

УДК 72; 7.03

DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-133-142

**ВЛИЯНИЕ АНТИЧНОГО ИСКУССТВА
ИТАЛИИ НА ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ
МЕТОДОЛОГИИ АРХИТЕКТОРОВ
ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВ (1820-Е — 1850-Е ГОДЫ)**

Мария В. Нащокина

*Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Россия, n_maria53@mail.ru*

Аннотация

Роль академической школы в развитии русского искусства второй четверти — середины XIX века можно с уверенностью назвать определяющей. Изучение хрестоматийных памятников античной архитектуры на протяжении всей эпохи классицизма было краеугольным камнем архитектурного академического образования в России, чему способствовали не только процесс обучения, но и обстановка в интерьерах и в саду Академии художеств. Особую роль в изучении подлинной античности и постепенной трансформации подхода к архитектурному творчеству сыграли регулярные поездки наиболее способных выпускников-архитекторов в Италию. Обмеры и зарисовки, привозимые из пенсионерских поездок, а также издаваемые ими увражи становились основой дальнейшей самостоятельной проектной работы для них самих и для новых учеников петербургской Академии художеств.

Так в ведущей архитектурной школе страны формировался *новый творческий метод*, основанный на использовании и интерпретации изученных мотивов памятников архитектуры прошедших эпох, который в полной мере развился уже во второй половине XIX века, в период эклектического многостилья.

Ключевые слова: Императорская Академия художеств, архитектурная методология, античные памятники Италии, «пенсионерские» поездки 1820–1850, метод эклектики

Для цитирования: Нащокина М.В. Влияние античного искусства Италии на формирование творческой методологии архитекторов Императорской Академии художеств (1820-е–1850-е годы) // Academia. 2026. №1. С. 133–142.
DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-133-142

**THE INFLUENCE OF ANCIENT ITALIAN ART
ON THE FORMATION OF THE CREATIVE
METHODOLOGY OF ARCHITECTS AT THE IMPERIAL
ACADEMY OF ARTS (1820S–1850S)**

Maria V. Nashchokina

*Research Institute of the Theory and History of Fine Arts of the Russian
Academy of Arts, Moscow, Russia, n_maria53@mail.ru*

Abstract

The role of the academic school in the development of Russian art from the second quarter to the mid-nineteenth century can be described as decisive. Throughout the entire era of Classicism, the study of canonical monuments of ancient architecture constituted the cornerstone of architectural academic education in Russia. This was fostered not only by the educational process itself, but also by the environment of the interiors and the garden of the Imperial Academy of Arts.

A special role in the study of authentic antiquity and in the gradual transformation of approaches to architectural creativity was played by the regular state-funded study journeys

to Italy undertaken by the most talented architecture graduates. The measured drawings and sketches brought back from these journeys, as well as the albums published by the architects, became the foundation for their further independent design work and for the education of new generations of students at the St. Petersburg Academy of Arts.

Thus, within the country's leading architectural school, a new creative method was formed, based on the use and interpretation of architectural motifs drawn from monuments of past epochs. This method reached its full development in the second half of the nineteenth century, during the period of eclectic stylistic pluralism.

Keywords: Imperial Academy of Arts, architectural methodology, ancient monuments of Italy, state-funded study journeys 1820s–1850s, the eclectic method

For citation: *Nashchokina, M.V.* (2026), "The influence of ancient Italian art on the formation of the creative methodology of architects at the Imperial Academy of Arts (1820s–1850s)", *Academia*, 2026, no 1, pp. 133–142. DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-133-142

Архитектурное наследие античного мира — общепризнанный фундамент европейской архитектуры. Однако для Руси-России этот фундамент был в течение многих веков умозрительным, воспринимавшимся порой по фантастическим рисункам заезжих путешественников, несмотря на то что мировая история со времен средневековья представляла в сознании образованного русского в значительной степени как история Древнего Рима. По жизнеописаниям римских цезарей учил историю Петр Великий [Нащокина, 1994], благодаря которому в России появились европейские увражи и первые архитектурные произведения, основанные на ордерном опыте приглашенных им европейских зодчих. Тяга к далеким античным образам была поистине удивительной и беспрецедентной. «Академия трех знатнейших художеств», созданная в 1757 году «дщерью Петровой», сразу сделала ренессансные увражи по ордерам и классическим постройкам Италии главными пособиями по овладению профессией.

Каждый этап в стилевом развитии классицизма воспринимал античное искусство по-своему, по-разному его изучал и интерпретировал. Изменение в подходе к древним памятникам затрагивало как их круг, так и метод изучения. Для ранней стадии развития русского классицизма характерно обращение к ограниченному кругу преимущественно древнеримских памятников, причем изучаемых в основном по трактату Марка Витрувия Поллиона «Десять книг об архитектуре» или по общеизвестным увражам эпохи Ренессанса, принадлежащим Себастьяно Серлио, Антонио Лабакко, Джакомо Бароцци да Виньола, Андреа Палладио, и по более поздним работам Фамиано Нардини, Карло Фонтана, Антуана Дегодэ и др. Хотя эти знаменитые труды порой содержали совершенно придуманные виды утраченных памятников Рима, они отвечали главной задаче, стоявшей перед академическим обучением в то время: способствовать постижению формально-пластического языка и образной природы античного зодчества в целом. Закономерно, что в то время изучался, прежде всего, небольшой круг частично сохранившихся общеизвестных сооружений, которые могли служить идеализированными моделями для современного зодчества.

К началу XIX века процесс академического обучения сложился и творческое освоение античного наследия заняло в нем свое законное место, став на протяжении эпохи классицизма краеугольным камнем архитектурного обучения. Со второй половины XVIII и в начале XIX века начались редкие выезды русских архитекторов в Италию и Францию с целью создания проекта какого-либо общественного здания. Изучение будущими зодчими античных сооружений и их деталей не входило в задание и оставлялось на их усмотрение. Таковы были поездки В.И. Баженова, И.Е. Старова, В.В. Стасова, А.И. Мельникова и некоторых других.

Античное наследие стало определяющим в развитии русской академической школы в эпоху президентства Алексея Николаевича Оленина (1763–1843), продлившуюся почти 30 лет начиная с 1817 года. Просвещенный почитатель и знаток античности, археолог, художник-любитель и коллекционер, мировоззрение которого сформировалось в Германии под влиянием идей Винкельмана и Лессинга, он многое сделал, чтобы превратить Академию в образцовое художественное учебное заведение своего времени. Оленин последовательно преобразовывал все стороны академического обучения, включив в число наглядных пособий и интерьеры Академии, и сами академические здания. При нем в саду Академии появился античный портик по проекту А.А. Михайлова, который воспроизводил фасад классического древнегреческого периптера, в Античной галерее разместились существенно пополненная коллекция античных слепков и копий с древнегреческой и древнеримской скульптуры, а новая Чугунная лестница внутри здания Академии художеств, возведенная по проекту К.А. Тона, была увешана живописными панно и горельефами на темы античного искусства.

Античные гипсы, окружавшие академистов на каждом шагу, представлялись в то время необходимыми для овладения профессией, поскольку академическая система обучения рисунку всех отделений была построена на рисовании слепков. «Скульптурный класс <...> был не что иное, как большая зала, наполненная гипсовыми слепками с античных статуй, торсов и бюстов», — вспоминал ученик Академии [Жемчужников 1971, с. 66]. Так же академисты старались обставить и свои мастерские. Считалось, что даже в натурном классе, рисуя натурщика, необходимо идеализировать его реальные формы в соответствии с античным идеалом красоты. Например, профессор живописи А.Е. Егоров требовал знания анатомии и антиков, а не копирования натурщика, и говорил ученику: «Что, батенька, ты нарисовал? <...> Ты учился рисовать антики? Должен знать красоту и облагородить следок...» [Жемчужников 1971, с. 77]. Те же требования предъявлялись и к архитектурным студиям академистов.

Важно, однако, подчеркнуть, что в 1817 году благодаря Оленину в России произошел качественный скачок в познании античного искусства и архитектуры — новый президент Академии художеств предоставил каждому выпускнику, получившему по окончании Большую золотую медаль, возможность совершенствования своих знаний за границей в течение четырех или шести лет. Так был установлен порядок поощрения наиболее способных выпускников, давно практиковавшийся в ведущих европейских художественных академиях¹. Причем, если работы академических пенсионеров признавались важными и требовали больше времени, срок стажировки, как правило, продлевался (особенно в период президентства А.Н. Оленина, то есть до 1843 года). Это стало, по существу, первым знакомством русской академической школы с подлинными памятниками античной Италии.

Главной целью пенсионерских поездок 1820-х — 1850-х годов был Рим — «вечная сокровищница искусств», «Олимп всего изящного»², к которому стремились мысли всех художников и архитекторов того времени. «Для художников нет в мире лучшего уголка земли, как Рим. Он — всемирная академия художеств. Если вы любите искусство, то хоть пешком, но будьте в Риме...», — считал академист Николай Рамазанов [Рамазанов 1863, с. 148]. В те годы оказаться в Италии уже значило приблизиться к постижению вечных законов гармонии и совершенства. «Чтобы любить Художества, надобно быть в Италии; распространяться о столь известной пользе путешествий я нахожу излишним, а скажу только, что

¹ С конца XVII века французская королевская Академия архитектуры начинает посылать в Рим своих лучших выпускников. В XIX веке архитекторы-пенсионеры должны были посвящать первые два года изучению античных памятников (только во второй половине XIX века было разрешено выбирать для изучения памятники архитектуры средних веков или Ренессанса), третий год — изучению крупного фрагмента одного памятника и, наконец, четвертый год (год «шедевра») посвящался созданию проекта реставрации какого-нибудь архитектурного памятника или ансамбля.

² Донесение архитектора Н.Е. Ефимова в Академию художеств из Рима. РГИА, ф. 789, 1834 г., оп. 1, ч. II, ед. хр. 670, л. 5.

если Художник, пробегая Ватикан или бродя между храмами древних Римлян, не почувствует своего счастливого состояния и не будет радоваться, нося имя Художника, то лучше сделает, если, бросив циркуль и кисть, простится с Художеством навек», — писал Александр Брюллов³.

Кроме памятников Рима, объектами изучения пенсионеров стали античные памятники двух центральных исторических областей Италии: Лацио с центром в Риме и Кампаньи с центром в Неаполе. Древними городами этих провинций практически исчерпывается география поездок пенсионеров Академии художеств с целью ознакомления с памятниками Италии и определяется круг исследованных ими античных сооружений: в Лацио — Палестрина (Пренеста), Габии, Тиволи (Тибур), Остия, Фраскати (Тускул) и др., в Кампанье — Помпеи, Поццуоли (Путеолы), Геркуланум, Каstellамаре-ди-Стабия (Стабии), Байи и др.⁴ Недалеко от границ Кампаньи располагался Пестум. По существу, это был единственный памятник древнегреческой архитектуры, знакомый русским архитекторам-пенсионерам в натуре в первой трети XIX века. Отсутствие до середины 1830-х годов пенсионерских работ, связанных с исследованием архитектуры материковой Греции, было вызвано политическими обстоятельствами: до конца 1820-х годов Греция находилась под властью Османской Порты, и ее древности были труднодоступны для изучения иностранцами.

Благодаря открывшимся возможностям выпускники российской Академии встроились в ренессансную традицию обучения профессии посредством натурального изучения античных памятников. Вслед за ведущими зодчими Возрождения — Филиппо Брунеллески⁵, Антонио и Джулиано да Сангалло, Бальдассаре Перуцци, Якопо Сансовино⁶, Рафаэлем⁷, Себастьяно Серлио⁸, Джакомо да Виньола и Андреа Палладио⁹ — они начали постигать законы архитектурной гармонии, обмеряя, изучая и графически воссоздавая целостный облик монументальных сооружений древности, дошедших до них лишь фрагментарно, порой на основании незначительных деталей их первоначальной отделки. Так в России появилась новая форма архитектурного творчества, но творчества, как бы мы сейчас сказали, «бумажного», поскольку это были чисто графические упражнения, не претендовавшие на воплощение в натуре. Новый жанр представлял собой нечто среднее между научными графическими реконструкциями и архитектурными фантазиями, однако в Академии он получил название «проектов «реставрации» по аналогии с графическими «реставрациями» античных памятников пенсионерами Французской академии в Риме¹⁰. Нельзя не отметить, что

³ Отрывок из письма Пенсионера Общества Поощрения Художников Александра Брюллова // Журнал изящных искусств. СПб., 1825, ч. II, №3, с. 79.

⁴ Реставрации русских художников. О реставрациях вообще // Художественная газета. СПб., 1840. №10. С. 5–6.

⁵ Джорджо Вазари, описывая работу Филиппо Брунеллески в Риме по изучению и обмерам античных памятников, отмечал, что «изыскания его были таковы, что дух его приобрел в высшей степени способность видеть в своем воображении Рим таким, каким он был, когда еще не был разрушен» (см.: Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих... М. — Л., 1933, т. I, с. 273).

⁶ Антонио и Джулиано да Сангалло, Бальдассаре Перуцци, Якопо Сансовино изучали и обмеряли античные архитектурные памятники, сохранившиеся в Тиволи [Успехи архитектуры 1840, с. 6].

⁷ Период активной архитектурной деятельности Рафаэля (после смерти Браманте, когда под его началом велось строительство наиболее значительных архитектурных сооружений — собора св. Петра, построек Ватикана и др.) отмечен «страстным увлечением археологией античного Рима: он стремится спасти от уничтожения уцелевшие памятники, путем систематических обмеров, зарисовок и раскопок мечтает восстановить первоначальный облик прославленных зданий древности и даже всего Вечного города» (см.: Гращенков В. Н. Рафаэль. М., 1971, с. 157).

⁸ Обмеры и графические реконструкции античных памятников составляют содержание третьей книги из «Пяти книг об архитектуре» Себастьяно Серлио.

⁹ Крупнейшие ренессансные теоретики ордеров Джакомо да Виньола и Андреа Палладио опирались на собственные обмеры античных сооружений, плохая сохранность которых неизбежно заставляла их домысливать отдельные формы и детали. В трудах Палладио некоторые античные памятники уже даны в ортогональных графических реконструкциях («реставрациях»).

¹⁰ О масштабах такой деятельности пенсионеров Французской Академии можно судить по капитальному труду архитектора Оноре д'Эспуи. В начале XX века он издает в Париже «Реставрации античных памятников

если французская Королевская Академия посылала в Рим своих выпускников с конца XVII века и за почти полтора века накопила богатый опыт в этом жанре, то в петербургской Академии архитектурные «реставрации» появились лишь во второй четверти XIX века, на завершающем этапе классицизма. Тем не менее начиная с середины 1820-х — 1830-х годов проекты «реставрации» античных памятников становятся основной целью зарубежных поездок российских академистов [Нащокина 2011]. Вплоть до конца XIX века считалось, что овладеть мастерством древних архитекторов современные зодчие смогут только «изучением... остатков Греции и Рима», «но наиболее и вернее всего — реставрациями памятников древности. Когда может художник вникнуть в чудесный смысл фантазии, в гармонии размеров и частей, <...> как не тогда, когда, окруженный дивными остатками чудес Эллады, силится воссоздать по ним какое-нибудь бессмертное здание в том виде, как его создал сам художник» [Бласс 1891, с. 6]. Проекты реставрации памятников античной архитектуры должны были, говоря словами Гоголя, «еще ясней выказывать» достоинства архитектуры, которая была уже не столько гармоническим идеалом современного искусства, сколько стилистическим образцом для подражания, призванным научить будущих архитекторов создавать самостоятельные произведения, не уступающие античным «подлинникам». Они должны были свидетельствовать уже не столько о композиционном даровании автора, сколько о степени изученности им того или иного «античного стиля».

Первыми пенсионерами Академии художеств, отправленными в Италию А.Н. Олениным, были архитекторы В.А. Глинка (1818), К.А. Тон (1819) и А.П. Брюллов (1821)¹¹. Работы этих первых оленинских пенсионеров стали значительным явлением художественной жизни того времени и были высоко отмечены в самой Италии. Проекты реставрации мавзолеев Адриана и Августа (1818–1824) Глинка и проекты реставрации терм Каракаллы и дворца Цезарей на Палатине (1819–1829) Тона были «идеальными» реконструкциями облика сильно разрушенных и много раз перестраивавшихся памятников, но в отличие от «реставраций» предшествующих эпох, в них уже была предпринята попытка как можно более полно зафиксировать современное состояние древних сооружений. Например, среди чертежей К.А. Тона, выполненных во время пенсионерской поездки, обращает на себя внимание «План существующего положения Дворца Цезарей на Палатине»¹². Его обмеры палатинского дворцового комплекса были высоко оценены итальянскими археологами [Славина 1982, с. 16] — неслучайно предисловия к великолепным увражам Тона написали известные знатоки античности: выдающийся итальянский исследователь античной архитектуры Антонио Нибби — к храму Фортуны в Пренесте [Thon 1825] и известный римский археолог Винченцо Балланти — к дворцу Цезарей на Палатине [Thon 1828].

Работа А.П. Брюллова по реконструкции терм в Помпеях, изданная тогда же [Brulloff 1829], была посвящена сравнительно небольшому памятнику, только что раскрытому в то время раскопками. Его проект был достаточно полно аргументирован и даже содержал элементы историко-архитектурного и типологического исследований¹³. Однако его уникальность состояла, прежде всего, в самом факте изучения ранее неизвестного помпейского памятника: итальянские

архитекторами Французской Академии в Риме» в 4-х томах, представляющие собой великолепные альбомы избранных графических пенсионерских работ, выполненных в Италии [Esrouy 1905], [Esrouy 1910].

¹¹ Строго говоря, К.А. Тон, А.П. Брюллов и некоторые другие не были пенсионерами Академии художеств в полном смысле этого слова, так как «пенсия» выплачивала им не Академия художеств, а различные государственные учреждения. Например, помимо Академии, пенсионеров посылало и Общество поощрения художников, созданное в 1820 году. Однако право на поездку было заслужено воспитанниками успешной работой в стенах Академии, выполненные ими задания аналогичны заданиям пенсионеров самой Академии, и большинство работ по возвращении на родину представлялось также в Академию художеств, поэтому пенсионеров Академии нельзя отделять от пенсионеров других общественных и государственных организаций.

¹² НИМ РАХ, инв. №А-16195.

¹³ В своей работе о термах А.П. Брюллов использовал труды Витрувия, Палладио, Ювенала, Цицерона, Плиния и др.

власти запрещали иностранным художникам первыми изучать открываемые археологические сооружения. Только Александру Брюллову, завоевавшему личную благодарность неаполитанского короля, удалось получить разрешение обмерить и зарисовать только что открытые в то время помпейские термы¹⁴.

Высокий уровень графической фиксации сооружений российскими пенсионерами был высоко оценен — В.А. Глинка и К.А. Тон были избраны членами Римской Академии художеств; К.А. Тон стал также профессором Флорентийской Академии художеств. За реставрацию терм Александр Брюллов получил звание члена-корреспондента Французского института, Миланской Академии художеств и Лондонского королевского института [Биографические сведения 1879, с. 10].

Итальянские впечатления реализовывались в дальнейшем творчестве архитекторов в России. Для А.П. Брюллова характерно обращение к «помпейскому» стилю и стилю «неогрек» в российских постройках, а в работах К.А. Тона, изучавшего колоссальные ансамбли императорского Рима, преобладали именно городские ансамбли, в которых современники не без оснований видели черты римских памятников, что позволило некоторым критикам называть его стиль «римским»¹⁵.

На 1830-е — 1840-е годы приходится наибольшее количество российских «проектов реставрации» античных памятников, что обусловлено не только большим количеством пенсионеров по сравнению с предыдущими и последующими годами, но, возможно, и тем, что в эти годы ведущими педагогами архитектурного класса Академии стали А.П. Брюллов и К.А. Тон, сами недавно прошедшие чрезвычайно плодотворную для их творчества школу пенсионерства в Италии. Проекты реставрации целой плеяды русских пенсионеров, работавших в Италии с конца 1820-х по 1840-е годы — А.А. Тона, Н.Е. Ефимова, А.Т. Дурнова, Ф.Ф. Рихтера, Р.И. Кузьмина, А.М. Горностаева, М.А. Томаринского, Д.Е. Ефимова, А.С. Кудинова и А.С. Никитина, — характеризуются все более внимательным отношением к натурному исследованию археологических остатков памятников, чему должны были способствовать начальные знания по археологии, полученные благодаря включению Олениным этой дисциплины в процесс обучения [Солнцев 1876, с. 312].

Понимание необходимости тщательных натурных исследований звучит в письме пенсионера Академии художеств Н.Е. Ефимова, находившегося в Италии в 1827 году: «...чтобы понять оные (античные памятники — прим. авт.) совершенно и научиться им подражать <...> я решился: с самого начала нарисовать с подробностью оставшиеся отличнейшие детали, самые же лучшие храмы вымерить совершенно...»¹⁶. Так постепенно все большее место в содержании пенсионерских поездок начинают занимать научные исследования и обмеры античных сооружений, что свидетельствует об изменении подхода к самому проектному творчеству. Свободная интерпретация ордерных форм, характерная для произведений раннего и высокого классицизма, в эти годы постепенно сменяется использованием отдельных архитектурных деталей различных памятников античного зодчества, почерпнутых из увражей или собственных обмерных чертежей.

Однако, несмотря на появление научно аргументированных, основанных на достаточно полных археологических данных проектов «реставрации», и на этом этапе большинство работ были по-прежнему скорее фантастическими графическими реконструкциями огромных руинированных ансамблей:

¹⁴ Вот что он сам писал по этому поводу: «Как по величине, так и по богатству из всей Помпеи нужно почест сии бани лучшим остатком. Я не хочу оныя сравнивать с амфитеатром и двумя театрами, которые по своему предназначению должны быть великолепнее и огромнее прочих публичных зданий. <...> Жаль, впрочем, что художникам не дозволяют срисовывать в Помпее все, что угодно, а позволено только пользоваться теми памятниками, которые опубликованы» [Архив Брюлловых 1900, с. 78].

¹⁵ Успехи архитектуры в России в последнее трехлетие // Библиотека для чтения. СПб., 1840, т. 38, с. 136.

¹⁶ Донесение пенсионера Н. Е. Ефимова в Императорскую Академию художеств из Рима. РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. II, №865.

форума Траяна (Р.И. Кузьмин, Ф.Ф. Рихтер), терм Каракаллы, форума Нервы, Тибертинского острова (А.Т. Дурнов), виллы Адриана в Тиволи (А.М. Горностаев, Ф.Ф. Рихтер, Д.Е. Ефимов) и, наконец, всех римских форумов вместе (огромный проект А.С. Никитина).

Несомненно, одним из самых сложных объектов для графической реконструкции была знаменитая вилла Адриана в Тиволи — этот несравненный по замыслу и изумительный по исполнению памятник зрелой античной культуры. Столетия лежавший в развалинах, в эпоху Возрождения он стал предметом изучения историков и художников. Еще в XVI веке увраж о нем издал итальянский живописец, архитектор и археолог Пирро Лигорио¹⁷. Не прошел мимо изысканных обломков виллы и Джованни Баттиста Пиранези. Однако нельзя не отметить, что все более тщательные исследования и обмеры археологических остатков представляли порой большую трудность для пенсионеров и требовали не только времени, но и подлинного подвижничества. Ведь в те времена патриархальная, совершенно сельская Римская Кампанья еще была территорией девственных пейзажей со стадами и буколическими пастушками, среди которых в тени кипарисов, тополей и лавров проступали полузасыпанные землей античные развалины, увитые плющом.

Некоторую возможность проникнуть в творческую «кухню» пенсионера, трудящегося над реставрацией-воссозданием, дают выдержки из пояснительной записки А.С. Никитина к проекту реставрации римских форумов — Романум, Цезаря, Августа, Нервы, Мира, кроме форумов Траяна и Трансистория¹⁸. Он использовал античные литературные источники (топографическую опись Рима V века, описи Руфа и Публия Виттора), археологические находки (Анчиранскую надпись, т. н. «капитолийские камни» — фрагменты античного плана Рима, высеченного при Северах на мраморных досках, найденные в 1561–1565 гг. и в 1762 году награвированные Д.-Б. Пиранези, античные медали и монеты с изображением архитектурных сооружений) и, наконец, ученые труды и увражи современников: Фамиано Нардини, Антонио Нибби, Луиджи Канины и др. Проекты стали дополнять графическими изображениями использованных данных: например, поля чертежей проектов Р.И. Кузьмина и Ф.Ф. Рихтера [Richter 1839] на одну и ту же тему — реставрация форума Траяна в Риме — были заполнены изображениями монет, медалей и отдельных кусков античного плана Рима («капитолийских камней»), подтверждающих правильность графического воссоздания отдельных зданий¹⁹.

Само появление подробных объяснительных записок к проектам, без которых уже не обходились «реставрации» пенсионеров Академии художеств, было важным завоеванием этого периода. Новшеством стало и обозначение даты «реставрированного» памятника. Таким образом, методика работы архитектора над «проектом реставрации» античного памятника уверенно вбирала в себя элементы научного поиска. Повышение научной достоверности пенсионерских «проектов реставрации» античных памятников отражало важную тенденцию в архитектурном творчестве того времени — появление архитектора-аналитика, ученого.

В конце 1840-х — 1850-х годах интенсивность пенсионерских поездок академистов резко снизилась, что было отчасти вызвано революционными событиями 1848 года в Западной Европе. Во второй половине XIX века античные «реставрации» стали единичными и не представляли собой ничего принципиально нового. Они уступили место «реставрациям» византийских, готических, романских, русских и других памятников, развивавшим намеченную в античных «реставрациях» тенденцию обучения принципам того или иного стиля и ставшим впоследствии основой для различных стилистических модификаций эклектики. Это нашло отражение в специальных инструкциях,

¹⁷ Пирро Лигорио, «Описание прекрасной и великолепнейшей Виллы Тибуртина», XVI в.

¹⁸ Римские форумы. Реставрация г. Никитина // Художественная газета. СПб., 1840, №12. С. 1–2.

¹⁹ НИМ РАХ, инв. №13606–13612.

регламентирующих направленность и последовательность обучения академистов в период пенсионерских поездок²⁰.

Оценивая с позиций сегодняшнего дня работы пенсионеров Академии художеств, стоит подчеркнуть, что они были первыми русскими натурными исследованиями памятников античной архитектуры, заложившими основы развития русского архитектурного антиковедения. Ценны и выполненные обмеры античных сооружений, содержащие порой такие детали, которые в настоящее время уже утрачены. Определенную ценность имеют и сами графические «реставрации» как варианты гипотетических реконструкций.

Обмеры и зарисовки, привозимые из пенсионерских поездок, а также издаваемые русскими архитекторами-пенсионерами увражи становились основой дальнейшей самостоятельной проектной работы для них самих и для новых учеников петербургской Академии художеств²¹. Такой подход к архитектурному творчеству в ведущей архитектурной школе страны формировал в недрах русской Академической школы *новый творческий метод*, основанный на использовании и интерпретации изученных мотивов памятников архитектуры прошедших эпох, в полной мере развившийся уже во второй половине XIX века, в период эклектического многостилья.

Литература

1. Архив Брюлловых 1900 — Архив Брюлловых. Редакция и примечания И.А. Кубасова. СПб., 1900.
2. Биографические сведения 1879 — Биографические сведения о членах Академии и вообще о художниках, умерших в 1875–1878 гг. СПб., 1879.
3. Бласс 1891 — Бласс Ф. Герменевтика и критика. Одесса, 1891.
4. Жемчужников 1971 — Жемчужников Л. М. Мои воспоминания из прошлого. Л.: Искусство, 1971.
5. Краткий исторический обзор 1911 — Краткий исторический обзор мер, принимаемых в деле надзора за пенсионерами Императорской Академии Художеств. СПб., 1911.
6. Нащокина 1994 — Нащокина М. В. Античные мотивы в триумфальных сооружениях Петра Великого в Москве рубежа XVII — XVIII веков // Барокко в России. М., 1994. С. 100–109.
7. Нащокина 2011 — Нащокина М. В. Античное наследие в русской архитектуре Николаевского времени. М.: Прогресс-Традиция, 2011.
8. Рамазанов 1863 — Рамазанов Н. А. Материалы по истории художеств в России. М., 1863. Кн. 1. С. 148.
9. Славина 1982 — Славина Т. А. Константин Тон. Л., 1982.
10. Солнцев 1876 — Солнцев Ф. Г. Моя жизнь и художественно-археологические труды // Русская старина. СПб., 1876. Т. 15, март, гл. I–IV (1801–1836 гг.).
11. Успехи архитектуры 1840 — Успехи архитектуры в России в последнее трехлетие // Библиотека для чтения. СПб., 1840. Т. 38. С. 136.

²⁰ Интересно отметить, что «Инструкция отправляемым за границу пенсионерам архитекторам», утвержденная Советом Академии 13 марта 1886 года, была существенно переработана с учетом изменившихся эстетических установок. Первые два года пенсионер должен был осматривать «замечательные здания, как древние, средневековые, так и новейшего времени, изучая их в художественном и техническом отношении». Затем он исполнял «небольшую реставрацию здания» по своему выбору или создавал рисунок «особенно замечательного архитектурного остатка», также реставрируя его, или, наконец, «измерял и вычерчивал хотя бы и давно известные, но отличающиеся красотой и величием здания эпохи Возрождения». К концу второго года эта выполненная работа должна была быть представлена на Академической выставке. Третий год пенсионерства был посвящен путешествиям на Восток или в те европейские страны, памятники которых были еще недостаточно известны пенсионеру. Четвертый год необходимо было провести в изучении «памятников старинного зодчества и вообще замечательных произведений архитектуры в России» [Краткий исторический обзор 1911, с. 22–23].

²¹ Если во Французской Академии архитектуры тщательно собираемые и хранимые проекты «реставрации» составили уникальную коллекцию документальных описаний и чертежей, посвященных исследованиям античных памятников, фактически отразившую все этапы их изучения на протяжении XVII–XIX вв., то в Петербургской Академии художеств материалы, методично представляемые учениками после пенсионерских поездок, хотя хранились и выставлялись в Академии, никогда не выделялись в особый фонд, поскольку ценились скорее как методические пособия для новых учеников, не обладающие большой документальной ценностью. Это, к сожалению, привело к тому, что многие из них не сохранились до нашего времени.

12. Brulloff 1829 – Brulloff A. Thermes de Pompei. Paris, 1829.
13. Espouy 1905 – Espouy H. de. Fragments d'architecture antique d'après les relevés et restaurations des anciens pensionnaires de l'Académie de France à Rome, publiés sous la direction de H. d'Espouy. Paris, 1905. V. 1–2.
14. Espouy 1910 – Espouy H. de. Monuments antiques, publication de l'Institut de France éditée sous la direction de H. d'Espouy, professeur à l'École des Beaux-Arts. Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome, notices archeologiques par Georges Seure abrégé de l'Université, ancien membre de l'École française d'Athènes. Paris, 1910.
15. Richter 1839 – [Richter F.] Il restauro del Foro Traiano opera del sign. Federico Richter... con le dichiarazioni di Antonio Grifi. Roma, 1839.
16. Thon 1825 – [Thon C.] Il tempio della Fortuna Prenestina restaurato da C. Thon. Roma, 1825.
17. Thon 1828 – [Thon C.] Il palazzo d'Esari sul monte Palatino restaurato da C. Thon, architetto della corte di Russia socio delle Romane Accademie di S. Luca e d'archeologia e di belle arti di Firenze. Roma, 1828.

References

1. Arkhiv Bryullovych (1900), [The Bryullov Archive], Redakciya i primechaniya I. A. Kubasova [Edited and annotated by I. A. Kubasov], St Petersburg, Russia.
2. Biograficheskie svedeniya o chlenakh Akademii i voobshche o khudozhnikakh, umershih v 1875–1878 gg. [Biographical information on members of the Academy and on artists who died in 1875–1878], St. Petersburg, Russia.
3. Blass, F. (1891), Germenevtika i kritika [Hermeneutics and Criticism], Odessa, Russia.
4. Zhemchuzhnikov, L. M. (1971), Moi vospominaniya iz proshlogo [My recollections of the past], Iskusstvo, Leningrad, USSR.
5. Kratkij istoricheskij obzor mer, prinimaemykh v dele nadzora za pensionerami Imperatorskoj Akademii Khudozhestv... (1911), [A brief historical overview of measures taken in the supervision of the pensioners of the Imperial Academy of Arts...], St Petersburg, Russia.
6. Nashchokina, M. V. (1994), Antichnye motivy v triumfal'nykh sooruzheniyakh Petra Velikogo v Moskve rubezha XVII – XVIII vekov [Ancient motifs in the triumphal structures by Peter the Great in Moscow at the turn of the 17th and 18th centuries], *Barokko v Rossii*, Moscow, Russia, pp. 100–109.
7. Nashchokina, M. V. (2011), Antichnoe nasledie v russkoj arkhitekture Nikolaevskogo vremeni [The classical heritage in Russian architecture of the Nikolai I period], Progress-Traditsiya, Moscow, Russia.
8. Ramazanov, N. A. (1863), Materialy po istorii khudozhestv v Rossii [Materials on the history of art in Russia], Book 1, Moscow, Russia.
9. Slavina, T. A. (1982), Konstantin Ton [Konstantin Thon], Leningrad, USSR.
10. Solntsev, F. G. (1876), Moya zhizn' i khudozhestvenno-arkheologicheskie trudy [My life and artistic and archaeological works], *Russkaya starina*, vol. 15, March, chpt. I – IV (1801–1836), St. Petersburg, Russia.
11. Uspekhi arkhitektury v Rossii v poslednee trekhletie (1840), [Achievements of architecture in Russia over the last three years], *Biblioteka dlya chteniya*, vol. 38, St. Petersburg, Russia, p. 136.
12. Brulloff, A. (1829), Thermes de Pompei, Paris, France.
13. Espouy, H. de (1905), Fragments d'architecture antique d'après les relevés et restaurations des anciens pensionnaires de l'Académie de France à Rome, publiés sous la direction de H. d'Espouy, vol. 1–2. Paris, France.
14. Espouy, H. de (1910), Monuments antiques, publication de l'Institut de France éditée sous la direction de H. d'Espouy, professeur à l'École des Beaux-Arts. Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome, notices archeologiques par Georges Seure abrégé de l'Université, ancien membre de l'École française d'Athènes, Paris, France.
15. Richter, F. (1839), Il restauro del Foro Traiano opera del sign. Federico Richter... con le dichiarazioni di Antonio Grifi, Roma, Italy.
16. Thon, C. (1825), Il tempio della Fortuna Prenestina restaurato da C. Thon, Roma, Italy.
17. Thon, C. (1828), Il palazzo d'Esari sul monte Palatino restaurato da C. Thon, architetto della corte di Russia socio delle Romane Accademie di S. Luca e d'archeologia e di belle arti di Firenze, Roma, Italy.

Информация об авторе

Мария В. Нащокина, доктор искусствоведения, почетный член Российской академии художеств, академик Российской академии архитектуры и строительных наук, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; n_maria53@mail.ru

Author Info

Maria V. Nashchokina, Dr. of Sci. (Art history), Honorary Member of Russian Academy of Arts, Academician of Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Senior Researcher at Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; n_maria53@mail.ru