

**Макогонова Мария Леонидовна**, куратор. Музей архитектурно-художественной керамики «Керамарх», Россия, Санкт-Петербург, Государев бастион Петропавловской крепости. 191186. [makogon3000@yahoo.com](mailto:makogon3000@yahoo.com)

**Makogonova, Maria Leonidovna**, curator. Museum of architectural ceramics “Keramarkh”, Peter and Paul fortress, Gosudarev bastion, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. [makogon3000@yahoo.com](mailto:makogon3000@yahoo.com)

## ДЖОВАННИ БАТТИСТА ПИРАНЕЗИ И «БУМАЖНАЯ АРХИТЕКТУРА» НОЯ ТРОЦКОГО<sup>1</sup>

### GIOVANNI BATTISTA PIRANESI AND NOAH TROTSKY “PAPER ARCHITECTURE”

**Аннотация.** Статья посвящена анализу пиранезианских мотивов в творчестве выдающегося ленинградского архитектора Н. А. Троцкого (1895–1940), автора десятков зданий и сооружений, ставших классикой советского зодчества, оригинального и сильного рисовальщика, блестящего мастера архитектурного эскиза. Его творческое наследие включает многочисленные конкурсные проекты, а также эффектно исполненные архитектурные рисунки и пейзажи, дополнявшие традиционные планы, фасады и разрезы. Нередко эта графика превращалась в самостоятельные художественные произведения. Свою профессиональную деятельность Троцкий начал в первые послереволюционные годы, когда реальное строительство в Петрограде замерло, но проходили различные архитектурные конкурсы и велось концептуальное проектирование. Это была эпоха так называемой «бумажной архитектуры», в которой нашли отражение представления различных течений и отдельных мастеров о направленности и задачах зодчества в условиях нового времени. В этот период формировались те особенности творческого почерка молодого архитектора, которые он развивал в течение всей жизни, формировалось его творческое кредо, основанное на идее преемственности в архитектуре. Троцкий никогда, даже в своих проектах конструктивистского периода, не отвергал классику, но относился к ней как к материалу для переосмысления и дальнейшей творческой работы. На протяжении всего своего творческого пути архитектор обращался к образам, художественным приемам и композиционным решениям, созданным великим мастером архитектурного офорта итальянцем Джованни Баттиста Пиранези (1720–1778), который прославился видами Рима, пейзажами с руинами и архитектурными фантазиями, оказавшими огромное влияние на формирование неоклассических течений в европейской и, в том числе, русской и советской архитектуре.

**Ключевые слова:** Джованни Баттиста Пиранези; офорты Пиранези; пиранезианство; Ной Троцкий; архитектурная графика; советская архитектура; архитектурные конкурсы; архитектурная фантазия; «бумажная архитектура»; неоклассицизм.

**Abstract.** The author analyzed Piranesian motifs in the works of an outstanding Leningrad architect N. A. Trotsky (1895–1940), the author of dozens of buildings and constructions which became classics of the Soviet architecture, an original and strong draftsman, brilliant master of architectural sketch. His oeuvre includes a number of competitive projects, as well as impressive architectural drawings and landscapes. These complement traditional plans, facades, and sections. Often these graphic works turned into independent pieces of art. Trotsky started his professional career during the early post-revolutionary years, when real construction in Petrograd was impossible, although various architectural competitions and conceptual design took place. This was the period of so-called “paper architecture”. In its context masters reflected on their own ideas and the concepts of various movements. During this period, the young architect developed features of his creative style. His credo was the idea of continuity in architecture. Even in his projects from the constructivist period, Trotsky had never rejected the classics. However, he treated it as a material for rethinking and further creative work. Throughout his professional career, the architect turned to images, artistic techniques, and compositional solutions created by the great master of architectural etching, Italian artist Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), who became famous for the views of Rome, landscapes with ruins, and architectural fantasies, that influenced most neoclassical movements in European, and Russian architecture.

**Keywords:** Giovanni Battista Piranesi; Piranesi’s etchings; Piranesianism; Noah Trotsky; architectural drawings; Soviet architecture; architectural competitions; visionary architecture; “paper architecture”; neoclassicism.

*Архитектура — это сотворение пространства для жизни человека  
в атмосфере воодушевления и значимости*  
Ричард Майер

Пиранези (1720–1778) называл себя архитектором. Конечно, он был еще и теоретиком архитектуры, декоратором, археологом, антикваром, реставратором, но прежде всего — рисовальщиком и непревзойденным мастером архитектурного офорта. Автор единственного осуществленного большого проекта — реконструкции церкви Мальтийского ордена Санта Мария дель Приорато (1764–1766) и прилегающей к ней площади на Авентинском холме в Риме, он прославился архитектурой на-

рисованной. Творческое наследие Пиранези включает сотни графических композиций, которые в отличие от тяжелых *œuvre complète* практикующих архитекторов второй половины XVIII – начала XIX вв. не пылились на полках библиотек в ожидании «просвещенного зрителя», а расходились по всей Европе в многочисленных оттисках, украшая кабинеты поэтов, мастерские художников или гостиные совершивших Grand Tour любопытных путешественников — англичан, немцев, французских,



Илл. 1. Н. А. Троцкий. Учебный проект виллы на берегу моря. Перспектива. 1918. Бумага, тушь, акварель. © Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

русских. Пиранези удалось то, что не получалось ни у кого до него и мало у кого после — превратить изображенную на бумаге архитектуру в захватывающее зрелище. Как заметил в своих «Образах Италии» П. П. Муратов, даже «простые дорожные плиты на его Via Arria исполнены необыкновенным величием» [Цит. по: 11, с. 176].

Обращение к технике офорта предоставило Пиранези не только самую широкую аудиторию, но также возможность управления зрительным восприятием архитектуры и городского пространства, равно как и художественные средства, недоступные в реальной строительной практике. В графических сюитах великого итальянца современность сливалась с древностью, язык классической архитектуры — с его разрушением, археологическая точность — с фантазиями, а пространственные построения обогащались драматическими эффектами кьяроскуро или театральными уловками вроде *scena per angolo*<sup>2</sup>. Сочетая хорошее знание инженерного дела и истории зодчества с готовностью к архитектурным экспериментам и неимоверной художественной одаренностью, Пиранези создавал мощные образы, которые будоражили воображение. Они вдохновляли многих современников — архитекторов Шарля де Вайи и Мари-Жозефа Пейра, Уильяма Чемберса и Роберта Адама, Ивана Старова и Чарльза Камерона, Джакомо Кваренги, Юрия Фельтена, Василия Баженова, Матвея Казакова. Учившийся у Пиранези шотландец Р. Адам, ставший впоследствии одним из лидеров английского неоклассицизма, писал: «Такие удивительные и гениальные фантазии, как те, что он представил в своих чертежах различных храмов, бань, дворцов и других зданий, подобных которым я никогда не видел, являются таким величайшим



Илл. 2. Дж.-Б. Пиранези. Amphitheatrum Castrense. 1756. Офорт, резец

источником, вселяющим вдохновение и дух творчества в любого любителя архитектуры, который только можно вообразить» [Цит. по: 18, р. 14].

Влияние Пиранези не только на архитектуру и архитектурную графику, но также на всю европейскую, в том числе — русскую, культуру вышло далеко за пределы XVIII — начала XIX вв., когда романтикой «поэзии руин» от автора «Видов Рима»<sup>3</sup> увлекались пенсионеры Императорской Академии художеств, Винченцо Бренна декорировал фресками по мотивам его гравюр стены аванзала Каменноостровского дворца (1797), а декоратор Пьетро Гонзага создавал свои знаменитые оптические иллюзии



Илл. 3. Н. А. Троицкий. Эскиз к преддипломному проекту Народных трибун. 1919. Бумага, тушь, акварель. Опубликовано в: Хазанова В. Э. Советская архитектура первых лет октября. М., 1970. С. 186.



Илл. 4. Дж.-Б. Пиранези. Большая площадь. 1749. Офорт, резец

на фасадах Павловского дворца (1805–1807)<sup>4</sup>. В начале XX столетия именно в результате увлечения творчеством Пиранези к искусству гравирования обратились Иван Фомин и Владимир Щуко, дополнявшие свои проекты офортами и акватинтами. Мастера неоклассического направления в отечественной архитектуре как в 1910-е гг., так и в начале 1920-х гг. вдохновляли виды Рима, пейзажи с руинами и архитектурные фантазии, которые прославили имя итальянца. Картины римского архитектурного величия вновь стали актуальны в середине – второй половине 1930-х гг. после недолгого периода господства модернизма. На этот раз — для поисков «большого стиля» архитектуры новой империи — советской. Встав на путь «освоения наследия», отечественные зодчие нередко черпали идеи из графики Пиранези. Эта тенденция сохранялась в их проектах и в послевоенное время, как нельзя лучше выражая стремление архитектуры той эпохи к созданию «атмосферы воодушевления и значимости».

Впрочем, обращение к образам Пиранези в ответ на кризис модернизма (а затем и постмодернизма) было в XX в. широким явлением<sup>5</sup>. Оно находит продолжение и в современной архитектуре, что во многом стимулирует интерес к исследованию формирования и развития феномена архитектурного пиранезианства. Этот интерес нашел выражение в том числе и в целой серии выставочных проектов. Так, в 2007 г. в Смитсоновском музее дизайна Купер-Хьюитт в Нью-Йорке прошла выставка «Piranesi as Designer», которая завершилась демонстрацией интервью с такими звездами мировой архитектуры, как Питер Айзенман, Роберт Стерн, Роберт Вентури, Майкл Грэйвз, Дэниэл Либерскинд. Едва ли не первым подобным проектом в нашей стране стала выставка «Пиранези и пиранезианство», созданная нами совместно с Ю. Б. Демиденко в Музее истории Санкт-Петербурга (2009). Она объединила офорты итальянского мастера с русской и советской видовой и архитектурной графикой конца XVIII – второй половины XX вв. В 2016 г. московский Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина организовал масштабную выставку «Пиранези. До и после. Италия – Россия. XVIII–XXI». На экспозиции, представившей Пиранези как художника, декоратора и мыслителя-урбаниста, демонстрировались также работы его предшественников и последователей. В 2017 г. в Научно-иссле-

довательском музее Российской академии художеств прошла выставка «Пиранезианство в архитектуре Советской империи 1920–30-х годов». Заметное место на этих экспозициях было отведено произведениям ленинградского архитектора Ноя Абрамовича Троцкого (1895–1940).

Каждый, кто знаком с его творчеством, знает, что Троицкий был не только большим зодчим, автором десятков зданий, ставших классикой советской архитектуры, но также оригинальным и сильным рисовальщиком, блестящим мастером архитектурного эскиза. Он сопровождал традиционные планы, фасады и разрезы своих проектов эффектно исполненными архитектурными рисунками и пейзажами, нередко превращавшимися в самостоятельные графические произведения. К этому стоит добавить, что к образам, художественным приемам и композиционным решениям, созданным Пиранези, Троицкий обращался на протяжении всего своего творческого пути.

Офортами итальянского мастера он увлекся еще в годы учебы в Академии художеств, скорее всего — и в силу собственного художественного темперамента, и под влиянием своего учителя И. А. Фомина. Как бы то ни было, ясно, что это увлечение сопровождалось вдумчивым изучением графического наследия Пиранези. В 1918 г. Троицкий разрабатывает учебный проект виллы на берегу моря, создавая любопытный парафраз офорта «Amphitheatrum Castrense» из «Римских древностей» (Илл. 1–2), где украшенная аркадами и пилястрами античная постройка, которая стоит, похоже, на еще более древнем основании, представлена как часть городской среды, включающей различные исторические пласты — стены XVIII в. и возвышающуюся над ними романскую колокольню. В 1919 г. в одном из эскизов к своему преддипломному проекту Народных трибун начинающий архитектор использует композиционный мотив другого пиранезиевского офорта — листа «Большая площадь», входящего в серию «Воображаемые тюрьмы» (Илл. 3–4). Легко считаемая аллюзия придает этому эскизу характер ясного высказывания — отсылки к величию сооружений Рима (сквозь огромные арки у Пиранези видна окруженная колоннадой площадь, напоминающая пьядца Сан-Пьетро Лоренцо Бернини [3, с. 184] — Троицкий намечает колоннаду Бернини общим контуром, но изображение обелиска четко маркирует прообраз). Эти

ранние проекты можно было бы считать неизбежной для ученика Фомина данью «романтическому неоклассицизму» первых послереволюционных лет, если бы в них не проявились черты, определившие те особенности творческого почерка Троцкого, которые он будет развивать по мере совершенствования своих профессиональных навыков в течение всей жизни. С одной стороны, это стремление к напористой монументальности архитектурных образов и интерес к римской теме, трактованной сквозь призму образной риторики Пиранези, с другой — понимание архитектуры как непрерывного процесса исторического развития, в котором нет резкого разрыва между прошлым и настоящим, что, собственно, и составляло одну из основных тем произведений итальянского мастера.

В 1919–1920 гг., еще студентом, Троцкий начал работать в Архитектурной мастерской Совета по урегулированию плана Петрограда, во главе которой стоял Фомин, и участвовать в проводимых мастерской конкурсах (Илл. 5). Реальное строительство в Петрограде в то время замерло, и профессиональная архитектурная деятельность в основном была сосредоточена в области проектной графики. Хотя эта работа и велась с надеждой на дальнейшую реализацию, многие замыслы тех лет были едва ли осуществимы — будь то патетические композиции «героического» масштаба, в которых воплощались новые социальные функции, или же куда более скромные «общественно-полезные» сооружения из области городской «санитарии, гигиены и красоты» [7]<sup>6</sup>. При всей насыщенности богатой на события творческой жизни послереволюционного Петрограда суровая реальность оставляла архитекторам мало надежд на воплощение хотя бы части из задуманного<sup>7</sup>. Это было концептуальное проектирование — то, что обычно называют «бумажной архитектурой», в которой нашли отражение представления различных течений и отдельных мастеров о направленности и задачах зодчества в условиях нового времени.

Включившись в работу Архитектурной мастерской, Троцкий создает проекты крематория в Александро-Невской лавре (1919, совместно с Л. М. Тверским), терм на Ватном острове (1920, совместно с Л. М. Тверским и Д. П. Бурышкиным), районных душевых павильонов (1920), планировки Путиловского района Петрограда (1920, совместно с Л. М. Тверским)<sup>8</sup>. В них он оттачивает и композиционные приемы, которые позднее найдут широкое применение в его постройках, и мастерство графической презентации своих замыслов — использует резкие контрасты светотени, угловую перспективу, заниженную по отношению к линии горизонта точку зрения, придающую монументальный масштаб изображенным на листе объектам и глубину — пространству... Этот «стиль Пиранези», который, впрочем, быстро трансформируется в «стиль Троцкого», приносит ему успех, хотя иногда все же и становится объектом критики. Так, проект здания районных душевых под девизом «Ион» (1920) — остроумная вариация на тему римских фонтанов (планировалось, что здание будет увенчано струями воды, бьющими из купола) — получил упрек жюри в «излишней монументальности фасада» [7, с. 69].

В 1920 г., оставив на время обучение в Академии, Троцкий переходит во Вторую Политехнический институт, где под руководством А. Е. Белогруда исполняет дипломный проект «Крытого стадиона из железобетона на 15000 мест». Спустя год, в 1921, он получает диплом и в Академии художеств за проект «Дом цехов», исполненный под руководством Л. Н. Бенуа. Позднее сам Троцкий писал об этих работах: «Я считаю нужным упомянуть об этих двух проектах, так как они в известной мере предопределили основной характер всех моих последующих работ. “Дом цехов” был выполнен в романтических формах раннего итальянского Возрождения. Крытый стадион сильно отличался от первого проекта попытками разрешить конструктивные и инженерные проблемы в романтической интерпретации, навеянной фантазиями Пиранези и Гонзаго. В этом проекте я применил ряд своеобразных и новых по тому времени конструктивных и пространственных решений. Стеклоплатформы, железобетонные ступенчатые рамы перекрытий шестидесятиметрового пролета, система фонарей верхнего освещения, в сочетании с архитектурными мотивами Рима — Пиранези — давали не совсем обычную романтическую

трактовку носившихся тогда в воздухе идей конструктивизма, функционализма» [13, с. 59]. Троцкому удалось большее — не только выразить основную коллизию развития отечественной архитектуры своего времени, заключающуюся (грубо говоря) в сосуществовании и противостоянии двух направлений — традиции и новаторства, но и ясно обозначить собственную позицию, которой он останется верен на протяжении всего своего творческого пути. Троцкий никогда, даже в своих проектах конструктивистского периода, не отвергал классику, но относился к ней как к материалу для переосмысления и дальнейшей творческой работы. На перспективе интерьера «Крытого стадиона» он показывает огромное пространство с блуждающими по нему странными, словно сошедшими с гравюр Пиранези безликими фигурками и редкой красоты железобетонные конструкции, которые поддерживают стеклянную кровлю. Они как будто вырастают из мощного основания классики — почти дословной цитаты из офорта «Античные термы с лестницами, ведущими к палестре и театру» (Илл. 6–7). Образная метафора предельной ясности, подчеркивающая неизбежность присутствия прошлого в настоящем.

В 1922 г., видимо, следуя завету Фомина — «выразив какую-либо удачную мысль, постарайтесь ее развить в последующих работах. Ваша мысль получит дальнейшее развитие, если вы внесете изменения и учтете новые условия» [Цит. по: 14, с. 23] — Троцкий создает проект «Дворца Труда» в Москве (Илл. 8), в котором демонстрирует весь спектр как архитектурных, так и графических приемов, выработанных в предшествующее время. В том числе для центрального помещения дворца — зала собраний на восемь тысяч человек — он предлагает решение, сходное с уже использованным в «Крытом стадионе», и делает огромное пространство еще более величественным и

Илл. 5. Н. А. Троцкий, Л. М. Тверской. Конкурсный проект Крематория в Петрограде. 1919. Бумага, тушь, акварель. © Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург



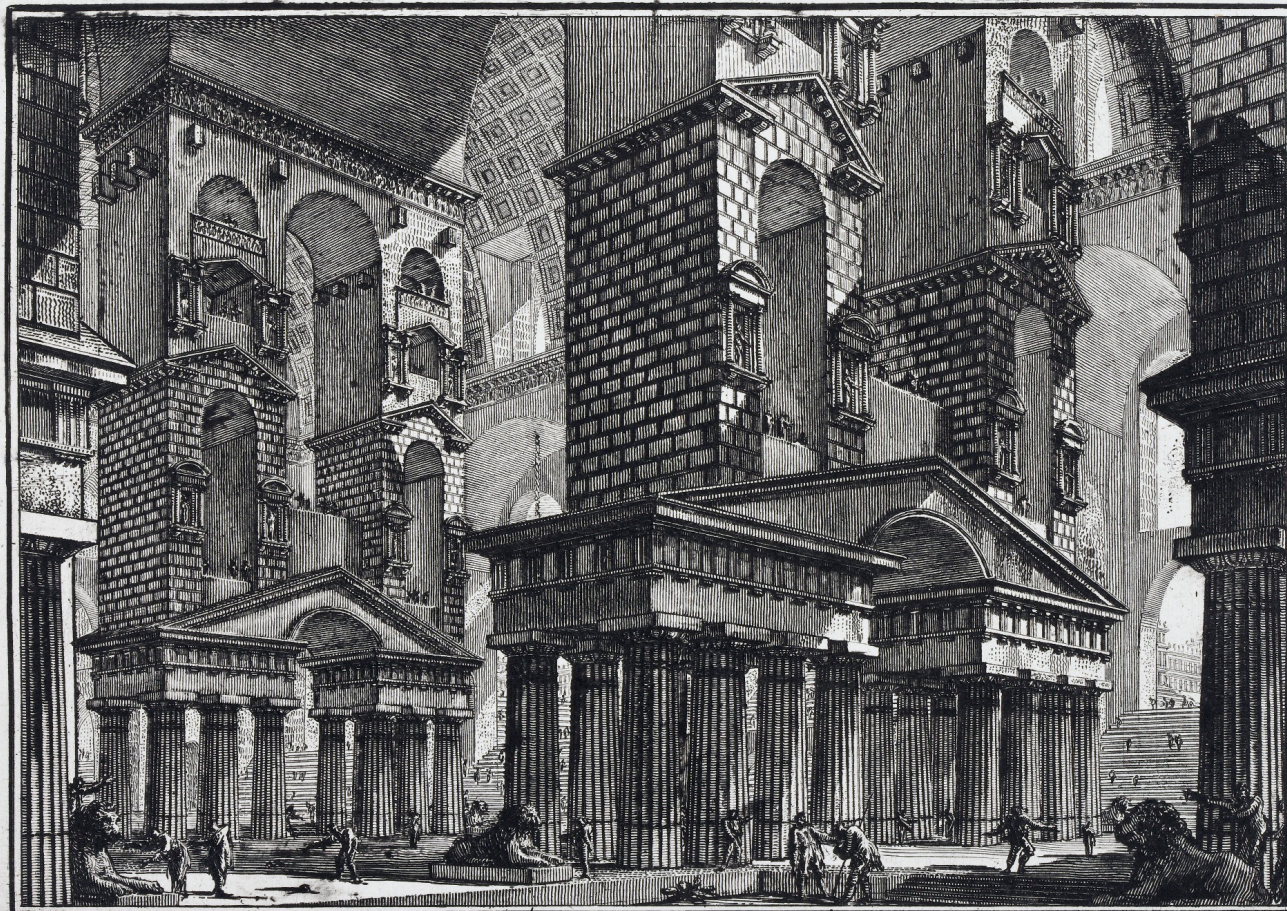
Илл. 6. Н. А. Троцкий. Крытый стадион из железобетона на 15 000 мест. Дипломный проект во Втором Политехническом институте. 1921. Бумага, акварель. © Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

монументальным, благодаря пиранезиевой угловой перспективе. Характеризуя свой проект, автор писал: «Своеобразный романтический характер его архитектуры, наряду с попытками разрешить архитектурно-инженерные задачи, выражали, как мне казалось, эпоху победы рабочего класса — класса мощного, конструктивного и простого. Понимание задачи архитектора как творца конструкций, как творца новой формы в пространстве — было совершенно иное, чем то, которое впоследствии было характерно для “конструктивистов” и “формалистов”. Моя работа была сделана на основе крепкой классической традиции» [13, с. 59]<sup>9</sup>. Тогда это была беспроигрышная стратегия. Представленный на всесоюзный архитектурный конкурс проект получил первую премию и стал одним из хрестоматийных примеров советской «бумажной архитектуры». Завершив ранний этап деятельности архитектора, эта работа в то же время ясно выразила его творческое кредо, основанное на идее преемственности. Добавим, что наивысших художественных результатов Троцкий добивался, следуя ей<sup>10</sup>.

Троцкий принадлежал к тому поколению архитекторов, которые приступили к практической строительной деятельности в 1924–1925 гг., когда в ленинградском зодчестве началось форсированное становление конструктивизма. Об этом времени в 1929 г. иронически отозвался Я. О. Рубанчик: «Руднев считает себя ярким “корбюзистом”, с тем чтобы завтра отказаться от него. Троцкий — этот индивидуалист, который так берег свою индивидуальность, который везде проявлял “свое лицо”, и он не удержался»<sup>11</sup>.

Обращение Троцкого к модернистской эстетике, опиравшейся на возможности «современных» технологий, строительных материалов и конструкций, безусловно, было пре-

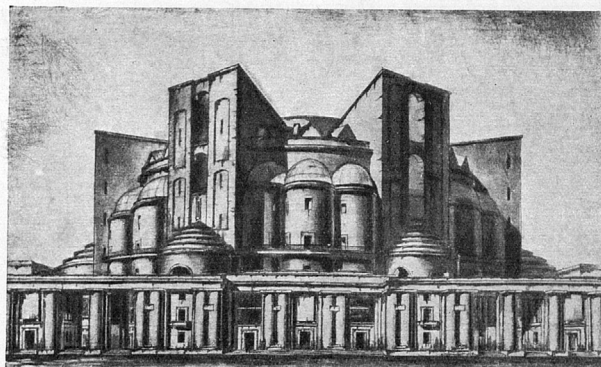
*Appartenenze d'antiche terme con scale che conducono alla palestra, e al teatro.*



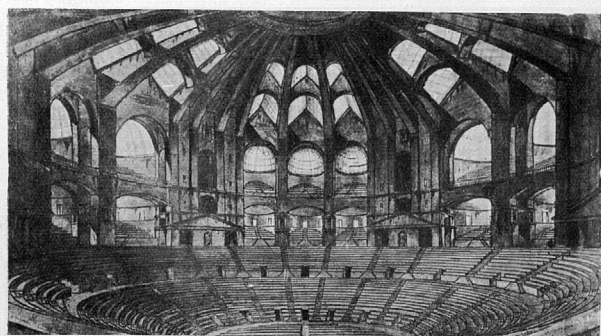
Илл. 7. Дж.-Б. Пиранези. Античные термы с лестницами, ведущими к палестре и театру. 1761. Офорт, резец

допределено его личной творческой эволюцией, но также и архитектурным мейнстримом второй половины 1920 – начала 1930-х гг. Похоже, однако, что оставалась определенная неудовлетворенность. Недаром проект здания котельной второй ГЭС в Ленинграде (1929, совместно с Я. И. Зеликманом, Г. С. Масло-вым, Ф. О. Тейхманом, реализован в 1930–1932) Троцкий сопровождает пиранезианской перспективой, исполненной, правда,

в которой использует тот же мотив, что и в созданном однажды ученическом наброске к «Народным трибунам», — «вид сквозь арку»<sup>13</sup>. Это один из любимых мотивов Пиранези, использованный в офорте «Великолепный мост с лоджиями и арками, воздвигнутый римским императором вместе с его конной статуей» (1743), который считается одной из самых влиятельных архитектурных фантазии. В 1909 г. к той же цитате обращался



Проф. Н. А. Троцкий. Дворец Труда. Конкурсный проект. 1922 г.  
Prof. N. A. Trotski. Palais du Travail. Projet du concours de 1922



Дворец Труда. Большой зал  
Palais du Travail. Grande salle

его сотрудником И. В. Ткаченко<sup>12</sup>. Создается впечатление, что самому автору было необходимо хотя бы на бумаге уподобить эстетическую выразительность использованных им открытых железобетонных рам красоте конструктивных элементов архитектурных памятников античности, запечатленных на пейзажах с руинами (т. е. архитектуре неполной формы).

Вскоре, впрочем, обращение к образам, созданным итальянским мастером, навсегда утратило прежнюю метафоричность. В середине 1930-х гг., когда Троцкому, как и всем его коллегам, пришлось обратиться к архитектурному языку, основанному на авторитете истории, свобода творчества свелась к выбору прототипа и изобретательству в рамках «традиционной формы» (Илл. 9–10). В созданных в этот период (реализованных и нереализованных) проектах Троцкий обращается к римской классике, и это был Рим (Колизей, Porta Маджоре), увиденный глазами Пиранези (проекты образцового жилого дома «Ударник» на Пироговской набережной в Ленинграде (1934, совместно с А. С. Мартыновым, Т. Д. Каценеленбоген), театра оперы и балета в Минске (1934), Академии наук в Москве (1935), Военно-морской академии в Ленинграде (1936, совместно с М. А. Шепилевским). Но Троцкий скоро освобождается от пиранезианских аллюзий. При его непосредственном участии во второй половине 1930-х гг. рождается монументальный вариант ленинградской неоклассики — стиль Дома Советов (1936–1940) на Московском проспекте — здания, решенного гигантским орденом Петера Беренса-Ивана Фомина [6].

Интересно, что в 1939 г., разрабатывая конкурсный проект архитектурного оформления общегородского центра Ленинграда у Дома Советов (совместно с Л. Г. Голубовским и Я. О. Сви-рским), Троцкий включает в него перспективу главного фасада,

Проект образцового  
дома Ленсовета  
Перспектива. 1935 г.  
Арх. Н. А. Троцкий

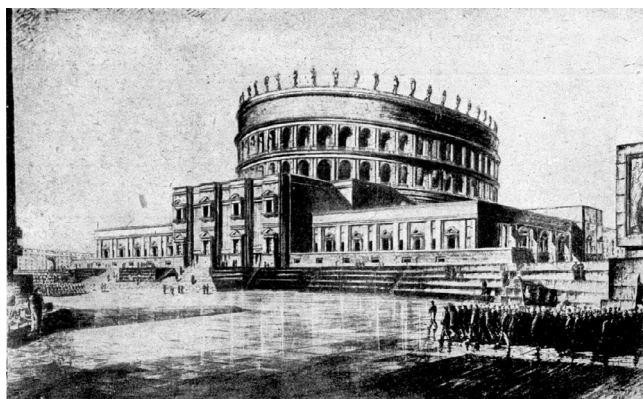


Projet d'une maison  
modèle du Soviet  
de Léningrad  
Perspective. 1935  
Arch. N. A. Trotski

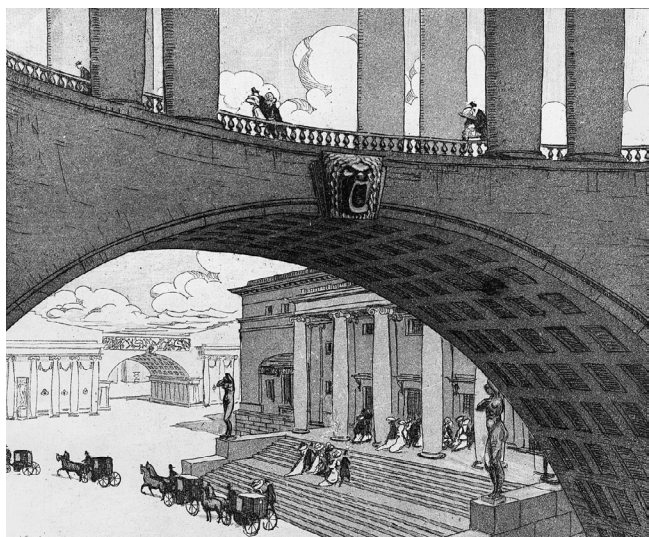
Илл. 8. Н. А. Троцкий. Конкурсный проект Дворца Труда в Москве. 1922. Фотография с проекта

Илл. 9. Н. А. Троцкий (совместно с А. С. Мартыновым, Т. Д. Каценеленбоген). Проект образцового жилого дома «Ударник» на Пироговской набережной в Ленинграде. 1934. Фотография с проекта

Илл. 10. Н. А. Троцкий. Проект театра оперы и балета в Минске. 1934. Фотография с проекта

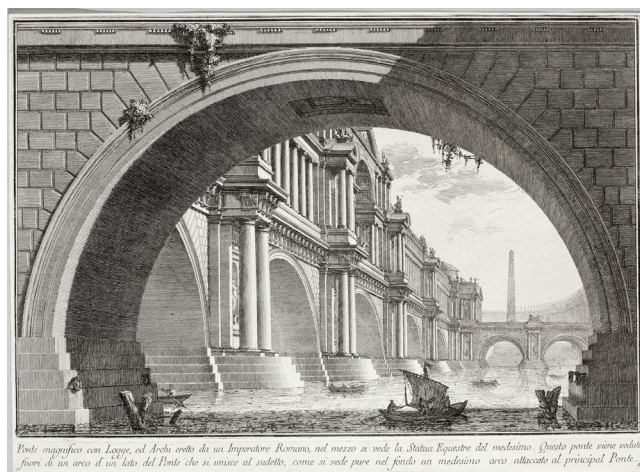


Фомин в офорте, дополнявшем чертежи его проекта курзала на минеральных водах или морских купаниях (Илл. 11–12). Как писал в своем эссе о Пиранези (1945) С. М. Эйзенштейн: «Перспективы у Пиранези построены очень своеобразно. И основное их своеобразие — это их прерывчатость и скачкообразность... И в результате получается ощущение, как будто бы предполагаемое заарочное сооружение «вырывается» из естественно предполагаемых масштабов в качественно иные масштабы — в масштабы повышенной интенсивности» [16, с. 179, 182]. Собственно, это настойчивое стремление к созданию архитектурных образов «повышенной интенсивности» и являлось отличительной чертой творческого почерка Троцкого, заставляя его обращаться к графике Пиранези. Проблема в данном случае в том, что архитек-



Илл. 11. И. А. Фомин. Проект курзала на минеральных водах или морских купаниях. 1909. Бумага, офорт. © Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

Илл. 12. Дж.-Б. Пиранези. Великолепный мост с лоджиями и арками, воздвигнутый римским императором вместе с его конной статуей. 1743. Офорт, резец



тура нарисованная и реально построенная — далеко не одно и то же. Недаром Гете в часто цитируемом отрывке из «Итальянского путешествия» (Второе пребывание в Риме 1787/1788) выразил в свое время разочарование от увиденных воочию Терм Каракаллы, «о которых столько эффектного насочинял Пиранези».

**Примечания:**

- <sup>1</sup> Статья подготовлена по материалам сообщения, сделанного нами на научно-практической конференции «Архитектурный облик эпохи в творчестве советского зодчего Н. А. Троцкого. История и современность», состоявшейся 8–9 ноября 2019 г. в МБУ «Чагодощенский музей» (поселок Чагода Вологодской области).
- <sup>2</sup> В scena per angolo (или veduta per angolo) вместо традиционной перспективы с одной точкой схода применяется угловая перспектива с двумя точками схода. Этот метод был краеугольным камнем сценографии первой половины XVIII в.
- <sup>3</sup> Очевидно, что Пиранези был далеко не первым и не единственным «руинистом», но, безусловно, самым влиятельным.
- <sup>4</sup> Так называемая Галерея Гонзаго была пристроена к Павловскому дворцу в 1795–1797 (арх. В. Бренна) и позднее расписана П. Гонзаго фресками с изображением архитектурных перспектив, которые иллюзорно расширяют пространство.
- <sup>5</sup> См., например: [21; 17].
- <sup>6</sup> О конкурсах, проходивших в Петрограде в первые годы Советской власти, см.: [4; 15].
- <sup>7</sup> Характерно, что в бумагах Архитектурной мастерской — организатора большинства проходивших в то время конкурсов, — грандиозные планы по преобразованию города соседствуют с заявлениями на выдачу сотрудникам обуви, дров и картошки. См., например: ЦГАЛИ. Ф. 72. Оп. 1. Д. 37.
- <sup>8</sup> Конкурсный проект планировки Путиловского района под девизом «Зеленый шум», удостоенный первой премии, — один из первых градостроительных опытов Троцкого. Согласно условиям конкурса, предполагалось создание проекта урегулирования территории, примыкающей к Дворцу Рабочих — зданию, которое тогда предполагалось построить на окраине Петрограда у Нарвском заставы. Конкурс на проект самого Дворца Рабочих (прообраз будущих домов и дворцов культуры, общественный и культурно-просветительский центр) был проведен в 1919 г., Троцкий в нем не участвовал, но в проект планировки Путиловского района включил сооружение, названное им «Дворец Труда» — подобие римской виллы с аркадами, лестницами, фонтанами, скульптурой и огромной площадью с газонами. См.: ЦГАЛИ. Ф. 72. Оп. 1. Д. 30. Л. 42; ЦГАЛИ. Ф. 72. Оп. 1. Д. 86. Л. 35–36 об. Проект имел успех — в 1925 г. М. И. Рославлев включил исполненную Троцким перспективу «Дворца Труда» в оформление обложки к своей книге «Старый Петербург – Новый Ленинград».
- <sup>9</sup> При всей осторожности, с которой следует относиться к публичным высказываниям советских архитекторов, сделанным в середине 1930-х гг., в данном случае Троцкий убедителен и, похоже, искренен.
- <sup>10</sup> Примером тому может служить поселок «Белый бычок» (1926–1931, ныне пос. Чагода Вологодской области), являющийся одним из лучших произведений Троцкого. Здесь классическая петербургская радиально-кольцевая система планировки (ее основу составляют дуговые улицы и три луча, широким веером расходящиеся от полукруглой площади перед градоформирующим ядром поселка — стекольным заводом) сочетается с модернистской архитектурой застройки, в которой использованы традиционные материалы и конструкции (деревянный сруб). В наши дни этот уникальный памятник архитектуры и градостроительства, достойный занять место в числе лучших произведений советского зодчества, не имеет охранного статуса и стремительно превращается в пиранезиевы руины, находясь под угрозой исчезновения.
- <sup>11</sup> РГАЛИ. Ф. 2961. Оп. 1. Д. 2. Л.1.
- <sup>12</sup> И. В. Ткаченко (исполнитель листа). Перспектива фасада котельной 2-ой ГЭС. Бумага, тушь, гуашь. 1929. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. С проектом можно ознакомиться на сайте: <https://babs71.livejournal.com/531492.html>
- <sup>13</sup> Н. А. Троцкий (совместно с Л. Г. Голубовским и Я. О. Свирским). Площадь перед Домом Советов в Ленинграде. 1939. Бумага, акварель, карандаш. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. С проектом можно ознакомиться на сайте: [http://www.arthistorybook.ru/product\\_info.php?products\\_id=926](http://www.arthistorybook.ru/product_info.php?products_id=926)

**Список литературы:**

1. Архитектор Ной Абрамович Троцкий. 1895–1940. Графика и документы. СПб: ГМИ СПб., 2005. 108 с.
2. Бархин А. Д. Образы Рима и Петербурга в архитектуре отечественных неоклассических течений 1930-х годов // *Architecture and Modern Information Technologies. Архитектура и современные информационные технологии (AMIT)*. 2011. № 1. URL: <http://www.marhi.ru/AMIT/2011/1kvart11/barkhin/barkhin.pdf> (дата обращения: 01.04.2020)
3. Дворцы, руины и темницы: Джованни Баттиста Пиранези и итальянские архитектурные фантазии XVIII века / Сост. А. В. Инполитов, М. Ф. Коршунова, В. М. Успенский. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2011. 399 с.
4. Из истории советской архитектуры. 1917–1925 гг. Документы и материалы. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. 211 с.
5. Ильин Л. А. Мастера советской архитектуры. Н. А. Троцкий // *Архитектура СССР*. 1941. № 2. С. 23–33.
6. Кириков Б. М. Модернизированная неоклассика Ленинграда. Итальянские и германские параллели // *Капител*. 2010. №1. С. 96–103.
7. Кирикова Л. А. К истории проведения архитектурных конкурсов в Петрограде // *Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга*. Вып. 20. СПб.: ГМИСПб, 2010. С. 61–72.
8. Ленинградский дом Советов. Архитектурные конкурсы 1930-х годов. СПб.: ГМИСПб., 2006. 108 с.
9. Лисовский В. Г. Академическая архитектурная школа. Проблема стилистической самоидентификации // *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Серия 9. Искусствоведение. 2019. Т. 9. № 1. С. 145–179. DOI: <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.108>
10. Лисовский В. Г. Иван Фомин и метаморфозы русской неоклассики. СПб.: Коло, 2008. 487 с.
11. Муратов П. П. Образы Италии. М.: Республика, 1994. 592 с.
12. Сидоров А. А. Пиранези как архитектурный мыслитель // *Архитектура СССР*. 1934. № 8. С. 70–75.
13. Троцкий Н. А. Творческий отчет // *Архитектура СССР*. 1935. № 4. С. 59–63.
14. Суздалева Т. Э. Н. А. Троцкий. Л.: Лениздат, 1991. 188 с.
15. Хазанова В. Ф. Архитектура первых лет Октября. М.: Наука, 1970. 214 с.
16. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 3. М.: Искусство, 1964. 670 с.
17. Allen S. Piranesi's Campo Marzio: An Experimental Design. *Assemblage*. 1989. № 10. P. 70–109.
18. Giovanni Battista Piranesi. *Observations on the Letter of Monsieur Mariette* / Intr. by J. Wilton-Ely. Los Angeles, CA : Getty Research Institute, 2002. 176 p.
19. Piranesi as Designer / S. Lawrence, J. Wilton-Ely (eds.). New York: Abrams, 2007. 359 p.
20. Stoppani T. Critical Lines: Piranesi's Erasures // *Mobility of the line: Art, Architecture, Design* / I. Wingham (ed.). Basel: Birkhäuser Verlag GmbH, 2013, pp. 234–246.
21. Tafuri M. *The Sphere and Labyrinth — Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's*. Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1978. 382 p.
22. Wilton-Ely J. *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*. London: Thames & Hudson, 1978. 304 p.

**References:**

- Allen S. Piranesi's Campo Marzio: An Experimental Design'. *Assemblage*, 1989, no. 10, pp. 70–109.
- Barkhin A. D. The Images of Rome and Petersburg in Russian Neoclassical Architecture in the 1930s. *Arkhitektura i sovremennye informatsionnye tekhnologii (Architecture and Modern Information Technologies (AMIT))*, 2011, no. 1. Available at: <http://www.marhi.ru/AMIT/2011/1kvart11/barkhin/barkhin.pdf> (accessed: 01.04.2020) (in Russian)
- Ippolitov A. V.; Korshunova M. F.; Uspenskii M. F. *Dvortsy, ruiny i temnitsy: Dzhovanni Battista Piranesi i ital'ianskie arkhitekturnye fantazii 18 veka (Palaces, Ruins and Dungeons: Giovanni Battista Piranesi and Italian Architectural Fantasies of the 18th Century)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2011. 399 p. (in Russian)
- Eyzenshtein S. M. *Izbrannye proizvedeniia (Selected Works)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. Vol. 3. 670 p. (in Russian)
- Wilton-Ely J. (introd.). *Giovanni Battista Piranesi. Observations on the Letter of Monsieur Mariette*. Los Angeles, CA, Getty Research Institute Publ., 2002. 176 p.
- Ильин Л. А. Masters of Soviet architecture. N. A. Trotsky. *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, 1941, no. 2, pp. 23–33. (in Russian)
- Iz istorii sovetskoi arkhitektury. 1917–1925. Dokumenty i materialy (From the History of Soviet architecture. 1917–1925. Documents and Drawings)*. Moscow, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR Publ., 1963. 211 p. (in Russian)
- Khazanova V. F. *Arkhitektura pervykh let Oktabria (The Architecture of the First Years of the October)*. Moscow, Nauka Publ., 1970. 214 p. (in Russian)
- Kirikov B. M. Modernized Neoclassicism in Leningrad. Italian and German Parallels. *Kapitel*, 2010, no. 1, pp. 96–103. (in Russian)
- Kirikova L. A. On the History of Architectural Competitions in Petrograd. *Trudy Gosudarstvennogo muzeia istorii Sankt-Peterburga (Works of the Museum of the History of Saint Petersburg)*. Vol. 20. Saint Petersburg, the Museum of the History of Saint Petersburg Publ., 2010, pp. 61–72. (in Russian)
- Leningradskii dom Sovetov. Arkhitekturnyye konkursy 1930-h godov (Leningrad House of Soviets. Architectural Competitions in the 1930s)*. Saint Petersburg, the Museum of the History of Saint Petersburg Publ., 2006. 108 p. (in Russian)
- Lisovskii V. G. Academic Architectural School. The Problem of Stylistic Self-identification. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta (Vestnik of Saint Petersburg University)*, Arts, 2019, no. 1, pp. 145–179. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.108> (in Russian)
- Lisovskii V. G. *Ivan Fomin i metamorfozy russkoi neoklassiki (Ivan Fomin and Metamorphoses of Russian Neoclassicism)*. Saint Petersburg, Kolo Publ., 2008. 487 p. (in Russian)
- Muratov P. P. *Obrazy Italii (Images of Italy)*. Moscow, Respublika Publ., 1994. 592 p. (in Russian)
- Lawrence S. ; Wilton-Ely J. (eds.). *Piranesi as Designer*. New York, Abrams Publ., 2007. 359 p.
- Makhogonova M. L. (ed.). *Arkhitektor Noy Abramovich Trotskii. 1895–1940. Grafika i dokumenty (Architect Noah Abramovich Trotsky. 1895–1940. Drawings and Documents)*. Saint Petersburg, the Museum of the History of Saint Petersburg Publ., 2005. 108 p. (in Russian)
- Sidorov A. A. Piranesi as an Architectural Theorist. *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, 1934, no. 8, pp. 70–75. (in Russian)
- Stoppani T. Critical Lines: Piranesi's Erasures. *Mobility of the Line: Art, Architecture, Design*. Basel, Birkhäuser Verlag GmbH Publ., 2013, pp. 234–246.
- Suzdaleva T. E. N. A. Trotsky. Leningrad, Lenizdat Publ., 1991. 188 p. (in Russian)
- Tafuri M. *The Sphere and Labyrinth — Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's*. Cambridge, Mass. and London, MIT Press Publ., 1978. 382 p.
- Trotsky N. A. Work Report. *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, 1935, no. 4, pp. 59–63. (in Russian)
- Wilton-Ely J. *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*. London, Thames & Hudson Publ., 1978. 304 p.