Маркин Юрий Петрович. Доктор искусствоведения, почётный член РАХ, главный научный сотрудник НИИ РАХ. Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, ул. Пречистенка, дом 21). Эл. почта: Germar@mail.ru.

Markin Yuri P. Doctor of Art History, Honorary Academician. Chief Researcher of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts (21 Prechistenka St., Moscow. NII RAKh). E-mail: Germar@mail.ru.

© Маркин Ю.П., 2021.

Academia. Архитектура и строительство, № 4, стр. 49–58.

Андреас Шлютер. Здание Арсенала в Берлине. 1695–1706 годы

Ю.П.Маркин, НИИ РАХ, Москва

Андреас Шлютер [1660(?) – 1714] прошёл превосходную учку художника-универсала в Варшаве в строительной артели голландца Т. ван Гамерена. В Берлин его пригласил в 1694 году курфюрст Бранденбурга Фридрих III, заказавший ему создание конного памятника своему отцу, Фридриху Вильгельму (Великому курфюрсту), а также строительство здания арсенала (далее – Арсенал) в Берлине по законченному проекту умершего другого голландца Й. ван Неринга (1659–1695). После переезда в Берлин сразу же стали очевидными характер личности Шлютера и его творческие принципы. При работе по чужому архитектурному проекту он умудрился почти полностью сохранить план, конструктивную основу и даже намеченные элементы скульптурной отделки здания, но радикально переосмыслил эту отделку, привнес в неё максимум символической содержательности и экспрессии. Так, в Арсенале, например, вместо одинаковых настенных декоративных воинских шлемов, значившихся в проекте Неринга, Шлютер оставил такое же их число (76), но ни разу не повторил в рисунке декора. И к тому же «населил» их высокие плюмажи орлами и драконами, терзающими пленников, а также сфинксами, трубящими гениями и т.п., создав в итоге виртуально-символический «защитный пояс» от нападения на крепость врагов. То же самое повторилось и с установкой множества скульптурных «трофеев» на кровле Арсенала, задуманных Нерингом. Вместо 16 пушек разного калибра Шлютер ввёл то же число своих больших композиций в металле, в том числе со сценами казней пленных. В этом последнем его штрихе убранства здания отчётливо прозвучала заповедь Моисея: «Не убий!». С окончанием 30-летней войны (1648) в Германии, как нигде, долго сохранялся культ публичных казней пленных на городских площадях. Шлютер обязан был присутствовать на них вместе с монархом, будучи главным художником Двора. Как результат на стенах внутреннего двора Арсенала появились 22 «маски умирающих воинов», ставшие его знаменитой «визитной карточкой» в мировом искусстве.

Ключевые слова: Шлютер, архитекторы, дворец, этаж, шлемы, головы, пленники, трофеи, фронтоны.

Andreas Schlüter. The Arsenal building in Berlin. 1695–1706

Yu.P.Markin, NII RAKh, Moscow

Andreas Schlüter [1660(?) – 1714] underwent an excellent apprenticeship as a universalist painter in Warsaw at the construction artel of Dutchman T. van Gameren. He was invited to Berlin in 1694 by the Elector of Brandenburg, Friedrich III., who commissioned him to build an equestrian monument for his father, Friedrich Wilhelm (The Great Elector), as well as the Arsenal building in Berlin, based on a finished project by another Dutchman, J. van Nering (1659–1695). After moving to Berlin, the nature of Schlüter's personality and his creative principles immediately became apparent. While working on someone else's architectural design, he managed to almost preserve the plan entirely, the structural framework, and even the intended elements of the sculptural decoration of the building, but radically rethink this decoration, bringing it a maximum of symbolic content and expression. In the Arsenal, for instance, Schlüter left the same number (76) of decorated warrior's helmets in place of the identical ones found in Nehring's design, but without repeating them in the decoration scheme. He also "populated" their high plumes with eagles and dragons tormenting prisoners, as well as sphinxes, trumpeting genii, etc., creating a virtual and symbolic "protective belt" against enemy attack on the fortress. The same was repeated with the installation of the many sculptural "trophies" on the roof of the Arsenal as conceived by Nering. Instead of 16 cannons of varying caliber, Schlüter introduced the same number of his large compositions in metal, including scenes of executions of prisoners. This final touch of his decoration of the building reflects the commandment of Moses "Thou shalt not kill". After the end of the 30-year war (1648) the cult of public executions of prisoners in the town squares persisted in Germany more than anywhere else. Schlüter was obliged to attend them together with the monarch as the chief painter of the Court. As a result, 22 "masks of dying warriors" appeared on the walls of the courtyard of the Arsenal, which became his famous "calling card" in world art.

Keywords: Schlüter, architects, palace, floor, helmets, heads, captives, trophies, pediments.

К вопросу о типологии зданий арсеналов¹ в Германии в XV–XVII веках

Оба термина – «арсенал» и «цейгхауз» издавна и по сию пору относятся к одному и тому же виду функциональной постройки оборонного назначения, впервые возникших когда-то во Франции. В Германии строительство небольших арсеналов прослеживается с начала XIII века (в Вормсе, например, в 1232 году); в дальнейшем данный тип сооружения приобретал все больший размах по мере роста в XV веке крупных богатых городов, а с XVII века – в столичных центрах княжеских и королевских земель (в Ганновере, Саксонии, Аугсбурге, Бранденбурге и т.д.).

На исходе XVII века облик и функции крепостной архитектуры заметно изменились вслед за появлением регулярных армий, масштабных театров военных действий, новой тактики ведения боя, тяжелой артиллерии и т.д. Арсеналы, в частности, постепенно теряли свой прежний облик прямоугольных или круглых в плане цитаделей-монолитов. Они нередко строились уже не на окраине, а в центрах европейских столиц, рядом с резиденцией и главным храмом монарха, но оставались недоступными для посторонних лиц как места хранения войсковых знамен, заседаний военных советов, проведения торжественных церемоний и т.д.

Заметной тенденцией становилась также всё большая роскошь наружного убранства фасадов и кровли арсеналов. Некогда строгое по облику, сугубо функциональное здание превращалось в очередную парадную архитектурную репрезентацию милитаристских амбиций правящего монарха.

Эта, на первый взгляд, противоречивая, но необратимая тенденция привела к появлению многочисленных архитектурных трактатов в XVII–XVIII веках, авторы которых с удовлетворением констатировали или жёстко порицали её. Сошлёмся здесь на ряд теоретических статей в Большом всеобъемлющем универсальном словаре Цедлера² («Zedlers Universallexikon») 1732 года, посвящённых и Арсеналу в Берлине. Большинство авторов ратовало за умеренность внешней отделки и полифункциональную структуру плана каждой новой крепостной постройки.

«В арсенале могут находиться помещения литейни, оружейной мастерской, а также двор с комнатами, в которых могли бы разместить свои рабочие места плотники, каретники и другие ремесленники» [1, S. 115]. «Наружный вид арсенала должен быть строгим, для чего следует использовать здесь тосканский или дорический вид архитектуры» [1, S. 128].

Строительством крупного арсенала в Берлине был озабочен ещё Великий курфюрст Фридрих Вильгельм (годы правления 1620–1688), причём он требовал «арсенала красивого», в котором находились бы не только обычные складские помещения. Он возвращался к вопросу о необходимости такой постройки в 1667 и 1678 годы, а также в нескольких своих завещаниях в конце жизни. И даже приказал изготовить модель будущего арсенала в 1683 году на каждой из сторон (не сохранилась, автор неизвестен) и выставить её для всеобщего обозрения.

История строительства Арсенала в Берлине

Есть определённый смысл в том, чтобы начать с «протокольного» визуального представления читателю внешнего об-

¹ Арсенал, цейгхауз – нем. Zeughaus – военная кладовая для оружия или амуниции (В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка : В 4-х томах. Том 4. – М. : Терра – Книжный клуб, 1998. Репринтное издание).

² Большой всеобъемлющий универсальный словарь Цедлера : В 68 томах. Халле и Лейпциг, 1731–1754. Том 2. – 1732. – Стб 1235–1241.

³ Здесь и далее фото Ю.П. Маркина

Рис. 1. Портрет Андреаса Шлютера. Фрагмент убранства городских ворот в Данциге. 1720-е годы. Керамика³

Рис. 2. Арсенал в Берлине. Парадный южный фасад. 1706 год. Фото 2012 года

лика этой постройки, поскольку она и сегодня, после долгой, тщательной и успешной реставрации, выглядит так же, как в 1720-е годы (рис. 1).

Перед нами – квадратное в плане кирпичное двухэтажное здание, не имеющее подклета, с высоким аттиком и внутренним квадратным световым двором (размером 38×38 м), перекрытым ныне армированным прозрачным пластиком. Каждая из четырёх сторон Арсенала имеет протяжённость в 90 метров; высота стен от земли до верха аттика составляет 18,75 метра.

Этому строго выдержанному единству размеров вторит извне почти абсолютное сходство архитектурного решения и убранства каждого из четырёх фасадов в стилистике синтеза барокко и классицизма. Везде нижний этаж выделяется классической рустовкой стены и наличием трёх ризалитов с тосканскими портиками (центрального, с большим выступом из стены, и двух уплощённых, приближенных к концам фасада) (рис. 2).

Конструкция первого этажа на каждом фасаде включает также 19 крупных оконных и порталных арочных проёмов одной высоты (свыше трёх метров), над каждым из которых в качестве замкового камня размещён ни разу не повторяемый больше парадный «античный» (по сути же – фантастический) воинский шлем, изваянный из песчаника.

Архитектура и её убранство на верхнем этаже логично следует числу и осям проёмов этажа нижнего с тем лишь существенным отличием, что здесь 19 оконных проёмов прямоугольные, украшены сверху наличниками двух вариантов и отделены друг от друга тосканскими пилястрами на протяжении каждого фасада. Данное ордерное «излишество», дополненное невысокими постаментами для пилястров, обусловило появление конструктивно оправданного карниза между этажами, позволяющего разместить пониже верхнего этажа также пояс каменной балюстрады.

Над парадным (южным) входом в Арсенал, на верхнем этаже размещён красивый четырёхколонный тосканский

портик с фронтоном и с многофигурным горельефом в тимпане фронтона. Точно такие же портики имеются и на остальных трёх фасадах здания, но там они оказались почти прислонёнными к стене; здесь же портик заметно отделён от неё и получил на месте удалённого центрального окна дополнительный пышный декор в виде двух мраморных Гениев Славы, между ними – большой мраморной плиты с крупным вызолоченным текстом (словами первого короля Пруссии Фридриха I), ниже – королевского геральдического щита, увенчанного короной, и, наконец, в самом низу, в наружной конхе над входом в здание – профильного поясного портрета Фридриха I (бронза, позолота), фланкированного крупными фигурами каменных орлов (рис. 3, 4).

Завершается Арсенал плоской кровлей, по всему периметру которой размещено не совсем привычное для глаза большое число скульптурных воинских атрибутов. Имеются в виду символические каменные «трофеи», столь характерные для убранства крепостной архитектуры в Европе в XVII веке.

Всего их 48, почти одинаковых между собой по типу и самым меньшим по размеру. Они корреспондируются по соответствующим вертикальным осям с таким же числом межоконных пилястров второго этажа по всему периметру фасадов здания. Типологически это – традиционные вертикальные «связки-пучки» из копий, доспехов и мечей, но в данном случае они почти полностью закрыты спереди (от зрителя) высоким нагрудным доспехом, а сверху накрыты пустым шлемом. В этом наборе им несомненно осознанно придавалось сходство с фигурой стоящего воина.

Шестнадцать остальных, многофигурных и самых громоздких скульптурных композиций сходным образом отвечают вертикальным осям расположения двенадцати порталов Арсенала. Эти композиции включают изображения скованных пленников, развёрнутых знамён, фрагментов орудийных стволов и колёс, укрупнённых деталей доспехов и даже походных шатров.

Рис. 3. Арсенал в Берлине. 1695–1730 годы. Фото 2012 года

Рис. 4. Гийом Юло. Портик (создан по эскизу А. Шлютера) на втором этаже над центральным южным порталом Арсенала. 1706 год. Фото 2012 года

Если учесть возможность максимального отхода от главного фасада этой постройки в конце 1700-х годов (не менее 500 метров!), а также идеальную освещённость её солнцем в течение большей части дня, то издали только что возведённый и столь роскошно отделанный внешне Арсенал мог показаться эффектным расписным театральным задником при поднятом занавесе. Подобные же эффекты использовались иногда в более поздней барочной сценографии XVIII века (у будущего «россиянина» Пьетро ди Готтардо Гонзага, например, представившего в одной из декораций в театре «Ла Скала» в Милане главный фасад этого же театра вместе с частью прилегающей городской площади [2, С. 30].

Повторимся: таков нынешний облик Арсенала в Берлине, созданного при активном участии Андреаса Шлютера более трёхсот лет назад. И мы руководствовались собственным условным «маршрутом» его обзора – от нижнего этажа до крыши здания. Отметим также, что даже парадный южный фасад Арсенала (его отделка форсировалась ко дню самокоронации бранденбургского курфюрста Фридриха III в короля Пруссии в Кёнигсберге в 1701 году) оставался вплоть до середины 1700-х не везде законченным.

Ещё один важный момент – согласно документам нам неизвестна до сих пор реальная мера участия Шлютера как проектировщика, архитектора и скульптора в создании этой постройки. Автором первого проекта берлинского Арсенала был одарённый голландский зодчий Иоганн Арнольд Неринг (1659–1695), также работавший в Бранденбурге по заказам курфюрста Фридриха III, но при его жизни, 28 мая 1695 года, состоялась лишь торжественная закладка первого камня здания. К этому времени были подготовлены ранние проектные работы, в том числе принятый к исполнению проект южного парадного фасада, созданный незадолго до смерти Неринга [3, С. 129].

Во второй половине XX века в кругу немецких историков архитектуры возникло предположение, что автором данного или очень сходного не сохранившегося (?) проекта мог быть французский зодчий Франсуа Блондель (1617–1686), присланный в 1657 году французским королем Людовиком XIV ко двору Великого курфюрста [3, С. 128, 132–133].

Обе версии в качестве обоснования базировались на общем тезисе – некоторой перекличке ранних проектов будущего Арсенала в Берлине с реальной архитектурой королевского главного дворца в Версале, строительство которого было завершено к 1695 году. Однако невозможно не учитывать еще одного факта: Неринг (как несколько позже и Шлютер) был послан в начале 1690-х курфюрстом Фридрихом III на стажировку в Европу (Шлютер в Италию и Францию) и, следовательно, имел возможность видеть и изучить Версальский дворец (рис. 5). Упомянутую же выше перекличку можно было усматривать только в конструкции и декоре нижнего этажа Арсенала (сходство рустовки стены, наличие шлемов над окнами), а также в пластическом убранстве его

же кровли, как и в Версале, многофигурных символических композиций).

После смерти И.А. Неринга в октябре 1695 года немецкий архитектор Мартин Грюнберг (1755–1706) и Андреас Шлютер были призваны курфюрстом в качестве исполнителей работ по чертежам покойного зодчего. При этом закономерно должна была возникать конфликтная ситуация. В отличие от Грюнберга, Шлютер явно не собирался полностью претворять в реальность проект Неринга, судя по тому, что он уже в 1696 году начал с конца – с изготовления важнейших, по мнению его как самозванного проектировщика, элементов убранства Арсенала, не предусмотренных в проекте Неринга (сюжетных воинских шлемов и масок умирающих воинов). Формально же Шлютер оказывался в подчинении у Грюнберга и обязан был согласовывать с ним малейший свой отход от проекта Неринга.

Острый конфликт скорее всего состоялся и в самом деле, судя по тому, что на очередном проекте фасада Арсенала, исполненном одним только Грюнбергом в 1696/1697 году, не оказалось воинских шлемов над арочными окнами и порталами нижнего этажа, заявленных в упрощённом варианте в проекте Неринга и уже радикально изменённых в отделке и осуществляемых в камне Шлютером. По данной или другой

Рис. 5. А. Ленотр, Ш. Лебрен и А. Мансар. Королевский дворец Людовика XIV. Фрагмент главного корпуса. Версаль. 1661–1690 годы

Рис. 6. Иоганн Карл Шотт. Проект берлинского Арсенала А. Шлютера. Гравюра (источник: Lorenz Beger. *Thesaurus Brandenburgicus*, Bd. 2. Köln, 1699, S. 523)

причине М. Грюнберг весной 1698 года лишился своего поста, а 30 марта того же года архитектором и руководителем строительства Арсенала был назначен А. Шлютер.

Рис. 7. А. Шлютер. Варианты декоративных шлемов на стенах первого этажа Арсенала. Берлин. Вторая половина 1690-х годов. Камень

Рис. 8. А. Шлютер. Нападающий дракон. Фрагмент одного из декоративных шлемов на первом этаже Арсенала. Берлин. Вторая половина 1690-х годов. Камень

Рис. 9. А. Шлютер. Воскресающий из мертвых. Фрагмент одного из декоративных шлемов на первом этаже Арсенала. Берлин. Вторая половина 1690-х годов. Камень

Более чем вероятно, по нашему мнению, что последний предложил на одобрение курфюрсту Фридриху III значительно изменённый несохранившийся проект убранства не только всех фасадов Арсенала, но и его кровли, а также стен его внутреннего двора. Сходное предположение высказывает также немецкая исследовательница Регина Мюллер [5, S. 129–130], ссылаясь на чью-то едва заметную карандашную дорисовку огромного многочастного картуша на упомянутом выше проекте Неринга, датируя её 1697/1698 годом и усматривая в ней руку Шлютера.

В гравюре Йоганна Карла Шотта (ок. 1698) воспроизведён ещё один рисунок – немецкого художника К.Ф. Блезендорфа, на котором представлены тот же главный фасад Арсенала (рис. 6), намётка западного (бокового) фасада и хорошо просматривается упомянутый картуш – пока всё ещё виртуальный, но с ясно читаемой роскошной лепниной и профильным портретом курфюрста Фридриха III [4, S. 523]. Вполне возможно, таким образом, что этот второй рисунок стал одним из самых ранних, позволяющих судить о том, что суммарная концепция пластического убранства фасадов Арсенала к концу 1690-х годов уже была достаточно продумана Шлютером и стилистически выдержана в едином ключе.

Мы, со своей стороны, сошлёмся на более весомое доказательство предположения Р. Мюллер – на ранний гравированный⁴ титульный лист одного из редких изданий, прославляющего курфюрста Фридриха III: „Par Prima ornamentorum armamentarummi Scen. ac Potent.mi Princ. ac Dni.mi FRIDERICI III Electoris Brandenburgici“⁵. Внизу этого листа изображена лежащая на земле одна из уже законченных каменных масок умирающих воинов работы А. Шлютера, занявшая позже свое конкретное место на южной стене внутреннего двора Арсенала.

Наш вывод: Андреас Шлютер как многопрофильный труженик и стажёр-путешественник по Италии и Франции, уже в 1696 году пришёл к своей философско-пацифистской и архитектурной концепции убранства стен и кровли своего Арсенала и даже начал воплощать её как скульптор семимильными шагами вопреки «руководству» М. Грюнберга.

Следует все же отдать вначале должное И.А. Нерингу и его проекту как мощному импульсу для Шлютера, весьма способствовавшему превращению этого проекта в реальный роскошный дворец.

Имеются в виду, в первую очередь, исходные размеры, пропорции, размеры и план здания, заявленные Нерингом. Ещё – число, конструкция и размеры 76 однотипных арочных стеновых проёмов, рустовка стен нижнего этажа, заметное выделение центрального ризалита с порталом на каждом фасаде. Шлютер, правда, оставил менее заметным централь-

⁴ Автор гравюры – художник Теодор Лубиницкий (1654–1718/1720), место и дата издания хвалебного описания – Вена 1696. Лист хранится в Графическом собрании Альбертина в Вене [3, S. 169].

⁵ «Сначала воспею хвалу [...] принцу Фридриху III правителю Бранденбургскому» (лат.).

ный ризалит северного фасада; поскольку он мог бы мешать здесь проезду и даже движению пешехода по узкой улочке «За литейней» (“Hinter dem Gießhaus”). Главный же, южный вход в Арсенал в итоге логично обрёл, скорее всего по воле Шлютера, роскошное дополнительное убранство от низа центрального портала до кровли здания.

Особо отметим также, что Неринг утвердил в своём проекте убранства нижнего этажа на каждом фасаде весьма эффектную деталь. Он обратил замковые камни оконных и порталных арочных проёмов в одинаковые воинские шлемы по всему периметру здания. Можно предположить, что зодчий хотел этим усилить визуальную ритмику этих проёмов с помощью данного элемента декора, удачно отвечающего по сюжету назначению постройки. Шлютер через два-три года с блеском преобразовал эту находку, создав знаменитый «защитный пояс» [Термин введён нами – Ю.М.] из 73 фантастических шлемов, «заселив» их высокие плюмажи изображениями свирепых орлов и драконов, терзающих пленников (рис. 7–9), а также львов, крылатых сфинксов, трубящих Гениев Славы и т.д., как символическим заслоном от врагов для стен Арсенала, и одновременно – как начальной «увертюрой» к страстному осуждению темы ужасов войны, прозвучавшей во весь голос в «Масках умирающих воинов» в нижнем внутреннем дворе этого дворца-крепости.

Последующие коррективы Шлютером проекта И.А. Неринга обещали следовать по сходному сценарию по мере возведения верхнего этажа и кровли здания. Однако темпы строительных и отделочных работ внезапно оказались иными.

Судьбе было угодно произвести своеобразную «рокировку» в развернувшейся борьбе архитекторов за престижную должность. 5 августа 1699 года внезапно обрушился один из опорных столбов нижнего этажа Арсенала вместе с частью свода, и теперь уже Шлютер был отстранён, а его место занял француз Жан де Бодт (1670–1745) – специалист по возведению крепостных сооружений. Последний обвинил Шлютера в недостаточном контроле за качеством строительных работ и заявил, что при таком руководстве здание может обрушиться целиком. В дальнейшем Бодт надолго занялся «надлежащим контролем» над возведёнными до него частями здания, затормозив ход строительства Арсенала на несколько лет.

Отзыв Бодта мог иметь основания, поскольку Шлютер заканчивал в данный период трудоёмкую работу над изготовлением декоративных шлемов и масок умирающих воинов на предназначенные для них места. Одновременно он был занят доработкой проекта и установкой конного памятника покойному Великому курфюрсту, с чем торопил его курфюрст правящий, согласно заказу 1696 года.

Означало ли это событие, что Шлютер отныне официально лишился возможности влиять на ход дальнейшего строительства и убранства Арсенала?

Как нам представляется – нет, поскольку влияние это не могло исчезнуть вплоть до завершения работ над кровлей

постройки и установки готовых шлемов и масок умирающих воинов на её стенах и во внутреннем дворе.

Курфюрст Фридрих III, невзирая на скандал, связанный с обрушением, продолжал всячески благоволить А. Шлютеру – своему любимцу. Более того, в ноябре того же 1699 года он указал величавым жестом Шлютеру на куда более высокий пост – главного архитектора-проектировщика и руководителя работ по радикальной перестройке старой базовой резиденции Гогенцоллернов – огромного дворца XVI века в центре Берлина (по соседству с Арсеналом). Монарх попросту сберегал тем самым силы и нервы Шлютера для реализации куда более актуальных и масштабных строительных задач. Фридрих не обманывался в скором ожидании собственного королевского трона, и мысли его были заняты возведением новых роскошных дворцовых покоев.

Такое доверие автоматически снимало, по нашему мнению, все вопросы о том, каким должен быть окончательный вид Арсенала в Берлине. Де Бодт просто обязан был теперь послушно осуществлять до конца проект, основательно переработанный и частично осуществлённый Шлютером за полтора года руководства постройкой крепости.

Именно с 1699 года начались работы по окончанию «защитного пояса» из шлемов по периметру фасадов Арсенала, четырёхколонным тосканским портикам центральных фронтонов, а затем (возможно около 1706 года) – 66 каменным «призракам-шпилям» по периметру крыши здания, – всё в соответствии с замыслами А. Шлютера.

Выдвигая данный тезис, мы с неизбежностью вступаем в серьёзную научную полемику с немецкими специалистами в вопросах атрибуции всего возведённого в Арсенале при Ж. де Бодте после августа 1699 года.

В новейшем по времени и самом полном юбилейном немецком каталоге всех работ Шлютера, изданном к 300-летию со дня смерти Мастера («Андреас Шлютер и барокко в Берлине», 2014), почти весь поздний этап конструктивного завершения Арсенала по существу исчез из поля исследований и научных текстов 27 его авторов. Возможно, как материал, якобы не относящийся к работам «уволненного» Шлютера, но, скорее всего, по коллективному умолчанию авторов, затруднившихся с датировкой этих поздних достроек, а также с установлением имён и почерков новых строителей и декораторов, сменивших прежних мастеров, уведённых на новый строительный объект Шлютером.

Еще более парадоксален другой факт: в этом огромном каталоге (540 страниц) мы не обнаружим также особого внимания к главным шедеврам великого Мастера 1695–1698 годов, упоминаемым в качестве таковых в любой иноязычной научной литературе, посвящённой искусству европейского барокко рубежа XVII–XVIII веков. Имеется в виду всё те же уникальный наружный комплекс скульптурных шлемов на нижнем этаже Арсенала и знаменитые маски умирающих воинов в его внутреннем дворе. Не нашлось места даже для достойной фотопубликации этих шедевров!

В качестве сомнительной замены в каталоге, в статье Э. Лейшнера, опубликованы перьевые рисунки с семи (из 22) шлютеровских масок умирающих воинов уже знакомого нам Т. Лубиницкого (ок. 1696–1700), а также шестнадцать поздних гравюр 1759 года на тот же сюжет берлинского гравёра Кристиана Бернхарда Роде (1725–1797) в статье Ф.Е. Келлера. Обе публикации не безинтересны, но лишь как экспериментальный и явно вторичный материал. Лубиницкий довольствовался некоей архаизированной версией «Масок», изобразив их на земле, на фоне древних руин и романтических пейзажей [3, S. 178–185]. У Роде число изображенных «Масок» Шлютера вообще опознается с трудом ввиду множества попыток-повторов той или другой маски, возможно ввиду их плохой сохранности к середине XVIII века [3, S. 143, 152–157].

Больше всего вопросов – к фотографиям в каталоге «Масок умирающих воинов» 1795–1799 годов, созданных артелью Шлютера: было в наличии всего 13 из 22, причём девять в размер почтовых марок и только две в большем размере [3, S. 144–146, 160]. К счастью, незабытыми оказались три сохранившихся фрагмента из числа пробных бронзовых моделей-образцов, исполненных самим Шлютером [3, S. 162–164]. Что же касается «шлемов», то здесь вообще антирекорд – всего два фотоснимка из 73 [3, S. 137, 140]. Правда, указан возможный их первоисточник – роспись Полидора да Караваджо фасада палаццо Милези в Риме 1525 года [3, S. 141, 158, 159].

Затруднения немецких специалистов отчасти можно понять, поскольку проектная деятельность самого Ж. де Бодта в период его руководства исчисляется только одним «чертежом». На одном из планов Арсенала, составленном И.А. Нерингом, французский зодчий добавил от себя наметки двух полускрытых круглых башенок в юго-западном и юго-восточном углах внутреннего двора этой же постройки. Попросту говоря – двух кружочков на чужом подробном и крупном плане. На всякий случай, чтобы, не дай Бог, не обвинили в бездействии.

Рис. 10. Гийом Юло. Наружная конха с портретом прусского короля Фридриха I над центральным южным порталом Арсенала. 1706. Бронза с позолотой, камень

Позволим себе теперь привести краткую аргументацию в доказательство нашей атрибуции некоторых поздних дополнений в архитектуре и внешнем декоре Арсенала как работ Шлютера-проектировщика. Это, в первую очередь, смысловое содержание этих дополнений. Особенно наличие во множестве зашифрованных подтекстов темы ужасов современных войн и обыденных(!) «нормативов» жестокости (в обращении с пленниками чаще всего), все ещё практикуемых после исторически недавней Тридцатилетней войны, полыхавшей по всей Европе (1618–1648). Темы – ключевой, как мы полагаем, для Шлютера в конце XVII века и его исходной пацифистской концепции в работе над заказанной курфюрстом Фридрихом III оборонной постройкой.

В годы руководства Ж. де Бодта архитектурной пластикой занималась артель каменотёсов, руководимая опытным парижским скульптором Гийомом Юло (около 1657 – после 1722). Вполне возможно, именно этой артелью были осуществлены отдельные части наружного убранства стен Арсенала. Думать так позволяют документы, согласно которым поясной рельефный портрет прусского короля Фридриха I в золочёной бронзе (1706) над главным входом и крупные статуи (известняк) по сторонам того же входа были исполнены самим Г. Юло.

В проекте Неринга этих последних значилось только две как пристенных и неопределённого пола. Установлено же оказалось четыре (очередной «произвол» Шлютера?) – объёмных и одетых женских статуй на отдельных постаментах – аллегии крепостного строительства, геодезии, экономии расходов и искусства фейерверков. Каждая из них представлена с намёткой разворота торса и поворота головы; каждая держит в руках разворачиваемый свиток с инструкциями, у ног каждой – активно помогающий ей путто.

Артелью Г. Юло был выполнен, скорее всего, и остальной рельефный декор главного портика над южным входом в Арсенал, в том числе оба крупных «вздыбленных» орла по бокам медальона с портретом Фридриха I (известняк) (рис. 10). Менее качественными по исполнению видятся большие горельефные фигуры двух Гениев Славы, а также геральдическая эмблематика (из белого мрамора с обильной позолотой). О содержании многофигурного барельефа в тимпане этого же фронтона (программном для общей концепции Шлютера) речь пойдёт ниже.

Пластическое убранство второго этажа сегодня включает на каждом фасаде, помимо фронтонных скульптурных композиций, также шесть гротесковых рельефов в сегментовидных наличниках окон (по два на каждом центральном и на боковых ризалитах фасада). Они были предложены в проекте Неринга, причем в гораздо большем числе (по двенадцать на каждом фасаде). У Шлютера в каждом наличнике представлены чаще всего стилизованная морда льва в центре и предметы воинской арматуры по бокам. Ещё выше, под верхним карнизом – пояс знакомых нам метопов и рельефов меж ними

по всему периметру верха стен Арсенала: сотни изображений обычных воинских шлемов, щитов, доспехов, оружийных колёс, трофеев и т.д. Нечто подобное, но в обобщённом виде предлагал в своем проекте парадного фасада и Неринг, так что сугубо исполнительской работы по его проектам для артели Г. Юло (если и здесь трудилась она) оказалось предостаточно.

Авторство Шлютера-проектировщика в создании необычного вида кровли берлинского Арсенала не вызывает у нас сомнений. Правда, к оригинальному варианту убранства кровли пришёл раньше и Неринг. Он едва ли не первым в практике немецкого крепостного строительства предложил устанавливать на крышах арсеналов, помимо «пучковых» трофеев, ещё и артиллерийские орудия на колёсных лафетах. В его проекте парадного фасада Арсенала (1695) представлены четыре такие пушки: две по углам кровли и ещё две в её центральной части, обращённые дулами в противоположные стороны (на запад и восток). Не исключено, что в случае необходимости этот «декор» мог использоваться по прямому назначению.

У Неринга малых «пучковых» трофеев над каждым фасадом оказывалось поэтому меньше, и располагались они ближе к концам кровли. Весь этот грозный натуралистический антураж должен был размещаться по самому краю крыши на каменном парапете, переходящем в промежутках в решётки балюстрады.

Шлютер отказался от «сюжета» орудий и радикально преобразовал сюжетику, типологию, ритм и принцип размещения надкровельных скульптурных акцентов. Эта последняя коррекция замысла Неринга визуальнo привела к полному пере рождению архитектурного облика постройки. Арсенал стал заметно стройнее и выше и выглядел теперь, как королевский дворец, а его суммарная наружная декоративная оснастка обрела гораздо более экспрессивный пластический ритм. Одной из причин тому стала строгая, геометрически упорядоченная «топография» размещения странных, силуэтно изощрённых скульптурных композиций. В ещё большем выигрыше предстаёт весь этот огромный скульптурный ансамбль, когда его видишь на ближнем плане, поднявшись на плоское перекрытие постройки.

Из немецких исследователей только Изольда Даутель не оставляет без внимания в своей посвящённой Шлютеру диссертации (1999) данное скопище трофеев антропоморфного облика на крыше Арсенала и рассказывает читателю историю бытования близкого архитектурного декора в Европе со времён античности. Однако обнаруживает она его обычно лишь в единичных примерах и в различных видах всего старого европейского искусства, включая, помимо пластики, живопись, рисунки и даже сценографию [5, S. 28–36]. Излагает добросовестно и находит кое-что, но не касается как исследователь самых неизбежных, казалось бы, вопросов.

Почему же, если отделка Арсенала по её мнению – всего лишь традиция, она вдруг впервые после средневековья обрела на его кровле столь непомерное по количеству, размерам и визуальной изощрённости объёмное воплощение? И мог ли

кто, кроме Шлютера, столь уверенно пойти на риск перегрузки плоской кровли здания? Уж не Жан ли де Бодт, учинивший, как мы помним, скандал и прокурорское разбирательство в связи с обрушением одной из ячеек конструкции Арсенала в 1699 году? И кто вообще, кроме Шлютера, располагал реальной возможностью не только годами строить и украшать, но и неустанно дорабатывать проект убранства своего Арсенала, пользуясь неограниченной поддержкой монарха?

В заключение нашего обзора архитектуры и наружного убранства этой постройки попытаемся наметить для читателя нечто вроде зон эзотерической акупунктуры в «организме» Арсенала, дабы, следуя им как по ступенькам, выйти, наконец, на искомый ключ истолкования общей концепции, воплощённой А. Шлютером в этом уникальном для Европы конца XVII века здании.

По ряду соображений наглядней всего будет совершать эту попытку, имея перед глазами только парадный южный

Рис. 11. А. Шлютер. Один из декоративных шлемов на стенах первого этажа Арсенала. Берлин. Вторая половина 1690-х годов. Камень

Рис. 12. Минерва убивает пленников. Скульптурная группа (создана по эскизу А.Шлютера) на кровле здания Арсенала. Берлин. 1700-е (?) годы. Металл

фасад Арсенала, заметно отличающийся от остальных дополнителем пластическим убранством.

Первый объект внимания логично появляется снизу – знакомый нам «защитный пояс» из 73 неповторяющихся воинских шлемов, опоясывающий здание по периметру нижнего этажа. Его подробное рассмотрение и анализы заслуживают специального пространного текста, здесь же мы лишь слегка приоткроем методику его толкования.

Роскошное убранство этих шлемов, в том числе из мотивов флоры, тоже оказывается начинённым античной красотой и символикой (рис. 11). Добавим главное: Шлютер в каждом почти таком символе открыл для себя возможность многослойного его истолкования в религиозно-христианском, милитаристском или пацифистском подтекстах. С учётом абсолютно различного понимания и дешифровки каждого символа правящим монархом и собой – художником-пацифистом. Читателю в итоге становится ясным – кто (или что) защищается и от кого защищается.

Следующий объект – убранство классического портика на втором этаже, над главным входом в Арсенал. В нем Шлютером в сублимированной форме утверждает сущность любой монархической власти как аппарата самоутверждения в каждом её шаге во внешней политике и в обращении с подданными.

Представленный здесь физически увечный Фридрих I при жизни не годился ни в полководцы, ни для роли «отца отечества», но вполне заслужил право красоваться собственным золоченым профилем над входом в крепость. Поставляя на убой для войн австрийского императора Леопольда I тысячи бранденбургских солдат ради обещанного ему – Фридриху! – прусского королевского трона.

Об этом недвусмысленно говорится в наполненном воинственным пылом латинских слов короля Фридриха, размещенных над своим портретом: «Дабы по праву закона и оружия, для отпугивания врагов, для защиты населения, а также союзников, основал Фридрих I, король Пруссии, отец

отечества в 1706 этот оружейный арсенал со всем его военным имуществом, включающим, помимо вооружения, также военные трофеи всех видов» [4, S. 164, Anmerk. 177].

Ощущение тайны, ожидание чего-то сверхобычного «для отпугивания», соблазн видеть трофеи «всех видов», наверняка учитывались в столь изощрённой оформительской режиссуре А. Шлютером.

С позиций этой же режиссуры данная часть убранства парадного фасада Арсенала с её пышной риторикой, геральдикой и ликом монарха воспринимается некоей прамбулой, после которой логично было ожидать очередного свидетельства – своего рода кузницы Вулкана. И оно тут же следует несколько выше – в 15-фигурной композиции («Минерва, обучающая военному искусству и подготовке к войне»; камень, горельеф) в тимпане фронтона на том же центральном портике Арсенала.

Вездесущая богиня обучает здесь прусский народ военному кузнечному ремеслу – изготовлению холодного оружия, вовлекая в это занятие даже невинных детей. Детей без мифологических крылышек, не амуров, не путти – обыкновенных детишек, которые умудряются мастерить для себя крохотные, но правильные пушечки. Как сюжетный и столь многофигурный, данный рельеф – единственный на стенах Арсенала, и потому он несомненно был из числа программных акцентов в проекте Шлютера.

Самый же огромный скульптурный ансамбль – уже на крыше здания, воспринимается как бы «мемориальным поясом» Арсенала. «Поясом» – по сходству круговой связи 66 композиций с «защитным поясом» шлемов этажом ниже; мемориальным – по внутренней тематической связи этих двух поясов как «Вступления» и «Эпилога» в режиссуре Шлютера.

В восьми крупных надкровельных композициях Арсенала (из металла, по две близ концов карниза каждого фасада) в живописных грудах трофеев представлено по два нагих скованных пленника, подлежащих смертной казни (рис. 12). Над

Рис. 13. А. Шлютер. «Маски умирающих воинов» во внутреннем дворе Арсенала в Берлине. 2-я половина 1690-х гг. Камень

головами двух из них (на концах кровли парадного фасада) уже занесены обнаженные мечи богами Минервой и Марсом; в шести аналогичных группах (на остальных фасадах) роль палачей отведена роботovidным полусгнившим «железным рыцарям» с поднятыми мечами и опущенными забралами. Мотив ликования по случаю этой экзекуции воплощён в восьми менее кучных, но столь же крупных каменных группах (в центре карниза на каждом фасаде) с веерами раскрытых знамён и трубящими Славами. В проекте И.А. Неринга не могло быть подобных сцен.

И, наконец, 48 одиночных «оцепеневших», «молчащих» и столь же монстровидных «фигур» на низких постаментах (камень, больше натуры), закованных в латы, в пустых шлемах, с наконечниками копий и рукоятками мечей за спинами. Они заполняют пустоты между большими групповыми композициями, но несомненно усиливают своими чеканными антропоморфными силуэтами ощущение напряжённости атмосферы во всем надкровельном скульптурном ансамбле.

Это – тоже трофеи, но уже призраки казнённых, и их «молчание» воспринимается более таинственным и многозначным по контрасту с громом труб и мольбами убиваемых пленников. Вновь поневоле думаешь об осознанном или интуитивном мистицизме в трактовках Шлютера и о том, что дело и на сей раз не обошлось без конкретных эскизов-образцов самого Мастера.

Самый значительный, как нам представляется, смысловой нюанс того же рода – местоположение этого мистического «каре» не только по 360-метровому периметру карниза квадратной крыши, но и по периметру огромного сквозного проёма в самом её центре (размером 38×38 м). То есть во-круг верха внутреннего светового двора-колодца – нижнего сакрального обиталища 22 «Масок умирающих воинов».

Маски эти – всё те же замковые камни арочных завершений огромных окон, закреплённые на высоте шести метров над землей (рис. 13). Образы казнённых – в большинстве средовеки с облагороженными страданием ликами, глядя на которые поневоле вспоминаешь о ликах распятого Христа в храмовом искусстве со времен позднего Средневековья. Мучительная мимика на лицах, полуоткрытые глаза и рты, закушенные от боли губы рожают ощущение слышимой какофонии стонов, хрипов и криков.

При долгом же, особенно многодневном визуальном контакте с этим гипнотическим «материалом» и имея воз-

можность проникать в его содержание посредством крупных планов (с биноклем или телевиком в руках). Избирательно отмечая взглядом лики воспринимаешь эту звуко-галлюцинацию уже звучанием мужского хора-реквиема. В котором различаешь тягучие густые басы, баритоны и взлеты фальцетов. Круг образных поисков, крутых тематических поворотов и мистических прозрений Андреаса Шлютера логично замкнулся. Здание Арсенала в Берлине обрело в начале XVIII века, помимо утилитарной, яркую публицистическую функцию – едва ли не самого раннего, актуального до сих пор, антивоенного Мемориала в Германии и за её пределами.

Литература

1. Большой всеобъемлющий универсальный словарь всех наук и искусств Цедлера : В 68 томах. – Халле и Лейпциг, 1731–1754. – Том 2, 1732. – С. 1235–1241
2. Сыркина Ф.Я. Пьетро ди Готтардо Гонзага. 1751–1831. Жизнь и творчество / Ф.Я. Сыркина. – М. : Искусство, 1974. – 276 с.
3. Андреас Шлютер и барочный Берлин : Каталог / отв. ред. Ханс-Ульрих Кесслер. – Берлин : Гос. музеи Берлина, 2014. – С. 128–186
4. Бегер, Лоренц. Избранная сокровищница Бранденбургки. Т. 2. Берлин–Лейпциг, 1696–[1701]. – С. 523
5. Дойтель, Изольде. Андреас Шлютер и Арсенал в Берлине. – Петербург, издательство Михаэля Имхофа, 2001.

References

1. Architectura civilis. Architectura militaris. In: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste von Johann Heinrich Zedler*. 68 Bde. Halle und Leipzig. 1731–1754, Bd. 2, 1732, Spp. 1235–1241.
2. Syrkina F.Ya. P'etro di Gottardo Gonzaga. 1751–1831. Zhizn' i tvorchestvo. Moscow, Iskustvo Publ. 1974, 276 s.
3. Andreas Schlüter und das Barocke Berlin. Hg. Hans-Ulrich Kessler. Katalogbuch, Staatl. Museen zu Berlin. Berlin : Hirmer Verlag GmbH, 2014. S. 128–186.
4. Beger, Lorenz. Tesauro Brandenburgicus selectus. Bd. 2. Coloniae Marchicae [Berlin] ; Lipsiae [Leipzig] : excudit Ulricus Liebpert, prostat apud Michaellem Rudigerum, 1696–[1701]. S. 523.
5. Dautel, Isolde. Andreas Schlüter und das Zeughaus in Berlin. Petersberg : Michael Imhof Verlag, 2001.