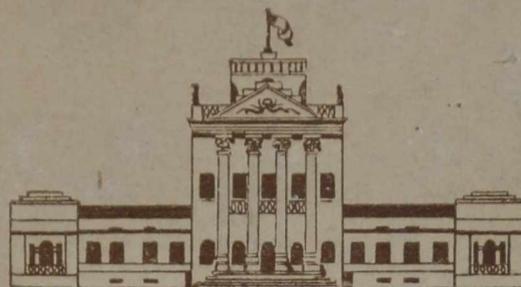


72c1  
C-53



В. А. СНЕГИРЕВ

АРХИТЕКТОР  
А. А. ВИТБЕРГ







*А. Л. Витберг. Автопортрет*

7201  
С-53

7201/092  
С-53



~~№ 110 1964~~

Научно-методический совет  
по охране памятников культуры  
Министерства культуры СССР

25 НОЯ 2009

БИБЛИОТЕКА  
Н М С  
Инв. № 110

БИБЛИОТЕКА  
Н М С  
Инв. № 1210

ИЗДАТЕЛЬСТВО ВСЕСОЮЗНОЙ  
АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ  
МОСКВА 1939 ЛЕНИНГРАД

ПРОБЕРКА

Российский институт  
и пр. ...  
БИБЛИОТЕКА

### *От автора*

*Настоящая работа ставит своей целью, давая очерк жизни А. Л. Витберга, наметить вместе с тем основные линии его творчества и определить его место, как художника-архитектора, среди других мастеров русского ампира. Эта часть работы написана мною совместно с А. Скворцовым в значительной мере по неопубликованным материалам (проекты, планы, чертежи и рисунки), некоторые из которых нельзя было воспроизвести вследствие их плохой сохранности.*



ремя Екатерины II было отмечено деятельностью в Петербурге нескольких крупных скандинавских живописцев (Эриксен, Рослен, Хойер, Патерсен) и многих второстепенных художников, о которых, кроме их имен, нам почти ничего неизвестно. К числу этих

последних принадлежал, между прочим, и швед Лоренц (Лаврентий) Витберг, приехавший в Россию в 1773 г. и, повидимому, здесь женившийся на вдове Анне Шпеттер.

Первоначально Лаврентий Витберг, у себя на родине бывший ландсгерихтом (земский судья), обосновался в прибалтийском городе Ревеле (ныне Талин) в качестве учителя немецкого языка. Очевидно, педагогическая деятельность недостаточно обеспечивала Витберга, и он, в расчете на лучший заработок, переселился в Петербург. Здесь Витберг, в юности учившийся в копенгагенской Академии и обладавший некоторыми познаниями в области изящных искусств, числился „малярного дела гезелем“. Официальные документы именуют также Л. Витберга „лакировальщиком“ и „живописцем“, из чего можно заключить, что он, вернее всего, состоял при Академии художеств, располагавшей целым штатом формовщиков, модельщиков, лакировальщиков и тому подобных техников.

15 января<sup>1</sup> 1787 г. у четы Витбергов, уже имевших дочь Христину-Альбертину, родился сын Карл-Магнус. Небезынтересно отметить, что одним из его восприимчивых был только что упомянутый живописец Вениамин Патерсен. Материалы биографического характера, довольно подробно рисующие жизнь и деятельность Карла (позднее Александра) Витберга, с момента его поступления в Академию художеств (1802) дают также общее представление о семейной обстановке и ранних годах жизни будущего художника.

Витберги жили очень небогато, исключительно на заработок главы семьи. Заработок же этот был невелик, несмотря на то, что „лакировальщик“ Витберг славился своим умением расписывать гербы на дверцах богато украшаемых карет старого времени. Семейная жизнь Витбергов протекала спокойно, равномерно, без каких-либо серьезных осложнений и неприятностей. Малень-

кий Карл свое дошкольное образование получил, повидимому, под руководством отца. В детстве мальчика, кроме чтения и письма, обучали также игре на скрипке, и он играл очень недурно, но главным образом по слуху.

В 1795 г. Лаврентию Самойловичу удалось устроить восьмилетнего Карла на казенный счет в Горное училище, в котором преподавались „науки, имеющие отношение до рудокопного и плавильного искусства“. В 1798 г. Карла в связи с болезнью родители взяли из училища. Потом он был отдан в пансион при лютеранской церкви св. Анны.

Большие способности Витберга к живописи были замечены еще в пансионе учителем рисования, не раз говорившим ему: „сам бог велит вам быть в Академии“. Сам Витберг по этому поводу замечает: „большую склонность имел я к изящным искусствам“, и далее: „любовь к изящным искусствам еще более питалась во мне большою галлереею из оригинальных произведений у зятя моего, известного в Петербурге Герлаха („Записки“)“. Этот Герлах, живописец и реставратор картин, был знаком с Ворониным и, конечно, рассказывал ему о способностях своего молодого родственника. Поощряемый учителем рисования, Витберг заявил отцу о своем твердом желании поступить в Академию художеств. Между тем, „в Академию попасть на казенный счет (сообщает Витберг) было довольно трудно, хотя я и тщательно занимался рисованием; посему сначала явилось было у меня намерение: с исторического эстампа из священной истории скопировать водяными красками (en gouache) и хотел его поднести императору, прося поместить меня в Академию для развития способностей. Я начал исполнять свое намерение, когда представился другой случай. Граф Строганов<sup>1</sup>, узнав от академика Воронихина о признаках таланта во мне, способствовал моему принятию в Академию на казенный счет, и я попал в 4-й возраст, избрав себе историческую живопись“. Определением Академического совета от 6 октября 1802 г. (пункт 8) было постановлено, согласно письму президента Строганова к вице-президенту Чекалевскому, на открывшиеся вакансии после выбывших и уволенных из Академии шести учеников

<sup>1</sup> Ввиду необходимости ссылаться и цитировать дальше официальные документы прежнего времени все даты приводятся по старому стилю.

<sup>1</sup> А. С. Строганов (1733—1811) — президент Академии художеств, директор Публичной библиотеки, известный меценат.

принять в „комплектное число по приложенным при сем объявлениям и свидетельствам об их рождении“ шесть новых учеников. Последним среди них назван „записавшегося в Российское подданство Шведской нации, лакировальщика Витберха, Сын его Витберх“<sup>1</sup>.

Академия художеств, до момента поступления в нее Витберга, пережила за почти полувековое свое существование период расцвета, упадка и нового подъема. Подъем этот относится ко времени президентства Строганова, когда как раз и учился Витберг. Чтобы понять условия, при которых протекало ученье Витберга и складывалась его творческая личность, необходимо бросить взгляд на историческое прошлое Академии.

Основанная в 1757 г. по мысли И. И. Шувалова, Академия, числившаяся в ведении Московского университета, являлась, однако, не просто зачатком будущей Академии, получившей свою самостоятельность на 7 лет позже, при Екатерине II, а подлинной Академией художеств. Деятельность этой первоначальной Академии за первые годы ее существования вписала славные страницы в свою историю.

Программа преподавания в Академии в это время была широка: воспитанникам преподают живопись, архитектуру, скульптуру, рисование с гипса, рисование с натуры, лепку из глины, копирование скульптур, анатомию, географию, историю, мифологию, иностранные языки, геометрию, арифметику.

Своей Академией Шувалов преследовал практические цели „образовать художников“, настоящих мастеров своего дела, и при этом по мере жизненной потребности в них. К этому сводились главные задачи Академии. У нас нет документальных данных, чтобы составить ясное представление о характере этой первой „Шуваловской“ Академии художеств. Возможно, что это было нечто вроде художественной мастерской, где работали на свободных началах вполне зрелые люди, иногда даже свыше 25 лет. Шувалов в выборе учеников как бы намеренно отдавал предпочтение тем, кто уже вошел в сознательный возраст, выискивая людей с талантом и способностями, вне зависимости от их положения. Принимаются ученики из Московского университета, как, например, В. И. Баженов, принимается „по словесному приказанию Ивана Ивановича Шувалова“ уже сложившийся художник Ф. С. Рокотов; разыскиваются талантливые люди среди солдат Семеновского полка: будущий гравер Чемесов, или показавший свое искусство „в разном искусстве“ Михайло Кунавин; откомандировывают от должности придворного истопника —

<sup>1</sup> П. Петров, „Сб. материалов для истории Академии художеств“, ч. I. Общее состояние, задачи и направление Академии художеств к концу XVIII в. и за время обучения в ней Витберга подробно освещены, помимо труда П. Петрова, в работах С. Кондакова („Юбил. справочн. Академии худ.“) и С. Яремича (см. его статьи в сб. „Русск. Акад. худож. школа в XVIII в.“).

будущего выдающегося скульптора Федора Шубина, который был искусен в резьбе по кости и перламутру, и др.

Система Шувалова, его подлинная любовь к искусству дали за кратковременное существование его Академии богатые результаты. Среди ее первых питомцев мы видим великого русского зодчего В. И. Баженова, замечательного архитектора И. Е. Старова, художников А. П. Лосенко и С. Ф. Щедрина, скульпторов Ф. И. Шубина и Ф. Г. Гордеева, гравера Е. П. Чемесова.

Но этот блестящий период Академии кончается с воцарением Екатерины II, удалением И. И. Шувалова и назначением (1764) на должность первого президента уже самостоятельной Академии художеств И. И. Бецкого.

Бецкий принял от Шувалова поставленное на ноги художественное учреждение с прекрасным преподавательским составом, административным штатом, выработанным регламентом, предположенной к созданию гимназией, имевшей своей целью общеобразовательные задачи. Вместо этой гимназии и выросло при Бецком Воспитательное училище, куда начали принимать воспитанников в пяти-, шестилетнем возрасте на срок учения до 15 лет.

Бецкий был чужд и равнодушен к искусству. Ему нужно было создать „новое поколение, свободное от недостатков общества“. „Корень всему злу и добру—воспитание“, писал он. Для достижения добродетели „единое токмо средство остается, то есть: произвести сперва способом воспитания, так сказать, новую породу, или новых отцов и матерей, которые бы детям своим те же прямые и основательные воспитания привила в сердце вселить могли“.

И Бецкий начинает проводить свою систему воспитания в Академии художеств, в Смольном институте, в Кадетском корпусе, во всех многочисленных учреждениях Екатериной II в его ведение. Эта „система“ по существу сводилась к разработке и внедрению „правил благонаравия“ и разных инструкций, к созданию органов, которые следили бы за их выполнением, к недопущению соприкосновения учащихся с какими-либо жизненными явлениями, чтобы „никогда не давать им видеть и слышать ничего дурного, могущего их чувства упоить ядом развратности“.

Воспитанников Академии набирают из числа детей-сирот, подкидышей и т. п. и начинают „воспитывать“ по системе Бецкого будущих художников, не считаясь с их способностями, ни со склонностью к искусству, ни с их дарованиями. В этой системе воспитания значительное место занимали театральные представления, балет, маскарады, музыка, всевозможные празднества и столь любимые в XVIII в. фейерверки. Предполагалось, что подобные развлечения должны „облагораживать“ юношество, которому приходилось большую часть своего времени посвящать разучиванию ролей в комедиях и балетах в ущерб

основному обучению. Но и это увлечение театром, как средством воспитания, являлось, подобно всей „системе“ Бецкого, лишь запоздалым подражанием Западу, который уже отказался от этих тенденций и осуждал их.

Уродливым сентиментализмом отзывается „мораль“ Бецкого, посредством которой он старался воздействовать на воспитанников. Практиковались, например, так называемые „обеда для нищих“, которых в определенные дни созывали в Академию и кормили, причем воспитанники им прислуживали. „После ж обеда ученики дадут каждому по десять копеек“. А в то же время самих учеников морили голодом: они ходили оборванные, мерзли зимой в холодных пальтишках. Центр тяжести „системы“ лежал, конечно, не в учениках, а в эффектной декорации, в умении подать чисто внешнюю „красоту и процветание“ вверенных Бецкому учреждений. В дневнике Порошина мы находим следующую запись о посещении Академии одним из вельмож: „Все было чинно и церемониально. Известно, что Иван Иванович (Бецкий) располагать церемонии и глазами делать увеселение весьма искусен“ („Записки“).

Вся система воспитания Бецкого „новой породы людей“ при существовании в России института крепостного права в основе своей была порочна. „Лишь среди безбрежного моря произвола могли казаться простыми идеи перевоспитания людей, и притом в обстановке, где все насквозь сверху и донизу проникнуто рабством, сковано рабскими привычками и взглядами, рабскими идеалами, зияющими на одном лишь угнетении...“.

Как Бецкий, так и его повелительница Екатерина на словах отрицали рабство, а на деле сохраняли и утверждали его. Бецкий же, мало того, при всей кажущейся гуманности своей системы, сделал из Академии тюрьму с соответствующим полицейским режимом. Инспекторам вменялось в обязанность не только „в юных сердцах вкоренять добродетели“, не только „во всякое время подавать не токмо словами, но и поступками примеры отличной добродетели“, но вместе с тем „наипаче присматривать ему (инспектору) за поступками надзирателей, учителей, учительниц и всех принадлежащих к сему училищу и мастерствам и стараться подробно знать о всем, что в них ни происходит“<sup>1</sup>. В связи с этим ни празднества, ни театр, ни увеселения не приводили, разумеется, к смягчению нравов и не помогли „улучшить людскую породу“.

А как шла педагогическая жизнь в Воспитательном училище? Воспитателями в большинстве случаев были иностранцы, которые, как правило, не знали русского языка, да к тому же из-за ничтожной оплаты своего труда часто сменялись. В число их попадало немало людей сомнительных, авантюристов, невежд.

<sup>1</sup> С. Яремич, Русская Академическая художественная школа в XVIII в. Архив А. Х. Из дел Правления.

Смена французов и немцев на русских учителей и воспитателей ни к чему хорошему не приводила за отсутствием людей образованных. Ученики оставались невеждами.

В Воспитательном училище и в Академии процветали буйство, драки, пьянство, воровство. Сам Бецкий вынужден был констатировать: „Недавно выпущенные воспитанники навлекают внутри и вне государства бесславию на наше воспитание“.

После прихода Бецкого Академия некоторое время еще жила плодами деятельности Шувалова. Но вскоре начинается развал: один за другим уходят из Академии такие крупные силы, как живописец Торелли, скульпторы Жилле и Роллан, архитектор Деламот. Многие из преподавателей прикладных искусств служат не более года.

„Бецкому представляется, что местные силы настолько окрепли, что можно обойтись и без иностранных учителей, тогда как в действительности наступает момент, когда самый стержень Академии — класс исторической живописи — не имеет больше руководителя“ (С. Яремич). Снова прибегают к помощи Парижа и в 1790 г. приглашают для руководства классом исторической живописи живописца Дуайена. А в ожидании его „для обучения в сей Академии класса живописи исторической определяется бывший сея Академии пенсионер Григорий Угрюмов“, впоследствии учитель Витберга.

Широкие, но беспочвенные планы Бецкого, охватывавшие решительно все художества и ремесла, никогда не нашли своего осуществления, да и применялись они на практике крайне неудовлетворительно. „Лучшие профессорские силы шуваловского времени под непосильной тяжестью формализма и бесконечных интриг покидают не только Академию, но и Петербург. Руководителями юношества становятся посредственности, почти без всяких знаний и опыта, а о таланте и говорить нечего. Так длится около 25 лет“ (С. Яремич).

Шувалов, выискивая только способных и талантливых людей, мудро ограничивал количественный прием в Академию. В президентство Бецкого, проявлявшего равнодушие к судьбе воспитанников, количество выпускаемых явно превышало требования момента. Надо помнить, что придворное общество и тянувшееся за ним дворянство и крупнобуржуазные круги тяготели к иностранному искусству. Русский художник был принижен и не пользовался уважением общества. Поэтому очень часто окончившие Академию бросали свою специальность, чтобы только не умереть с голода. Повидимому, подобные случаи были настолько часты, что вызвали даже особое постановление академического Собрания от 14 августа 1791 г. „Большая часть выпускаемых из Академии по окончании назначенных лет воспитания... находилась в большой нужде и самой бедности, так что часто оставляли художества, коим они обучались, и как должны бы были

споспешествовать благополучию, искали они пропитание свое в других должностях, низких и не соответствующих прилагавшему о воспитании их старанию". Только после этого постановления начали оставлять окончивших и подававших надежду художников пенсионерами при Академии.

Результаты деятельности Бецкого с ее „декорационной“ стороной, с ее эффектной внешностью и мишурой театрального блеска могли, конечно, удовлетворять тщеславие Екатерины и ее двора. Но на многих современников, одинаково русских и иностранцев, она производила отрицательное впечатление.

Если за короткое время президентства Шувалова Академия выпустила целый ряд крупных художников всех специальностей, то за время 30-летнего управления Бецкого мы с трудом насчитаем всего лишь три-четыре имени. Среди живописцев — это Григорий Угрюмов, среди архитекторов — Адриан Захаров и Андрей Волков, выпущенные в 1782 г. с золотыми медалями и заграничной командировкой, да еще Александр Михайлов, кончивший в 1791 г. тоже с золотой медалью. Как до этого времени, так и позднее в списках выпускаемых архитекторов читаются имена, ничего не говорящие историку русского искусства того времени.

За весь 32-летний период президентства Бецкого связь тогдашних выдающихся архитекторов с Академией была совершенно ничтожной. Бецкий, совсем ослепший в половине 80-х годов, все-таки продолжает оставаться президентом до 1794 г., когда его сменяет граф А. И. Мусин-Пушкин, мало интересовавшийся академическими делами. В 1797 г. президентом назначается эмигрант граф Шуазель-Гуфье, француз, не знавший русского языка. При нем с 26 февраля 1799 г. вице-президентом был В. И. Баженов, умерший в том же году, но успевший оставить некоторый след в жизни Академии.

Спустя два месяца по назначении Баженова вице-президентом, он в апреле 1799 г. подает Павлу I „Доклад“ и „Примечания“, трактующие о мерах к поднятию „только важного в Российской империи учреждения“, ибо, как говорится в пункте 2, „Более тридцати лет уже приметно стало, что от Академии художеств желаемого успеха не видать“.

Вскоре после этого, во время президентства Строганова, назначенного в 1800 г., происходит обновление состава преподавателей. Приглашается математик Ложкин, который „обязуется преподавать учение по мере успехов учеников не

только в арифметике, геометрии и механике, но и во всей чистой и смешанной математике“. Профессор Василий Петров преподает химию и физику. В 1801 г. приглашается адъюнкт-профессор математики и физики И. А. Скобовский. Он должен был преподавать арифметику и геометрию. Ввиду успеха преподавания ему предлагают взять перспективу, другие части математики, литературу и касаться мифологии, истории и географии. Уже то обстоятельство, что на одно лицо возлагается преподавание такого количества самых разнообразных дисциплин, свидетельствует, как недостаточен был штат академических преподавателей.

В 1802 г. происходит дальнейшее улучшение в жизни Академии: изменение ее устава и введение новых штатов. Этому предшествует доклад Совета, развивающий положения Баженова. Совет настаивает на приеме воспитанников от 8 до 9 лет, распределении их на четыре возраста вместо пяти, просит не ограничивать времени их пребывания в Академии пятнадцатью годами, а также расширить круг предметов преподавания и увеличить число заграничных командировок. С утверждением новых штатов Академии круг научных предметов действительно расширяется.

С третьего возраста, т. е. ученикам от 14 до 17 лет, читают оптику и перспективу, эстетику и теорию изящных искусств; с четвертого возраста — „теорию аллегорий и эмблем“, историю художеств и художников, „истолковательное чтение историков и стихотворцев для образования вкуса и подражания красоте, в творениях их находящихся“.

Преподается также геометрия, геодезия, статика и динамика, стереотомия, приложение статики к вычислениям, „искусство делать примерные сметы“.

Обновление академической жизни уже сказалось в последние годы президентства Строганова. Архитекторы А. И. Мельников и Д. М. Калашников во время своих заграничных командировок получают звания римских академиков, гравер Н. И. Уткин награждается в Лувре золотой медалью. В это же время, окончив Академию, начинают работать такие крупные живописцы, как О. А. Кипренский, А. Е. Егоров, В. К. Шибуев, А. Г. Варнек, С. С. Щукин, А. Г. Венецианов, скульпторы С. С. Пименов Старший, И. П. Мартос, В. И. Демут-Малиновский, Федос Щедрин, зодчие братья Михайловы, и наступает расцвет блестящей архитектурной деятельности А. Н. Вороникина и А. Д. Захарова.





остановка академического преподавания объясняет, почему Витберг, окончив живописное отделение Академии, так быстро и притом самостоятельно перешел от живописи к архитектуре. При несомненной любознательности молодого художника он мог слу-

шать и курсы архитектуры у Тома де Томона и Воронихина, получить достаточную подготовку по математике и физике и уже во всяком случае должен был изучать „историю художеств и художников“.

Он хорошо знал законы оптики и перспективы, критикуя впоследствии с точки зрения этих дисциплин плафоны Казанского собора. В том месте своих „Записок“, где он рассказывает о предложении адмиралтейств-коллегии расписывать Кронштадтский собор, Витберг говорит: „Желая произвести нечто изящное в плафонной живописи и вполне понимая недостатки плафона в Казанском соборе Шугаева [Шебуева], где не соблюдена ни оптика, ни перспектива, я взялся...“.

За первые четыре года пребывания Витберга в Академии о нем нет никаких сведений. В первый раз встречаемся мы с ним 1 сентября 1806 г., когда он получает первую серебряную медаль за „лепление с натуры“. Второе упоминание о нем, относящееся к 7 сентября того же года, сообщает: „Записываются удостоившиеся по четырехмесячному экзамену, бывшему минувшего августа 29-го дня, серебряных медалей. Первая за рисунки с натуры... Карл Витберг“.

Рассказывая о своем учении в Академии, Витберг говорит: „профессор живописи Угрюмов, заметив талант мой, заставил меня копировать довольно сложную историческую картину Гвидо-Рени, и, когда я отзывался, что никогда не копировал, он сказал мне: „Сладишь, брат, сладишь“. И, действительно, я скопировал картину довольно хорошо“. В академическом альбоме Витберга имеется рисунок-копия с картины Гвидо-Рени „Поклонение пастухов“.

К копированию Витберг, однако, не чувствовал никакой склонности. Ему хорошо удавались эскизы на заданные программы, и один из таких эскизов сделал его известным в Академии. По поводу этого художник сообщает следующее: „Однажды профессор Угрюмов не имел времени избрать программу и предоставил выбор мне. Я избрал „Освобождение св. Петра из темницы“,

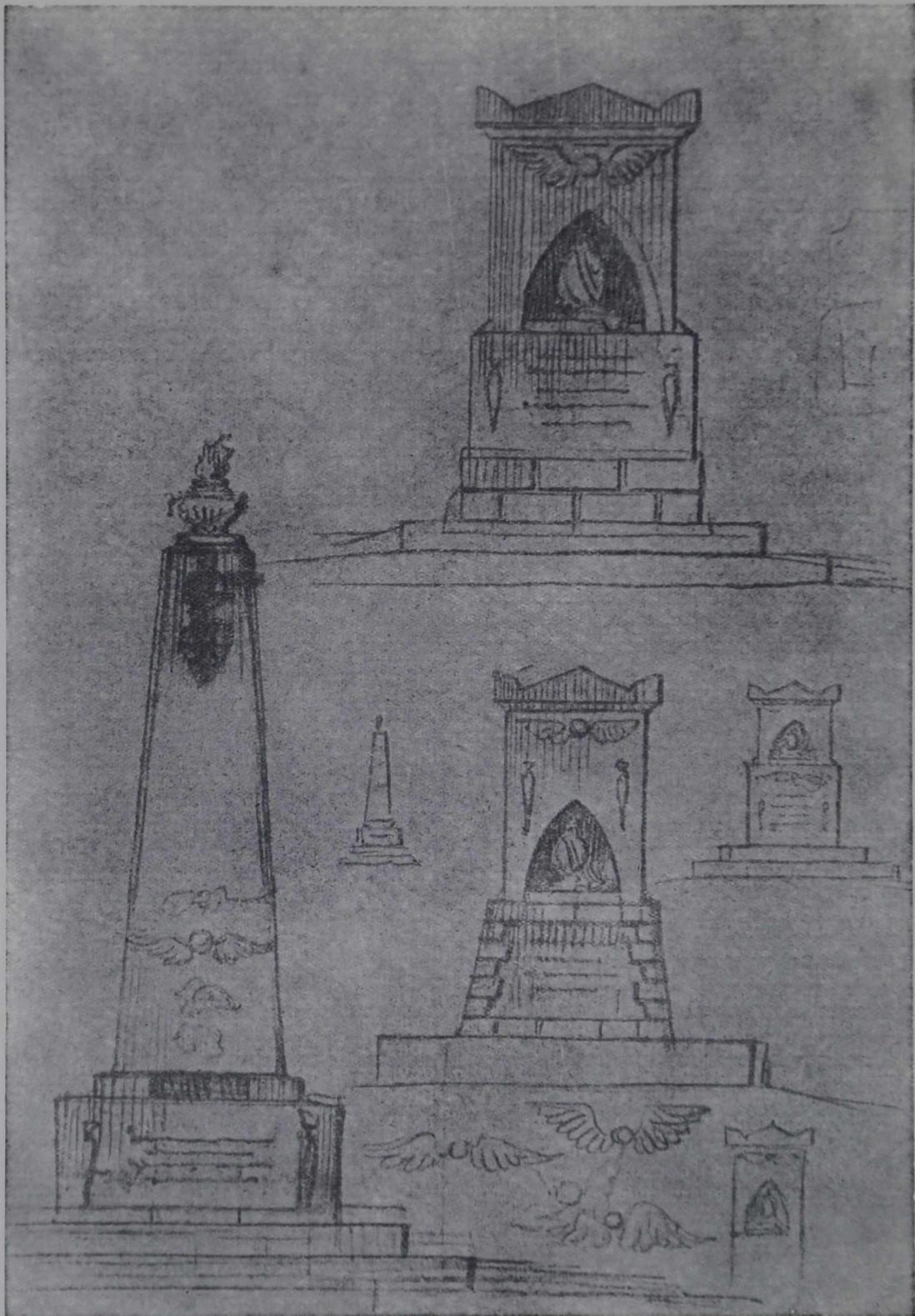
который и был задан для всех. Написанный мною эскиз обратил внимание профессоров, которые назвали мастерским это произведение. Соединение двух светов, одного от ангела, освещавшего апостола и ближайшие предметы, и вдали — свет луны, освещавший дальние предметы, делали приятную гармонию и эффект этой картины“. Эскиз по предложению академического Совета был Витбергом повторен в большем размере и выставлен на выставке. Впоследствии, как увидим ниже, он получил за него звание академика.

О получении Витбергом звания художника сам он рассказывает так: „Для баллотировки на золотую медаль был задан „Владимир, принимающий дары от греческих послов“. По болезни я не мог ею заняться. Академия, ценившая мои способности, объявила мне, что я могу поступить в пенсионеры за известный эскиз св. Петра, я отвечал, что мне приятнее было бы более усовершенствовать себя. И я был оставлен“.

Возвращаясь к документам Академии, мы видим, что 2 марта 1807 г. Витберг, будучи учеником четвертого возраста, получает задание на конкурс, о котором нам известно следующее: „По представленным эскизам заданы для конкурса к получению золотых медалей следующие программы: пенсионеру исторического живописного класса Дмитрию Иванову и ученику 4-го возраста Карлу Витбергу... представить из Даниила гл. 3-й, когда три благородных отрока иудейские, Седрах, Мисах и Авденаго, отреклись поклониться поставленному царем Навуходоносором кумиру“. В том же году, 2 сентября, Витберг получает за исполнение этой программы первую золотую медаль и вместе с этим становится пенсионером Академии, получая аттестат первой степени и шпагу.

В том же 1807 г. Витберг получает еще одну золотую медаль. Академическая запись от 5 октября говорит: „Внесенные при рапорте экономом полученные им от его сиятельства графа Северина Осиповича Потоцкого, за взятые им из числа Академических медалей для отдачи за заданную от него программу о Русской правде ученикам 4-го возраста Витбергу и Малышеву две первые золотые медали сто шестьдесят пять рублей шестьдесят копеек записать в приход в настольной книге“.

В 1808 г. Витберг в качестве пенсионера класса исторической живописи получает новую программу: „По представленным эскизам заданы для конкурса к получению золотых медалей сле-



71. *Наброски кладбищенских памятников*

стоящем случае выразилось денежное вознаграждение художника (если вообще это можно назвать вознаграждением), свелось к тому, что постановлением вятского комитета от 24 декабря 1843 г. полученные Витбергом заимообразно 285 рублей были приняты на счет строящегося храма.

В эти же годы, заработка ради, художник брался составлять по заказу частных лиц проекты могильных памятников, обелисков, монументов (рис. 71). Из числа таковых известны рисунки памятников Гордейн и Мейер. Когда в Петербурге задумали устроить сообщение по городу в общественных каретах (дилижансах), понадобился рисунок таких экипажей. Заказ был дан Витбергу, и он его исполнил. Была еще одна работа, достаточно выгодная, которую с 1848 г. доставлял художнику Прянишников—тогда директор экспедиции почтамта для принятия подписки на иностранные газеты и журналы. Большие доходы этой экспедиции были предоставлены правительством в пользу Прянишникова, и он, в благодарность за это, подносил 1 января, на новый год, высокопоставленным лицам великолепно разрисованные корзины, наполненные дорогими заграничными изданиями. Рисунки для изготовления этих художественных корзин, подносимых, между прочим, императрице, составлял Витберг. Подобного рода работа тогда была единственно доступна для Витберга; заняться чем-нибудь более интересным и значительным ему уже не пришлось, да он едва ли бы и мог по состоянию здоровья.

19 января 1851 г. умерла жена Витберга. Художника разбил паралич. От прежнего Витберга теперь остался полутруп. С тех пор медленно умиравший художник находился на попечении

главным образом своего преданного ученика Чарушина, жившего вместе с ним. Но потеря жены и паралич были еще не последним ударом, поразившим Витберга; в 1854 г. на него обрушилось новое, на этот раз уже последнее несчастье—пожар, в котором сам он едва не погиб. Чарушин вынес из огня художника, но почти все рисунки и чертежи, результат многолетних, самоотверженных трудов Витберга, погибли в пламени<sup>1</sup>.

Несколько месяцев спустя, 12 января 1855 г., Витберга не стало. Он скончался в 5 часов пополудни на руках Чарушина, сделавшего посмертный портрет Витберга<sup>2</sup>.

Умер художник под гром севастопольских пушек, хоронивших николаевскую Россию, в такой нужде, что его погребение на Волковом кладбище оплатил из своих личных средств П. И. Репин, член комитета по сооружению Вятского собора.

<sup>1</sup> У А. Ф. Витберга сохранился рисунок Чарушина, изображающий спасение им А. Л. Витберга во время пожара. То, что уцелело от этого пожара, еще раз сильно пострадало при пожаре в квартире наследников художника в 1868 г. Художественное наследие Витберга, несобранное воедино, хранится в общественных учреждениях Москвы (Музей архитектуры, Гос. ист. музей, Третьяковская галерея), Ленинграда (Гос. Русский музей) и в Кировском Краевом худож. музее. Три фамильных портрета работы Витберга хранятся у его внучки В. А. Витберг.

<sup>2</sup> Портрет этот по гравюре К. Адта воспроизведен в „Русской Старине“ за 1897 г. № 12. Портрет художника, исполненный при его жизни известным П. Ф. Соколовым, впервые был воспроизведен, повидимому, в „Иллюстр. газете“ (1867, № 6), автопортрет—в исследовании Н. Шильдера „Император Александр I“ т. IV.





ценка Витберга, как художника зодчего, со стороны современников и потомства была крайне противоречива. Нам уже известно, что Герцен считал Витберга гением, а его проект храма-памятника единственным „по своему изяществу, великолепию и богатству“. Выдающийся немецкий архитектор-инженер и теоретик архитектуры Вибекинг в своем обширном исследовании писал о заложенном на Воробьевых горах храме, как о величайшем произведении зодчества новейшего времени. Академия художеств, не особенно благоволившая к Витбергу как архитектору, назвала все-таки его проект трудом, достойным своего назначения („Отчет“ за 1835 г.). Поэт Жуковский и архитектор Мироновский, в связи с закладкой храма по проекту Тона, открыто выражали сожаление (как это видно из письма Герцена к художнику), что проект Витберга не будет осуществлен. Анонимный автор 50-х годов считал витберговский проект „живым, гениальным, конечным выражением тогдашнего направления русского общества“ („Ж. М. Н. Пр.“, 1859); несколько позднее Витберг был назван „одним из замечательнейших не только русских, но и европейских архитекторов“ („Иллюстр. газета“, 1867).

Наряду с этим другие, не отрицая вообще таланта Витберга, постепенно развенчивали его: одни говорили, что он был даровитый живописец и только „отчасти архитектор“, другие считали его проект „фантастической мечтой талантливого артиста, но не архитектора“.

Наиболее серьезное нападение на Витберга было сделано в 80-х годах прошлого века В. В. Стасовым, и на нем следует остановиться подробнее. В своей статье „Наша архитектура“ Стасов дошел до полного отрицания творчества Витберга, считая, что он „не только не был великим художником, но он не был вовсе никаким художником, он был только дилетант-самоучка, которого несчастные, неуклюжие потуги не имеют ровно никакого художественного значения и свидетельствуют только о полном его ничтожестве“.

Постараемся разобраться в справедливости обвинений наиболее передового критика XIX в.

Прежде всего Стасов нападает не на одного только Витберга, а на весь классицизм в целом, являвшийся для него „академическим бездушным стилем, классной мертвечиной“, синонимом „ака-

демизма“ вообще, и все лучшее и прогрессивное, что было создано архитекторами XVIII и начала XIX вв., он подводит под это понятие. Для Стасова, например, Казанский собор Воронихина не более, как „жалкое ничтожество“.

Дело в том, что нападение Стасова на классицизм в основе своей имеет чисто полемический характер.

Стасову нужно было утвердить свое русское национальное искусство, и он вполне справедливо видел его в живописи.

Но в таком случае являлась необходимость искать „национальный“ стиль и в архитектуре. И Стасов находил его в „русском возрождении 50-х и 60-х годов“ в творчестве Ропета, Гартмана и целого ряда других архитекторов того времени, работавших в псевдорусском стиле.

Противопоставляя этому „национальному“ стилю, как его антипод, классицизм, Стасов стремился уязвить другой „национальный“ стиль, который насаждался Николаем I и который Стасов считал лженациональным. Представителем казенной национальности в архитектуре был К. А. Тон. Статья Стасова через голову Витберга бьет, в сущности, главным образом по Тону, который без знания древней Руси взялся быть проводником национального стиля.

Считая архитектуру Витберга „минутной болячкой“, Стасов ошибается. Это была отнюдь не „минутная болячка“, а проявление полноценного стиля, время существования которого определяется почти столетием и который в период работы Витберга еще не достиг вершин своего развития. Этот стиль начал склоняться к закату в 30-х годах, и ко времени, когда его застал Стасов, он находился в периоде своего разложения, вырождаясь или в эклектику, или в псевдонациональный русский стиль, в защиту которого и выступил Стасов с своей полемической статьей.

И если Стасов открыл подлинно самобытные черты в русской живописи—в передвижниках, в музыке Балакирева, Мусоргского и Бородина, то сделать то же самое по отношению к архитектуре ему не удалось.

Архитектурное наследие Витберга на первый взгляд может показаться небольшим. Но надлежит помнить, что Витберг, как зодчий, работал в сколько-нибудь благоприятных условиях всего лишь лет десять-двенадцать (1813—1825). Потом наступил долгий период правительственных гонений, ссылки, нужды, тяжелой болезни,

исключавших, строго говоря, всякую возможность плодотворного творчества. К этому следует прибавить, что нельзя все-таки считать окончательно установленным список всех проектов и работ Витберга. Сам он в своих незаконченных воспоминаниях, посвященных главным образом проекту московского храма-памятника, упоминает только о двух-трех своих постройках; все остальное (а это сравнительно не так уж мало) удостоверяется путем мемуарной литературы и семейной традиции. Большая часть чертежей Витберга погибла безвозвратно, сохранившееся же свидетельствует, что всякий архитектурный набросок Витберга так или иначе имел близкое отношение к каким-то его сооружениям или проектам. В этом отношении крайне интересен, между прочим, эскиз арсенала, наводящий на мысль, что, может быть, Витберг принимал или должен был принять участие в строительных работах по реставрации Кремля после пожара 1812 г.

Во всяком случае вполне допустимо, что в дальнейшем еще будет установлено авторство Витберга в отношении какой-нибудь гражданской постройки, вроде господского дома в Пальне или церковного сооружения. Имеется, между прочим, указание, что домовая церковь петербургского почтамта тоже построена, подобно „Голицынской церкви“, по проекту Витберга, а церковь Казанского университета достоверно является копией Голицынской же церкви.

В списке осуществленных работ Витберга определенное место занимают постройки культурного назначения. Однако из этого еще не следует вывод, будто сам художник тяготел непосредственно к этому виду зодчества. Объясняется это несколько иначе. Витберговский проект московского храма, который художник мыслил не как обыкновенную, хотя бы и колоссальную по масштабам церковь, но как „общенародный великолепный памятник“, — проект, совершенно новый по своей идее и по исключительной силе художественного дарования, приобрел широчайшую известность и в России, и за границей. В соответствии с этим многие стремились тогда поручить Витбергу проектирование той или иной церкви — в старой России, вообще, наиболее распространенный вид памятника. Вел. кн. Николай Павлович, по заказу которого построен придельный храм в Воскресенском монастыре, именно этим и мотивировал свое обращение к Витбергу („Я поручал архитекторам, но проекты их так обыкновенны: мне бы желалось что-либо новое с вашими идеями“, сказал он художнику). Со своей стороны и вятское городское общество поручило Витбергу составление проекта местного собора потому, что Витберг был знаменитым творцом проекта московского храма.

Еще при жизни Витберг, по крайней мере формально, был „предан забвению“. Но русская общественность не забывала художника. Это подтверждается распространением в 30—40-х годах акварелей с изображением витберговского

храма-памятника по окончательному его проекту, об этом же говорит мемуарная литература.

Позднее периодическая печать пространно отмечала сооружение вятского собора по проекту Витберга. Всякая публикация, касавшаяся длительного процесса (1838—1883) сооружения московского храма-памятника по проекту Тона, неизменно сопровождалась пространным хвалебным воспоминанием о неосуществленном проекте Витберга и сожалением о трагической судьбе художника.

Но все такого рода публикации, разбросанные в периодических, не специального характера изданиях, а равно витберговские проекты, чертежи, картины и пр., не входили в научную литературу, и потому творческое лицо Витберга до сих пор не было выявлено. Теперь можно попытаться сделать это.

Прежде всего Витберг был учеником Академии по классу исторической живописи. Академию окончил блестяще, получив все возможные награды и право на заграничное путешествие. Ко времени его учения застывающий покой классицизма начал давать трещину под победным наступлением романтического движения — предшественника и пролагателя путей грядущему реализму. Это наступление захватило тогда сознание лучших писателей и художников, создавая замечательные произведения искусства.

В Академии художеств разыгрывалась борьба между вырождающимся классицизмом и молодым романтическим движением. В основном Академия настойчиво поддерживала начала классицизма, перерабатывая их в более строгие и монументальные формы ампира. Но под натиском романтизма она уже начинала сдавать свои старые позиции и шла на уступки, вопреки своей враждебности новым течениям. Эти противоположные влияния испытывало на себе большинство художников, выходявших тогда из Академии. Одни из них более остро, глубоко и драматично отразили в своем творчестве борьбу этих противоположных начал. Это был О. А. Кипренский. Столкновение тех же начал мы обнаруживаем и в живописном творчестве Витберга. Классические влияния еще очень сильны в его ранних академических рисунках и набросках, но и они, как уже показано выше, уступают под натиском романтических веяний. Его единственная, дошедшая до нас картина „Освобождение Петра из темницы“ свободна от окостенелых классических канонів. В сущности, эта картина и по своему духу и по всем своим живописным приемам противоречила основным традициям, царившим тогда в Академии, но, несмотря на это, она получила одобрение и во время своего написания и позже, когда Витберг получил за нее звание академика. Это, конечно, говорит о том, что Академия уже шла на уступки, уже сдавала свои старые позиции.

Витберг не пережил, подобно Кипренскому творческой драмы. И, может быть, только потому,

что он рано оставил живопись и перешел к архитектуре. Но по своему дошедшему до нас крайне немногочисленному наследству (главным образом рисунки) он являет нам образец одного из тех художников, которые как-раз испытали на себе борьбу противоположных влияний и вышли из Академии, нося в себе и в своем творчестве романтические начала, из которых в будущем выросло реалистическое искусство. Пейзажные зарисовки Витберга, и главным образом его портреты, утверждают за ними это его место в развитии русского искусства начала XIX в.

В области зодчества академическое искусство ставило перед собой и разрешало также большие задачи. Утверждая в XVIII в. классицизм, оно позднее развивало величественный и строгий стиль „империи“. В это время, в первой половине XIX в., Академия оказывала решающее влияние и на практическое строительство.

Как архитектор, Витберг был самоучка. Но, изучая самостоятельно архитектуру, он упорным трудом дошел не только до полного ее познания, но до вершин творчества. Он выбрал в себя все лучшее и поистине совершенное, что дала архитектурная мысль на протяжении многих веков. Философские взгляды Витрувия и классическое наследство Палладио были восприняты им и применены на своем опыте. Второй проект храма-памятника войне 1812 г.—наиболее совершенное творение его жизни—рассчитан во всех пропорциях всего комплекса на основе „золотого сечения“.

Новые идеи Леду и его школы были поняты и усвоены Витбергом, как никем из современных им архитекторов, и, соответственным образом индивидуально переработанные, легли в основу его поисков простора, выразительности и величественности. Рассматривая и этапы его работы над храмом-памятником и ее результаты, мы видим в его проекте действительно достойный эпохи монументальный памятник, выражающий все ее величие и являющийся грандиознейшим сооружением классицизма александровского времени. Ни один из архитекторов, современников Витберга, не в состоянии был мыслить такими колоссальными масштабами, какими он мыслил.

Вместе с тем, вызванный им к жизни сказочный исполин отнюдь не был фантастикой. Во всех расчетах практического его осуществления Витберг стоял на реальной почве, и, как уже было указано выше, проект храма-памятника на Воробьевых горах был вполне выполнен.

Архитектурное творчество художника развивалось вместе с развитием стиля его времени, стиля „империи“. Но, участвуя в общей эволюции, Витберг имеет свое собственное лицо. Аналогий его проекту храма-памятника мы не найдем не только среди русской архитектуры начала XIX в., но и среди западной.

Будучи одним из создателей русского деревянного ампира, он и в этой области зодчества вы-

деляется среди всей тогдашней массы архитекторов. У него есть свои собственные приемы, которыми он часто пользуется, применяя их в тех или иных комбинациях. Мы уже знаем его рисунок карниза, балюстрады, вводимые им в основания окон, базу колонн, обработку фронтонов, трехчастные окна. В своих церковных сооружениях (как в последнем варианте храма-памятника, так и в церкви с. Величово), например, он пользуется для завершения сооружений установкой ротондочки на колонках—прием, идущий от Кваренги и больше никем не повторяемый.

Пожалуй, никому из архитекторов того времени так не свойственна идея центрального сооружения, как Витбергу, идея классическая, которой увлекались еще гениальные архитекторы Возрождения с Браманте во главе.

И, как истинный сын своего времени, Витберг преклоняется перед суровым дорическим стилем, незадолго перед тем открывшимся взорам архитекторов XVIII и XIX вв. в памятниках великой Греции, в пестумских храмах. Осваивая архитектуру, Витберг изумительно быстро и легко овладел архитектурным чертежом. Его чертежи (Государственный исторический музей) всегда точны и сделаны настолько ясно, что дают полное представление о его архитектурных мыслях. Вместе с тем, его данные живописца позволяют ему в самых маленьких архитектурных набросках карандашом так выразить свои мысли, даже относительно мельчайших деталей, что такой набросок вырастает в крупный художественный объект, сразу доходящий до зрителя. Для него, как для живописца, типично также стремление подчеркнуть чисто живописными приемами разницу между передним и задним планами, что придает некоторым его чертежам значение подлинных художественных произведений.

Ко всему этому необходимо добавить, что пытливая мысль Витберга отнюдь не останавливалась на чисто архитектурных приемах. Его сильно интересовали, как указывалось выше, многочисленные вопросы техники.

Тут мы встречаемся и с разрешением задачи цепных и висячих мостов, наводки понтонных, встречаемся с водоподъемной машиной, механическим колесом и, наконец, целым рядом чисто практических вопросов, связанных со сложной техникой того грандиозного строительства, какое было задумано на Воробьевых горах.

Все эти моменты рисуют нам крайне сложный облик многостороннего художника, который на своем пути достиг вершин, разрабатывая и углубляя стиль своего времени. Вместе с развитием ампира шла и эволюция творчества Витберга. Склоняясь к своему закату, стиль вспыхивает последним ярким лучом в воротах и решетке вятского городского сада, после чего наступает его упадок.

И только теперь, рассмотрев весь круг творчества художника, можно сказать, что, подобно Баженову, Воронихину, Захарову и Росси, Вит-

берг, несомненно, принадлежит к золотому веку русской архитектуры, хотя ни одна из воздвигнутых им построек не выражает в должной мере его исполинских замыслов, отражение которых мы видим только в его проектах.

Общеизвестна „судьба художника“ в старой России, и неоконченные записки Витберга лишней раз иллюстрируют эту мрачную страницу истории нашего прошлого. Воспоминания Витберга, опубликованные в специальном издании, не послужили толчком к изучению его творчества. Вместе с тем, не став достоянием широких читательских кругов, а в дальнейшем превра-

тившись в своеобразный „архивный документ“, они не смогли послужить материалом к всесторонней реабилитации художника, опозоренного николаевским правительством.

Подобная реабилитация Витберга стала возможной только в наши дни, когда, наконец, оправдалась надежда художника, писавшего столет тому назад: „Как бы ни было велико искусство злонамеренного человека в сокрывании своих лживых дел, но время, этот судья неумолимый, которого подкупить нельзя, откроет все, и беспристрастное потомство всегда воздаст правдивому“ (из собственноручных заметок Витберга).



ЛИТЕРАТУРА  
(В алфавитном порядке)

1. „Академик А. Л. Витберг и его письма к А. И. Герцену“ („Русская старина“, 1897, № 12).
2. Алабин П., Александро-Невский собор в Вятке, Вятка, 1864.
3. „Александр Лаврентьевич Витберг“ („Русская старина“, 1876, №№ 9, 10, 12).
4. Аркин Д., Архитектура эпохи великой французской революции („Академия архитектуры“, 1934, № 1—2).
5. Бакушинский А., А. Иванов и Пуссен („Искусство“, 1933, № 5).
6. Безсонов С., Дом Исторического музея в г. Калуге, Калуга, 1928.
7. Безсонов С., Калужский деревянный ампир, Калуга, 1928.
8. Безсонов С., Калужский купеческий ампир, Калуга, 1930.
9. Берг Н., Заметка об академике Витберге („Русская старина“, 1872, № 8).
10. Благово Д., Рассказы бабушки (Из воспоминаний пяти поколений), СПб., 1885.
11. Буни А. и Круглова М., К вопросу об архитектуре столичного города („Академия архитектуры“, 1936, № 1).
12. Вейнерт Н., К истории дворцовой площади в Ленинграде („Архитектура СССР“, 1936, № 5).
13. Верещагин В., Русская карикатура. Отечественная война. СПб., 1912.
14. Витберг Ф., Витберг и его проект храма Христа Спасителя на Воробьевых горах („Старые годы“ 1912, № 2).
15. „Всемирная иллюстрация“, 1871, № 116 („Вятский собор св. Александра Невского“).
16. „Всемирная иллюстрация“, 1879, № 11 („Храм Христа Спасителя в Москве“).
17. „Вятские Губернские Ведомости“, 1894, № 80 („Участие академика А. Л. Витберга в постройке Александро-Невского собора в г. Вятке“).
18. „Вятские Губернские Ведомости“, 1896, № 24 („Витберг и Александро-Невский собор“).
19. Герцен А., Полное собрание сочинений и писем под редакцией М. К. Лемке, т. т. I—IV, IX, XII—XV, XXII, М.—Л., 1919—1925.
20. „Голос“, 1864, № 335 („Внутренние новости“, корреспонденция из Вятки).
21. Грабарь И., История русского искусства, т. III, гл. XV—XXXVII.
22. Грабарь И., Ранний классицизм и его французские источники („Старые годы“, 1912, № 7—9).
23. Дмитриев И., Взгляд на мою жизнь, М., 1866.
24. Дмитриев И., Мелочи из запаса моей памяти, М., 1869.
25. „День“, 1917, № 188 (Заметка о передаче Ф. А. Витбергом в Музей Пушкинского дома личного архива с материалами, касающимися А. Л. Витберга).
26. „Живописное Обозрение“, 1838, ч. IV, лист 23 („Храм Спасителя в Москве“).
27. „Журнал мин. внутр. дел“, 1838, № 8 („Краткие сведения о сооружении храма во имя Христа Спасителя“).
28. „Журнал мин. народн. просв.“, 1859, ч. 103, отд. VII („Проект храма в Москве, составленный художником Витбергом“).
29. „Записки архитектора Витберга“ („Русская старина“, 1872, №№ 1, 2, 4).
30. Эгура В., Старые русские архитекторы, М., 1923.
31. Иваск У., Село Суханово. Подмосковная света. кн. Волконских (стр. 44—45), М., 1915.
32. „Иллюстрация“, 1860, № 122 („Проект Храма Спасителя академика Витберга“).
33. „Иллюстрированная газета“, 1867, № 6 („А. Л. Витберг“).
34. „Историческая выставка архитектуры“ (стр. 31, 35, 36, 45, 47, 70, 315, 320), СПб., 1911.
35. „Историческое описание построения в Москве Храма во имя Христа Спасителя“, М., 1869.
36. Кожин Н., Взгляды архитектора В. И. Баженова на архитектурное наследие („Академия архитектуры“, 1936, № 1).
37. Кожин Н., К генезису русской ложной готики („Академия архитектуры“, 1934, № 1—2).
38. Кондаков С., Юбилейный справочник Академии художеств, СПб., 1914.
39. Лундберг Е., А. И. Герцен и А. Л. Витберг („Академия архитектуры“, 1934, № 1—2).
40. Любецкий С., Старина Москвы и русского народа, М., 1872 (стр. 265—267, 309—318).
41. Машковцев Н., Витберг Александр Лаврентьевич (Б. Сов. Энцикл., т. XI).
42. Модзалевский Б., Лабзин Александр Федорович (Русск. Биограф. Слов., том Лабзина-Лященко).
43. „Москва или исторический путеводитель по знаменитой столице“, М., 1832, ч. IV (стр. 175—183, 248—252).
44. „Московские Ведомости“, 1823, № 36, стр. 1227 (Павел Граве, „Стихи на открытие судоходства по верховью Москва-реки и Истры“).
45. „Московские Ведомости“, 1829, № 2 (Сенатский указ относительно крепостных крестьян, состоящих в ведомстве комиссии сооружения храма-памятника).
46. „Московский листок“, 1901, № 27 („Москва в XIX столетии“).
47. Мостовский М., Историческое описание храма Христа Спасителя в Москве, М., 1883.
48. Мюллер А., Быт иностранных художников в России, Л., 1927.
49. Мюллер А., Иностранные живописцы и скульпторы в России, М., 1925.
50. „Нева“, 1883, № 5 („Храм Спасителя по проекту А. Витберга“).
51. „Нева“, 1885, № 37 („Александро-Невский собор в Вятке“).
52. Палладио Андреа, Четыре книги об архитектуре М., 1936.
53. Панов В., Архитектор А. Н. Воронихин, М., 1937.
54. Пассек Т., Александр Лаврентьевич Витберг, строитель храма Христа Спасителя в Москве („Газета Гаттуга“, 1879, №№ 10—14).
55. Пассек Т., Из дальних лет. Воспоминания. СПб., 1906 (т. II, гл. XXX).
56. „Петербургский листок“, 1883, № 119 („Собор Христа Спасителя в Москве“).
57. Петров П., Сборник материалов для истории имп. Академии Художеств, СПб., 1865.
58. „Петроградский листок“, 1917, № 245 („Храм Христа Спасителя в Москве“, к столетию закладки).
59. „Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву“, СПб., 1866 (стр. 170, 242, 0104—0107).
60. „Письма Н. М. Карамзина к кн. П. А. Вяземскому“, СПб., 1897 (стр. 149—153).
61. „Письма Н. И. Новикова к Д. П. Руничу“ („Русский архив“, 1871).
62. „Подмосковные музеи“ (Царицыно, Кузьминки, Суханово), М.—Л., 1925.
63. „Полное собрание законов росс. империи (первое), т. XXXII, №№ 24296, 25377, 25378; т. XXXVII, №№ 28347, 28785; (второе), т. I, № 540, т. II, №№ 1086, 1509.
- 63а. „Рисунки и чертежи Воронихина“, ВАА, 1938.
64. „Русская Старина“, 1873, т. VII, стр. 580 (Заметка С. Костарева об архит. Т. Г. Простакове).
65. „Русский архив“, 1880, II, стр. 228 („Первая мысль о построении храма Спасителя в Москве“).
66. „Русский архив“, 1880, II („Исторические анекдоты“).
67. „Русский архив“, 1881, II („По поводу воспоминаний гр. М. В. Толстого“).
68. „Русский архив“, 1893, III (П. Б. „Дом И. И. Дмитриева“).

69. „Русский вестник“, 1817, № 19—20 („Заложение храма во имя Христа Спасителя и воспоминания об изгнании врага из России“).  
 70. „Русский вестник“, 1817, № 23—24 („Письмо к другу по случаю заложения в Москве Храма во имя Христа Спасителя“).  
 71. „Русский инвалид“, 1817, № 246 („Из Москвы от 12 октября“).  
 72. „Русский инвалид“, 1823, № 226 (Об открытии больницы для рабочих ведомства комиссии сооружения храма на Воробьевых горах).  
 73. „Русский инвалид“, 1832, № 117 (Рескрипт на имя Моск. военн. ген.-губ. кн. Д. В. Голицына о построении храма-памятника на новом месте).  
 74. „Сборник общ. изучения русск. усадьбы“, 1928, № 2—3 („Деревянный классицизм“), № 7—8 (Хроника).  
 75. Снегирев В., Жизнь и творчество А. Л. Витберга („Архитектурная газета“, 1937, № 6).  
 76. Снегирев В., Забытый художник („Книжные новости“, 1937, № 13).  
 77. Соколов П., Историческое описание торжества, происходившего при заложении храма Христа Спасителя на Воробьевых горах, М., 1818.

78. Стасов В., Наша архитектура за последние 25 лет, „Вестник Европы“, 1883, № 6.  
 79. „Сын Отечества“, 1819, № 29, отд. VII, смесь (Письмо из Москвы, „Прибрежный житель“).  
 80. Шильдер Н., Император Александр I, СПб., 1898, т. IV.  
 81. Яремич С., Основание Академии Художеств. Президентство И. И. Шувалова (Сб. „Русск. академ. худож. школа в XVIII в.“).  
 82. Яремич С., Влияние воспитательных идей на художественную школу. Президентство И. И. Бедкого (Сб. „Русск. академ. худож. школа в XVIII в.“).  
 83. Яремич С., Художества в период президентства И. И. Бедкого (Сб. „Русская академ. худож. школа в XVIII в.“).  
 84. Wiebeking C. F., Architecture civile théorique et pratique enrichie de l'histoire descriptive des édifices anciens et modernes les plus remarquables. Munich, 1827—1831. (Гражданская архитектура, теоретическая и практическая с прибавлением исторического описания наиболее замечательных древних и современных сооружений).

## ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1—5. Архитектурная композиция . . . . .	10—13	39. Разрез храма-памятника по первому проекту . . . . .	54
6. Три отрока отрываются от поклонения идолам . . . . .	13	40. Фрагмент разреза храма-памятника по второму проекту . . . . .	54
7. Освобождение Петра из темницы . . . . .	15	41. Набросок внутренней декораций храма-памятника . . . . .	55
8. Античная сцена . . . . .	16	42. Фасад и план звонницы . . . . .	55
9. Сельская сцена . . . . .	17	43. План части Москвы с местом закладки храма (1836) . . . . .	56
10. Русская пляска . . . . .	18	44. Набросок дома Дмитриева . . . . .	70
11. Вид на Неву . . . . .	20	45. Фасад дома Дмитриева у Спиридония . . . . .	70
12. Цепной мост . . . . .	21	46. План нижнего этажа . . . . .	71
13. Висячий мост . . . . .	21	47. План мезонина . . . . .	71
14. Вариант храма-памятника. Ротонда . . . . .	25	48. Акварель 80-х годов XIX в. с предполагаемым домом Дмитриева . . . . .	74
15. Карикатура на французов . . . . .	25	49. Дом Дмитриевой на Мещанской . . . . .	75
16. Рисунок фейерверка . . . . .	25	50. Церковь в с. Величове . . . . .	76
17. Вид с Воробьевых гор . . . . .	32	51. Набросок предполагаемого дома Посникова . . . . .	76
18. Закладка московского храма-памятника . . . . .	32	52. План и разрез церкви . . . . .	76
19. Набросок дома И. И. Дмитриева . . . . .	36	53. Наброски парковых построек в с. Усове . . . . .	77
20. Набросок дома И. И. Дмитриева . . . . .	36	54. Парковые постройки . . . . .	77
21. Набросок дома И. И. Дмитриева . . . . .	37	55. Наброски решетки и ворот вятского городского сада . . . . .	88
22. Первая мысль храма-памятника . . . . .	38	56. Решетка вятского городского сада . . . . .	88
23. Варианты храма-памятника . . . . .	39	57. Ворота вятского городского сада . . . . .	89
24. Вариант храма-памятника . . . . .	41	58. Беседка-ротонда в вятском городском саду . . . . .	89
25. Вариант храма-памятника . . . . .	41	59. План, фасад и разрез вятского собора . . . . .	90
26. Акварель храма-памятника . . . . .	43	60. Рисунок собора в Вятке . . . . .	91
27. Колоннада храма-памятника. Спуск к реке . . . . .	43	61. Портрет Витберга работы Соколова . . . . .	93
28. Мемориальная доска с изображением первого проекта храма (1817) . . . . .	45	62. Портрет первой жены Витберга . . . . .	93
29. Вариант храма и звонницы . . . . .	46	63. Портрет второй жены Витберга . . . . .	93
30. Варианты храма-памятника . . . . .	46	64. Портрет отца Витберга . . . . .	93
31. Варианты храма-памятника . . . . .	47	65. Портрет неизвестного . . . . .	94
32. Фасад храма-памятника, подписанный Витбергом (1825) . . . . .	47	66. Портрет Лабзина . . . . .	94
33. Мемориальная доска с изображением второго проекта храма (1825) . . . . .	48	67. Портрет Растопчина . . . . .	94
34. План местности на Воробьевых горах . . . . .	49	68. Портрет Д. В. Артемьева . . . . .	94
35. План нижнего храма по второму проекту (1825) . . . . .	51	69. Портрет дочери Витберга Голубевой с сыном . . . . .	97
36. План трех храмов первого проекта . . . . .	51	70. Портрет А. И. Герцена . . . . .	97
37. План среднего храма по второму проекту (1825) . . . . .	52	71. Наброски кладбищенских памятников . . . . .	100
38. План верхнего храма по второму проекту (1825) . . . . .	53		

# О Г Л А В Л Е Н И Е

	<i>Стр.</i>
Глава первая . . . . .	5
Глава вторая . . . . .	9
Глава третья . . . . .	19
Глава четвертая . . . . .	24
Глава пятая . . . . .	28
Глава шестая . . . . .	31
Глава седьмая . . . . .	34
Глава восьмая . . . . .	58
Глава девятая . . . . .	65
Глава десятая . . . . .	69
Глава одиннадцатая . . . . .	80
Глава двенадцатая . . . . .	83
Глава тринадцатая . . . . .	86
Глава четырнадцатая . . . . .	98
Заключение . . . . .	102
Литература . . . . .	106
Перечень иллюстраций . . . . .	107

Редактор А. С. Оголевец  
Тех. редактор Г. В. Белинский  
Художник Н. Ю. Гитман

☆☆☆

Сдано в производство 27/II  
1939 г. Подписано к печати  
8/VIII 1939 г. Изд. № 208.  
Зак. № 75. Бумага 62 × 94<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Уч.-авт. л. 15<sup>1</sup>/<sub>2</sub>. 13<sup>3</sup>/<sub>4</sub> печ. л.  
Уполном. Мособлгорлита Б-5448.  
21 тип. им. Ив. Федорова. Ленин-  
град, Эвенигор., 11. Тираж 3000.

☆☆☆

Цена 20 руб., перепл. 3 руб.

ЗАМЕЧЕННАЯ ОПЕЧАТКА

Страница 33	Строка 15 снизу столбец 1-й	Напечатано 15 м,	Следует читать 32 м.
-------------	--------------------------------	---------------------	-------------------------

В. Л. Снегирев „Архитектор Витберг“.

Цена 23 руб.