создав весьма привлекательную пространственную композицию.

Парадная лестница ратуши. Фото 1974 г.

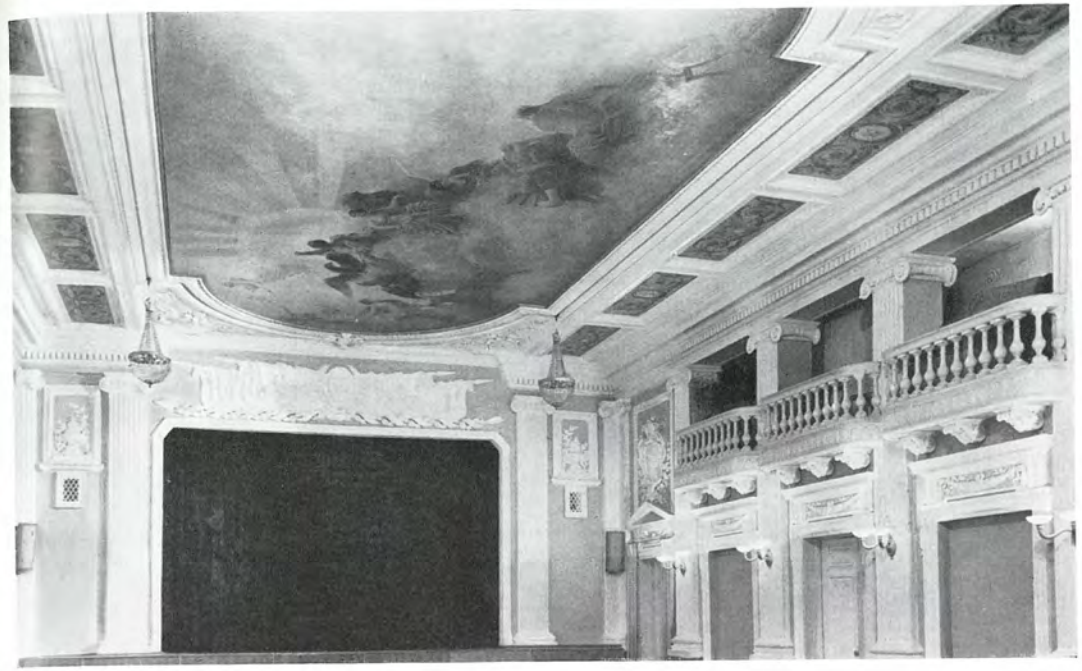


Фрагмент отделки парадной лестницы ратуши





Аванзал



Конференц-зал ратуши. Фото 1974 г.

В 1869 году у Городского управления вновь не оказалось средств на содержание богадельни, и оно ходатайствует перед Александром II о передаче ее министру просвещения для размещения в ней мужской гимназии. В настоящее время оба здания находятся в хорошем состоянии. Бывшую богадельню занимает средняя школа, а ратушу — Дом культуры.

Разместив окна в два яруса, Монигетти добился того, что оба центральных зала (аван- и конференц-залы) выглядят эффектно. В их оформлении Монигетти ближе, чем в других работах, подошел к традициям классицизма. Не исключено, что Монигетти вполне сознательно обратился в данном случае к приемам классики, — он стремился, избегая дворцовой пышности, придать архитектурному облику интерьеров внутреннюю значительность, парадную приподнятость в сочетании с официальной подтянутостью. Такой путь «создания образа через стиль» характерен для архитекторов-эклектиков.

В стилевом отношении эти интерьеры напоминают произведения раннего русского классицизма, однако строгость классической архитектуры смягчена здесь гирляндами, венками и тому подобными лепными украшениями, навеянными мотивами барокко. На фоне многих других парадных интерьеров второй половины XIX века, в большинстве своем страдающих чрезмерной пышностью и тяжеловесностью декора, интерьеры ратуши выделяются своей строгостью, четким



Конференц-зал. Фрагмент лепной отделки плафона. Фото 1974 г.

ритмом архитектурных членений, тонкой проработкой лепных деталей. Интересно отметить, что в композицию конференц-зала Монигетти включил хоры, разместив их в виде лоджий на уровне окон верхнего света. Лоджии завершены балконами с ограждением из балясин, что придает залу особую торжественность и делает его светлым и полным воздуха.

Интерьеры парадных помещений ратуши хорошо сохранились. Аванзал и конференц-зал бывшей ратуши в наши дни стали парадными залами Дома культуры, где проводятся концерты, торжественные заседания, танцевальные вечера.

Формы залов хорошо соответствуют новому функциональному назначению, создавая праздничную атмосферу. Административные помещения бывшей ратуши оказались удобными для проведения занятий различных кружков.

В конце XIX века посетителей Царского Села привлекала детская фермочка, сооруженная по проекту Монигетти в 1861 году на острове Малого пруда поблизости от «Турецкой бани».

В настоящее время этой фермочки нет, но представление о ней нам сохранил старожил Царского Села Сергей Николаевич Васильчковский: «. . . фермочка состояла из двух изб, коровника и птичника; все построено в уменьшенном размере. . . Отделка фермочки в русском стиле. Чистая изба состоит из одной комнаты и кухни. В комнате печь из цветных изразцов с вензелем «М. А.» и полная обстановка из резного дуба. В угловом шкафу хранилась посуда, а в красном углу — образ Знамения в дубовой раме с шитым русским полотенцем; на полке показная посуда, между которой замечателен был стеклянный кувшин времен Елизаветы Петровны.

Стены и потолок с резьбой и вставками в русском стиле. Вся обстановка как в чистой избе, так и в соединенных с ней молочной избе и кухне — детского размера. Под крышей чистой избы помещалась

светелка с наружной лестницей со двора фермочки. В молочной избушке одна чистая комната с более простой мебелью и другая — темная кладовая с различными дубовыми ведрами для молока; под кладовой небольшой ледник; за молочной избой построен маленький коровник; дворик фермочки занят птичником с голубятней; у чистой избы два крытых балкончика, а также крылечко.

Вдоль берега острова проложены игрушечные рельсы, сделаны туннели и шлагбаумы игрушечной железной дороги, которая приводит к порту на берегу» [34].

Остров, на котором размещалась фермочка, сообщался с противоположными берегами Малого озера двумя плоскими мостиками, построенными также по рисунку Монигетти из белого тесаного плитняка. Они были без перил и представляли собой дамбы (запруды), под верхними настилами которых имелись щели во всю длину каждого мостика для пропуска воды небольшими водопадиками из одной части озера в другую.

Как уже упоминалось, зданий фермочки не существует, но об их местоположении напоминают боскеты барбарисника и жасмина да рисунок пером художника Стербова, хранящийся в Научно-вспомогательном отделе Екатерининского дворца в Пушкине, а также фотография в коллекции Н. С. Тагрина. Мостики же сохранились, находятся в хорошем состоянии и привлекают внимание своей простотой и чистотой отделки.

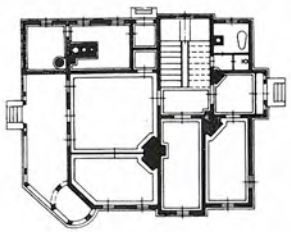
Одновременно с проектированием детской фермочки Монигетти восстанавливал в северной части Александровского парка павильоны для лам. Павильон был построен архитектором Менеласом в 1826 году и использовался под зверинец. Первыми обитателями этого зверинца были ламы, доставленные из Южной Америки. От них и получил свое название павильон.

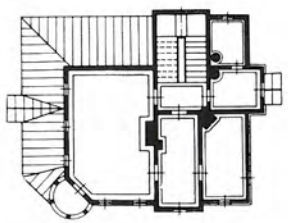
Смотровая башня квадратного сечения являлась главным фасадом павильона, обращенного в сторону проезжей дороги, являвшейся продолжением главной аллеи Александровского парка. Башня соединялась одноэтажным крытым переходом со зданием, второй этаж которого предназначался под кормовые склады и частично для обслуживающего персонала, а нижний — под манеж. Главный фасад дома с круглым окном вверху завершался двускатной крышей. Среднюю часть этого же фасада прорезали еще два окна, вытянутых по высоте. Аналогичная пристройка, расположенная с задней стороны смотровой башни, образовывала замкнутый двор с навесными воротами из кованого пруткового железа. Все стены здания были из красно-коричневого кирпича, неоштукатуренные. При восстановлении павильона Монигетти постарался сохранить его план и силуэт в том виде, каким он был задуман Менеласом. Свое внимание он прежде всего обратил на замену деревянных балок металлическими, но, главным образом, — на смягчение суровости кирпичных стен павильона, в особенности фасада его смотровой башни.

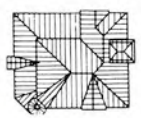
Желаемый эффект был достигнут простыми средствами — заменой узких окон над парадным входом в павильон одним квадратным трехстворчатым, обрамленным накладным наличником из белого



**Второй дом В. И. Монигетти.
Главный фасад**

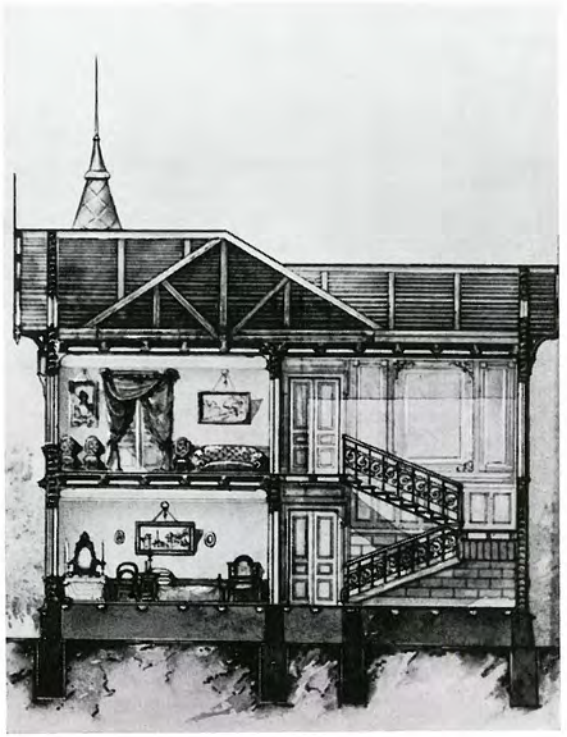






**Второй дом В. И. Монигетти.
Планы этажей и крыши**

**Второй дом В. И. Монигетти.
Разрез**



известняка. Незначительное, казалось бы, нововведение Монигетти сделало здание интересным парковым павильоном, хорошо гармонирующим с зеленью окружающих деревьев. Войдя в это здание, посетители могли из окон башни или с верхней его террасы обозревать с высоты Царское Село и его окрестности.

Павильон для лам сильно пострадал в годы Великой Отечественной войны и в настоящее время в нем хорошо сохранился лишь пол вестибюля смотровой башни, изразцы которого были изготовлены по рисункам Монигетти.

Существует предположение, что в 1865 году Монигетти составил проект вензельных ворот для Собственного царского садика, расположенного в юго-западной части Екатерининского парка, рядом с дворцом. Ранее ворот было шесть. В настоящее время сохранились лишь двое. Они являются интересным украшением Большого спуска (пандуса) при выходе от Камероновой галереи в Собственный садик. Несмотря на то, что навесные ворота сделаны из чугуна и кованого железа, они кажутся удивительно легкими и хорошо гармонируют с греческими вазами на сквозных треножниках, установленных на парапетах, симметрично окаймляющих спуск [35].

В 1868 году по желанию своей жены Ипполит Антонович продал перестроенный им дом на Новодеревенской улице в Царском Селе и

построил на углу Бульварной улицы и Бульварного переулка (ныне Октябрьский и Советский бульвары) двухэтажный деревянный дом [36]. Этот дом Монигетти не сохранился, он был уничтожен во время налета фашистской авиации.

Жилые здания такого типа были очень характерны для застройки петербургских пригородов, сложившейся в последние десятилетия XIX и в начале XX века. Асимметричная живописная композиция плана позволяла удобно разместить комнаты, хорошо их осветить. Открытые и застекленные веранды, высокие кровли, мезонины, башенки придавали силуэту домов разнообразие и живописность. Стены конструировались в виде бревенчатых срубов, но почти непременно обшивались досками. Окна декорировались наличниками с резными деталями. Деревянные кронштейны замысловатой формы нередко поддерживали свесы кровли.

Все эти особенности присущи и дому Монигетти на Бульварной улице, проект которого сохранился в семейном альбоме внучки Монигетти М. П. Евдокимовой. Он интересен еще и в том отношении, что на разрезе здания Монигетти показал внутреннее убранство комнат: для проектной методики тех лет это довольно редкий случай, тем более интересный для нас, что позволяет познакомиться с интерьером жилого дома, спроектированного архитектором для своей семьи.

III. Петербургские постройки

Служба в строительной части Дворцового управления оставалась на протяжении многих лет одним из основных занятий И. А. Монигетти. Однако он не прерывает своих занятий «изящной архитектурой»: в 1849 году Ипполит Антонович представляет на выставку в Академии художеств проект реставрации храма Венеры, базилики и форума, находящихся в Помпеях близ Неаполя. За эти проекты он был удостоен поощрительной денежной премии [37].

Жалованье, получаемое от придворного ведомства, было невелико, и Монигетти через князя Волконского испросил разрешение заняться попутно с работой в Дворцовом управлении постройкой домов, в том числе и доходных, по заказам петербуржцев [38]. Но и здесь он относился к делу не как ремесленник, а как художник. Монигетти старался избегать шаблона, смягчая сухость облика зданий разнообразным членением фасадов, изящной прорисовкой лепных декоративных деталей, не загромождая, однако, дома излишней бутафорией. Эта особенность архитектурного почерка Монигетти легко улавливается в каждом построенном им здании.

Излюбленным стилем Монигетти, к которому он обычно прибегал в оформлении фасадов, было барокко. Архитектор хорошо владел приемами барокко и умело распределял на плоскости фасада пилястры, наличники, тяги, лепные детали. Нередко он использовал и декоративную скульптуру (обычно в виде барельефов, масок и т. п.), отдавая этим дань вкусам своей эпохи, когда многие зодчие «. . . ценили в скульптуре не столько содержание, сколько создаваемый ею декоративный контраст геометризованной архитектурной форме, то богатство и разнообразие ритмов, которые вносит в архитектуру умело использованная скульптурная деталь» [39].

По отзывам современников, дома, созданные Монигетти, привлекали роскошью внутренней отделки, изяществом фасадов и удобством внутреннего расположения.

В семье потомков Ипполита Антоновича сохранилось предание, что первой постройкой Монигетти в Петербурге был дом некоего «промышленника» на Обводном канале, причем фамилия «промышленника» начиналась на букву «Д». Изучение архивных материалов показало, что, действительно, в середине XIX века на правом (северном) берегу Обводного канала находился участок, принадлежавший Тимофею Дылёву — выходцу из крестьян, одному из талантливых

русских умельцев. Крупный мастер лепного и штукатурного дела, Тимофей Дылёв в середине XIX века возглавлял артель, исполнявшую ответственные и сложные задания по отделке многих административных и дворцовых зданий Петербурга. В артели Дылёва работал и его сын Петр — тоже талантливый мастер-лепщик. Артель Дылёвых пользовалась доброй славой у петербургских архитекторов.

Дом, принадлежавший Тимофею Дылёву, а затем перешедший к его сыну Петру, хорошо сохранился и в настоящее время: он находится на набережной Обводного канала, дом № 155. Это небольшой двухэтажный особняк, фасад которого является одной из самых удачных стилизаций «под Растрелли», выполненных в середине XIX века. Дом Дылёва, несомненно, один из лучших образцов того стилизаторского «второго» барокко, которое было столь характерно для первого этапа в развитии эклектики (конец 1830-х — начало 1860-х гг.).

Дом Дылёва — небольшой двухэтажный особняк в семь осей по фасаду (корпуса со стороны двора пристроены позднее). Первый этаж обработан гладким «дощатым» рустом. Сложные наличники, характерные для барокко, обрамляют окна первого и второго этажей. Главный фасад имеет небольшой ризалит, увенчанный лучковым фронтоном, в тимпане которого размещена довольно сложная скульптурная композиция. Изящество лепных украшений, хорошие пропорции здания — во всем этом видна рука хорошего архитектора, тонкого знатока и умелого интерпретатора петербургского «растреллиевского» барокко. Очевидно, Дылёв, используя свои связи в архитектурной среде, заказал проект кому-то из лучших петербургских архитекторов.

К сожалению, в архиве не сохранился подписной проект архитектора. Очевидно, хранящиеся проектные чертежи, датированные 1849 годом [40], подписаны «начальником чертежной» майором Лесниковым, но вряд ли он был автором проекта (как начальник чертежной, он часто подписывал исполненные его подчиненными копии с авторских чертежей архитекторов-проектировщиков).

Высокие художественные достоинства здания заставляют предположить, что автором проекта был талантливый архитектор, хороший знаток барокко. И не исключено, что им мог быть И. А. Монигетти: как архитектор, только начинающий свою строительную деятельность, он был, несомненно, заинтересован в установлении деловых связей с талантливым мастером-отделочником. И хотя семейное предание о «доме промышленника Д» на Обводном канале получило лишь косвенное подтверждение архивными материалами, все же авторство Монигетти вполне допустимо — тем более, что во многих своих последующих постройках Монигетти неоднократно обращался к мотивам барокко и проявил себя как большой знаток этого стиля.

Косвенным подтверждением предположения об авторстве Монигетти могут служить и отсутствие сведений о проектировании домов Дылёва в биографических очерках ведущих петербургских зодчих середины XIX века (Штакеншнейдера, Боссе, Ефимова и др.), и те связи Монигетти с артелью Дылёвых, которые выразились в том, что именно Петра Дылёва Монигетти спустя 11 лет рекомендовал как



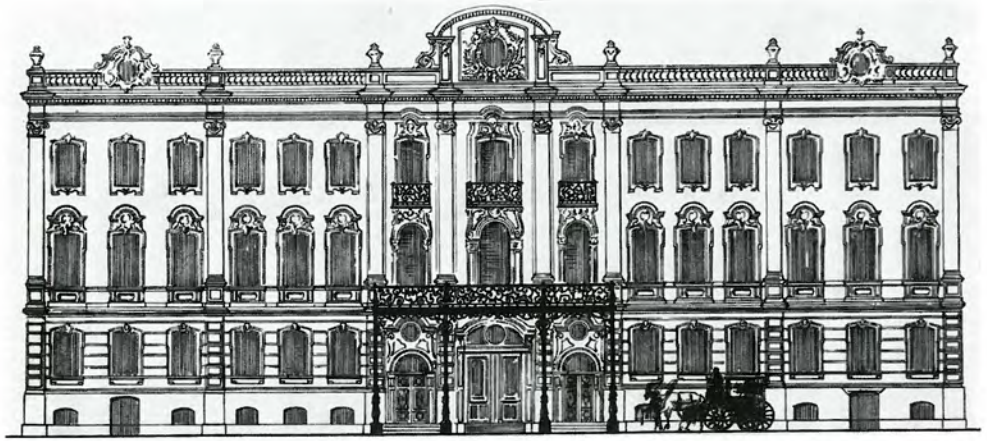
Дом Дылёва. Фото 1974 г.

лучшего исполнителя для отделки интерьера новой парадной лестницы, спроектированной им для Екатерининского дворца в Царском Селе, и для отделки парадной лестницы в доме князя Н. Б. Юсупова на набережной Мойки.

Первой значительной постройкой Монигетти в Петербурге был большой доходный дом Жеребцовой. Проект дома был разработан в 1852, а строительство его закончено в 1854 году [41]. Дом Жеребцовой, расположенный на углу Малой Морской и Гороховой (ныне улица Гоголя, дом № 12 и улица Дзержинского, дом № 9), является характерным образцом архитектуры жилых домов Петербурга середины XIX века (после капитального ремонта дом Жеребцовой был надстроен на один этаж).

На примере дома Жеребцовой видно, как удачно объединил Монигетти в одно целое барский особняк с крупным жилым объемом доходного дома. Дом расположен на большой прямоугольной площадке. Его фасад, выходящий на улицу Гоголя, выглядел как особняк. К главному корпусу примыкал доходный дом, охватывающий внутренний двор.

Фасады дома Жеребцовой оформлены в манере петербургского барокко 40—50-х годов XVIII века. Используя эти формы, Монигетти



Дом Жеребцовой. Проект

стремился лучше связать свое сооружение с общим характером прилегающей застройки. Напомним, что на противоположной стороне улицы Дзержинского находится здание, построенное, очевидно, в 1770-х годах в стиле позднего барокко (в 1830-х годах это здание принадлежало княгине Н. П. Голицыной, которую считают одним из прообразов пушкинской «Пиковой дамы»).

Фасады дома Жеребцовой по архитектурной обработке перекликаются с фасадом дома Голицыной, хотя в целом постройка Монигетти более насыщена декоративными деталями. Особенно нарядно украшена средняя часть здания со стороны улицы Гоголя: она выделена четырьмя пилястрами, усложнена лепными оконными наличниками и завершается фигурным аттиком, а над подъездом возвышался балкон с чугунной решеткой, поддерживавшийся тонкими колоннами.

Следует отметить, что начиная с середины XIX века подобные балконы и навесы стали получать довольно широкое распространение. В сыром и дождливом петербургском климате они оказались весьма рациональными.

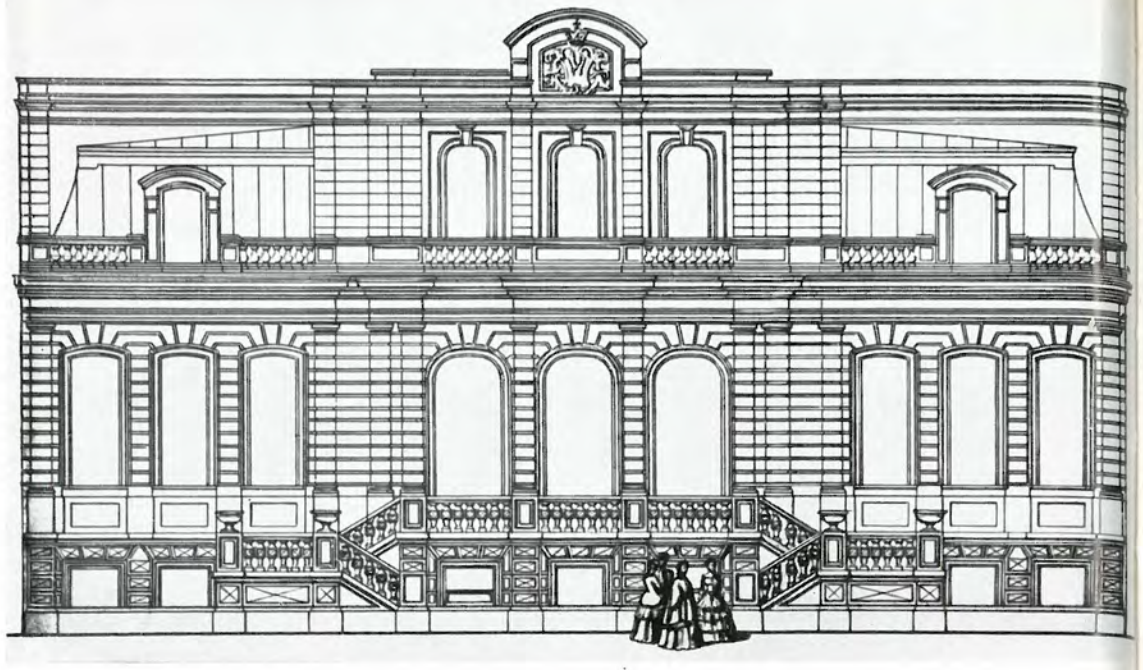
Одновременно с подготовкой проекта и постройкой царскосельской дачи Юсуповой архитектор осуществлял строительство дома Воронцова. Этот дом был, как и юсуповский, усадебным и строился на одной из окраин Петербурга — в Коломне, на набережной реки Мойки (ныне дом № 106).

Дом Воронцова Монигетти выполнил в стиле раннего французского классицизма, декорировав стены пилястрами и тонким графичным рустом без вертикальных швов (так называемый «дощатый руст»), завершив здание крутыми крышами [42].

Местоположение дома было выбрано удачно — в глубине парадного двора, который со стороны набережной Мойки огражден



Дом Жеребцовой. Главный фасад. Фото 1974 г.



Дом Воронцова. Проект

металлической решеткой и навесными воротами между двумя пилонами, завершенными узорными фонарями.

Некоторая сухость обработки фасадов восполнялась живописностью общей асимметричной композицией здания, усложненным абрисом кровли, прорезанной выступами высоких аттиковых этажей. Средняя часть второго этажа была выдвинута вперед и над ней, на уровне третьего этажа, был расположен балкон. Мансардные окна боковых частей вносили в облик здания оттенок интимности. В то же время оформленная балюстрадой терраса с двумя симметричными маршами придавала зданию парадность. Летом эта терраса служила главным входом в особняк.

Для зимнего и сырого времени года Монигетти предусмотрел другой парадный вход — под навесом, разместив его с левой боковой стороны главного здания, где к нему примыкали пристройки концертного зала и зимнего сада.

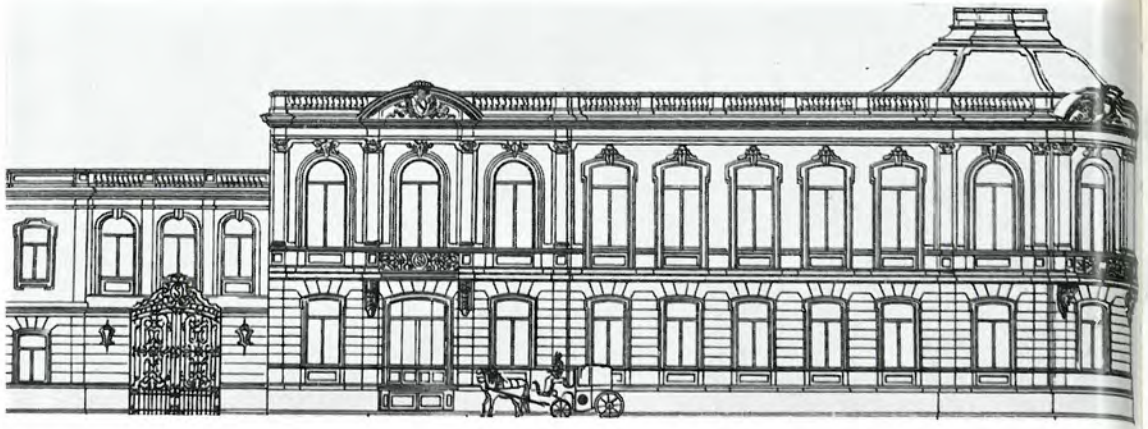
Сдержанность в оформлении фасадов дома Воронцова особенно ощущается при его сопоставлении с царскосельской дачей Юсуповой и свидетельствует о том, что Монигетти правильно учел особенности архитектурного окружения. Дом Воронцова, расположенный неподалеку от строгого дворца графа Бобринского и величаво суровой арки «Новой Голландии», удачно вписался в пейзаж Мойки.



Дом Воронцова. Главный фасад. Фото 1974 г.

Горельеф





Дом Строганова. Фасад по Моховой улице. Проект

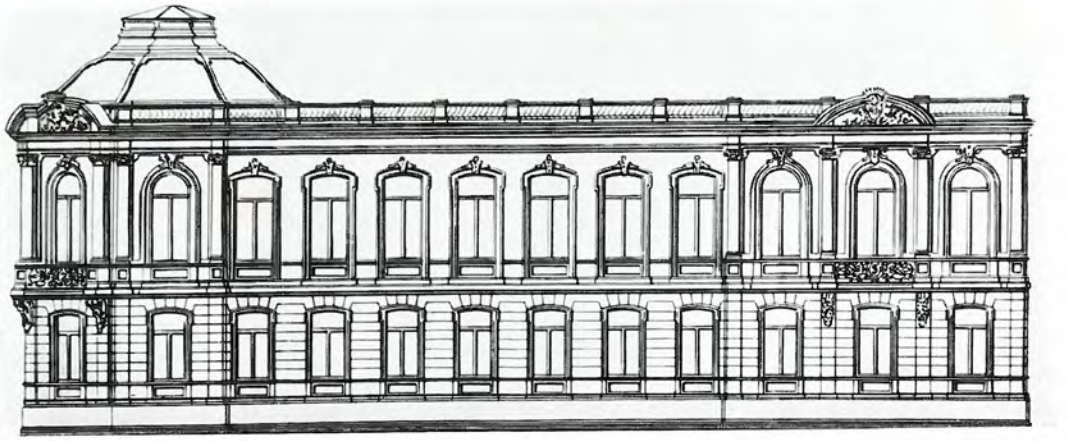
Из интерьеров дома сохранился без переделки вестибюль бокового входа с прекрасно выполненным горельефом под девизом: «Правое дело не должно погибнуть». Этот горельеф был исполнен по рисунку Монигетти его другом и однокурсником по Академии художеств скульптором Н. А. Рамазановым.

Дом Воронцова сохранился в его первоначальном виде и в настоящее время является главным корпусом Института физкультуры им. Лесгафта.

В следующем, 1857 году Монигетти выполнил проект и строительство особняка в Петербурге на углу Сергиевской (ныне улица Чайковского, дом № 11) и Моховой улиц для графа П. С. Строганова [43]. Особняк был двухэтажным. Нижний этаж отделан рустом, верхний — гладко оштукатурен.

По сохранившимся чертежам Монигетти можно установить, что фасад особняка был скомпонован из пяти секций: угловой, двух крайних и двух промежуточных, симметрично расположенных рядом с угловой. С целью сделать более плавным переход с одной улицы на другую средняя часть угловой секции была скошена. Стены ее второго этажа оформлены парными пилястрами, фронтоном и консольным балконом с чугунной решеткой. Аналогичным образом были скомпонованы крайние секции фасадов, что придавало всей постройке композиционную цельность.

Фигурное купольное покрытие угловой части и балюстрада над карнизом удачно дополняли силуэт здания. Окраска особняка служила дополнительным средством архитектурной выразительности фасада: на фоне нежно-розовых стен четко читались белые пилястры и оконные наличники. Благодаря хорошим пропорциям и изяществу особняк Строганова отличался своеобразной «архитектурной лирикой».



Дом Строганова. Фасад по Сергиевской улице. Проект

Дом Строганова. Ворота. Фото 1974 г.



Почти одновременно с особняком Строганова на Сергиевской улице появилось еще два дома, фасады которых были оформлены «в стиле Растрелли». Один из них — дом Е. М. Бутурлиной (ныне улица Чайковского, дом № 10), возведенный архитектором Г. А. Боссе в 1857—1860-х годах, — эффектно завершил перспективу Моховой улицы. Его фасад отличается пластической сложностью, создающей живописную игру светотени. Второе здание — дом № 3 по Моховой — тоже довольно характерная для архитектуры тех лет стилизация под барокко, но более сдержанная, чем сложный по пластике фасада дом Бутурлиной. Все эти три здания были решены в одном стилистическом характере, в едином масштабе и составляли в совокупности с классицистическими фасадами соседних домов композицию, обладавшую определенным ансамблевым единством.

К сожалению, впоследствии это единство было утрачено: дом, построенный Монигетти для Строганова, был надстроен в целях увеличения «доходности» еще двумя этажами. Надстройка совершенно исказила прежний вид особняка, сделала его скучным многоэтажным домом, который к тому же был окрашен в унылый темный цвет. Единственное украшение, которое в наши дни сохранилось на этом детище Монигетти, — прекрасная ажурная решетка навесных ворот.

В конце 1860-х — начале 1870-х годов Монигетти исполнил проекты ряда жилых зданий и целых усадеб, построенных в Петербурге и его пригородах.

Для великого князя Александра Александровича (будущего императора Александра III) Монигетти построил по собственному проекту загородный дом на Петровской аллее Каменного острова, вблизи набережной реки Крестовки в Петербурге. При этом по своему обыкновению Монигетти не ограничился сооружением здания, но по своим же рисункам осуществил и внутреннее убранство, включая развеску картин, расстановку мебели и других предметов.

Этот памятник архитектуры был варварски уничтожен фашистским обстрелом во время блокады Ленинграда, и теперь его можно видеть лишь на прекрасно выполненных акварелях Монигетти, хранящихся в Музее Академии художеств.

IV. Мастер интерьера

В конце 1857 года И. А. Монигетти получил от князя Н. Б. Юсупова (младшего) предложение постоянно работать у него в качестве архитектора [44]. Свое предложение Юсупов послал Монигетти письмом, в котором отметил, что его «. . . желание состоит в том, чтобы при себе иметь благонадежного и со вкусом архитектора для работ, могущих быть в Санкт-Петербургском доме и в других местах, а также для составления планов на будущее время».

На это предложение Монигетти ответил Юсупову также в письменной форме: «Я согласен, из желания доставить Вам удовольствие и ради чести называться Вашим архитектором, не занимаясь заранее вопросами, будут ли достаточно компенсированы мои труды. Однако не откажите в любезности, князь, дать мне знать о Вашем решении и в то же время составить для меня по крайней мере общий план Ваших представлений об апартаментах, в которых Вы хотели бы жить».

Апартаменты, о которых идет речь, — это петербургский дом Юсупова на Мойке, дом № 94 (ныне Дворец культуры работников просвещения). Юсупов задумал переоборудовать его для себя и своей единственной дочери Зинаиды Николаевны.

Ознакомившись с состоянием дома, Монигетти дал согласие переоборудовать его в течение двух лет и обязался представить проекты реконструкции и «производить под его надзором, руководством и составлением всех потребных для сего планов и смет».

Реконструкция дома касалась главным образом вестибюля, парадной лестницы, а также личных комнат хозяев дома. Монигетти писал Юсупову: «Я осмотрел апартаменты, принадлежавшие княжне, и могу сказать Вам, что верхние комнаты женской прислуги достаточно высоки, поэтому можно было бы легко снять с них по крайней мере восемь вершков от пола до окон, что сохранит достаточную опору помещения, а комнаты княжны сейчас слишком низкие, естественно увеличатся на восемь вершков в высоту, что уже много значит как для украшения, так и для вентиляции комнат. . . Парадная лестница и вестибюль должны подвергнуться большим изменениям, как Вы можете судить сами, если взглянете на это хотя бы бегло. Большие залы не требуют больших изменений, но их все же необходимо освежить. Что же касается фасада, то он уже (и без переделки) является одним из красивейших и импозантнейших в столице не только по своим качествам, но и благодаря своему расположению».

1858 года Генваря 3-го дня, я нижеподписавшийся Академикъ Архитектуры И. А. Монигетти, заключилъ сiе условiе съ Его Сiятельствомъ Княземъ Николаемъ Борисовичемъ Юсуповымъ – касательно передѣлокъ и всѣхъ могущихся встрѣтиться работъ вновь въ теченiи двухъ лѣтъ – въ домахъ и службахъ при оныхъ принадлежащихъ Его Сiятельству выходящихъ на Мойку и Офицерскую улицу въ С. Петербургѣ; которыя и обязываюсь производить подъ моимъ надзоромъ, руководствомъ и составленiемъ всѣхъ потребныхъ для сего плановъ и смѣтъ; за коковую работу мнѣ Монигетти получить съ Его Сiятельства Князя Н. Б. Юсупова сумму въ тридцать пятьсотъ рублей, получая оныя ежемѣсячно по

Сто сорока шести рублей.—

Академикъ Архитектуры.

Иоганнъ Монигетти

Факсимиле И. А. Монигетти

Реконструкцию дома Юсуповых Монигетти закончил в срок. Исполненные по его проектам и под его руководством вестибюль дома, парадная мраморная лестница и новая отделка личных комнат хозяев были вскоре запечатлены художником А. А. Редковским в акварелях, хранящихся в Русском музее в Ленинграде.

Акварели Редковского представляют большую историческую ценность, так как зафиксировали не только отделку стен (отделка эта в большинстве помещений сохранилась), но и декоративное убранство комнат, их меблировку. Это интереснейший документ, образно передающий не только архитектуру интерьера, но и сам дух эпохи, атмосферу аристократической роскоши, которая царила в апартаментах знати в середине и второй половине XIX столетия.

Характерное для эклектики смешение стилей в равной мере проявлялось и в решении фасадов, и в оформлении интерьеров. В этом отношении интерьеры, созданные Монигетти в Юсуповском дворце, отнюдь не составляют исключения. Однако в этом смешении стилей была и своя определенная логика, быть может, уже не понятная нам, людям XX века, но совершенно очевидная для современников Монигетти и для него самого. Выбор «стиля» для того или иного помещения, характер оформления стен и потолка были не случайны: они в той или иной мере предопределялись функцией данного помещения. Это можно проследить и на монигеттиевских интерьерах Юсуповского дворца.

Монигетти оформляет вестибюль довольно-таки сдержанно. И хотя в прорисовке деталей есть свойственная архитектуре тех лет дробность и сухость, но ритм его членений найден удачно, а некоторая «зажатость» пространства вестибюля внезапно сменяется при выходе на лестницу просторным разворотом маршей. Все это создает эмоциональный эффект.

Вестибюль Монигетти разделяет на две пространственные зоны, соединенные небольшим маршем в шесть ступеней. Верхняя зона, предшествующая началу парадной лестницы, оформлена несколько наряднее; в ее отделке появляются орнаментальные мотивы, как бы предваряющие лепное убранство лестницы.

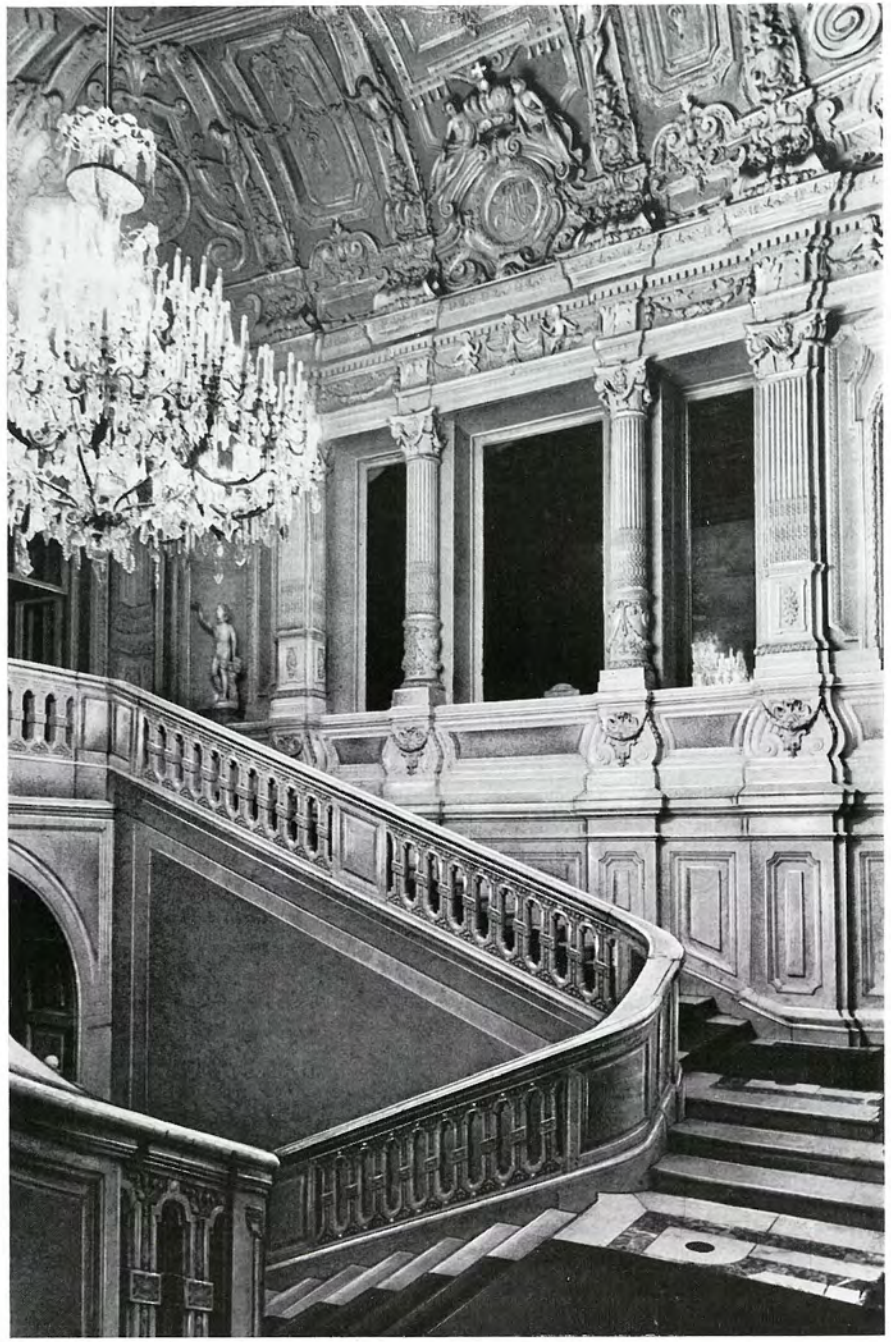
Оформление парадной лестницы исполнено Монигетти с максимальной пышностью и в этом смысле соответствует туалетам светских дам второй половины XIX века.

Монигетти использовал для декорировки стен лестницы мотивы «стиля Людовика XIV», того монументально-помпезного стиля интерьеров, который был разработан французскими архитекторами в последних десятилетиях XVII века. Однако иные, не «версальские», а более скромные, масштабы лестницы Юсуповского дворца снизили присущую «стилю Людовика XIV» торжественность, а обильная лепка воспринимается скорее как негативное качество композиции.

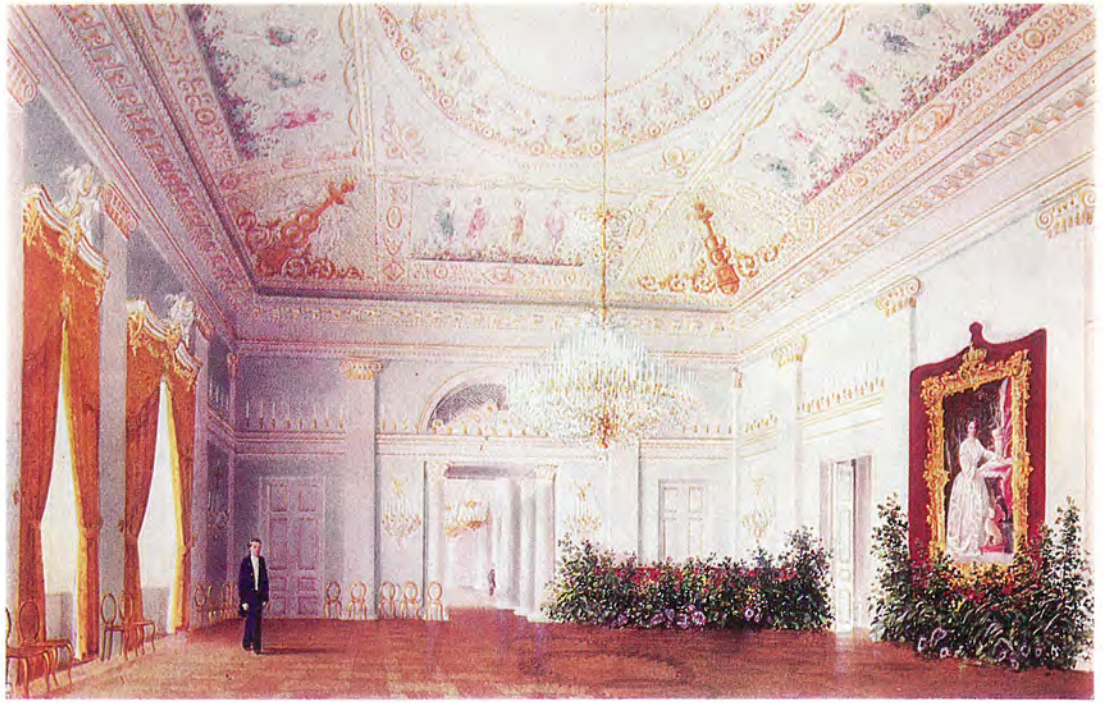
Парадная лестница ведет в верхнее фойе, за которым размещены анфилады парадных комнат дворца. Подчеркивая служебное назначение фойе, Монигетти его отделку выполнил в очень сдержанном характере, близком к раннему классицизму 1760—1770-х годов. В системе дворцовых интерьеров фойе стало своего рода архитектурной



Дом Юсупова. Вестибюль. Фото 1974 г.



Дом Юсупова. Парадная лестница.
Фото 1974 г.



Танцевальный зал. Акварель Редковского

паузой, создающей для глаз посетителей отдых после утомительного великолепия парадной лестницы. В то же время лаконичность декора и светлая, почти белая окраска стен фойе позволяют острее прочувствовать тот насыщенный цветовой аккорд, который встречал посетителя в анфиладе гостиных: Зеленой, Малиновой, Синей.

Первой из них за фойе следует Зеленая гостиная. В ее отделке Монигетти избежал обычной для парадных комнат тех лет пышности и даже отказался от излюбленного им и в то время модного барокко. Стены Зеленой гостиной расчленены простыми прямоугольными филенками. Отделка карниза и плафона проста. Эта строгость в оформлении Зеленой гостиной не случайна: Монигетти учел, что она входит в анфиладу помещений, оформленных в стиле позднего классицизма в 1830-х годах, когда Юсуповский дворец был частично переделан под руководством архитектора А. А. Михайлова 2-го. Монигетти сумел тактично включить свою Зеленую гостиную в анфиладу помещений позднего классицизма.

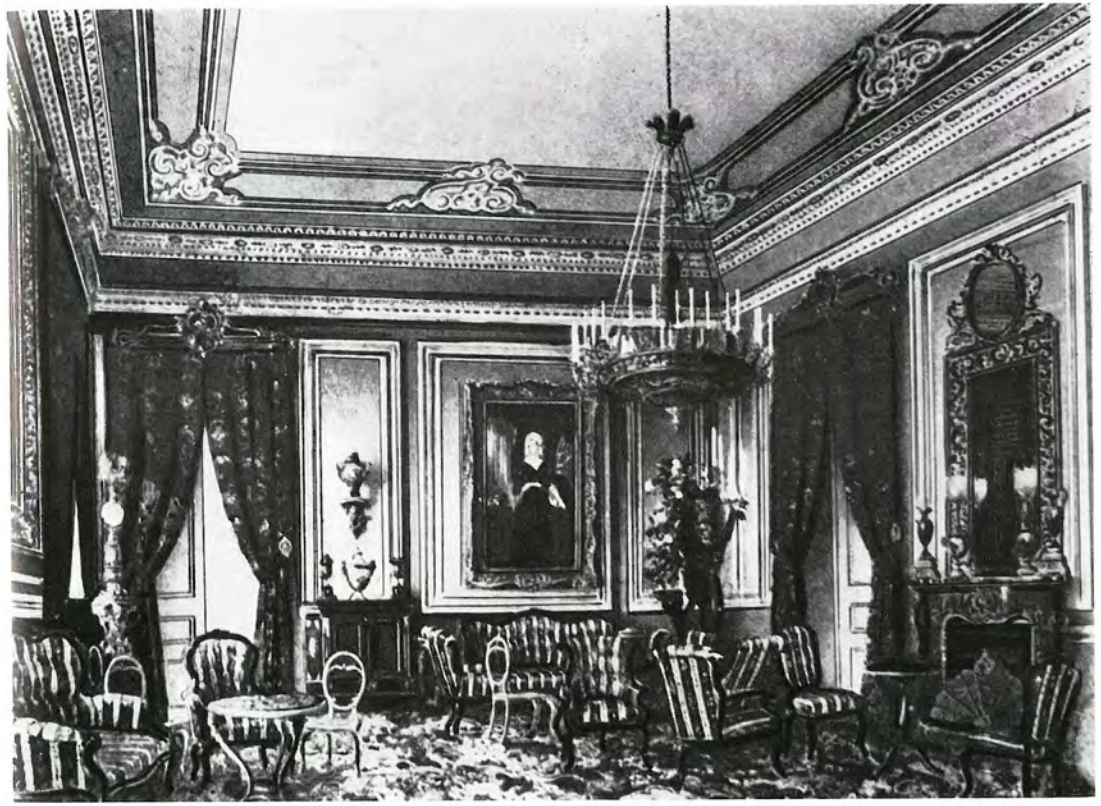
Отделку парадных комнат, расположенных вдоль главного фасада за Зеленой гостиной, Монигетти сохранил в прежнем виде, лишь «освежив» ее новыми деталями и новой меблировкой. Расположенный вправо от Зеленой гостиной большой Танцевальный зал Монигетти не изменил: он только несколько смягчил его холодную строгость комнатной зеленью и мягкими складками декорирующих оконные проемы занавесей — ламбрекенов, подвесив их к фигурным карнизам, украшенным позолоченными гирляндами.

Малиновую и Синюю гостиные, расположенные влево от Зеленой, Монигетти оставил почти без изменений.

Один из лучших интерьеров дворца, созданный Михайловым 2-м,— Ротонду, завершающую анфиладу парадных залов, Монигетти также оставил в прежнем виде, но декорировал новыми ламбрекенами с карнизами барочного характера. Возникшее в итоге сочетание классицистической архитектуры стен и потолка с барочными декоративными деталями, барочной мебелью и ампирными и «китайскими» вазами было очень типично для аристократических интерьеров 50—60-х годов XIX века.

Расположенный рядом с парадной лестницей Гобеленовый зал был оформлен в «стиле ренессанс» в том его понимании, которое сложилось в середине XIX века. Стены зала были декорированы

Зеленая гостиная. Акварель Редковского



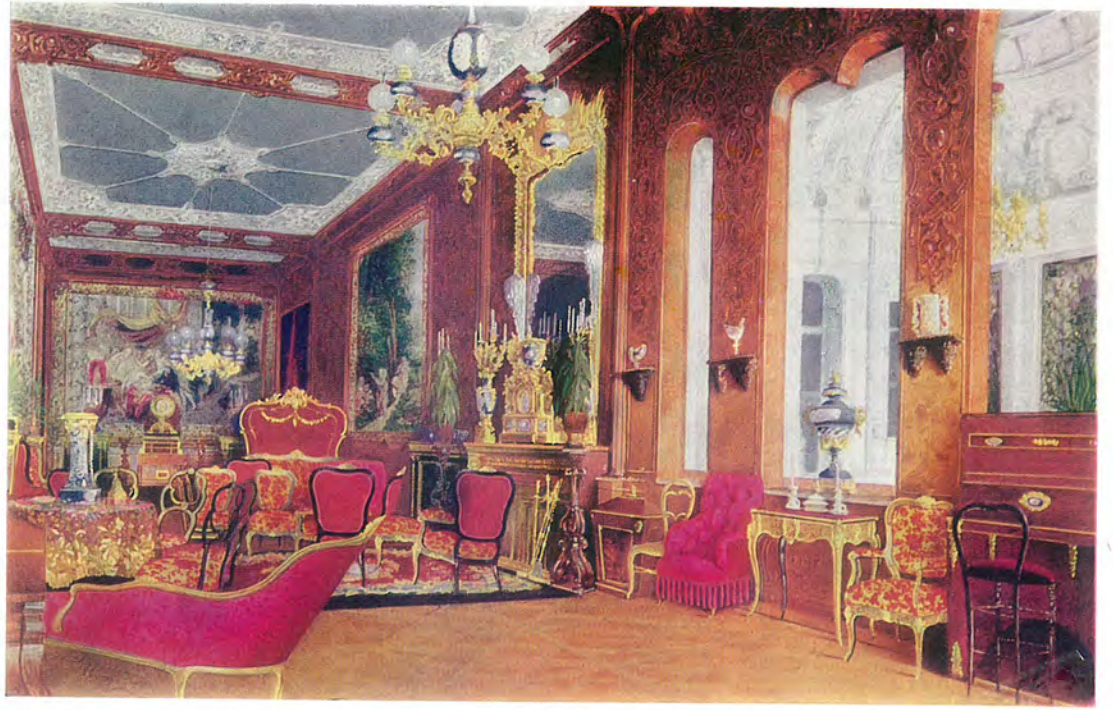
«ренессансными» орнаментами, выполненными из штукатурки, и окрашены в темно-коричневый цвет, имитируя резьбу по дереву. Такая отделка в 60-х годах только начала входить в моду; позднее, в последней трети XIX века, она получила довольно широкое распространение.

Большие гобелены, вставленные в резные обрамления, зеркало над камином, окаймленное позолоченной «барочной» рамой, и люстры вычурной формы дополняли убранство Гобеленового зала. В соответствии с вкусами того времени, зал был заставлен мебелью разнообразных форм и стилей с пестрой, яркой обивкой.

Большой свободой пользовался Монигетти в выборе стилистических прототипов при реконструкции жилых комнат княжны, размещенных во втором этаже южной части главного корпуса. Он создал здесь интереснейший ансамбль архитектурных миниатюр.

Эта группа помещений начинается с изогнутого в плане проходного «помпейского» коридора. Его стены расписаны арабесковыми орнаментами, выполненными в «неопомпейском» стиле, который еще в 1840-х годах привлекал внимание ряда русских архитекторов (А. И. Штакеншнейдера и др.). Росписи стен проходного коридора являются характерным образцом стилизаторского «неопомпеянства» в интерьерах середины XIX века.

Гобеленовый зал
Акварель Редковского





Ротонда. Акварель Редковского

«Помпейский» коридор вел в комнаты княжны. Небольшой темный тамбур отделял от него будуар. Будуар княжны представляет собой своего рода архитектурную «бонбоньерку»: это небольшое квадратное в плане помещение, со слегка скругленными углами, оформленное в стиле рококо.

Стены его расчленены на прямоугольные панели, заполненные легким лепным орнаментом в виде рокайлей. Потолок решен как сплошное зеркало, расчлененное овальными и прямыми рамками. Небольшая падуга соединяет его плоскость с плоскостями стен; ее скругленная форма в сочетании со скругленностью углов вносит в облик комнаты мотив уюта, интимности.



«Помпейский» коридор. Акварель Редковского

Цветовая гамма строится на мягком сочетании бледных тонов: фисташкового, светло-кремового. Лепные орнаменты слегка тронуты розовым, зеленым, фиолетовым цветом. Обрамление филенок и детали падуги пройдены тонкой золотой полоской и золотыми «бусинками». Окраска лепных орнаментов в сочетании с умеренной позолотой создает иллюзию того, что они исполнены из фарфора, и эта «фарфоровость» интерьера придает ему особую хрупкость и женственность.

Соседнее помещение, выходящее окнами в сад, крупнее по размерам. Его оформление выдержано тоже в формах рококо, но решено в иной цветовой гамме: белой с золотом. После камерных размеров будуара оно кажется особенно просторным, несмотря на свой сравнительно небольшой объем. Светлая, залитая солнцем, наполненная вспышками позолоты, эта комната производит радостное, праздничное впечатление.

За будуаром располагались еще две миниатюрные комнатки. Вторая из них, размещенная в глубине этой «микроанфилады», была оформлена в «восточном» вкусе. Во второй половине XIX века такое оформление отдельных, особо интимных комнат аристократии стало почти модой: «восточные» мотивы отделки призваны были создать настроение уюта и утонченной неги *.

В отделке промежуточной комнатки, разделяющей будуар и «восточную» гостиную, Монигетти сочетал рокайльные мотивы будуара с «восточными» изразцами — это смягчило стилистический контраст этой микроанфилады, придало ей композиционную цельность. Интересно отметить, что дверь, соединяющую будуар с соседней комнаткой, Монигетти сделал раздвижной, скользящий в металлических желобах. Это техническое новшество, продиктованное миниатюрными размерами комнат, раскрывает перед нами новые стороны творческого дарования зодчего, те стороны, которые позднее с подлинным блеском проявились в проекте огромного выставочного павильона в Москве.

Несмотря на использование разных стилей (рококо, «помпейского», «восточного»), Монигетти сумел достичь определенной композиционной цельности ансамбля интерьеров. В основе этой цельности лежит единство масштаба, единый миниатюрно-изящный характер отделки, сочетающей интимность и уют, мягкость и утонченность.

Среди заново отделывавшихся на первом этаже помещений значится и так называемая Кариатическая, или «передняя на половине старого князя». Это помещение, открывающее ряд залов на первом этаже, получило свое название по двум установленным на постаментах кариатидам, выполненным, возможно, скульптором И. Д. Иенсеном, принимавшим участие в создании декоративных украшений Музыкального зала, кабинета и т. д.

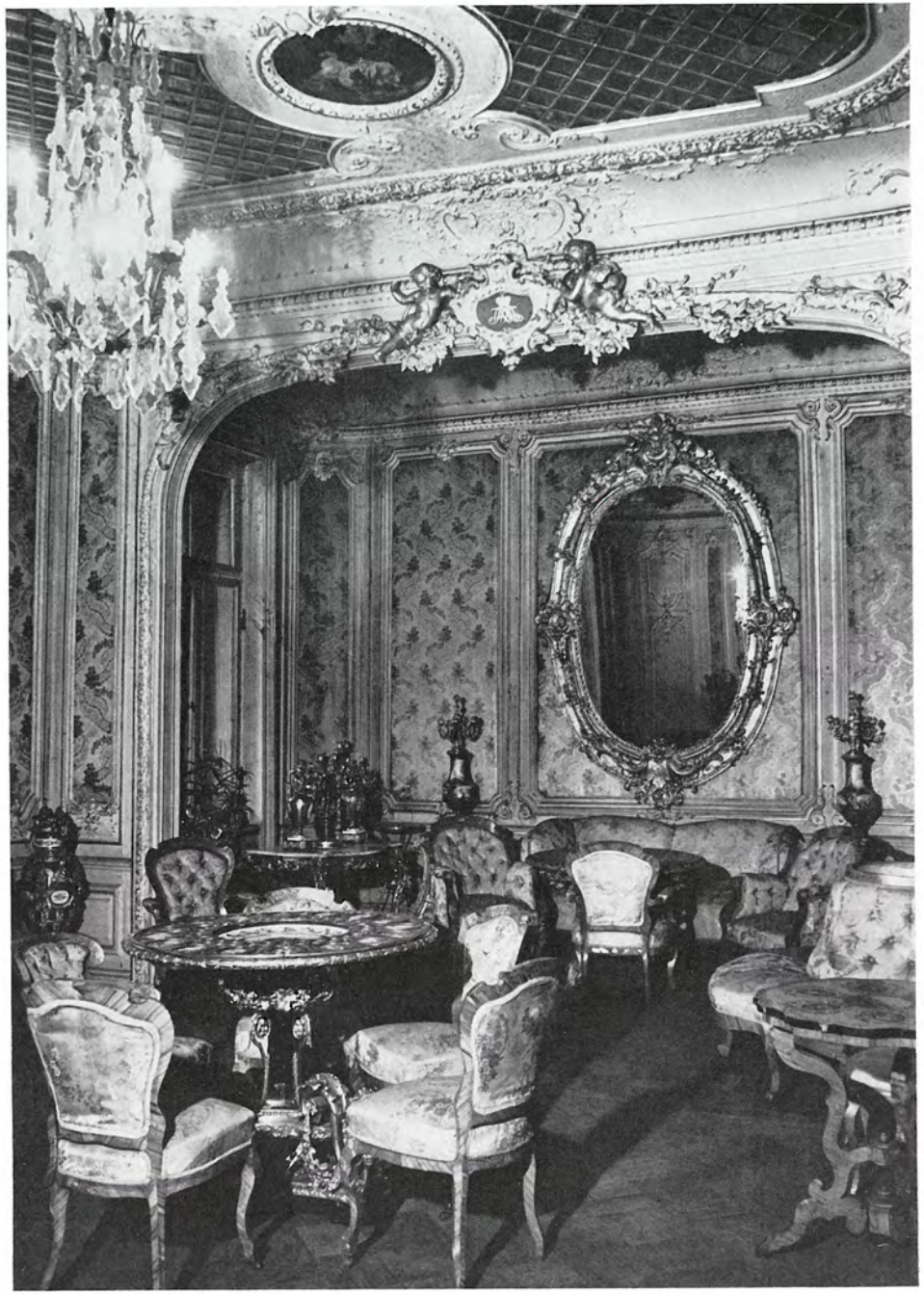
* Характерно, что вскоре после Монигетти подобное решение использовал архитектор А. И. Резанов во дворце в. кн. Владимира Александровича, завершив анфиладу гостиных дворца «турецкой» комнатой.







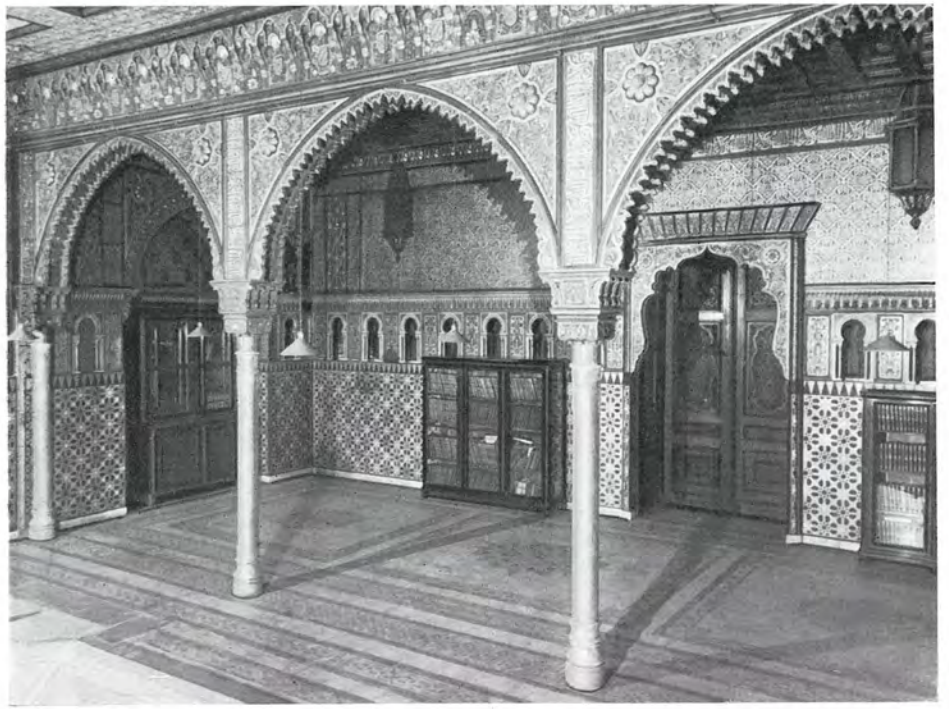
Кариатическая



Белый зал



Дом Юсупова. Мавританский кабинет



Мавританский кабинет

Кариатическая не имеет естественного освещения, и свет в нее падает через остекленную дверь, ведущую в Музыкальную гостиную. Стены и плафон Кариатической обработаны тягами и лепкой. Отделка ее в стилистическом отношении согласуется с архитектурной отделкой вестибюля, Музыкальной и Генриховской гостиных.

По проектам Монигетти была осуществлена новая отделка ряда комнат на первом этаже, на так называемой «половине князя». Некоторые из них были позднее переделаны или «подновлены», другие сохранили, в большей или меньшей степени, монигеттиевскую отделку.

«Подновлена» (в частности, обогащена позолотой) была и Мавританская гостиная, расположенная, как и Восточная гостиная княжны, в самой глубине лицевого корпуса. Но ее общая композиция и стилевое решение сохранились в том виде, как их задумал Монигетти.

Изящная аркада на мраморных колоннах, изысканная отделка стен, мраморный бассейн словно переносят посетителя в экзотический дворец какого-то восточного владыки... Это, безусловно, один из самых эффектных интерьеров, созданных в те годы русскими зодчими в романтическом «мавританском вкусе».



Музыкальный зал

Высокие восьмигранные мраморные колонны разделяют интерьер Мавританской гостиной на две неравные части — большую (основную) и меньшую по площади. В центре основного помещения укрытый цветами и декоративными растениями располагался восьмигранный мраморный фонтан.

Гладкие темно-синие плоскости стен чередовались с декоративными живописными панно в восточном стиле, которые, возможно, были подлинными произведениями персидского искусства, приобретенными Юсуповым в период пребывания его в Париже.

В ином характере был решен интерьер музыкальной гостиной. Его композиция построена на использовании ордера в ренессансной трактовке: в виде пилястр, покрытых легким орнаментом. Четкий ритм пилястр, подчеркнувших архитектонику интерьера, внес в его облик строгость и собранность, смягченную, впрочем, тонким, как бы «бегущим» рисунком орнаментальных вставок.

Зеркало потолка, обрамленное по периметру лепной рамой, расчленено продольными и поперечными тягами на неглубокие кессоны. Позолоченная орнаментальная лепка в кессонах образует сложный декоративный узор. Лепной потолок, расписанные под лепку падуги с

медальонами, плоскости стен, обработанные филенками, пилястрами с композитными капителями и зеркалами в узких рамах, создают эффект «ренессансного» зала, характерного для петербургских особняков середины XIX века.

По проекту Монигетти в 1859—1860 годах был сооружен зал домашнего театра князя. Его композиция в миниатюре повторяет залы больших «публичных» театров тех лет. Стены и потолок зала, обрамления лож и ограждения балконов покрыты изящным сплетением лепных позолоченных орнаментов в стиле рококо. Лепная отделка театрального зала была исполнена по эскизам Монигетти Александром Тимофеевичем Дылевым — братом Петра Тимофеевича, под руководством которого была выполнена отделка парадной лестницы *.

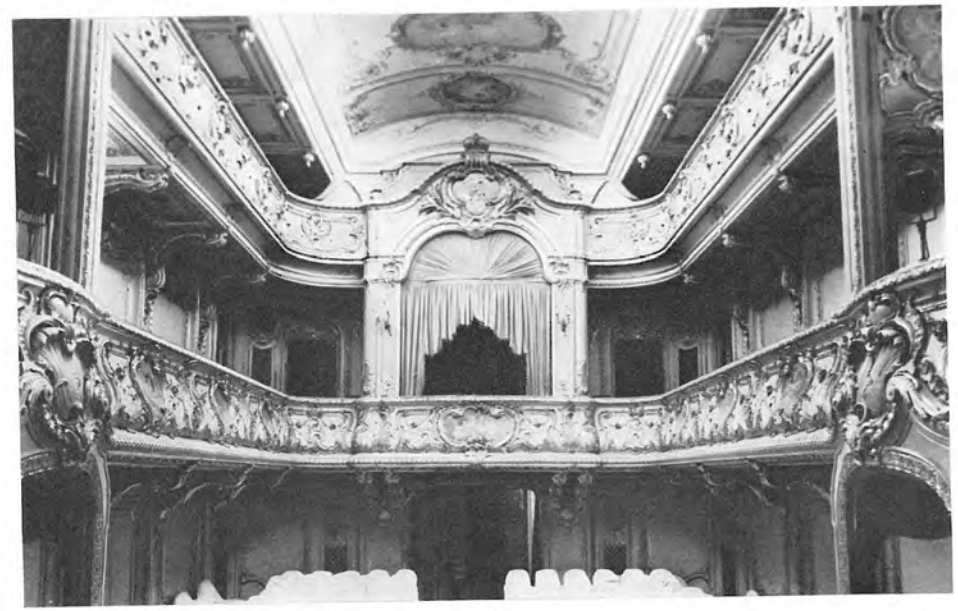
Большой художественный интерес представляет собой занавес, отделяющий сцену от театрального зала, на котором изображено «Архангельское» — поместье Юсуповых под Москвой.

Комплекс интерьеров, созданных Монигетти в Юсуповском дворце, является характерной иллюстрацией художественных исканий архитектуры середины XIX века.

Тщательная реставрация, выполненная в послевоенные годы ленинградскими мастерами, вернула многим из этих интерьеров их прежний облик.

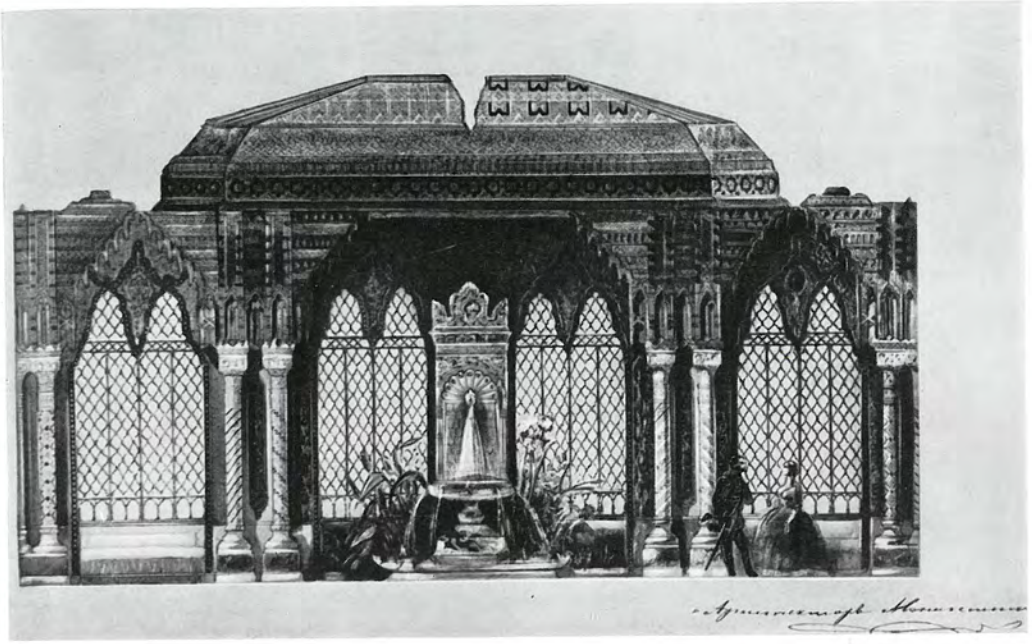
* Раздел, посвященный интерьерам дома князя Юсупова, написан автором книги совместно с А. Л. Пуниным.

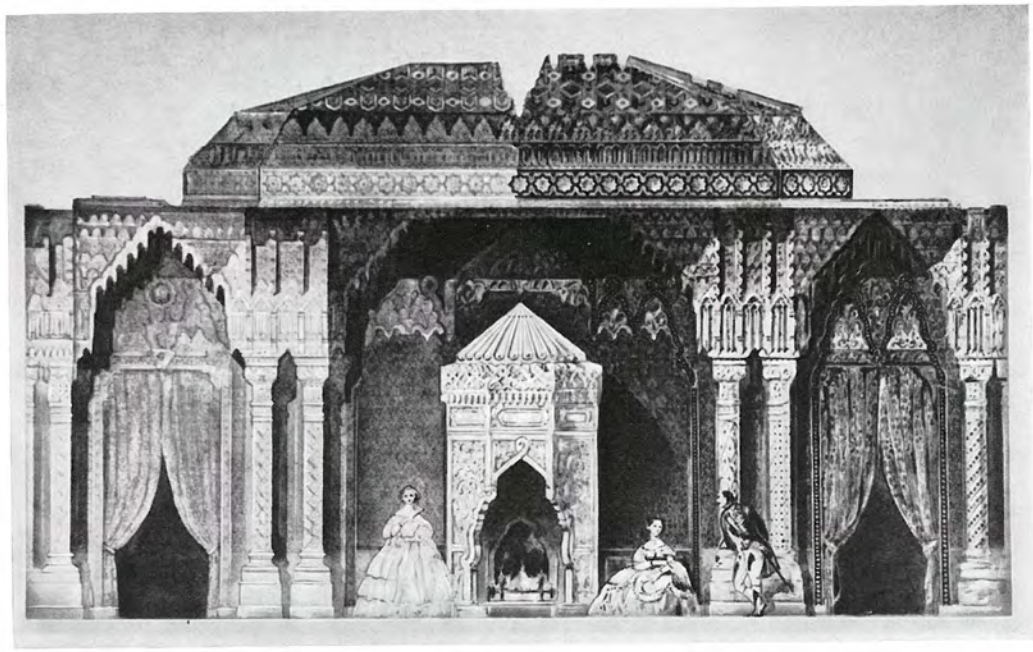
Театральный зал





Театральный зал. Вид на сцену





Зимний дворец. Золотая гостиная. Проект

После успешного завершения отделки дворца на Мойке Юсупов предлагал Монигетти заняться реконструкцией других его домов, но тот отказался, так как был загружен работой по Дворцовому ведомству и в Академии художеств.

В ноябре 1859 года Академией художеств был объявлен конкурс на отделку Золотой гостиной в Зимнем дворце с премиями: первой в 400 и второй — в 200 рублей [45]. Гостиная предназначалась для приемов и званых вечеров и должна была поражать присутствующих богатством золотой отделки. Отсюда и ее название «золотая».

На конкурс были поданы проекты архитекторов Д. И. Гримма, Н. И. Горностаева, Л. Л. Бернштедта, И. А. Монигетти и Н. Ф. Брюллова.

И. А. Монигетти в своем проекте выполнил гостиную в мавританском стиле, с отделкой стен каррарским мрамором в виде сталактитовых пчелиных сотов, покрытых червонным золотом. Были предусмотрены разноцветные стекла в решетчатых окнах, мраморный фонтан с бьющими из него водяными ароматными струями. Проект был выполнен в двух вариантах: один в карандаше, другой — акварелью [46].

Рисунки, представленные архитекторами Монигетти, Горностаевым, Гриммом, Бернштедтом и Брюлловым, понравились в равной мере, и было затруднительно отдать предпочтение кому-либо, поэтому решили каждому участвующему в конкурсе выдать по 600 рублей, а конкурс продлить.

Монигетти не смог принять участия в новом конкурсе, так как получил от Дворцового управления очень ответственное для него задание — составить проект и смету на переделку Лионской гостиной и парадной лестницы Екатерининского дворца в Царском Селе [47]. Составленные проект и смета были одобрены и утверждены 21 марта 1860 года. Работы по этому проекту были успешно завершены в 1863 году.

Сохранившиеся чертежи Монигетти, представляющие собой продольный и поперечный разрезы Лионской гостиной «с показанием вновь предполагаемого карниза и плафона с отверстием к 2-му живописному плафону» и «с показанием вновь предполагаемой обмеблировки: дивана, стенного бра и картинной рамы», доказывают что Монигетти, стремясь сделать Лионскую гостиную более «камерной» и интимной, решил искусственно уменьшить ее высоту введением декоративного карниза очень большого выноса, завершенного невысокой «балюстрадой». Этот карниз должен был образовать как бы «рамку», за которой размещался новый плафон с декоративной росписью. Однако этот проект Монигетти остался нереализованным: об этом свидетельствует акварель Премацци. Она же дает представление о характере меблировки парадных гостиных, типичном для 60-х годов XIX века. Часть изображенной Премацци мебели (столы «в стиле Людовика XVI»), а также люстра и бра были выполнены по эскизам Монигетти: это подтверждается сходством мотивов их декоративной бронзовой отделки с разработанным им проектом «обмеблировки». Возможно,



Екатерининский дворец. Парадная лестница

что композиция старых мраморных каминов была обогащена Монигетти: играющие путти (фигурки обнаженных детей) — один из его излюбленных декоративных мотивов.

Оригинальностью пространственного решения и особой изысканностью отличается парадная лестница, которая находится в средней части Екатерининского дворца.

Лестница имеет шесть маршей; два нижних ведут на промежуточную широкую площадку, от которой вверх расходятся еще по две пары маршей. Концы маршей композиционно закреплены тумбами, увенчанными вазами. Простота общего композиционного построения лестницы отнюдь не противоречит духу растреллиевских композиций, соответствует им и прием эффектного «раскрытия» пространства верхней части, наполненной светом, свободно льющимся через окна.

Екатерининский дворец. Проект камина Лионской гостиной



Оформление парадной лестницы представляло особо сложную задачу: ее нужно было вписать в великолепное творение Растрелли так, чтобы, приблизившись к стилю этого знаменитого мастера, в то же время избегнуть слепого подражания, создать свою интерпретацию мотивов растреллиевского барокко и сделать это тактично, не навязчиво.

Вряд ли можно в чем-либо упрекнуть Монигетти. В решении задачи он проявил большой художественный такт и подлинное мастерство.

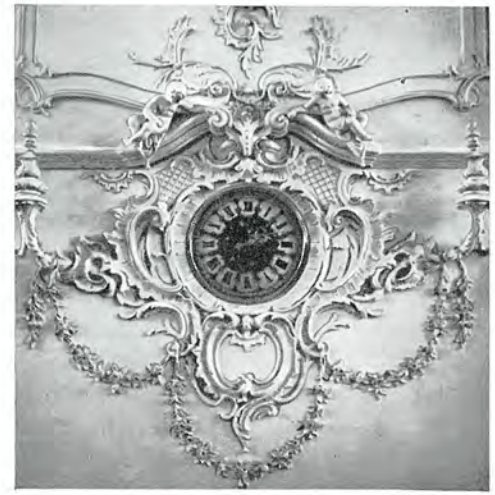
В трехсветном помещении легко и торжественно вздымаются белые мраморные марши лестницы с изящными дверными наличниками и огромными часами, которые вделаны в лепной орнамент на стенах второго этажа.

Холод белого мрамора как бы смягчается белым стюком *

* Стюк — искусственный мрамор.

стен, пронизанных воздухом и теплом. Матовая поверхность стен напоминает «бисквитный» фарфор. На ней легко и свободно строится тонкий лепной узор. Его рисунок так изыскан и поэтичен, что можно только восхищаться вкусом и фантазией художника.

Контраст между строгим мрамором маршей и фарфоровой легкостью белых стен уравновешивается большими мраморными вазами, возвышающимися на фигурных тумбах лестничных поворотов.



Екатерининский дворец. Настенные часы

Интерьер парадной лестницы — яркий пример поистине мастерской интерпретации стиля. Используя «растреллиевскую» трактовку пространства и мотивы лепного убранства «под Растрелли», Монигетти в то же время отказывается от цветовой гаммы, свойственной интерьерам середины XVIII века (блеклый фон со «струящейся» позолотой). Он дает свое, оригинальное колористическое решение интерьера, построенное на сочетании холодной белизны стен с яркими цветовыми акцентами (живописные плафоны, ярко-красные шторы на окнах, вазы и декоративные блюда из полихромного японского и китайского фарфора на фоне белых стен). Используя в оформлении интерьера те же декоративные мотивы, что и Растрелли, Монигетти создал как бы архитектурную увертюру к грандиозной симфонии интерьеров Екатерининского дворца.

Сравнивая «Турецкую баню», Швейцарский домик и парадную лестницу Екатерининского дворца, нельзя не отметить удивительной способности Монигетти-художника перевоплощаться, с одинаковой силой выражать себя в самых разных архитектурных формах.

Любуясь прекрасной отделкой стен, потолка и другого убранства парадной лестницы Екатерининского дворца, нельзя не вспомнить добрым словом и тех талантливых исполнителей, простых русских самородков, которые позволили воплотить идеи Монигетти в этом замечательном памятнике русской архитектуры середины прошлого столетия.

В этом отношении в первую очередь Монигетти обязан такому большому мастеру штукатурных и ваятельных дел, каким был Петр Тимофеевич Дылёв [48]. Ипполит Антонович высоко ценил добросовестную и тщательную работу Дылёва, а его самого считал образцовым организатором, умевшим хорошо подбирать себе товарищей для совместной, слаженной работы.



Екатерининский дворец. Лионская гостиная. Акварель Премацци



Экран перед камином в Лионской гостиной

Лионская гостиная. Стол с вазой по рисунку Монигетти



Лионская гостиная. Стол с секретером по рисунку Монигетти

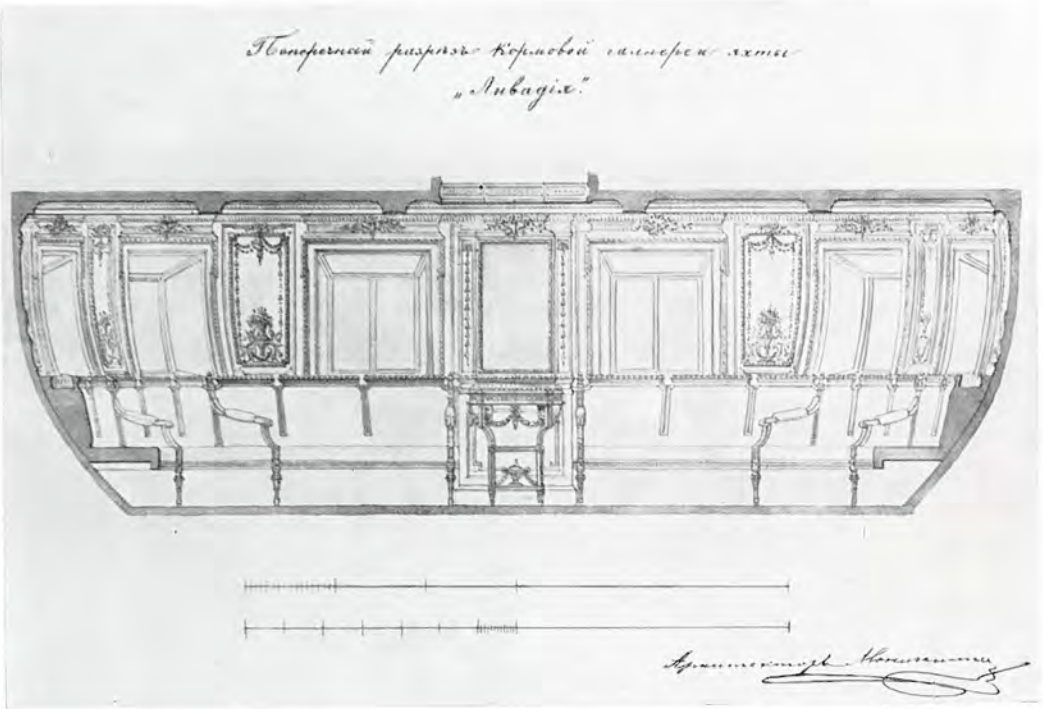


Монигетти был признанным мастером интерьера, и поэтому вполне закономерно, что в 1871 году именно ему было поручено выполнение внутренней отделки салонов и кают двух больших императорских яхт «Ливадия» и «Держава» [49, 50]. Убранству яхт морское ведомство уделяло большое внимание. Монигетти был командирован в Англию и во Францию для ознакомления с отделкой яхт, которые по тому времени в этих странах считались образцовыми.

Выполненное по проектам Монигетти убранство яхт «Ливадия» и «Держава» отличается комфортом и импозантностью, но в то же время сравнительной сдержанностью декора. Монигетти сумел учесть функциональную специфику интерьера и выразить ее в композиции и декоративной отделке. Например, «кормовая гостиная», предназначенная для светских бесед, была отделана, как говорили в то время, «с легким изяществом». Наоборот, салон-столовая в угоду императору был оформлен под дуб и бронзу в тяжеловесных формах псевдорусского стиля. В целом, как «Держава», так и «Ливадия», по мнению современников, представляли «чудо современной роскоши и комфорта».

Обнаруженные проектные материалы доказывают, что интерьеры салонов императорских яхт Монигетти разрабатывал как целостные ансамбли, стремясь решить в едином стилистическом «ключе» и отделку стен, и мебель, и даже предметы сервировки. Предметам чайного сервиза для яхты «Ливадия» приданы утяжеленные, расширяющиеся вниз формы — устойчивые, удобные для пользования в море. В то же время эти формы перекликаются с закругленными очертаниями стен кают. Определенная общность мотивов обнаруживается и при сопоставлении декоративных мотивов предметов сервировки с отделкой стен кают. Интересно отметить, что роспись фарфорового сервиза для яхты «Держава» Монигетти задумал в «морском» характере, используя в ней стилизованные изображения якорей, цепей, корабельных канатов и т. п.

Кормовая галерея яхты «Ливадия». Проект



В 1874 году Монигетти был занят реконструкцией Аничковского дворца в Петербурге под императорские квартиры. Проект выполнен им в виде ряда цветных прекрасно оформленных акварелей, поражающих великолепным мастерством исполнения [51]. Из этих акварелей особенно хороши те, на которых изображены парадные помещения дворца: пышно убранный Рыцарский зал, Большая гостиная в мавританском стиле и при ней, в том же стиле, зимний сад.

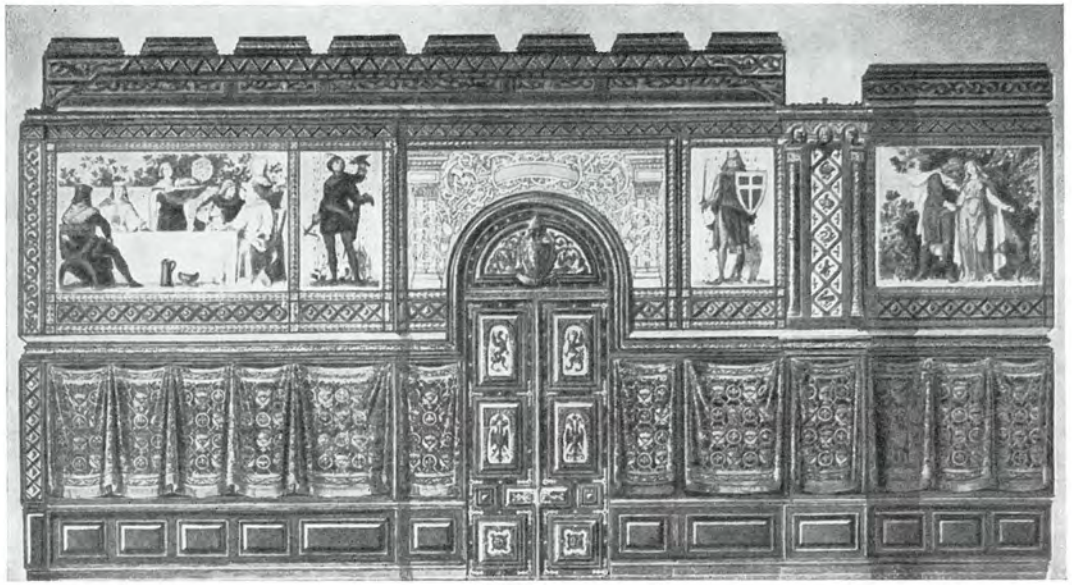
В своих акварелях Монигетти тщательно, вплоть до мельчайших подробностей, передал отделку стен. В Рыцарском зале он предусмотрел несколько больших живописных панно, изображающих сцены из рыцарских времен. Благодаря этому приему по стилистическому решению зал напоминает одно из парадных помещений во дворце в. кн. Владимира Александровича (ныне Ленинградский Дом ученых)— так называемый дубовый зал, созданный в эти же годы архитектором А. Е. Резановым.

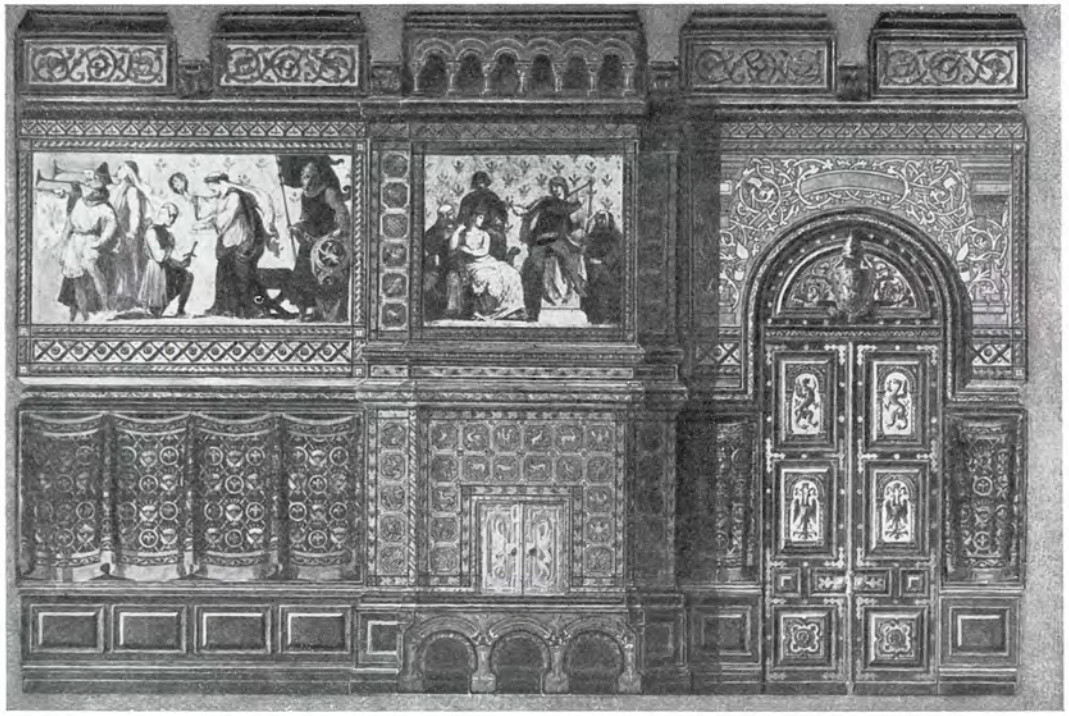
Однако, в отличие от несколько тяжеловесного интерьера Резанова, Монигетти сумел создать более цельную и гармоничную композицию. Впрочем, как и большинство парадных дворцовых помещений второй половины XIX века, Рыцарский зал Аничковского дворца перенасыщен декором. Более сдержанно оформленной была картинная галерея, созданная Монигетти в том же дворце, облик которой он также запечатлел в одной из своих акварелей.

Для гостиных Аничковского дворца Монигетти спроектировал часть гарнитуров мебели, а также (для особо торжественных случаев) ряд так называемых парадных кресел и парадный сервиз. Они были немного тяжеловесны и в этом отношении довольно характерны для вкусов эпохи. Может быть, это и послужило поводом для не совсем лестного отзыва о работах Монигетти Александра Бенуа и Н. Лансере, которые говорили, что произведения его «... тяжелы и грубы, хотя подчас и не лишены некоторой сочности» [52].

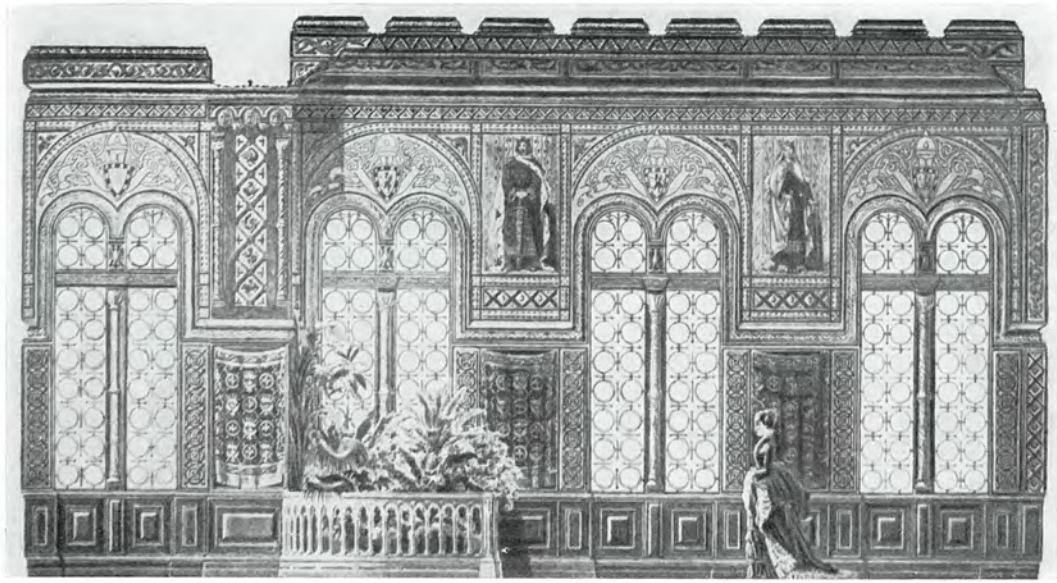
При реконструкции Аничковского дворца Монигетти добавил к центральной части со стороны Фонтанки выступ, который был нужен архитектору для размещения парадной лестницы в вестибюле дворца. Однако этот выступ нарушил первоначальную композицию фасада.

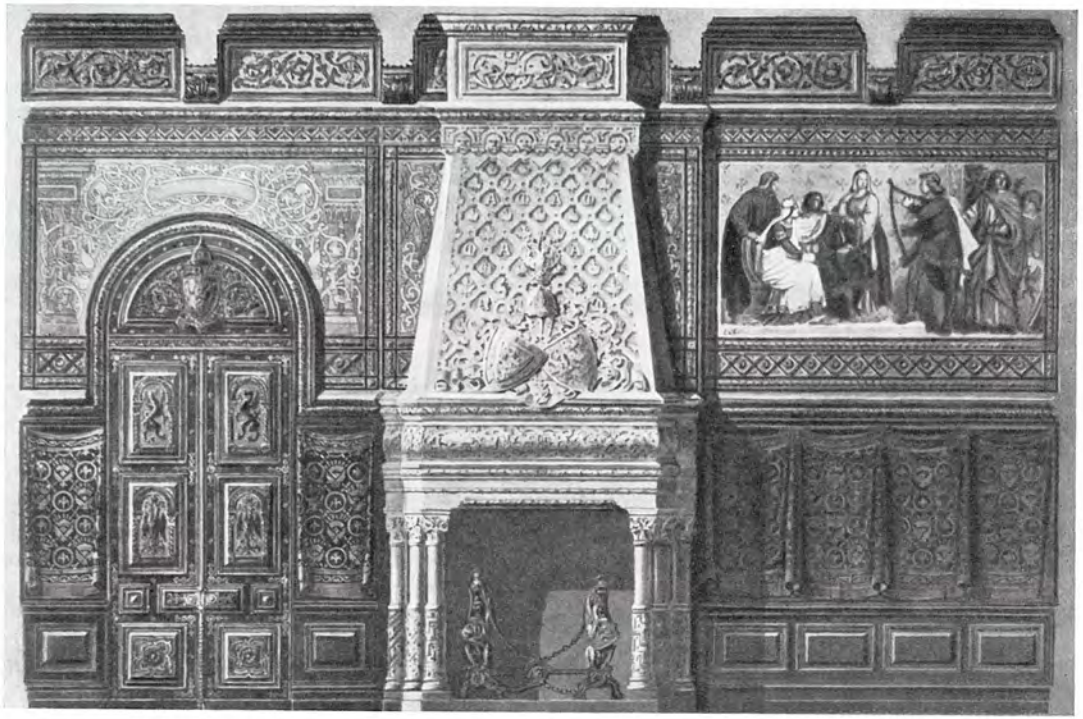
В окончательном варианте, который был осуществлен уже во время строительства, Монигетти украсил боковые части центрального фасада полукруглыми фонарными галерейками, что дало возможность свободного перехода из левой части дворца в правую.



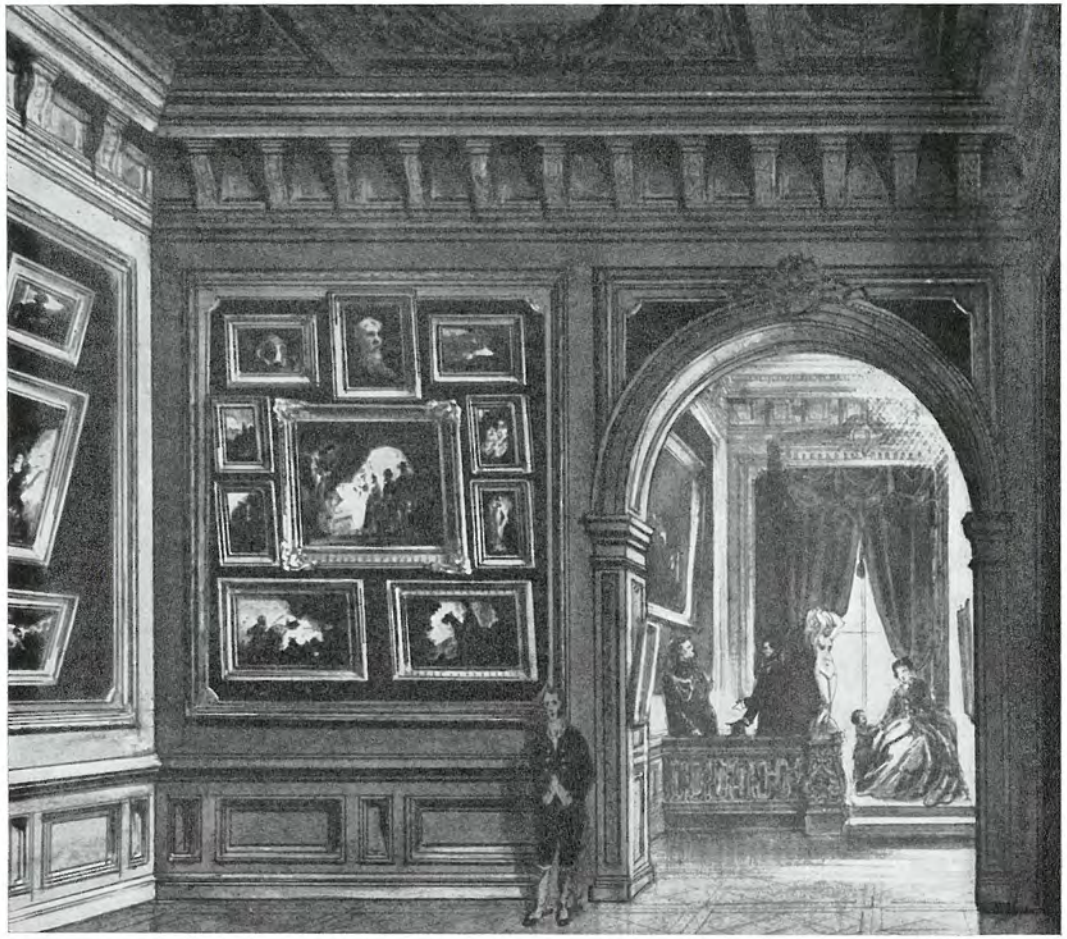


Отделка Рыцарского зала Аничковского дворца. Проект





Отделка Рыцарского зала Аничковского дворца. Проект



Картинная галерея наследника. Проект

А. И. Успенский в своем многотомном труде «Императорские дворцы» приписывает авторство проекта фасада центральной части дворца архитектору К. К. Рахау. Это неверно: Рахау был только его строителем или, в лучшем случае, соавтором Монигетти.

В статье, посвященной памяти Монигетти в журнале «Зодчий» за 1881 год, сказано: «... кроме архитектуры, Ипполиту Антоновичу Монигетти принадлежит еще видное место среди русских художников как первоклассному рисовальщику по части художественной промышленности; в этом отношении он за последние двадцать лет своей деятельности едва ли имел соперников» [53].

Уже современники Монигетти свидетельствовали о том, что он внес большой вклад в развитие русского интерьера и русского прикладного искусства. А. И. Сомов, хорошо знавший Монигетти, в своем очерке «Биографические сведения о членах Академии...» пишет: «В лице профессора архитектуры Монигетти русское искусство лишилось деятеля, обладавшего высоким талантом, живой фантазией и редким трудолюбием, благодаря которым имя этого художника, пользовавшееся еще при жизни большим почетом, будет надолго памятно в потомстве. Своими многочисленными, отмеченными умом, знанием и вкусом работами Монигетти не только оказал существенное влияние на новейшие успехи нашего зодчества, но способствовал развитию изящества в тех произведениях промышленности, которые нуждались в применении к ним искусства... Своим примером и советами он возбуждал в молодых художниках охоту трудиться в том же направлении и образовал целую группу более или менее даровитых учеников. Благодаря ему и его последователям, выходящая из русских мастерских и фабрик мебель, бронза, посуда и прочие изделия получили изящество, своеобразный и народный характер, какого они не имели до того времени» [54].

V. Педагогическая деятельность

3 апреля 1858 года Ученый совет Академии художеств избрал И. А. Монигетти профессором архитектуры. На этом совете в заключительном слове президента Академии отмечалось: «Академик Архитектуры Ипполит Монигетти, состоя в этом звании с 28-го сентября 1847 года, по нахождению его на службе при Царскосельском Дворцовом Правлении и по частным поручениям исполнял разные весьма замечательные проекты и произвел по ним постройки, свидетельствующие о прекрасном его вкусе и отличных познаниях в Архитектурном Художестве, которыми он приобрел право на получение от Академии звания Профессора по сему Художеству. Вследствие чего, возводя его, Монигетти, в звание Профессора Архитектуры, предлагаю Академическому Совету внести о сем в журнал Общего Собрания Академии» [55].

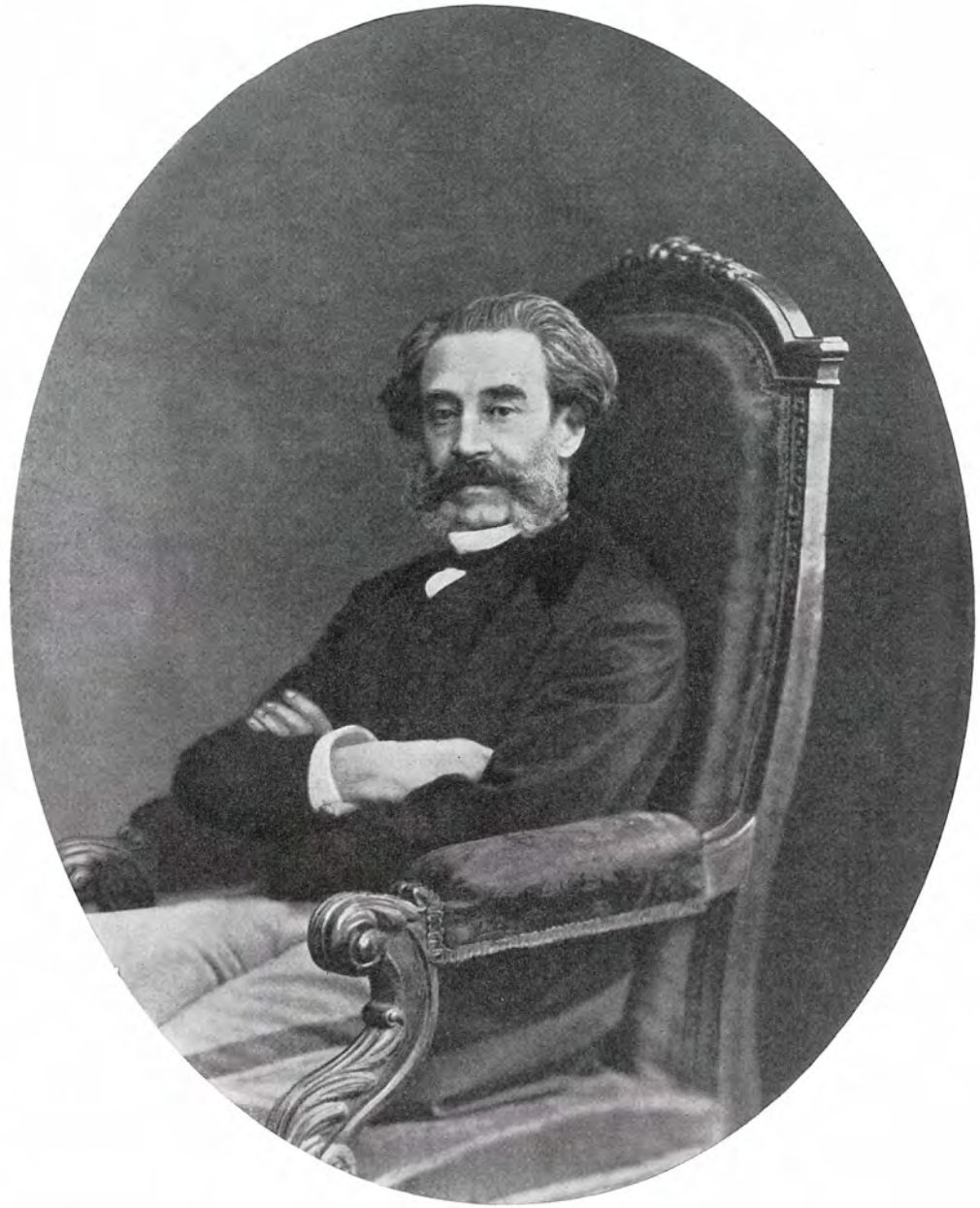
Монигетти получил диплом следующего содержания: «Санкт-Петербургская Императорская Академия Художеств за особенное искусство и отличные познания в Архитектуре признает и почитает Академика Ипполита Монигетти своим Профессором с правами и преимуществами в установлениях Академии предписанными. Дан в Санкт-Петербурге за подписями Президента и с приложением печати 1858 года Апреля 15-го дня.»

Профессорское звание было вполне заслужено И. А. Монигетти. Он прошел хорошую «выучку» у такого опытного педагога, как Александр Павлович Брюллов.

Кроме того, как и его сверстники, с которыми он учился на архитектурном отделении, Ипполит Антонович привык заниматься самообразованием, расширять свои познания в области искусства и литературы.

Стремлением к самообразованию воспитанники архитектурного отделения Академии художеств заметно отличались от воспитанников отдельной живописи и скульптуры.

По этому поводу в одной из своих статей П. Н. Петров отмечает: «Архитекторы, всегда принадлежащие к наиболее развитому классу учеников приходящих, выделялись из общей массы учеников Академии... Труды архитекторов были акварельные, архитектурные виды, плоды добросовестных изучений всего любопытного, попадающего на глаза. И эти труды, доказывая личный вкус рисовальщиков и их любовь к восприятию всего прекрасного и полезного, могли служить



И. А. Монигетти. Фото 1874 г.

свидетельством самостоятельных попыток развиваться по влечению природного таланта» [56].

Все это Ипполит Антонович Монигетти хорошо испытал на себе и положил в основу преподавания архитектуры своим ученикам.

Материал курса он излагал на занятиях интересно, основываясь большей частью не на книжном материале, а на архитектурных памятниках, лично изученных им во время путешествий по Европе и Востоку.

Монигетти оживлял лекции демонстрацией своих прекрасных акварелей. К тому же он был не только хорошим архитектором, но и отличным строителем как малых, так и больших сооружений.

Монигетти требовал, чтобы ученики в курсовых проектах не ограничивались разработкой планов и фасадов зданий, а предусматривали еще и внутреннее убранство помещений.

VI. Строительство загородных усадеб

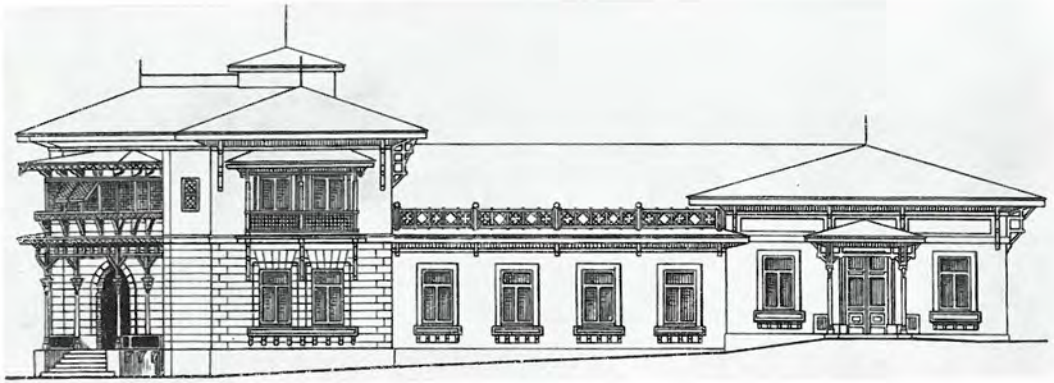
Представленный на утверждение 21-го марта 1860 года проект парадной лестницы Екатерининского дворца очень понравился Александру II, который пожелал, чтобы Дворцовое управление предложило Монигетти одновременно со строительством лестницы заняться составлением проекта построек в новом царском имении «Ливадия» рядом с Ялтой в Крыму. Монигетти принялся и за эту работу с большим воодушевлением и представил эскизный проект построек в Ливадии Александру II уже 6 мая 1860 года. Проект был одобрен, и в награду за него Монигетти был назначен главным придворным архитектором [57].

Составлению рабочих чертежей «Ливадии» Монигетти посвятил следующие два с половиной года и летом 1862 года приступил к строительству по ним всего ливадийского комплекса, который закончил в конце 1866 года.

Т. А. Листова (правнучка Монигетти) писала художнику Н. С. Барсамову: «При отъезде в Крым на постройки Ипполит Антонович был озабочен тем, что возникли большие затруднения с приисканием и перевозом в Ливадию нужных рабочих для дворцовых построек, которых он думал взять с собой из Петербурга, так как великолепно знал, что нужных квалифицированных рабочих, как то: резчиков по камню, мраморщиков, скульпторов для барельефных и лепных работ — в Крыму он не найдет. Все это очень заботило и задерживало отъезд его и семьи.

Часть долгого пути до Крыма предстояло совершить на лошадях в старинных дормезах, тем более доставка рабочих из Петербурга на лошадях представляла еще большие затруднения.

Большую услугу Монигетти в разрешении столь сложной задачи с рабочими оказал его друг Иван Константинович Айвазовский. Итак, когда Иван Константинович узнал о затруднениях Ипполита Антоновича Монигетти, придя к нему в этом отношении на помощь, посоветовал не брать из Петербурга никаких рабочих, а по приезде в Крым направиться в Одессу, где он знал, что находится большая партия мраморщиков, скульпторов, резчиков по камню и тому подобных рабочих, которых граф Воронцов выписал из Италии, посулив им долгие и большие заработки, но самое ужасное, по словам Айвазовского, было то, что выписанные Воронцовым труженики из-за границы в Одессе бедствовали.



Ливадия. Дом для свиты. Проект

Хотя моему прадеду Ипполиту Антоновичу и не было нужды в большом количестве рабочих специалистов, которое он нашел в Одессе, но видя их бедствия, он некоторым, пожелавшим вернуться на родину в Италию, достал средства, а остальных, в особенности семейных, всех перевез в Крым, предоставив им там работу в Ливадии.

После окончания строительства в Ливадии большинство этих тружеников не пожелали возвратиться на родину, обзавелись своими домиками, виноградниками и окончательно поселились в Крыму» [58].

Ливадийский комплекс включал обширный парк и дворец с церковью, отделанной мрамором [59]. Кроме того, в комплекс входил ряд деревянных домов: дом министра, фрейлинский дом, дом великих князей и свитских особ, дом Монигетти и, наконец, бассейный павильон, снабжавший постройки Ливадии родниковой водой. Все эти постройки были выполнены Монигетти. Они отличались разнообразием композиционных решений и хорошо гармонировали с окружающей природой.

Ливадия, как в первые годы ее существования, так и в настоящее время представляет собой живописный уголок, расположенный на склоне, открытом к морю. С севера она защищена довольно высокой горой, покрытой густым лесом. На вершине горы Монигетти построил дачу «Эриклик» (по-шотландски «воздушный звон»), с балконов которой открывается великолепный вид на море [60].

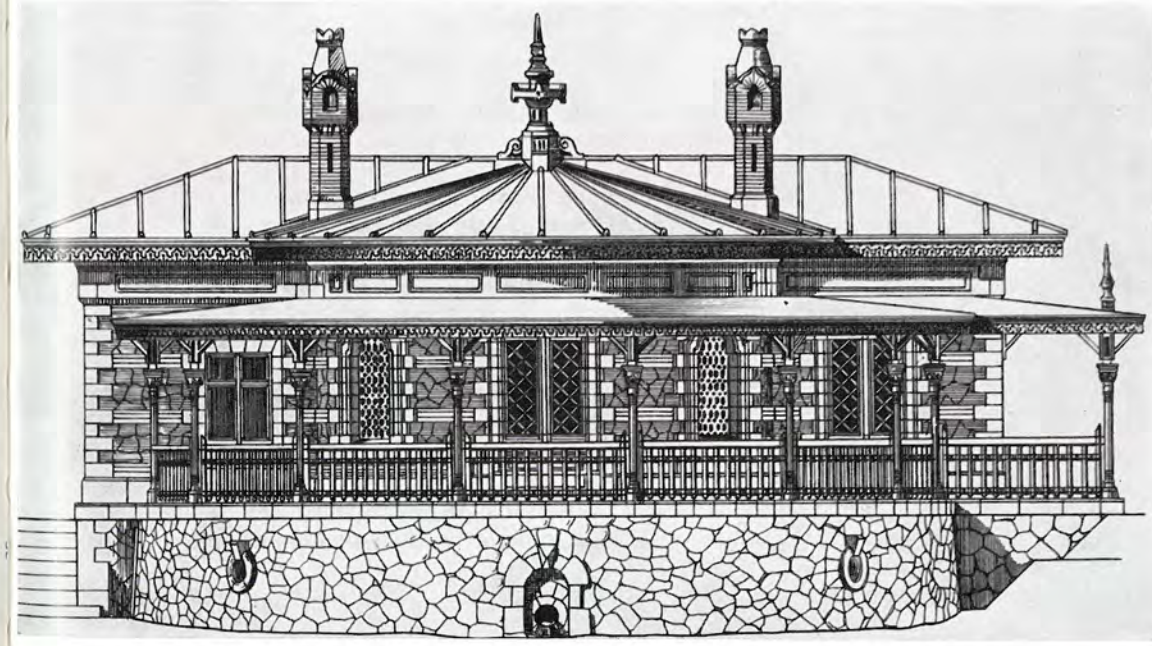
Монигетти пришлось затратить немало труда и времени на выбор трассы для шоссе между Ливадией и «Эрикликом». С целью сделать передвижение приятным и неутомительным, он выбирал для шоссе такие участки, с которых открывались наиболее эффектные пейзажи и интересные виды на море и побережье.

Из ливадийских построек, возведенных Монигетти, особенно примечательны дворец и дворцовая церковь. Двухэтажное здание дворца было решено довольно оригинально — группировкой прямоугольных объемов, границы которых подчеркнуты постаментами с вазами, рас-



Дача «Эриклик» в Ливадии. Гравюра Де Гакена

Ливадия. Бассейный дом



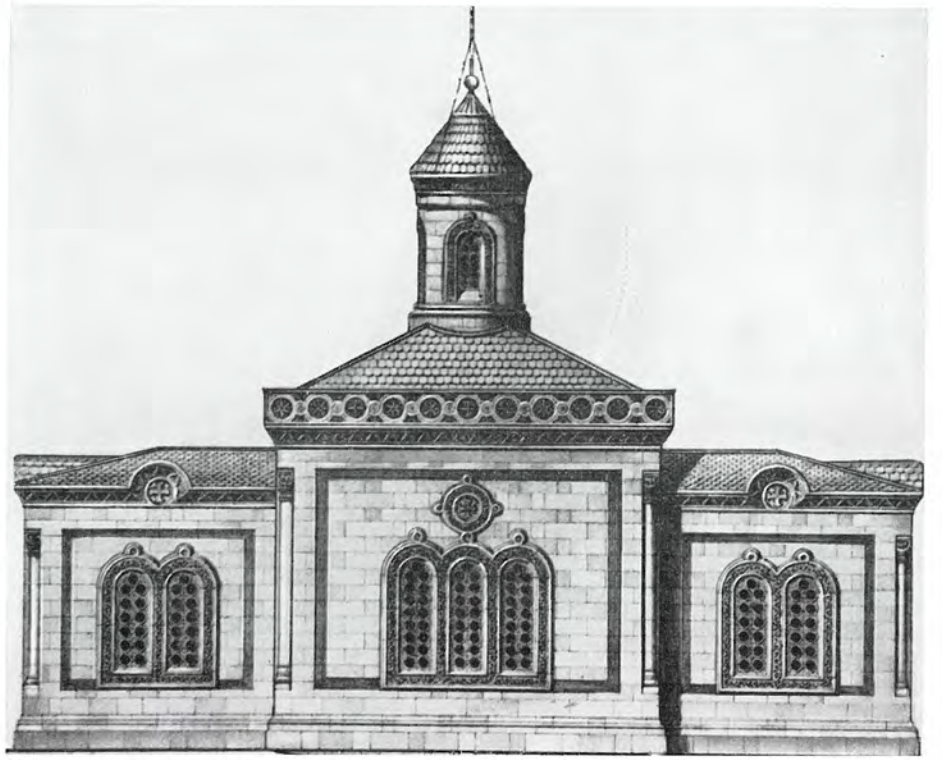


Дворец в Ливадии. Гравюра Де Гакена

ставленными по карнизу здания. Нижний этаж здания являлся своеобразным постаментом для второго этажа. Это подчеркивалось тем, что стены его были полностью задрапированы изумрудной зеленью плюща, хорошо оттенявшей балюстраду балконов обоих крыльев дворца. Парадный вход был расположен между двумя симметрично выступающими ризалитами центральной части. Над ним нависал легкий балкон, поддерживаемый пилонами. Левое крыло почти целиком окружено широким балконом, опиравшимся на столбы. В правом крыле часть стены отступала вглубь, образуя балконную площадку с балюстрадой, на тумбах которой размещались статуи.

Архитектурная композиция дворца хорошо соответствовала назначению этой постройки — доставлять ее владельцам полный отдых в красивом, удобном жилье, в окружении великолепной природы южного берега Крыма.

В 1910—1911 годах была произведена генеральная реконструкция всех дворцовых зданий в Ливадии, за исключением церкви и комнат матери царя. Реконструкция сильно изменила вид дворца. Он приобрел величественный облик и своей торжественностью стал напоминать богатую виллу эпохи Возрождения.



Церковь в Ливадии. Продольный фасад. Проект

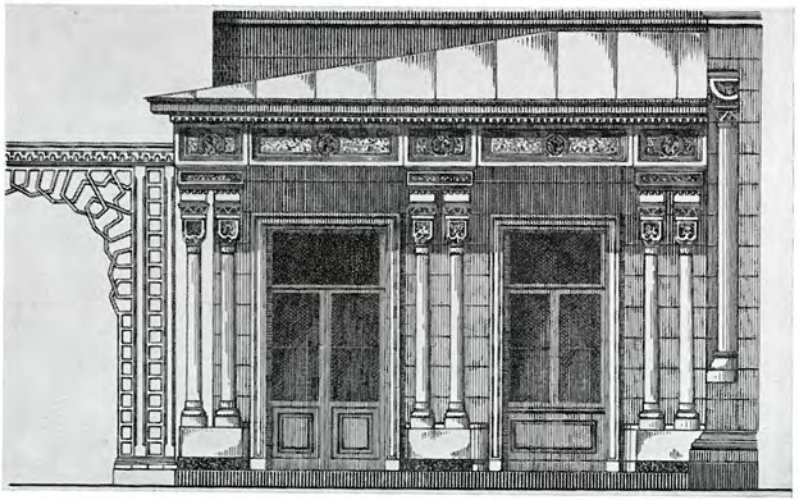


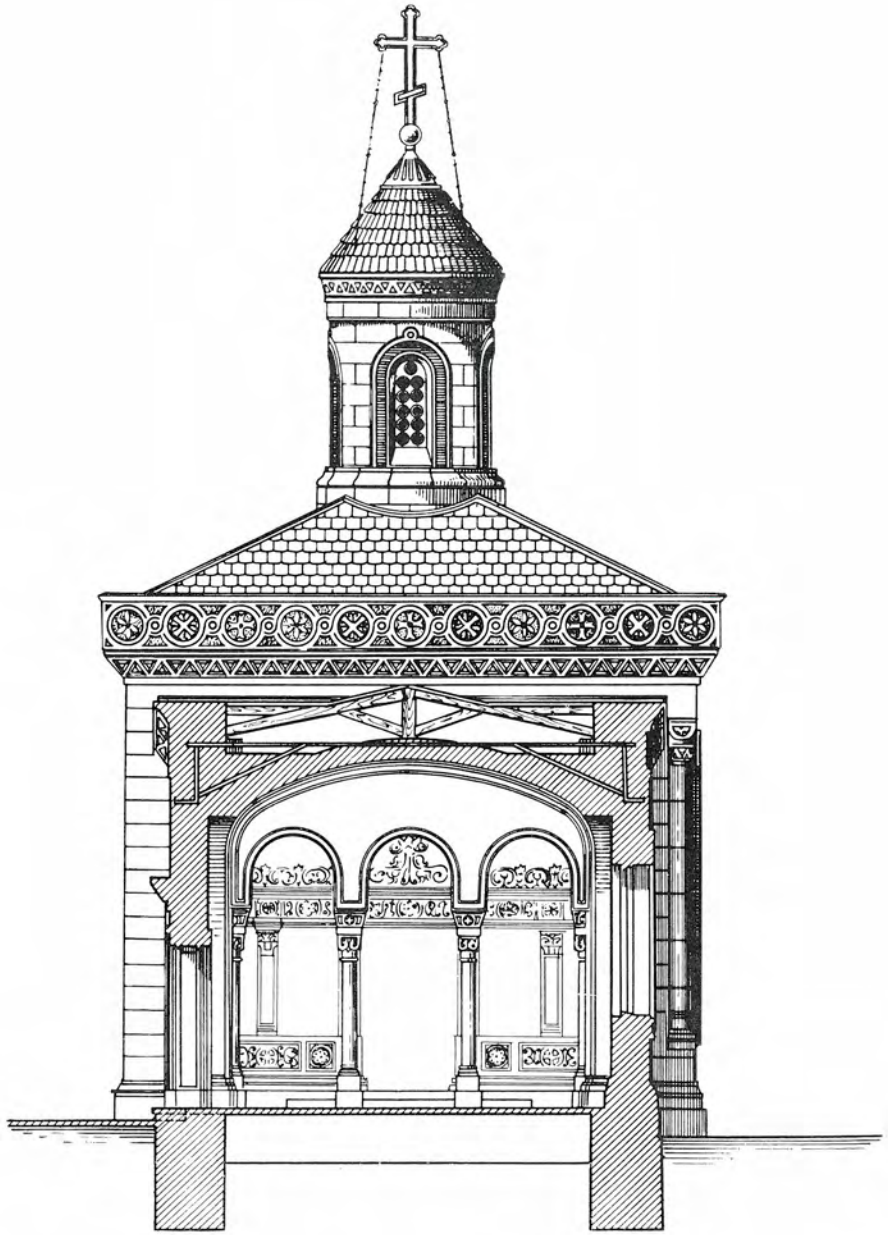
Церковь в Ливадии. Главный вход. Проект

Церковь в Ливадии. Переход от дворца к церкви. Проект

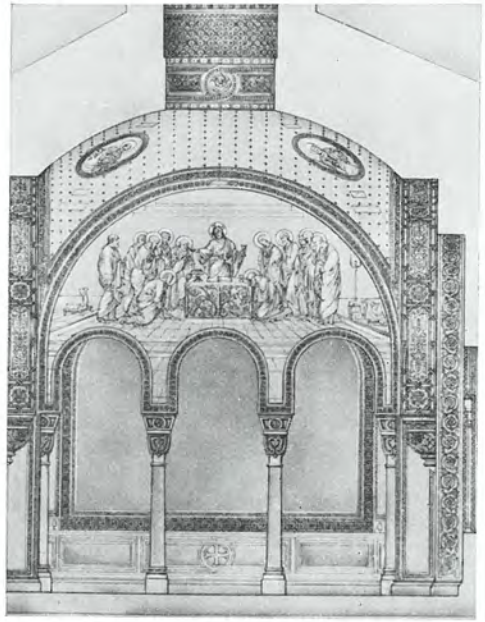


Деталь фасада



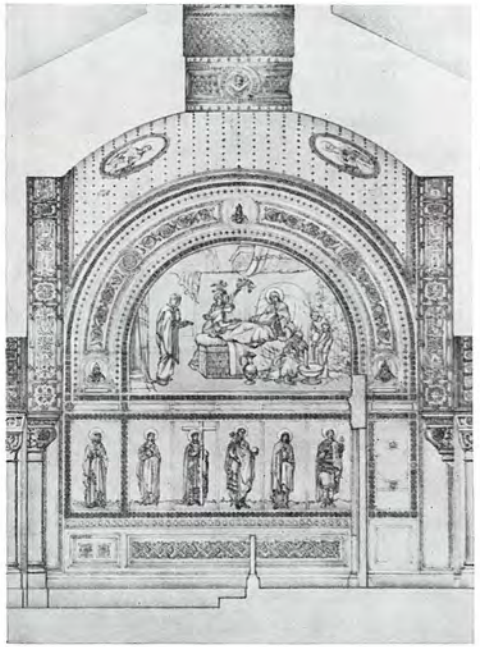


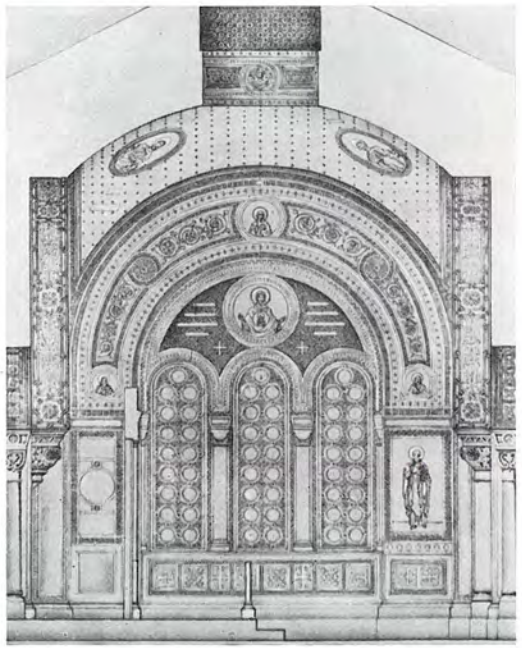
Церковь в Ливадии. Разрез по притвору

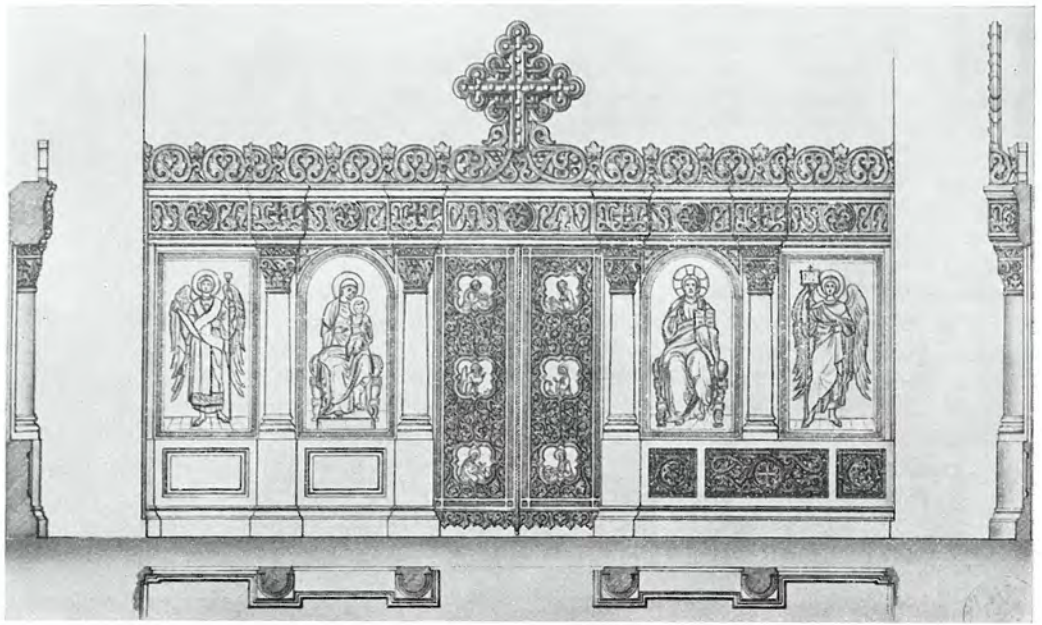


Церковь в Ливадии. Отделка абсиды. Проект

Церковь в Ливадии. Интерьер. Отделка северной (слева) и южной (справа) стен. Проект







Церковь в Ливадии. Алтарь. Проект

Строитель здания архитектор Николай Павлович Краснов сохранил, как было приказано, в почти первоначальном виде парадный вход со стороны правого крыла старого дворца. Он включил как неотъемлемую часть дворца церковь Монигетти, соединив ее с главным корпусом аркадой вновь сооруженного итальянского садика, вход в который украсил ажурной решеткой по мотивам Монигетти. Краснов оставил нетронутой и стоящую рядом небольшую церковную звонницу.

Церковь ливадийского дворца принадлежит к числу лучших произведений Монигетти. Да и сам архитектор, пожалуй, уделил ей больше внимания, чем дворцу в целом. Об этом можно судить хотя бы по чертежам Монигетти, хранящимся в музее Академии художеств в Ленинграде.

Центральная часть церкви (церковный зал) представляла собой правильный куб. С одной стороны к нему примыкал алтарь, с другой — притвор, переходящий в открытую веранду с навесом, которая непосредственно соединяла церковь с дворцом. Верх средней части церкви был перекрыт четырехскатной черепичной крышей, которая завершалась цилиндрическим фонариком, увенчанным коническим куполом с крестом. Интерьер церкви хорошо освещался через окна. Он отличался великолепным убранством иконостаса и стен, заполненных разноцветным орнаментом, удачно обрамлявшим изображения святых, которые по рисункам Монигетти выполнил художник Александр Егорович Бейдеман.

Монигетти не случайно пригласил Бейдемана для росписи Ливадийской церкви. Он высоко ценил в художнике стремление выразить величавую сдержанность и внутреннюю силу старинных росписей и вместе с тем желание передать в образах святых глубокие человеческие чувства [61].

По рисункам Монигетти были изготовлены также облачения для духовенства и вся церковная утварь, из которой особо тонкой и изящной отделкой выделяется золотая чаша для причастия.

Церковь Ливадийского дворца, по словам современников, «...отличается совершенством выдержки стиля, пленяет грацией и изящной простотой» [62]. С заключительными словами этого отзыва нельзя не согласиться. Что касается совершенства выдержки стиля, то это не совсем так. Дело в том, что даже самые образованные архитекторы — современники Монигетти далеко не всегда с достаточной четкостью представляли себе особенность тех архитектурных стилей, которые сложились в эпоху средневековья в странах Передней Азии и юго-восточной Европы.

В исследовании архитектуры Византии и народов Закавказья к тому времени были сделаны только первые шаги. В середине XIX века известный петербургский архитектор Д. И. Гримм (1823—1898) занялся изучением и обмерами памятников архитектуры Кавказа и Закавказья. Однако достаточно полное и глубокое понимание стилистических особенностей архитектуры этих стран сложилось далеко не сразу: характерной иллюстрацией этого может служить даже само название книги Д. И. Гримма, изданной в 1859 году, — «Памятники византийской архитектуры в Грузии и Армении». Оно говорит о том, что специфические национальные особенности средневекового зодчества Грузии и Армении тогда еще не были в полной мере осмыслены и архитектура этих стран воспринималась как из ответвлений «византийского стиля».

Церковь в Ливадии. Потир. Акварель Монигетти



Как известно, «византийский стиль» получил (то в виде «собственно византийского», то в виде смешанного «русско-византийского»)

весьма широкое распространение в культовом строительстве России в середине и второй половине XIX века. Вот почему вполне закономерно, что Монигетти обратился к этому стилю, проектируя церковь в Ливадии.

Однако, учитывая общий несколько экзотический «восточный» колорит крымской природы, архитектор, очевидно, решил использовать и восточные разновидности «византийского стиля». Этим, вероятно, и можно объяснить то обстоятельство, что источником вдохновения для Монигетти в значительной мере послужили памятники архитектуры Грузии XI—XIII веков.

Ливадийская церковь явилась, таким образом, едва ли не первым сооружением в истории русской архитектуры XIX века, навеянным мотивами грузинского зодчества. Это сказалось, прежде всего, в характере завершения церкви стройным барабаном и коническим шатром. Окна ливадийской церкви обрамлены широкими наличниками в виде ленты, обработанной посередине витиеватым «восточным» узором. Их прототипом могли послужить, например, наличники окон церкви Самтавро в Мцхете (XI—XIII вв.) *.

Архитектурой грузинских церквей XI—XIII веков навеян и мотив круглых декоративных «щитов», окруженных каменной резной лентой. Однако при общности некоторых архитектурных мотивов произведение Монигетти резко отличается от памятников зодчества средневековой Грузии сухостью и «жесткостью» прорисовки деталей и некоторой вялостью, расплывчатостью силуэта. В композицию здания Монигетти включил и некоторые явно «византийские» детали—кресты в розеттах, капители колонн и т. п. Что касается угловых «утопленных» колонн, суховато-графичных рамок фасадов, фризов из треугольников, выгнутых вверх в виде небольших чисто декоративных закомар, то все это уже не имеет никакого отношения ни к грузинской, ни к византийской архитектуре.

Таким образом, церковь в Ливадии является произвольной и самостоятельной вариацией на восточные темы, навеянной в значительной мере впечатлениями от тех памятников архитектуры Грузии, которые Монигетти мог знать по зарисовкам своих современников. Она достаточно сильно отличается от исторических прототипов, причем это отличие усугубляется иной объемной композицией здания, состоящего из трех объемов (такая композиция свойственна русскому зодчеству XVII— начала XVIII веков), иной конфигурацией кровли и введением деталей, заимствованных из других стилей либо просто придуманных самим Монигетти. Являясь примером архитектурной эклектики, ливадийская церковь в то же время выделяется из многих других современных ей построек приятной сдержанностью оформления и хорошо найденными пропорциями.

Находящаяся рядом с церковью звонница, построенная одновременно с церковью по проекту Монигетти, также выполнена в формах, навеянных грузинским зодчеством: ее вытянутый силуэт напоминает в миниатюре колокольни церкви Самтавро (Мцхета) и Анчисхати

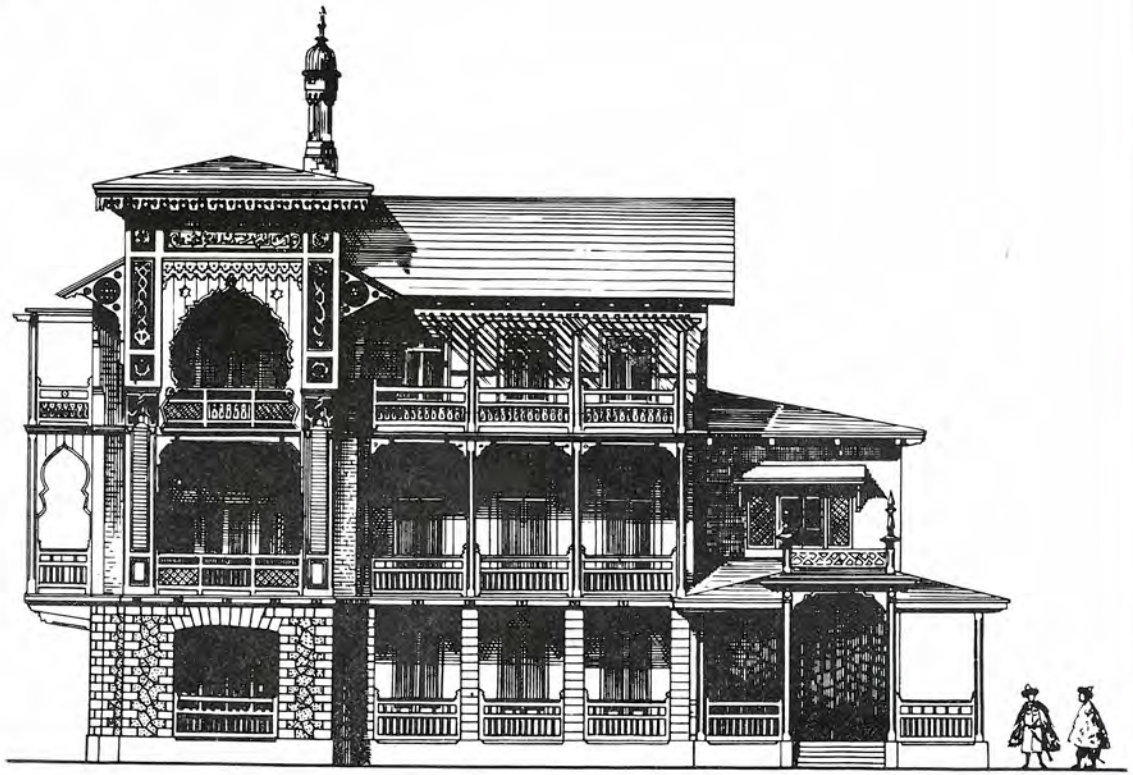
* Аналогичные мотивы встречаются в храмах XI—XIII веков в Питарети и в Кватехеви.

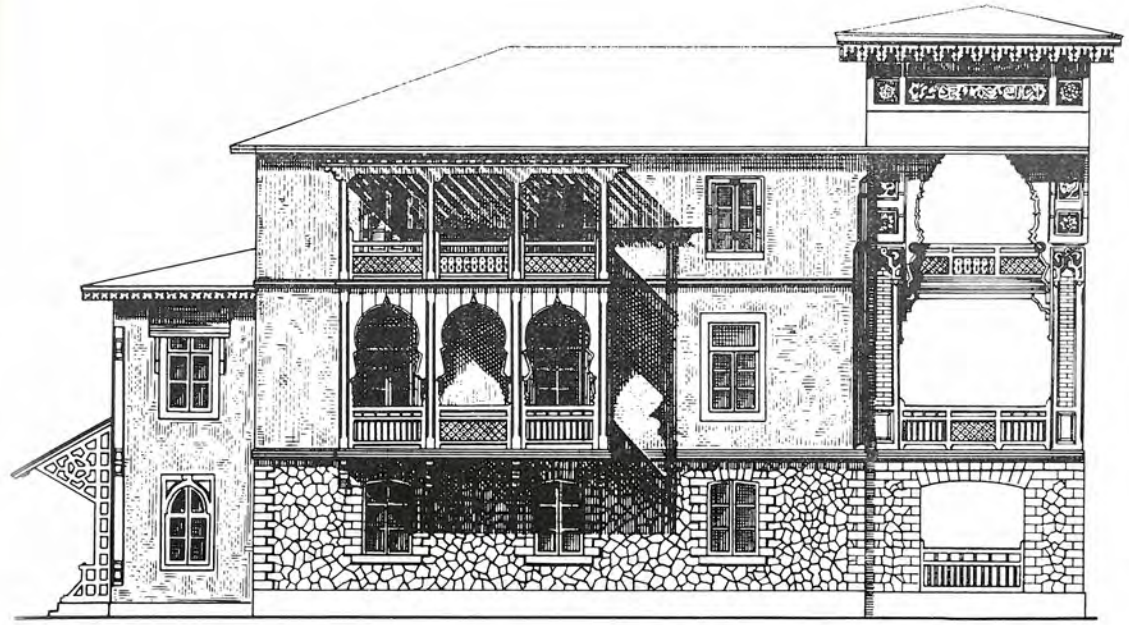
(Тбилиси). Однако двухпролетная аркада с маленькими колонками имеет скорее византийские, чем грузинские черты.

Комплекс ливадийского дворца особенно интересен как иллюстрация того, как русская архитектура середины и второй половины XIX века осваивала и перерабатывала новые для нее приемы и мотивы, заимствованные из зодчества народов Востока.

При проектировании церкви и звонницы Монигетти обратился к архитектуре христианской Грузии, что же касается жилых зданий, то они в некоторых своих чертах приближаются к архитектуре жилых зданий крымских татар. В императорском дворце это ощущается мало, но зато в облике дачи «Эриклик» и великокняжеского флигеля «татарские» черты ощущаются весьма заметно. Монигетти широко использовал в них столь распространенные в жилых зданиях Крыма легкие деревянные балкончики на консолях или на тонких колоннах, огражденные сквозными деревянными парапетами. В условиях крымского климата эти балкончики имеют большой функциональный смысл: в полуденный зной они защищают комнаты от перегрева, а

Дом Адлерберга в Ливадии. Продольный фасад. Проект





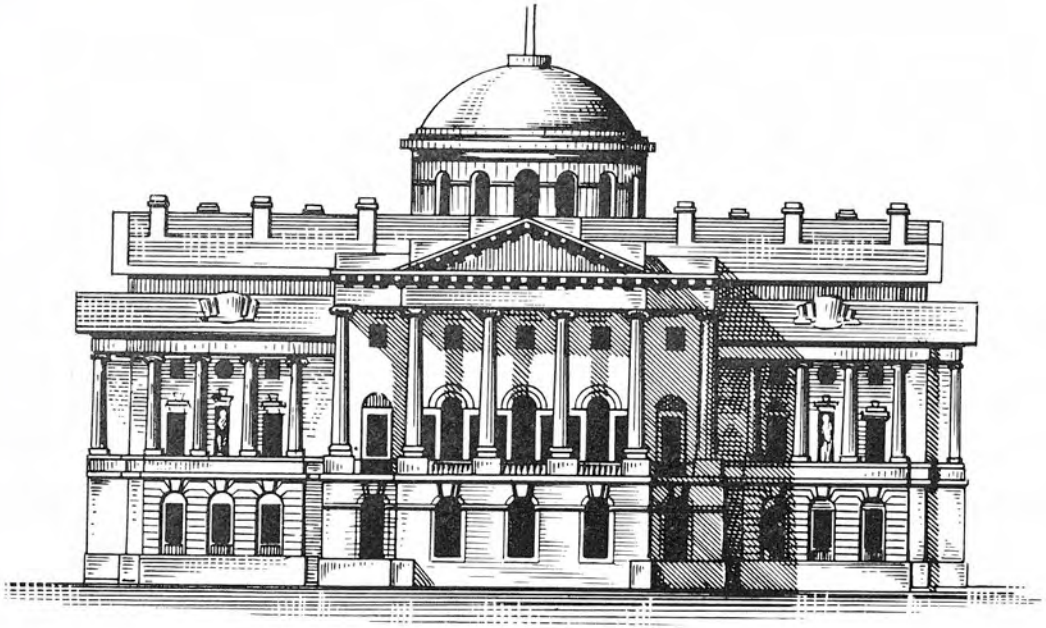
Дом Адлерберга. Восточный фасад

утром и вечером позволяют наслаждаться воздухом и чудесным ландшафтом побережья.

Некоторые «готические» детали фасадов этих зданий (стрельчатые арки и т. п.) тоже не случайны. Они восходят к той романтической псевдоготике, которая стала развиваться в архитектуре дворянских усадеб Крыма еще в 1830-х годах, со времени постройки дворца М. С. Воронцова в Алупке. Эта псевдоготика в XIX веке стала как бы одной из традиций крымской архитектуры, поэтому вполне закономерно, что ее мотивы использовал и Монигетти.

Интереснейшим примером, иллюстрирующим обращение Монигетти к приемам крымской «татарской» архитектуры, является проект дома Адлерберга в Ливадии. Многочисленные галереи и балконы, опоясывающие здание, эффектно контрастируют с кладкой стен первого этажа, выполненной из каменных блоков неправильной формы. Умелое использование свойств строительных материалов в этой постройке указывает на то, как мудро и плодотворно Монигетти усвоил приемы крымской народной архитектуры.

Компоновка жилых зданий, построенных Монигетти в Ливадии, раскрывает одну из интереснейших сторон его творчества. Монигетти сумел избежать того поверхностного увлечения экзотикой Востока, которое проявилось в облике ряда построек, возведенных на южном берегу в Крыму во второй половине XIX века. Ливадийские постройки Монигетти обладают свободной, живописной компоновкой. Их



Дворец Барятинского в Марьино. Главный фасад. Проект

многочисленные балкончики, лоджии, галереи важны не только в функциональном отношении, но и создают живую игру света и тени.

В этих постройках (особенно в даче «Эриклик» и в доме Адлерберга) Монигетти проявил себя не только интерпретатором «восточной темы» в архитектуре, но и вдумчивым творцом, умеющим опираться на опыт народного зодчества.

Подобно своим современникам — представителям английской школы строительства коттеджей, одной из передовых архитектурных школ тех лет, Монигетти в жилых зданиях Ливадии подошел к решению тех функциональных и художественно-образных проблем, которые спустя сорок лет поставил и блистательно разработал Фрэнк Ллойд Райт в его «домах прерий». Постройкой церкви в Ливадии Монигетти приобрел широкую известность талантливого строителя не только дворцовых сооружений, но и культовых.

К 1869—1870-м годам относится работа архитектора над проектом барского дома, построенного в курском имении Марьино князя В. И. Барятинского [54].

Барский дом в усадьбе Марьино был в свое время построен отцом В. И. Барятинского, имевшим пристрастие ко всему английскому. Дом был таким величественным и парадным, что его по праву можно было назвать дворцом, однако он не гармонировал с очень живописным, но чисто русским сельским пейзажем. В. И. Барятинский решил перестроить здание.

За проект реконструкции княжеского дома Монигетти взялся охотно и закончил его в 1870 году, перепоручив перестройку дома по своему проекту местному архитектору Карлу Фридриховичу Шальцу. Последний и закончил ее успешно к 1873 году.

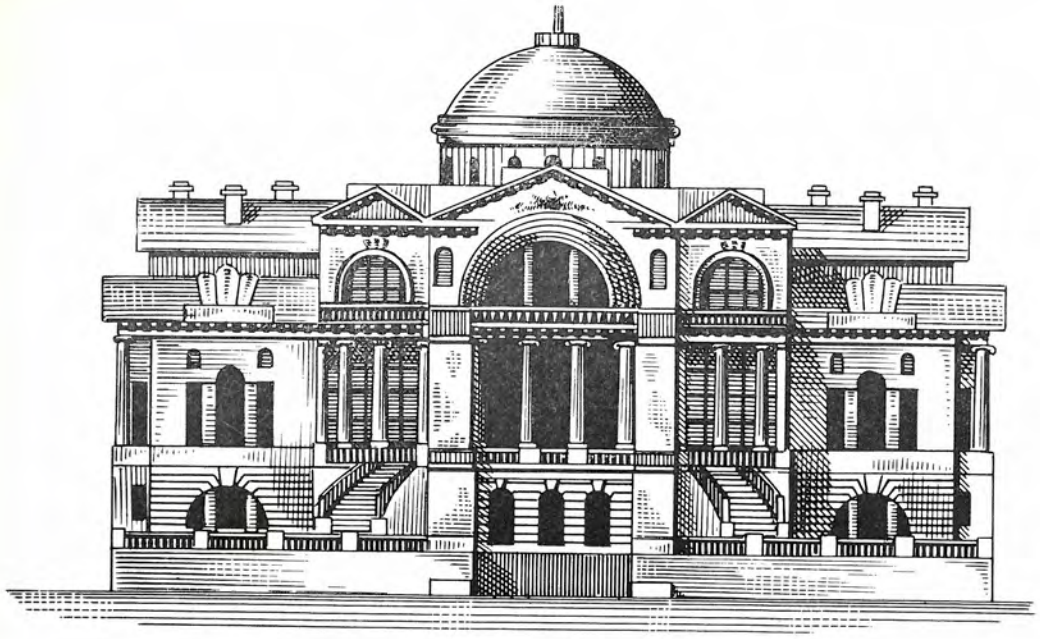
Сравнивая прежний дом с новым, можно прийти к выводу, что после перестройки композиция здания приобрела бóльшую цельность, хотя декоративная обработка стен стала более сложной и насыщенной.

Известный знаток марьинской усадьбы Сергей Иванович Федоров пишет: «Проект, по которому перестроен дворец, ярко отражает смену художественных вкусов, их эволюцию в сторону обогащения архитектуры декоративными формами, заимствованными в искусстве позднего Возрождения» [63].

Прежде всего дворец изменил свой силуэт, так как световой барабан над средней частью здания и венчавший его тяжелый купол были разобраны и заменены остекленной крышей. Стены центральной прямоугольной части главного корпуса были надстроены, что позволило увеличить высоту третьего этажа и образовать небольшие четвертый и пятый этажи.

Дворец Барятинского. Главный фасад





Дворец Барятинского в Марьино со стороны парка (до переделки)

Сильно развитый венчающий карниз с фигурными выступами на центральной части фасадов был в результате перестройки поднят и стал охватывать почти весь периметр здания. На центральной части дворцового фасада были уничтожены геральдические щиты, а герб переставлен на новую аттиковую надстройку.

В боковых крыльях центральной части заложены круглые окна в третьем этаже и средние окна — в первом. Окна второго этажа получили новое оформление. Исчезли скульптуры, находившиеся в стенных нишах-экседрах.

Парковый фасад дворца подвергся еще более значительным переделкам.

Огромные световые проемы центральной части были заложены кирпичом. Вместо арок и колонн в плоских стенах появились окна и балконные двери, между которыми размещены плоские пилястры. Свободно стоящие колонны были заложены в кладку стен и превратились в трехчетвертные. Над окнами и дверями второго этажа появились лепные украшения в виде гирлянд в прямоугольных рамах, а над парапетом аттика установлен герб князей Барятинских.

Особую выразительность парковому фасаду дворца придали открытые лестницы сложной конфигурации, за которыми был разбит регулярный парк с цветниками и фонтанами посередине. Парковый фасад дворца выходит на южную сторону, и игра светотени в солнечную погоду еще более подчеркивает его живописность.

В итоге перестройки, произведенной по проекту Монигетти, дворец в Марьине не только стал более вместительным и более удобным, существенно изменился и его архитектурно-художественный образ. Прежнее здание страдало излишней сложностью ритмических решений.

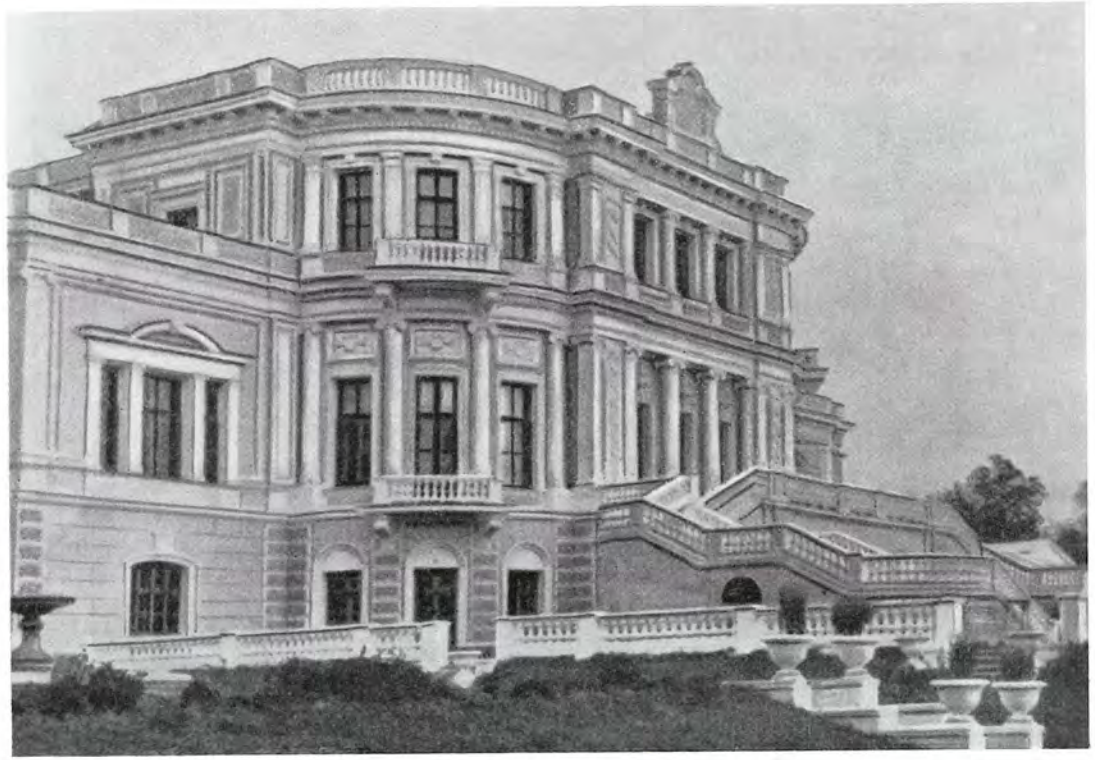
После перестройки композиция здания стала более цельной, оно оказалось более соразмерным.

Перестройка дворца в Марьине — редкий случай в многочисленном ряду реконструкций зданий, возведенных в период классицизма, когда итог перестройки заслуживает положительной оценки. Это еще раз подчеркивает профессиональное мастерство, такт и хороший вкус И. А. Монигетти.

Марьинский дворец хорошо сохранился до наших дней, теперь в нем находится санаторий.

Летом 1870 года Монигетти был командирован в Варшаву для осмотра дворца в Скерневице (в 70 километрах от Варшавы) с целью реконструкции его под летнюю резиденцию наместника царства Польского [64]. Приехав на место, Монигетти в течение трех недель

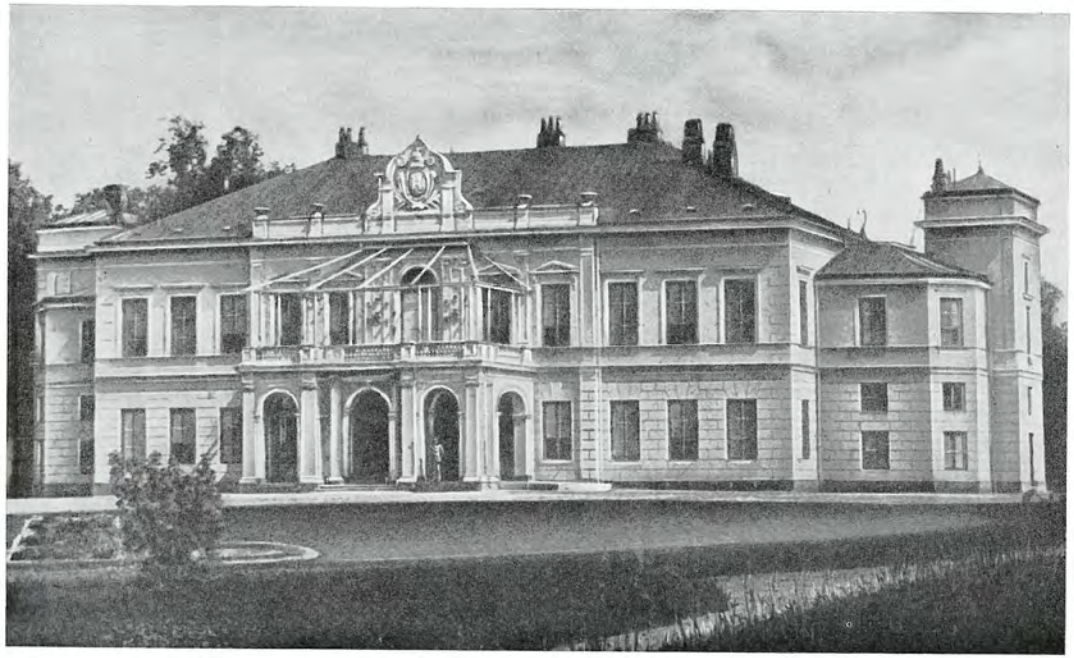
Фасад со стороны парка





Дворец в Скерневице. Проект

Дворец в Скерневице. Главный фасад. Фото начала XX в.



производит обмер и съемку планов и фасадов дворца, а возвратившись в Петербург, составляет проект реконструкции, который и реализуется под его наблюдением.

Дворец этот хорошо сохранился, причем некоторые интерьеры дошли до нас в первоначальном виде. Он используется под лаборатории Института садоводства Главной сельскохозяйственной школы в Варшаве [65].

Сопоставление современных фотографий дворца с проектами реконструкции фасада и интерьера библиотеки, обнаруженными в фондах Научно-исследовательского музея истории архитектуры им. А. В. Щусева, позволяют достаточно ясно представить общий характер конструкции здания, предпринятой по проекту Монигетти [66].

Главный фасад здания, решенный в строгих формах классицизма, Монигетти дополнил трехарочным портиком-подъездом с пандусами. Столбы портика он декорировал полуколоннами и пилястрами ионического ордера. Для достижения более органической связи нового портика со старым фасадом дворца Монигетти обработал простенки центральной части верхнего этажа пилястрами коринфского ордера и завершил здание картушем с гербом.

Переделка фасада внесла в облик здания новые черты: лишила его прежней суховатой холодности и усилила композиционную взаимосвязь с окружающей средой.

Столь же умело переделал Монигетти и некоторые интерьеры дворца. Правда, полный комплект его чертежей найти не удалось, и в настоящее время можно судить только об одном интерьере — помещении библиотеки. Монигетти с большим мастерством вписал в интерьер комнаты сплошной ряд высоких книжных шкафов, сохранив при этом прежнюю отделку потолка, внутренний карниз и великолепные обрамления дверных проемов, завершенные барельефами.

VII. Мемориальные постройки

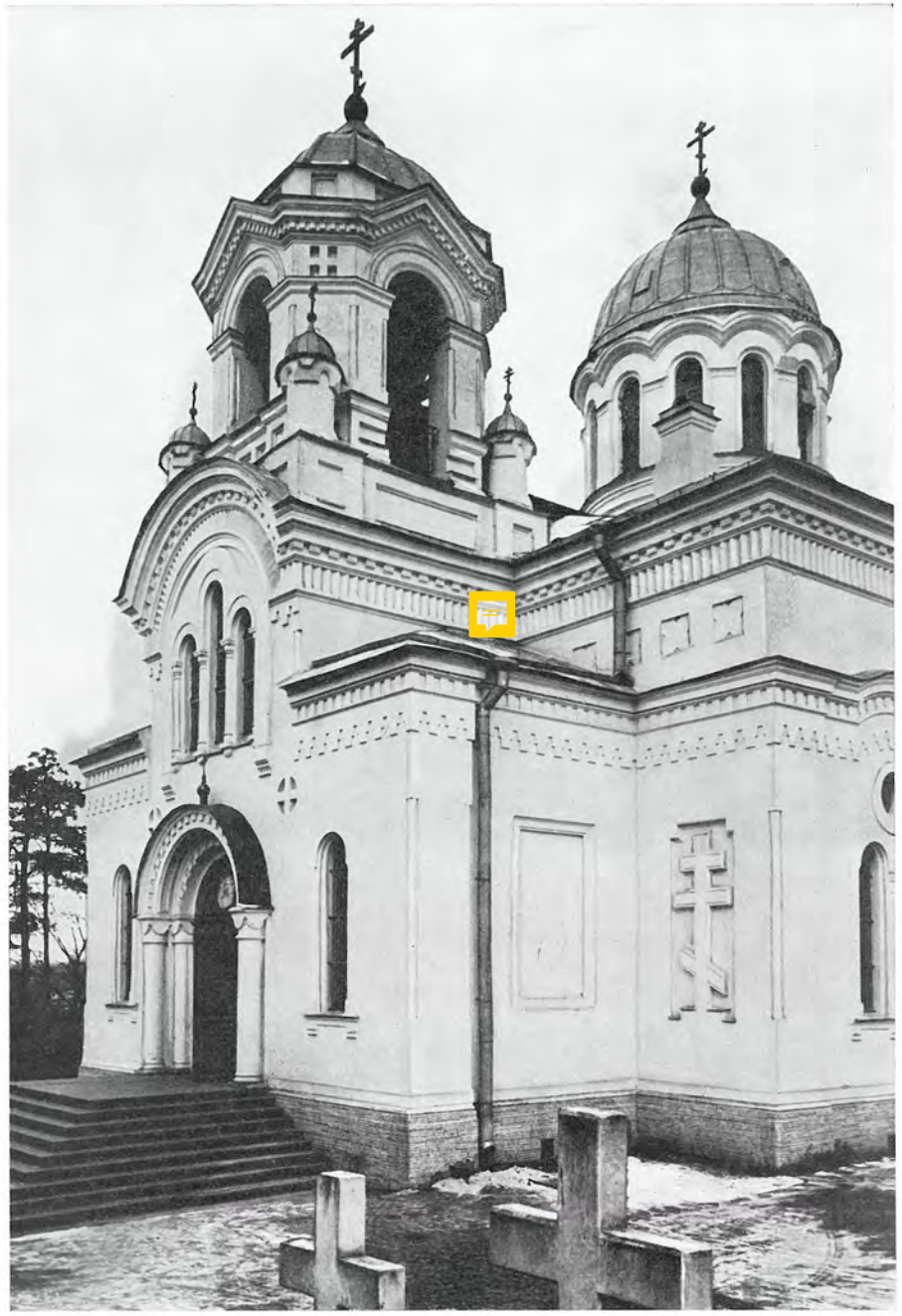
Постройка церкви в Ливадии принесла Монигетти широкую известность талантливого строителя культовых сооружений. Будучи сильно загруженным в Дворцовом ведомстве, он отказывался принимать заказы на строительство церквей. Исключением был только граф П. П. Шувалов — потомок И. И. Шувалова, основателя Академии художеств в Петербурге.

Мать П. П. Шувалова в последние годы своей жизни безвыездно жила в Париже. Умирая, она пожелала быть похороненной в России в родовом имении Шуваловых «Парголово» под Петербургом, и из капитала, оставленного ею сыновьям Петру и Андрею, она выделила часть на постройку каменной церкви на Спасопарголовском (Шуваловском) кладбище, на окраине Петербурга [67]. Исполняя последнюю волю покойной, П. П. Шувалов обратился с этим к Монигетти, предложив ему заняться сооружением каменной церкви, которую Ипполит Антонович и завершил в 1866 году [68].

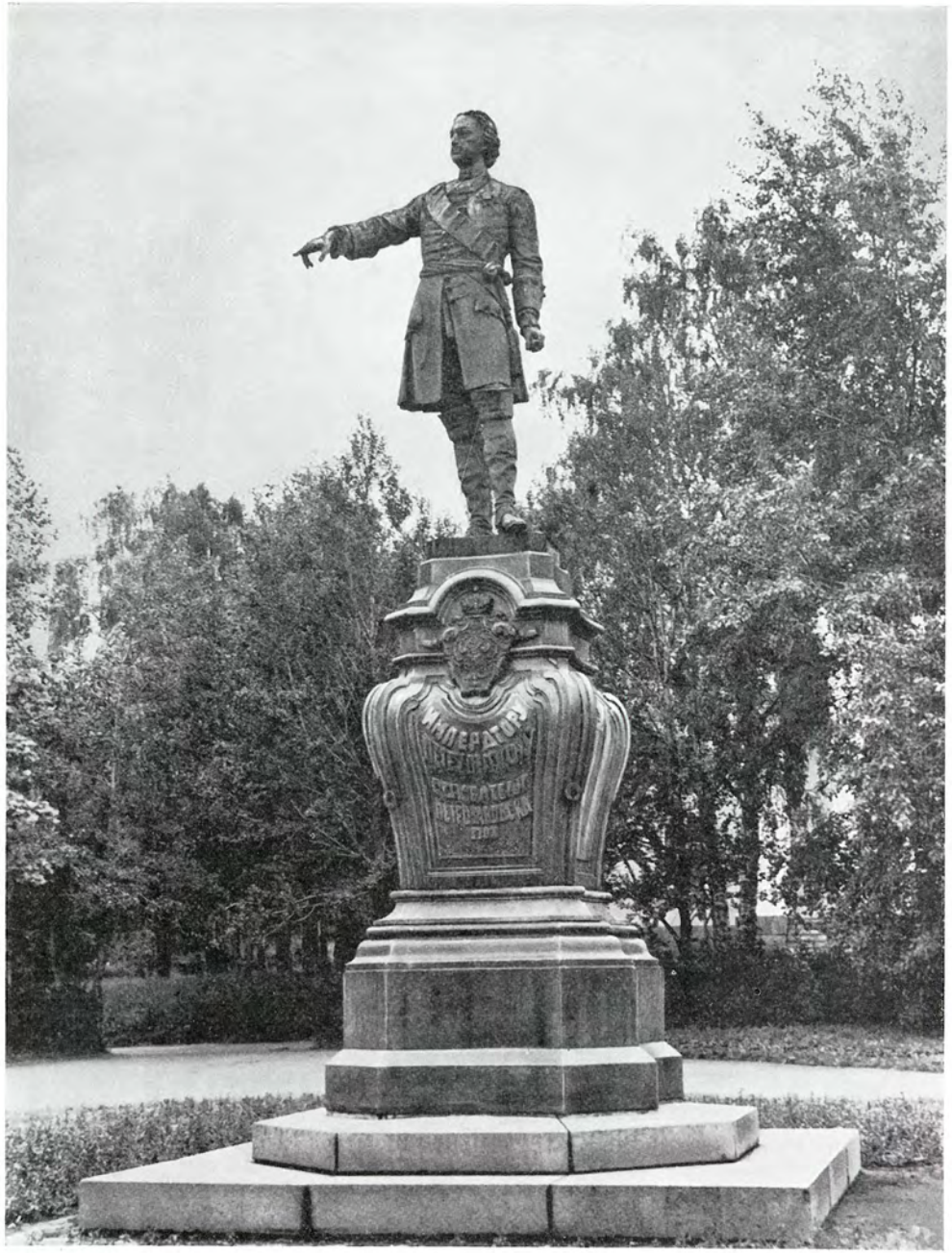
Спасопарголовская церковь выгодно отличается от подавляющего большинства культовых построек тех лет — грузных, вычурно-претенциозных, нередко перенасыщенных декором в «русском» или «византийском» стиле. Правда, ее детали прорисованы несколько сухо и порой просто немасштабны (таковы, например, маленькие боковые куполки, пытающиеся создать иллюзию пятиглавия), но глаз зрителя не фиксирует мелкие просчеты зодчего, впервые обратившегося в этой постройке к новой для него архитектурной теме. Зато силуэт церкви оказался в целом очень удачным, так же как и ее расположение на вершине холма. Хорошо найденные пропорции смягчают суховатость отделки фасадов. Белые стены и купола церкви, выступающие над кронами деревьев, вносят в пейзаж кладбища лирическую и грустную ноту.

В 1870 году Монигетти составляет рисунки для пьедесталов к памятникам Петру I в Петрозаводске [69] и первому русскому «плавателю вокруг земли» адмиралу Ивану Федоровичу Крузенштерну в Петербурге.

Следует отметить, что во второй половине XIX века в развитии монументальной скульптуры в России наблюдается определенный упадок. Лаконизм и глубина образов, свойственные скульптуре классицизма, сменяются многословием и холодной иллюстративностью. Авторам памятника И. Ф. Крузенштерну, скульптору И. Н. Шредеру



Спасопарголовская церковь в Шувалове. Фото 1974 г.



Памятник Петру I в Петрозаводске.
Фото 1975 г.



Памятник Крузенштерну.
Фото 1974 г.

и архитектору И. А. Монигетти, удалось в известной мере избежать этих недостатков.

Монигетти сумел найти удачное соотношение объемов и форм пьедестала с бронзовой фигурой статуи. Спокойной, задумчивой позе адмирала, стройному и несколько графичному абрису его фигуры хорошо соответствует небольшой строгий пьедестал с его суховатой, но четкой профилировкой.

На лицевой стороне постамента Монигетти разместил фамильный герб Крузенштерна, который поддерживается барельефными фигурами негра и малайца. Эти фигуры, как и надпись на постаменте, напоминают о славном подвиге русских моряков, совершивших в 1803—1806 годах под руководством Крузенштерна первое в истории русского флота кругосветное плавание. Очень удачно было выбрано и место для памятника на набережной Невы — против здания Морского кадетского корпуса, питомцем, а затем с 1827 года директором которого был И. Ф. Крузенштерн.

Памятник Крузенштерну открыт 8 ноября 1871 года и с тех пор стал одним из наиболее популярных и чтимых мемориальных монументов города на Неве.

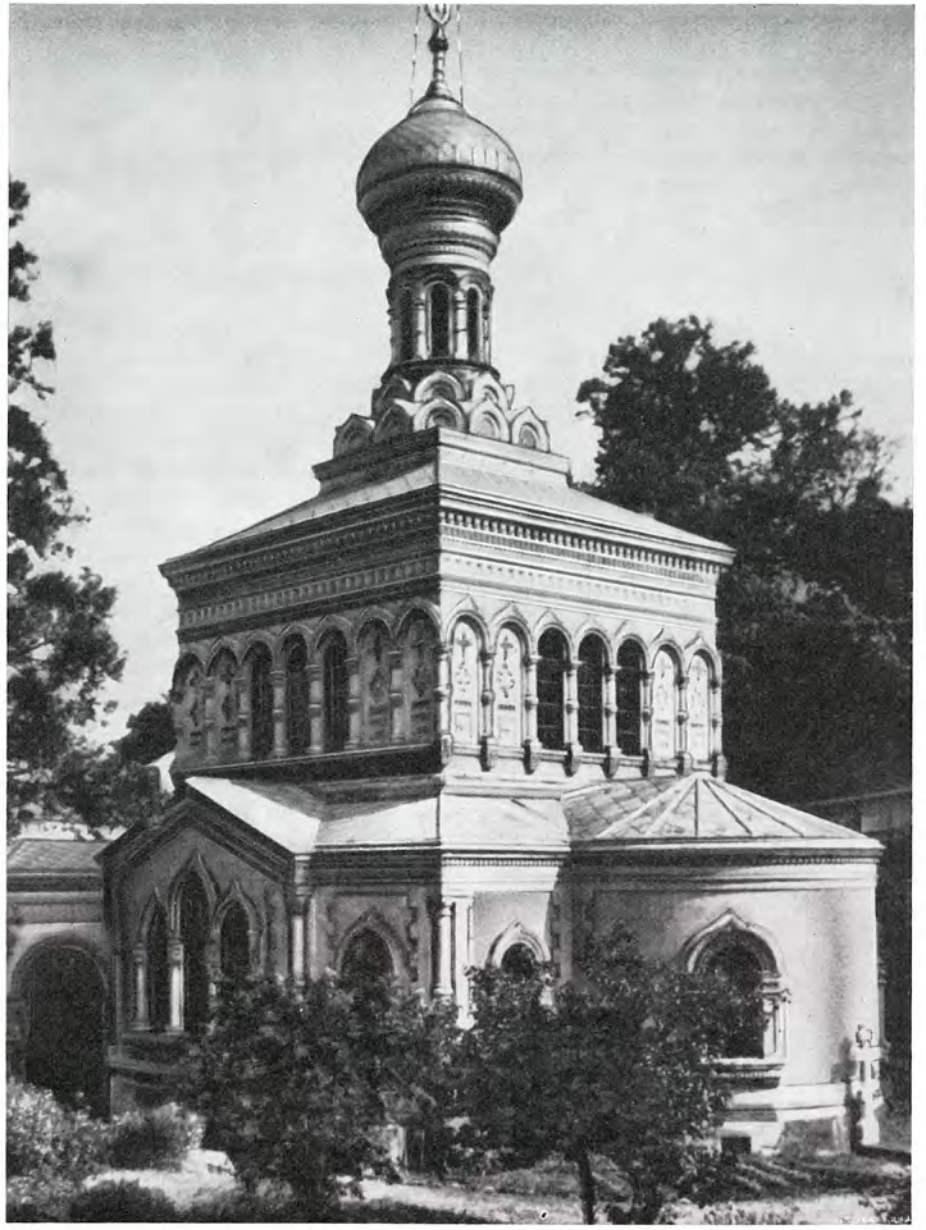
Памятник Петру I в Петрозаводске во многом уступает памятнику Крузенштерну. В нем нет необходимого единства скульптуры и архитектуры. Симметричный извилистый силуэт пьедестала мешает восприятию удачно воспроизведенного скульптором Шредером повелительного жеста руки основателя Петрозаводска.

Через несколько лет после завершения строительства церкви на Шуваловском кладбище Монигетти снова довелось спроектировать здание церкви, на этот раз для города Веве в Швейцарии.

В середине 1871 года у П. П. Шувалова умерла горячо любимая дочь Варвара Петровна (по мужу Долгорукая). Она скончалась в особняке графа в Швейцарском городе Веве на берегу Женевского озера. Смерть дочери Шувалов переживал очень тяжело, и, чтобы увековечить ее память, он решил на месте своего швейцарского особняка построить на собственные средства русскую церковь [70]. С этим он обратился к Монигетти как к старому своему знакомому по постройке парголовской церкви. Ипполит Антонович принял заказ и осуществил как проект самой церкви, так и ее постройку в период 1872—1873 годов.

Существующая и поныне церковь в Веве является интересным и характерным примером того направления в русской архитектуре второй половины XIX века, которое ориентировалось на использование форм русской архитектуры допетровской поры и отдельных элементов «византийского» стиля.

Церковь в Веве — небольшая, довольно изящная постройка, отличающаяся стройностью силуэта и тщательной проработкой деталей. В этом отношении она с полным основанием может быть отнесена к числу наиболее удачных произведений псевдорусского стиля второй половины XIX века. В этой постройке Монигетти проявил себя как хороший (по тому времени) знаток древнерусского зодчества и умелый интерпретатор его форм, хотя он не смог избежать сухости



Церковь в Веве. Фото 1960-х годов

и шаблонности деталей, отличавших стилизации XIX века от подлинного каменного узора древнего зодчества.

Главным источником вдохновения для Монигетти послужили памятники московской архитектуры XVII века, хотя некоторые декоративные мотивы восходят к другим прототипам. Естественно, что московское древнее зодчество Монигетти знал несравненно лучше, чем, например, архитектуру Грузии. Вот почему он сумел не только хорошо воспроизвести отдельные характерные детали, но создать довольно цельную архитектурную композицию, которую можно рассматривать как интересное творческое осмысление мотивов древнерусской архитектуры.

Центральный четверик церкви Монигетти обработал аркатурным поясом, но этот мотив, заимствованный из владимиро-суздальского зодчества XII—XIII веков, он интерпретировал по-своему, использовав три центральные арки как обрамление окон. Суховатая графичность карнизов, завершающих первый и второй ярусы постройки, в какой-то мере искупается стройностью изящной главки, барабан которой вырастает из двух рядов килевидных кокошников.

Церковь в Веве занимает видное место в общем ряду церковных зданий в русском стиле, построенных русскими зодчими в XIX веке в странах Западной Европы.

В 1872 году Монигетти по желанию Александра II составляет проект усыпальницы князей Юрьевских и сооружает ее на Казанском кладбище в Царском Селе [71]. Усыпальница имеет вид часовни квадратного сечения в плане. Архитектор попытался объединить в ней элементы трех стилей: русского, византийского и романского. Однако фасад усыпальницы князей Юрьевских оказался перегружен деталями, что снижает ее художественные достоинства.

VIII. Московская Политехническая выставка 1872 года и Политехнический музей

В 1872 году в Москве была открыта Политехническая выставка. Она приурочивалась к празднованию 200-летия со дня рождения Петра I. Выставка должна была не только привлечь предпринимателей и промышленников возможностью широкой рекламы товаров, но и помочь собрать образцы, которые стали бы основой будущего Политехнического музея. План выставки был тщательно продуман. Экспозиция выставки состояла из 26 отделов, каждый из которых имел несколько подотделов.

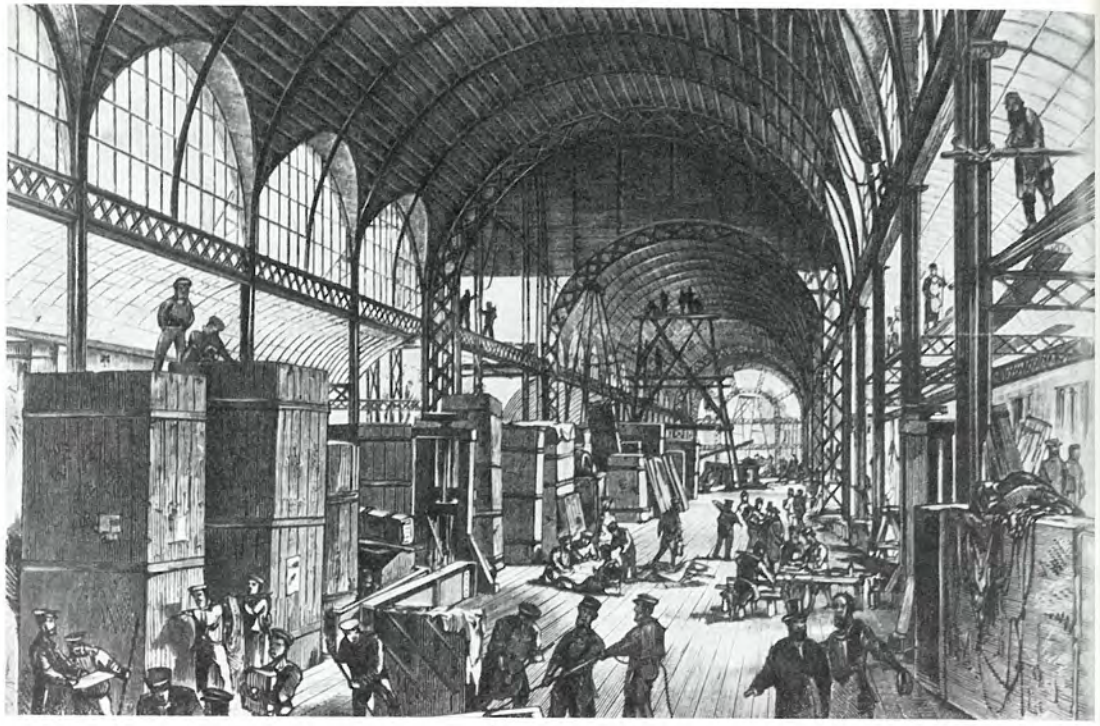
Выставка разместилась внутри и вокруг Кремля — на набережной Москвы-реки и в Александровском саду. В ее павильонах встречались чисто рекламные экспонаты, но большая часть выставочного материала имела прикладной характер.

Выставка широко знакомила с состоянием науки, достижениями промышленности и сельского хозяйства того времени.

Большинство выставочных павильонов представляло собой небольшие деревянные сооружения, оформленные в стилизованном «русском стиле». Среди них своими размерами, конструктивным решением и внешним видом заметно выделялось огромное здание Морского отдела, сооруженное Николаем Ивановичем Путиловым по проекту Ипполита Антоновича Монигетти [72].

Здание Морского отдела было построено целиком из металла и стекла. Оно было собрано из ряда каркасных секций. О внешнем виде здания дает представление уникальная фотография того времени. О конструкциях здания можно судить по рисунку Э. В. Беггрова, опубликованному в журнале «Всемирная иллюстрация» за 1872 год, на котором представлена распаковка экспонатов, прибывших в Морской отдел [73].

В целом здание Морского отдела представляло собой длинную трехпролетную галерею, перерезанную в центре и вблизи краев тремя короткими поперечными пролетами. Центральный продольный пролет был перекрыт полуциркульным сводом и освещался через полуциркульные арочные окна, врезанные в нижнюю часть свода. Боковые продольные пролеты, отделявшиеся от центрального редко расставленными стальными стойками, были перекрыты сплошь остекленными полусводами. Поперечные пролеты, перекрытые полуциркульными сводами, завершались тоже сплошь остекленными фасадами [74].



Интерьер Морского павильона. Рисунок Беггрова

Здание Морского отдела было первой постройкой подобного типа в России, выполненной целиком из металла и стекла. Прообразом этой постройки послужил «хрустальный дворец» — огромный павильон Первой всемирной выставки, устроенной в Лондоне в 1851 году. «Хрустальный дворец» был построен по проекту английского садовника Джозефа Пэкстона. Внесенное им предложение — возвести выставочный павильон в виде огромного здания, напоминающего колоссальных размеров оранжерею, привлекло устроителей выставки не только оригинальностью и новизной, но и экономичностью конструктивного решения, возможностью создать оптимальные условия для обозрения многочисленных экспонатов.

Действительно, применение стандартных сборных, легко монтируемых металлических конструкций позволило возвести огромный «хрустальный дворец» менее чем за четыре месяца. Первоначально, в 1851 году, здание было сооружено в Гайд-парке, а затем два года спустя оно было размонтировано и перенесено в лондонский пригород Сайденгем, где и простояло до 1930-х годов.

«Хрустальный дворец» Пэкстона в свое время стал объектом острой дискуссии, в которой консервативно настроенные архитекторы

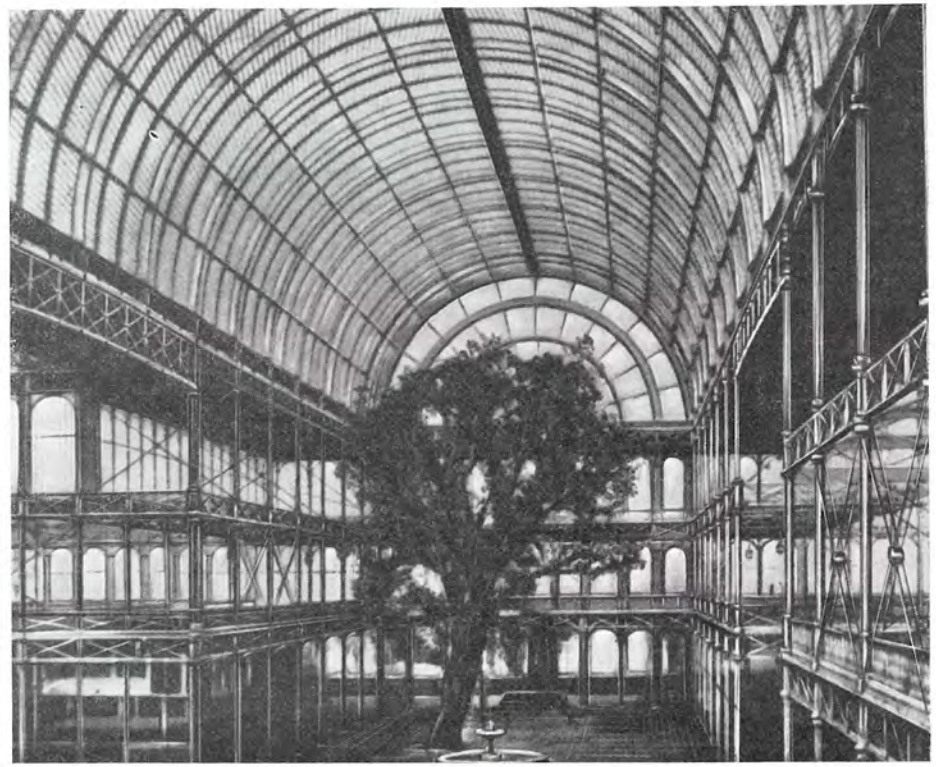
и художественные критики «скрестили шпаги» с теми, кто положительно оценил новаторское конструктивное и композиционное решение этого здания, справедливо оценив в нем воплощение тех новых тенденций в развитии архитектуры, которым суждено было в дальнейшем стать основой архитектуры XX века.

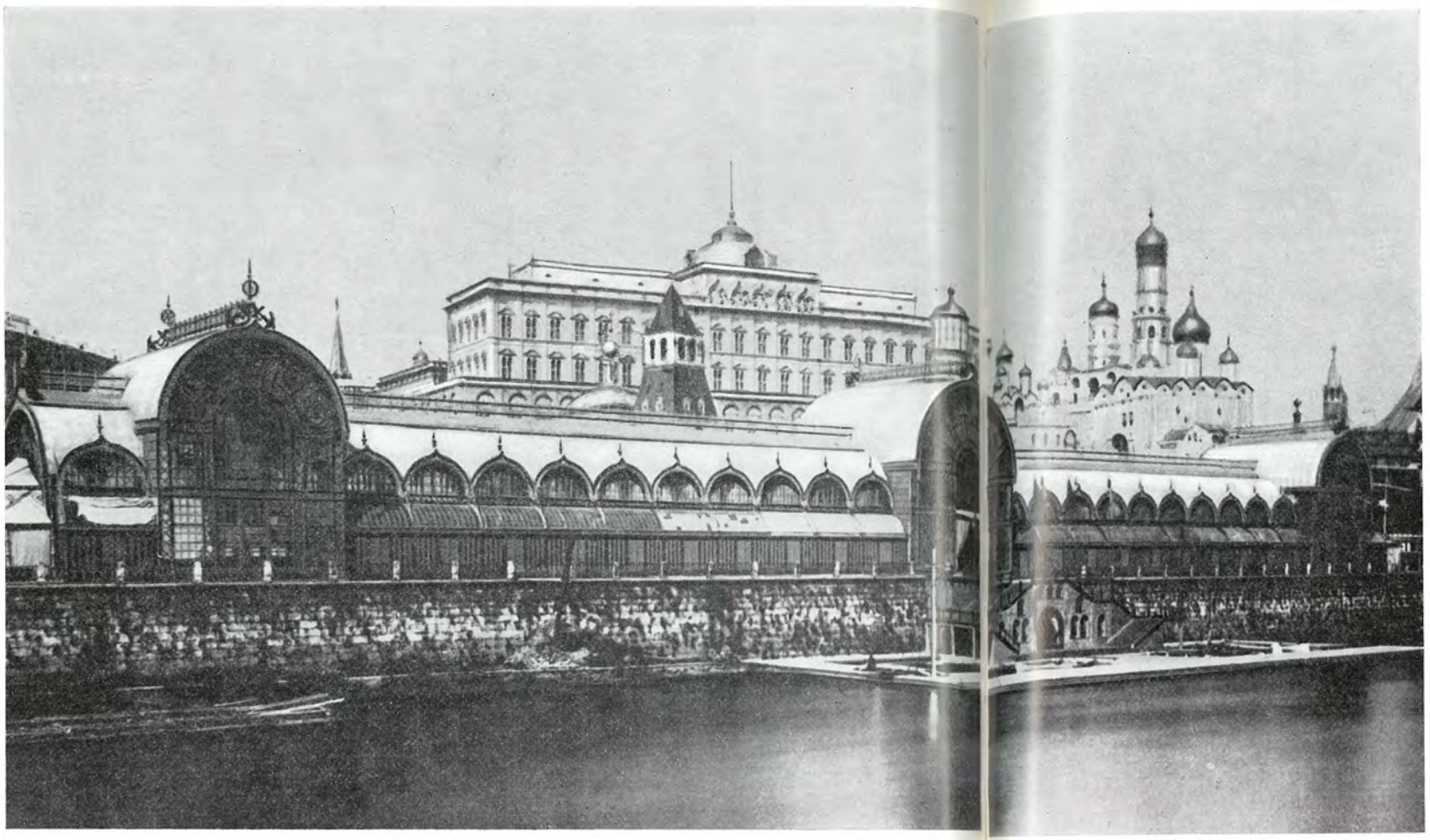
«Хрустальный дворец» стал одним из самых популярных сооружений своего времени. О нем, как и о выставке в целом, много писалось в те годы не только в Англии, но далеко за ее пределами.

Большой интерес «хрустальный дворец» вызвал и в России. Русская прогрессивная научная мысль в лице таких виднейших ее представителей, как В. В. Стасов и Н. Г. Чернышевский, высоко оценила архитектуру этого здания, ее новаторский характер. Н. Г. Чернышевский использовал его в качестве прообраза величественной картины архитектуры будущего, которую он нарисовал на страницах романа «Что делать?» в знаменитом «четвертом сне Веры Павловны».

В. В. Стасов писал, что «хрустальный дворец» 1851 года явился чем-то невиданным и неслыханным; он выступил первою, истинно гениальной попыткой дать нашему веку архитектуру совершенно новую,

«Хрустальный дворец»





Морской павильон. Общий вид. Фото 1872 г.

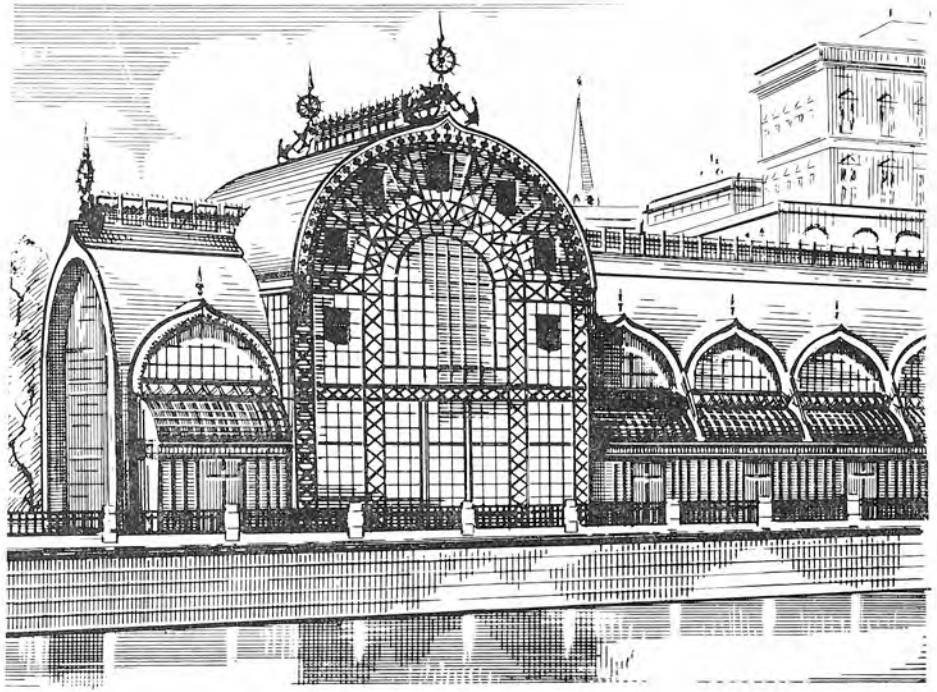
всю из одного железа и стекла... Она была полна какой-то беспримерной в летописях искусства смелости, она дерзко шла наперекор всем преданиям и принятым правилам, но тут же сооружала чудные палаты, поразительные волшебством впечатления, воздушной легкостью, громадными пространствами, залитыми светом» [75].

Интерес прогрессивной художественной общественности России к новаторской архитектуре «хрустального дворца» и та высокая оценка его, которая неоднократно звучала в печати, в полной мере объясняют, почему это здание послужило образцом при проектировании Морского павильона московской Политехнической выставки 1872 года.

Правда, в силу общей технико-экономической отсталости России в те годы не было возможности возвести здание из металла и стекла

столь же грандиозных размеров, как лондонское. Московский павильон Морского отдела по размерам намного уступает своему лондонскому прототипу, хотя и повторяет в общих чертах его конструктивное и композиционное решение.

Очевидно Монигетти вполне сознательно выбрал «хрустальный дворец» Пэкстона в качестве источника вдохновения при проектировании Морского павильона. Его новаторская конструкция из металла и стекла должна была зримо свидетельствовать об успехах русской техники и промышленности, образно передать наступление «века машин», «века железа», доказать, что Россия способна соревноваться со странами Запада, в те годы ушедшими вперед в своем технико-экономическом развитии. Павильон Морского отдела должен был стать (и действительно стал) «гвоздем» Политехнической выставки, вот



Морской павильон

почему для него было выбрано столь ответственное, почетное и хорошо обозреваемое место — на берегу реки Москвы у самых стен древнего Кремля.

Монигетти, учитывая выбранное местоположение павильона, стремился хотя бы в общих чертах согласовать его облик с архитектурой кремлевских зданий. Очевидно, именно с этой целью Монигетти скомпоновал завершение арок павильона в виде кокошников. Ритм этих металлических кокошников действительно перекликался с луковичными главами и кокошниками кремлевских зданий, в какой-то мере смягчая контраст форм павильона и кремлевского ансамбля.

Металлический корпус Морского павильона был сооружен из рельсов, выпускавшихся петербургским Путиловским заводом (ныне Кировский завод). Владелец завода Н. И. Путилов был весьма сведущим инженером, обладал незаурядными техническими и организаторскими способностями. Он выступил одним из главных инициаторов строительства этого первого в России здания «из одного железа и стекла». Заинтересованный в расширении производства и сбыта продукции своего завода, Путилов хорошо понимал, что успешное строительство такого здания привлечет внимание заказчиков и строителей к металлическим конструкциям. Он сам выполнил поверочный расчет металлического каркаса павильона и его рабочие чертежи,

таким образом, Путилов как инженер был соавтором Монигетти. По договору Путилов обязывался изготовить каркас и построить его в Москве из собственного железа с предоставлением ему стекла заказчиком.

Большие трудности пришлось преодолеть при изготовлении сопряжений полуцилиндрических поверхностей каркаса под прямым углом. Также пришлось потратить много времени и труда для решения вопроса о доставке элементов павильона к месту строительства в Москве. В разобранном виде он был доставлен в Москву и там собран.

Павильон особенно выделяется среди других павильонов Политехнической выставки своим необычным обликом, крупными размерами и с похвалой был воспринят современниками. Так, Илья Ефимович Репин, посетивший выставку 27 мая 1872 года, писал о ней Владимиру Васильевичу Стасову: «...из всех павильонов Морской отдел очень хорош; по крайней мере общеевропейская вещь». С мнением Репина согласился и Стасов, сообщая в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 25 августа 1872 года: «...постройки Московских архитекторов лишены художественного достоинства, но высоко оцениваю работы Петербургских, в особенности здание Морского павильона Монигетти, и хвалю его за новизну и простоту».

Авторы изданных до настоящего времени книг и статей по истории русской архитектуры и строительной техники второй половины XIX века, отмечая, что в этот период в России начинается все более широкое и смелое использование металлических конструкций, в то же время ни словом не обмолвились о павильоне Морского отдела Политехнической выставки 1872 года. Это сооружение, как и большинство выставочных павильонов, носило временный характер, поэтому оно не сохранилось, и о нем просто забыли. Однако это забвение было несправедливым. Павильон Морского отдела как первое в России здание принципиально нового конструктивного типа сыграл важную роль в развитии русской строительной техники и архитектуры, прокладывая путь в строительную практику новым прогрессивным техническим решениям. В свое время он по праву занимал почетное место в ряде других подобных зданий «поразительных по новости и красоте», возведенных в Европе. Проектирование и строительство Морского павильона— большая заслуга его авторов, архитектора И. А. Монигетти и инженера Н. И. Путилова.

За архитектурные рисунки и проект павильона Морского отдела, представленные на выставке 1872 года, Ипполит Антонович Монигетти был награжден большой Золотой медалью [76].

Во второй половине прошлого века на страницах печати появились заметки о целесообразности устройства музеев изящных искусств и прикладных наук во всех крупных университетских городах России и, в первую очередь, в Москве. Главным инициатором этого большого и нужного дела было Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете.

Основой для будущего Московского музея явились экспонаты Политехнической выставки, открывшейся в Москве в 1872 году. Они

были перевезены в арендованный частный дом на Пречистенке (ныне улица Кропоткина), где и был открыт 30 ноября (12 декабря) того же года Политехнический музей. Арендованный для этой цели дом был тесен, и с самого начала многие ценные экспонаты пришлось держать в подвалах. Устроители выставки понимали, что если музей останется в мало приспособленном для этой цели помещении, то перспективы у него, по сути дела, не будет. Вот почему необходимо было найти средства построить для музея специальное здание и, в первую очередь,— создать комитет по строительству музея, который должен был объявить конкурс на лучший архитектурный проект здания.

На объявленный конкурс поступило шесть проектов. Они были рассмотрены, и комитет остановился на проекте И. А. Монигетти. Для осуществления его необходимы были полтора миллиона рублей и земельный участок. На просьбу комитета ассигновать эти средства царское правительство смогло выделить лишь полмиллиона рублей, рекомендовав остальные испросить у частных лиц. Что же касается земельных участков, то их предоставила московская Дума безвозмездно площадью почти пять гектаров между Лубянской площадью и Ильинскими воротами вдоль каменной стены Китай-города.

В 1874 году приступили к строительству первой очереди на средства, отпущенные казной. Через три года со дня закладки была возведена центральная часть. 1877 год стал годом переезда музея в новое здание [77].

В сообщениях того времени о завершении строительства главного корпуса отмечалось, что он отличается богатой и изящной внутренней отделкой, просторными и высокими залами. Громадные окна дают много света. Они расположены высоко над уровнем пола, что дает возможность хорошо развернуть музейную экспозицию вдоль всех стен. Восторженно отзывался о фасаде Политехнического музея искусствовед В. В. Стасов в своей статье «Двадцать пять лет русского искусства». Он писал: «Это пышно, красиво, дворцом смотрит и не лишено оригинальности» [75].

Через главный вход посетитель музея попадает в обширный вестибюль, а затем — в центральный зал первого этажа, где его поражает и очаровывает величественное внутреннее убранство.

Великолепны парадные лестницы, расположенные друг против друга, симметрично оси главного входа. Они служат торжественными переходами в аналогичные залы второго и третьего этажей. Начало и конец маршей оформлены арками, которые поддерживают резные колонны в русском стиле. В парадных лестницах Политехнического музея Монигетти повторил членение пространств кулисным рядом аркад, как и в ливадийской церкви, достигая этими иллюзии увеличения объема помещения и впечатления торжественности.

Не менее интересной достопримечательностью музея является двусветная аудитория с амфитеатром, оборудованная специальной системой вентиляции. Аудитория рассчитана на 900 человек и перекрыта плоским потолком без единой промежуточной опоры на площади в 600 квадратных метров, что, несомненно, являлось для того времени большим достижением строительной техники.



Главный фасад Политехнического музея

Необходимо отметить, что Политехнический музей — одно из первых в России зданий общественного назначения, отделка которого была выполнена в формах «русского стиля».

Современники Монигетти видели в использовании декоративных мотивов русского народного искусства и зодчества допетровской Руси одно из главных направлений для воссоздания национальной самобытности русской архитектуры. В последних десятилетиях XIX века эта тенденция привела к формированию целого стилевого направления, которое активно поддерживали и пропагандировали многие представители демократически настроенной интеллигенции во главе с В. В. Стасовым.

Политехнический музей Монигетти как бы открывает целую плеяду построек подобного рода в центре Москвы. К ней относятся, в частности, такие широко известные здания, как Исторический музей (архитекторы В. О. Шервуд и А. А. Семенов, 1875—1881) и Верхние торговые ряды — ныне ГУМ (архитектор А. Н. Померанцев, 1889—1893 гг.), завершающие ансамбль Красной площади.

Однако этот подражательный «русский стиль» страдал теми же недостатками, что и другие разновидности архитектурной эклектики второй половины XIX века. Фасады Политехнического музея перегружены деталями декоративной отделки. Обилие всевозможных арочек, колонночек и тому подобных деталей утомляет. Эти детали, повторяющие декор церквей и боярских палат XVII века, плохо вяжутся с общей композицией многоэтажного здания, имеющего совершенно иное функциональное назначение.

Вот почему нет ничего удивительного в том, что вскоре некоторые архитекторы стали сознавать надуманность и фальшь этого «псевдорусского» стиля. Один из них, Н. В. Султанов, в 1881 году дал весьма правильную критическую оценку этому направлению: «Стоило, например, Обществу поощрения художеств издать русские народные вышивки, и мы тотчас же перенесли мотивы их на наши деревянные порезки, мало того, в силу необходимости мы пошли еще дальше и, надо сознаться, пришли к нелепости: у нас появились мраморные полотенца и кирпичные вышивки!! И эти мраморные полотенца и кирпичные вышивки лягут позорным пятном на наше время: они прямо покажут, что в нашем юном искусстве была благородная жажда творить в национальном духе, но не нашла себе должного удовлетворения» [78].

Заключение

Монигетти был не только талантливым архитектором-проектировщиком и строителем. Подобно его современникам — архитекторам А. П. Брюллову, А. И. Штакеншнейдеру, К. А. Тону и др.— он много сил и времени уделял педагогической работе.

Напряженная работа над проектами Политехнического музея и усыпальницы окончательно подточила здоровье Монигетти. С фотографии, снятой в этот период, смотрит усталый, равнодушный человек: архитектор уже болел нервным расстройством в тяжелой форме, от которого он и скончался 10 мая 1878 года. Похоронен Монигетти на Шуваловском кладбище вблизи построенной им церкви.

О кончине Монигетти петербургское общество узнало из популярной в те времена газеты «Голос». Писатель Дмитрий Васильевич Григорович, тогда директор Общества поощрения художеств, поместил в ней первый некролог о Монигетти. Он писал: «Русское искусство понесло значительную утрату в лице одного из самых видных своих представителей по части архитектуры. В среду 10-го мая (1878 г.), в 11 часов вечера, скончался профессор Ипполит Антонович Монигетти. Он принадлежал к числу тех редких художников, которые, при значительном таланте и обширной, неутомимой деятельности, не любят выставлять себя напоказ; он жил в тесной семейной среде и весь с утра до вечера в продолжение всей своей жизни отдавался исключительно искусству.

Начал он жить с карандашом в руке, прожил с ним неразлучно весь свой век и умер, не выпуская его из рук. Как художник, он сделал свое дело, служа искусству неизменно, с увлечением, в продолжение всей своей жизни. Как человек, он оставляет после себя круг истинных друзей, любивших его горячо, независимо от условий художественной его деятельности. Обаяние Ипполита Антоновича, как человека, заключается для тех, кто знал его близко, в его высоких нравственных качествах, в его глубокой задушевности и сердечной верности» [79].

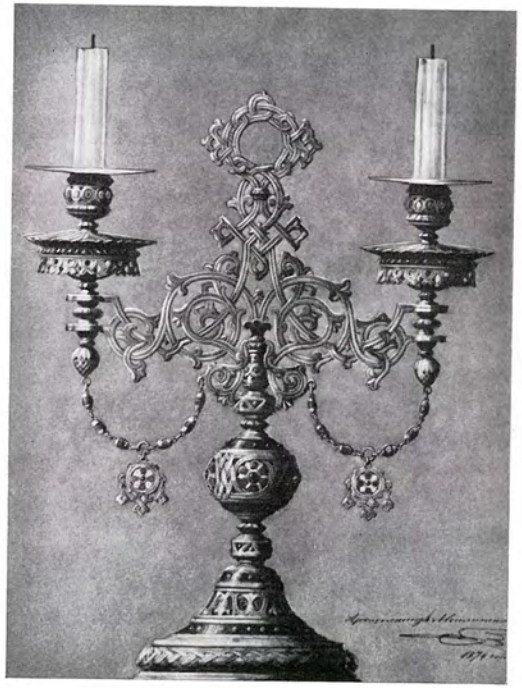
Авторы некролога также подчеркивали роль Монигетти в развитии прикладного искусства. Они писали, что если на Всемирной парижской выставке, а потом на всех европейских последующих выставках и за границей и у нас предметы русской художественной промышленности (мебель, ткани, бронзовые и гончарные изделия) обращали на себя внимание знатоков, то в этом была большая заслуга Ипполита Антоновича Монигетти.



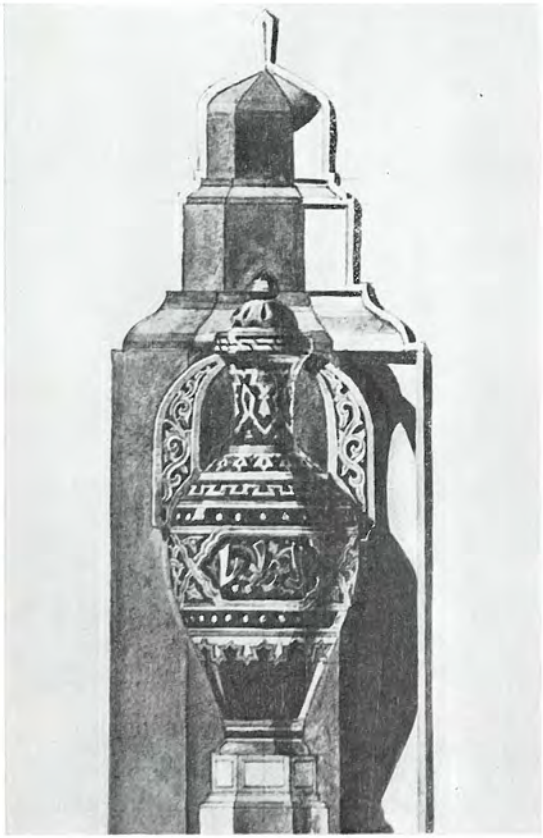
Шкаф
с инкрустацией



Подставка для лампы с подсвечниками



Подсвечник

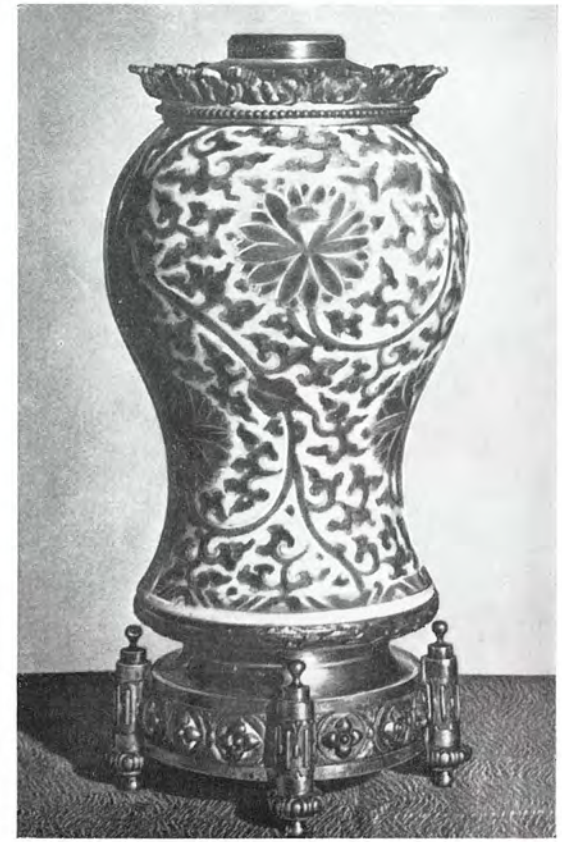


Проект парадной вазы

К сожалению, до сих пор удалось разыскать очень мало документов, отражающих деятельность Ипполита Антоновича Монигетти в художественной промышленности. Однако, судя по отзывам современников, он много работал в этой области. Иллюстрацией могут служить, помимо упоминавшихся выше проектов предметов сервировки для императорских яхт, еще несколько обнаруженных нами проектов и эскизов Монигетти, исполненных в конце 1860-х — начале 1870-х годов. Хорошим чувством стиля и изяществом орнаментации привлекает проект шкафа черного дерева с инкрустациями и бронзовыми накладками. Интересны эскизы подсвечника в «русском стиле» и парадного сервиза для наследника престола — будущего Александра III. Их торжественная, несколько тяжеловесная пышность наглядно отражает вкусы придворных кругов. В этом отношении сохранившиеся эскизы Монигетти служат интересными историческими документами, характеризующими быт и нравы эпохи.

Монигетти отдал дань и экзотическим «восточным стилям» — в том поверхностном, «салонном», понимании их интерпретации, которое от-

Подставка для лампы



ражалось в оформлении модных ваз и разного рода светильников. Иллюстрацией могут служить две вазы и два бронзовых подсвечника, хранящиеся в личном собрании автора этой книги, а также «парадная ваза», исполненная по рисунку Монигетти, хранящемуся в Государственном музее истории Ленинграда.

Облик бытовых предметов, созданных по эскизам Монигетти, весьма типичен для эпохи архитектурной эклектики, однако их создателю нельзя отказать в умении талантливо интерпретировать элементы архитектурных стилей прошлого и сочетать их в одной композиции.

Возможно, что в дальнейшем удастся обнаружить другие, неизвестные пока, материалы, освещающие деятельность И. А. Монигетти в области прикладного искусства. Монигетти уделял этому много внимания и сил, подхватив в этом отношении «эстафету» таких выдающихся зодчих первой трети XIX века, как А. И. Воронихин и К. И. Росси.

Первый биограф Монигетти, А. И. Сомов, сообщает: «. . . после смерти Монигетти у его жены Веры Ивановны сохранилась богатая



Портрет неизвестной. Акварель Монигетти



Портрет танцовщицы Адриановой. Акварель **Монигетти**

коллекция работ Ипполита Антоновича. Эта коллекция состояла из оконченных и полуоконченных рисунков, а также черновых набросков, очерков и калек в количестве 600 листов и содержала много весьма любопытного для архитекторов и орнаментистов. Но чем особенно интересна была коллекция — это композициями Монигетти по части русского стиля, который с такой любовью и с таким, по своему времени, замечательным успехом разрабатывал этот художник». Относящиеся сюда рисунки, подчеркивает А. И. Сомов, «... можно назвать драгоценными документами для истории нашей архитектуры» [80].

В. И. Монигетти предлагала Академии художеств приобрести коллекцию, но та за неимением средств отказалась, и коллекция была распродана по частям. Небольшая часть была приобретена Эрмитажем, часть — Музеем истории Петербурга, а остальные рисунки разошлись по рукам частных лиц.

Следует отметить, что, помимо архитектурных интерьеров, Ипполиту Антоновичу хорошо удавались женские акварельные портреты. Примером может служить портрет танцовщицы Е. И. Адриановой, хранящийся в отделе рисунков Русского музея в Ленинграде [81], и портрет неизвестной, хранящийся в семейном альбоме М. П. Евдокимовой — внучки Ипполита Антоновича.

В настоящее время имя Монигетти, к сожалению, забыто многими даже в среде искусствоведов и архитекторов, но помнить о нем следует: сохранившиеся постройки и проекты, свидетельствуют о Монигетти как об одаренном художнике, сочетавшем талант с необычайным трудолюбием. Ему были чужды рутина, монотонность, однообразие. Как и его современники, Монигетти использовал в своих работах элементы разных архитектурных стилей, не отдавая особого предпочтения какому-либо одному.

Тонкий вкус, художественное чутье и огромное профессиональное мастерство подсказывали ему лучшее решение той или иной архитектурной задачи. Сочетая в одной постройке разные стили, он в лучших своих произведениях сумел избежать аляповатости, вычурности, тяжеловесности, столь свойственных архитектуре второй половины XIX века.

Среди построек Монигетти многие привлекают своей пропорциональностью, соразмерностью форм, легкостью архитектоники, разнообразием, и изяществом отделки — как внешней, так и внутренней, мягкостью, пластичностью деталей. Обращение Монигетти к тому или иному стилистическому прототипу, как правило, не случайно, а продиктовано стремлением создать определенный архитектурно-художественный образ, так или иначе связанный с функцией данного здания или данного интерьера.

Наконец, важно особо подчеркнуть, что именно Монигетти принадлежит немалая заслуга в разработке того новаторского типа зданий из металла и стекла, который был, безусловно, одним из высших достижений архитектурной и инженерной мысли второй половины XIX века. В этом отношении имя Монигетти может быть поставлено в одном ряду с именами самых прогрессивных деятелей русской и мировой архитектуры того периода.

Творчество Монигетти развивалось в сложный и во многих отношениях неблагоприятный период в истории русской архитектуры. Естественно, это не могло не отразиться на его произведениях. Находясь в зависимом положении от своих высокопоставленных заказчиков, архитектор вынужден был считаться с их вкусами, а эти вкусы были далеко не безупречны.

В постройках и интерьерах, исполненных Монигетти, не все импонирует вкусам зрителя наших дней, потому что современные архитектурно-художественные воззрения в значительной мере отличаются от воззрений современников Монигетти.

Монигетти был типичным представителем архитектуры своей эпохи: в его творчестве в равной степени получили отражение ее особенности, достоинства и недостатки. Талант зодчего, верный глаз, хорошее чувство пропорций и, главное, высокое профессиональное мастерство и трудолюбие позволили Монигетти занять одно из ведущих мест в истории русской архитектуры середины и второй половины XIX века.

Приложения

I. Основные проектные работы

1839 год

Театральное училище. Театральный зал (дипломная работа). Не осуществлен. ГМИЛ.

1847 год

Швейцарский домик в Баболовском парке в Царском Селе. Построен в 1849 г. Не сохранился. ГМИЛ.

1848 год

Дом Багратиона на Павловском шоссе в Царском Селе. Построен в 1848 г. Не сохранился. ЦГИА.

Дом Стамерова на Новодеревенской улице в Царском Селе. Построен в 1848 г. Не сохранился. ЦГИА.

Дом Дылёва в Петербурге. Обводный канал, д. 155. Построен в 1849 г. ЛГИА.

1849 год

Храм Венеры, базилика и форум в Помпеях. Проект реставрации. Не осуществлен.

Конюшни собственного царского выезда в Царском Селе. Построены в 1850 г. Не сохранились. ГМИЛ.

Дом Теплова на углу Магазейной и Оранжерейной улиц в Царском Селе. Построен в 1849 г. Не сохранился. ЦГИА.

1850 год

Дом Оста в Царском Селе. Построен в 1850 г. Не сохранился. ЦГИА.

Кофейные павильоны на Церковной и Колпинской улицах в Царском Селе. Построены в 1850 г. Не сохранились. ЦГИА.

Павильон «Турецкая баня» в Екатерининском парке (в Царском Селе). Построен в 1852 г. ГРМ, о. р.

Конюшни кирасиров в Царском Селе. Построены в 1850 г. Не сохранились. ЦГИА.

1851 год

Царская дача на Каменном острове в Петербурге. Построена в 1851 г. Не сохранилась. ЦГИА.

Дом Дмитриева на Средней улице в Царском Селе. (ныне ул. Коммунаров, д. 18). Построен в 1852 г. ЦГИА.

1852 год

Дом Жеребцовой на Малой Морской в Петербурге (ныне ул. Гоголя, д. 12). Построен в 1854 г. ЛГИА.

1854 год

Дом Паткуля в Царском Селе. Построен в 1855 г. Не сохранился. ЦГИА.

Дом Бакиновского на Колпинской улице в Царском Селе. Построен в 1855 г. Не сохранился.

1855 год

Жилой дом на Средней улице в Царском Селе. Построен в 1855 г. Не сохранился.

Въездные ворота в Баболовский парк в Царском Селе. Не осуществлены. ЦГИА.

1856 год

Дача Юсуповой на Павловском шоссе (ныне ул. Маяковского, д. 10) в Царском Селе. I и II варианты. Построена в 1856 г. ГЭ, о. р.

Дом Воронцова на набережной Мойки в Петербурге (наб. р. Мойки, д. 106). Построен в 1857 г. ЛГИА.

1857 год

Дом Строганова на Сергиевской улице (ныне ул. Чайковского, д. 11) в Петербурге. Построен в 1858 г. ЛГИА.

Дом Юсупова на набережной Мойки (наб. р. Мойки, д. 94) в Петербурге. Реконструкция интерьеров. Перестроен в 1858—1860 гг. ГРМ, о. р.

1858 год

Дом Новосильцева на углу Бульварной и Широкой улиц Царского Села. Построен в 1858 г. Не сохранился. ЦГИА.

Дом В. И. Монигетти в Царском Селе. Построен в 1859 г. Не сохранился. ЦГИА.

Дом Католинской в Царском Селе. Построен в 1859 г. Не сохранился. ЦГИА.

1859 год

Дом Стенбок в Царском Селе. Построен в 1859 г. Не сохранился. ЦГИА.

Дом Симборского в Царском Селе. Построен в 1860 г. Не сохранился. ЦГИА.

Ратуша на Набережной улице (ныне ул. Пролеткульта, д. 14) в Царском Селе. Построена в 1861 г. ЦГИА.

Богадельня на Малой улице (ныне ул. Революции) в Царском Селе. Построена в 1861 г. ЦГИА.

Золотая гостиная Зимнего дворца в Петербурге. Не осуществлена. ГЭ, о. р.

1860 год

Дом Лобанова-Ростовского на Колпинской улице в Царском Селе. Построен в 1861 г. Не сохранился. ЦГИА.

Дом Императа на Бульварной улице в Царском Селе. Построен в 1861 г. Не сохранился. ЦГИА.

Павильон для лам в Царском Селе. Проект перестройки осуществлен в 1861 г. Не сохранился. ЦЕД.

Лионская гостиная Екатерининского дворца в Царском Селе. Проект реконструкции и «обмеблировки» осуществлен частично в 1863 г. ГМИЛ.

Парадная лестница Екатерининского дворца. Осуществлена в 1863 г.

Комплекс построек в Ливадии (Крым): царский дворец, церковь, дом Министра двора, дома для свитских особ и служебные здания.

Построены в 1866 г. Сохранилась звонница и церковь. МАХ.

1861 год

Детская фермочка на Малом пруду Екатерининского парка в Царском Селе. Построена в 1861 г. Не сохранилась. ЦГИА.

1864 год

Спасопарголовская церковь в Шувалове (под Петербургом). Построена в 1866 г.

1867 год

Дача в. кн. Александра Александровича на Каменном острове в Петербурге. Построена в 1868 г. Не сохранилась. МАХ.

1868 год

Дом Шилкова в Царском Селе. Построен в 1868 г. Не сохранился. ЦГИА.

Дом В. И. Монигетти на Новодеревенской улице в Царском Селе. Построен в 1870 г. Не сохранился. Частное собрание.

1869 год

Дворец Барятинского в усадьбе «Марьино» под Рыльском (Курская губ.). Построен в 1873 г.

1870 год

Дворец наместника в Скерневице (под Варшавой). Реконструкция интерьеров в 1871 г. НИМАЩ.

Памятник Петру I в Петрозаводске. Сооружен в 1872 г.

Памятник адмиралу Крузенштерну на набережной Невы в Петербурге. Сооружен в 1872 г.

1871 год

Яхты «Ливадия» и «Держава». Интерьеры и декор отделки. Осуществлено в 1872 г. Не сохранились. МАХ.

Морской павильон Политехнической выставки в Москве на наб. Москвы-реки (у стен Кремля). Построен в 1872 г. Не сохранился.

Русская церковь в Веве (Швейцария). Сооружена в 1873 г.

1873 год

Политехнический музей на Старой площади в Москве. Построен в 1877 г. МПМ.

1874 год

Аничковский дворец в Петербурге (Невский пр., д. 39). Реконструкция интерьеров. Осуществлена в 1875 г.

Усыпальница Юрьевских на Казанском кладбище в Царском Селе. Построена в 1875 г. ЦЕД.

1875 год

Фотографический павильон в Царском Селе. Не осуществлен. ЦЕД.

II. Современное наименование улиц Ленинграда и г. Пушкина

Малая Морская ул. — ул. Гоголя
Сергиевская ул. — ул. Чайковского
Бульварная ул.— Октябрьский бульвар
Бульварный пер.— Советский бульвар
Захаржевская ул.— ул. Володарского
Колпинская ул. — ул. Пушкинская
Магазейная ул.— ул. К. Маркса
Малая ул. — ул. Революции
Набережная ул.— ул. Пролеткульта
Оранжерейная ул. — ул. Коминтерна
Павловское шоссе — ул. Маяковского
Средняя ул.— ул. Коммунаров
Широкая ул. — ул. Ленина
Церковная ул.— ул. Пролетарская

III. Список сокращений

ЦГИА	— Центральный государственный исторический архив в Ленинграде
ГРМ, о. р.	— Государственный Русский музей в Ленинграде, отдел рисунков
ГМИЛ	— Государственный музей истории Ленинграда
ЦЕД	— Царскосельский Екатерининский дворец (г. Пушкин)
ГЭ, о. р.	— Государственный Эрмитаж в Ленинграде, отдел рисунков
ЦГАДА	— Центральный государственный архив древних актов в Москве
КГАФ	— Картинная галерея Айвазовского в Феодосии
МАХ	— Музей Академии художеств СССР в Ленинграде
МОЗ	— Отдел музеев и охраны памятников Министерства культуры и искусства в Варшаве
МПМ	— Московский Политехнический музей
ЛГИА	— Ленинградский Государственный исторический архив
НИМАЩ	— Научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева (Москва)
АВМФ	— Центральный Государственный архив Военно-Морского Флота СССР (Ленинград)

IV. Список использованной литературы и архивных материалов

1. ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ед. хр. 79, л. 17—19.
2. История русского искусства, т. 3. М., изд-во «Кнебель», 1912, с. 571.
3. Журн. «Зодчий», 1877, № 1, с. 14.
4. ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ед. хр. 2377, л. 1, 2, 5.
5. «История русского искусства», т. 8, кн. 2. М., «Наука», 1964, с. 90.
6. ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, ед. хр. 2804, л. 1.
7. Журн. «Древняя и Новая Россия». СПб., 1879, т. 15, с. 525.
8. ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, ед. хр. 3039, л. 7.
9. ГРМ, о. р., рис. 35392.
10. ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ед. хр. 3246, л. 1.
11. ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ед. хр. 3205, л. 47.
12. ГМИЛ, архив рисунков Монигетти.
13. ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ед. хр. 2697. Журн. «Старые годы», 1913, июль — сентябрь, с. 186.
14. ЦГИА, ф. 487, оп. 6, ед. хр. 2414. Рапорт № 47.
15. ЦГИА. Планы и чертежи учреждений Министерства императорского двора. Коллекция, ф. 485, оп. 3. Петербургская губерния, XVIII век по 1917 год. Гл. 28. Царское Село. Частные дома, спроектированные и построенные архитектором И. А. Монигетти.
16. ЦГИА, ф. 485, оп. 3, ед. хр. 1041, л. 1, 2.
17. ЦГИА, ф. 485, оп. 3, ед. хр. 175, л. 1.
18. ЦГИА, ф. 485, оп. 3, ед. хр. 954, л. 1, 2.
19. ЦГИА, ф. 485, оп. 3, ед. хр. 766, л. 1.
20. ЦГИА, ф. 485, оп. 3, ед. хр. 909, л. 3.
21. ЦГИА, ф. 485, оп. 3, ед. хр. 712, л. 1, 2.
22. ЦГИА, ф. 485, оп. 3, ед. хр. 955, л. 3, 4.
23. ЦГИА, ф. 485, оп. 3, ед. хр. 960, л. 4, 5.
24. ЦГИА, ф. 485, оп. 3, ед. хр. 961, л. 6.
25. ЦГИА, ф. 485, оп. 3, ед. хр. 1071, л. 2.
26. ЦГИА, ф. 485, оп. 3, ед. хр. 1071, л. 2, 3.
27. ЦГИА, ф. 485, оп. 3, ед. хр. 1068, л. 3.
28. ЦГИА, ф. 485, оп. 3, ед. хр. 974, л. 2.
29. ЦГИА, ф. 485, оп. 3, ед. хр. 746, л. 2.
30. ГЭ, о. р., № 22469, 22476, 22480, 22483, 22484, 22485, 22486, 22555, 22568.
31. Т. Соколова. Орнамент — почерк эпохи. Л., 1972, с. 117.
32. ЦГИА, ф. 485, оп. 3, д. 678, л. 1.
33. ЦГИА, ф. 485, оп. 3, д. 683, л. 1.
34. Вильчковский С. Н. Царское Село. СПб, изд-во «Голике-Вильборг», 1910, с. 158.
35. ЦЕД, научно-вспомогательный отдел, архив № 323, П.-739-МА, ед. хр. 912. Ворота утверждены к постройке 10 июня 1868 г. Проект ворот был выполнен в 1865 г.
36. Семейный альбом М. П. Евдокимовой.
37. ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ед. хр. 2697, л. 2.
38. ЦГИА, ф. 472, оп. 23, д. 26, ед. хр. 1878, л. 39, 52.

«Жалованье Монигетти получал 572 рубля в год, плюс столовых 143 рубля и разъездных 214 рублей 50 копеек — всего 929 рублей 50 копеек».

39. Петрова Е. Н. Степан Степанович Пименов. Л. — М., изд-во «Искусство», 1958, с. 59.
40. ЛГИА, ф. 513, оп. 102, д. 5636, л. 1—10. Сообщено А. Л. Пуниным.
41. ЛГИА, ф. 513, оп. 102, ед. хр. 194, л. 1—24.
42. ЛГИА, ф. 513, оп. 102, д. 3698, л. 10—12; д. 3678, л. 56, 57.
43. ЛГИА, ф. 513, оп. 102, д. 4404, л. 1—6.
44. ЦГАДА, ф. 1290, оп. 2, ч. 1, № 1681. «Донесения Петербургской канцелярии о переделке Петербургского дома Юсупова архитектором Монигетти».
45. ЦГИА, ф. 468, оп. 1, ед. хр. 2240, л. 13—15.
46. ГЭ, о. р., № 18810 — 18813.
47. ЦГИА, ф. 480, оп. 1, ед. хр. 959, л. 1—8.

48. ЦГИА, ф. 487, оп. 5, ед. хр., 2081, л. 1, 2, 4, 7, 8.

Из этого архивного документа видно, что «28 апреля 1860 года (л. 4) с Высочайшего соизволения архитектору Монигетти немедленно приступить к строительству парадной мраморной лестницы, с привлечением к устройству ее лепных дел мастера Дылёва (л. 1, 2), с которым заключить контракт», т. е. договор. Из контракта (л. 7, 8) следует, что упомянутый мастер именовал себя «резно-металлического цеха мастер и царскосельский третьей гильдии купеческий сын Петр Тимофеевич Дылёв» обязался в течение двух лет закончить постройку за 29609 рублей. Письмом от 22 сентября 1861 года за № 2068 (л. 12) Министерство двора запросило Царскосельское дворцовое правление о ходе работ по мраморной лестнице. На полях этого письма для ответа Министерству имеется надпись: «По осмотру моему оказалось все в исправности. Архитектор Монигетти». По контракту Дылёв должен был осуществить следующие работы из собственного материала, кроме мрамора: во-первых, разобрать старую существующую деревянную лестницу, устроить леса, вывести каменные стенки и своды, исправить оконные переплеты, сделать лепную декорацию на стенах и плафоне, написать на плафоне три картины аллегорического изображения; во-вторых, сделать вновь мраморную лестницу с таковыми же решетками и вазами на тумбах, сделать вновь четыре большие двери с резными украшениями, постановку часов на стене у средней площадки, двух бронзовых канделябр у входа и двенадцать ламп и пилястр в бельэтаже возле сказанной лестницы; все лепные украшения должны быть сделаны рельефно, а фигуры горельефно, то есть, круглые, и выполнены строго по рисункам руководящего строительством архитектора».

49. ЦГИА, ф. 472,, оп. 268/1285, ед. хр. 26, л. 64.

50. МАХ. Фонд. Императорские яхты «Ливадия» и «Держава» (альбом).

51. ГМИЛ. Фонд. Рисунки Монигетти по реконструкции петербургского Аничковского дворца.

52. Журн. «Старые годы», 1913, июль — сентябрь, с. 184.

53. Журн. «Зодчий», 1881, № 2, с. 11.

54. Сомов А. И. Биографические сведения о членах Академии и вообще художниках, умерших в 1875—1878 годах. СПб, Типография императорской Академии наук, 1879, с. 33—38.

55. ЦГИА, ф. 789, д. 1858, оп. 2, ед. хр. 1, л. 11, 12, 14.

56. Журн. «Древняя и Новая Россия», 1878, т. 1, с. 361.

57. ЦГИА, ф. 487, оп. 9, ед. хр. 442, л. 1, 2.

58. КГАФ. Фонд. Переписка Т. А. Листовой с Н. С. Барсамовым, письмо Т. А. Листовой от 24 апреля 1957 г.

59. МАХ. Фонд. Альбом рисунков Ливадийской церкви, а также построек для царской семьи и свиты. Рисунки Монигетти.

60. Живописная Россия, под ред. П. П. Семенова, т. 5, ч. 2. СПб, изд-во «Вольф», 1902, с. 514.

61. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Под ред. А. И. Леонова. М., изд-во «Искусство», 1958.

62. Журн. «Зодчий», 1872, № 6, июнь, с. 92.

63. Федоров С. И. Марьино. Воронеж, Центр. кн. изд-во, 1965, с. 33—34.

64. ЦГИА, ф. 472, оп. 268/885, л. 72.

65. МОЗ. Скерневицы. Ед. хр. 1592—1595, 27303—27307, 8666, 8668.

66. НИМАЩ. Фотоальбом рисунков Монигетти, т. 1, рис. 1688.

67. ЦГИА, ф. 1092, оп. 1, д. 377. Письмо на 15 листах Петра Павловича Шувалова в ответ на отказ его матери от всех прав в пользу сыновей (т. е. Петра и Андрея). Из письма следует, что капитал матери оценивался в 971 704 рубля.

68. ЛГИА, ф. 19, оп. 124, ед. хр. 311, 1866 г.

До 1866 года титульные листы метрических книг Старопарголовского кладбища шли под заголовком книг просто Парголовской церкви. С постройкой Шуваловской церкви, т. е. с 1866 г., книги стали именоваться книгами Спасопарголовской церкви.

69. Журн. «Зодчий», 1872, № 6, июнь, с. 93.

Согласно «Санкт-Петербургским ведомостям» в Петрозаводске на Петровской площади 30 мая 1872 года совершена закладка памятника Петру Великому. Модель памятника, сделанная из гипса, была восстановлена на площади во время торжества. Изображение Петра I для памятника отлито по модели академика И. Н. Шредера, а пьедестал, по рисунку профессора Монигетти, исполнен художником Бариновым.

70. ЛГИА, ф. 19, оп. 64, ед. хр. 18, л. 1—6.

Письмо П. П. Шувалова петербургскому митрополиту о разрешении построить в г. Веве (Швейцария) русскую церковь с объяснениями причины.

71. Морис Палеолог. Александр Второй и Екатерина Юрьевская. М., изд-во «Новелла», 1924.

72. Путилов Николай Иванович (1827—1880 гг.). Инженер, видный специалист по расчету и сооружению крупных заводских корпусов из рельсовых дугообразных каркасов. Правительственным кругам Путилов стал известен в 1853—1856 гг., когда им было изготовлено несколько паровых канонерских лодок, охранявших берега Финского залива.

Когда в конце 1867 года движение на Николаевской (ныне Октябрьской) железной дороге грозило остановиться из-за преждевременного износа бельгийских и английских рельсов, Путилов предложил поставлять железные рельсы, но со сварной стальной головкой. Они показали исключительно высокие эксплуатационные качества, не прогибались, как железные рельсы, и не были хрупкими, как стальные. И, что всего важнее, Путилов организовал собственный завод и пустил его в эксплуатацию в течение 18 дней — с прокаткой рельсов по 5000 пудов в сутки. Этот завод в последующем принес Путилову огромные богатства. Путилов стал видным представителем русской промышленной буржуазии. Основанный им завод получил в дальнейшем наименование Путиловского, а после Октябрьской революции — Кировского. (Подробнее см. «Очерки истории Ленинграда», том 2. М.— Л., Изд. АН СССР, 1957, с. 101—104).

73. Журн. «Всемирная иллюстрация», 1872, № 177, с. 336.

74. МПМ. Фототека. Общий вид павильона Морского отдела Политехнической выставки.

75. Стасов В. В. Избранные сочинения. М., изд-во «Искусство», т. I, с. 53, т. 2, с. 516.

76. АВМФ, ф. 578, оп. 1, д. 17, л. 24, д. 21, л. 2—4, 6, 12, 21, 32, 46, 50, д. 23, л. 81, 227, 301, 329 а, д. 48, л. 3.

77. МПМ. Фототека музея. Фасад Политехнического музея (фото 1877 г.).

78. Журн. «Зодчий», 1872, № 11, ноябрь, с. 197.

79. Газета «Голос», № 131, суббота 13 (25) мая 1878 г., с. 3.

80. ЦГИА, ф. 789, оп. 14, д. 67, л. 34, 35.

81. ГРМ, о. р., рис. 12279.

Содержание

Введение 5

I. Годы учения 7

II. Начало строительной деятельности 16

III. Петербургские постройки 47

IV. Мастер интерьера 57

V. Педагогическая деятельность 90

VI. Строительство загородных усадеб 93

VII. Мемориальные постройки 112

VIII. Московская Политехническая выставка 1872 года и Политехнический музей 119

Заключение 129

Приложения 138

ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ ЛИСТОВ · ИППОЛИТ МОНИГЕТТИ

Научный редактор А. Л. Пунин
Редактор М. Е. Васильева
Оформление обложки художника М. А. Бычкова
Перерисовки с чертежей выполнены А. В. Сычевым
Технический редактор О. В. Сперанская
Корректоры И. И. Кудревич и М. В. Гоппе

Сдано в набор 31/III 1975 г. Подписано к печати 4/XI 1975 г. М-29155. Формат 70×90¹/₁₆. Бумага мелованная. Усл. печ. л. 10,53. Уч.-изд. л. 10,09. Тираж 5000 экз. Заказ 9218. Цена 1 р. 56 к. Изд. № 1499-Л.

Стройиздат, Ленинградское отделение, 191011, Ленинград, пл. Островского, 6

Ордена Трудового Красного Знамени ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 196126, Ленинград, Звенигородская, 11.
Цветные клише изготовлены в Ордена Трудового Красного Знамени ленинградском производственно-техническом объединении «Печатный двор» им. А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, Гатчинская ул., 26.

U. B. HEIDELBERG