

Камерон Чарльз

**Термы римлян, их описание и изображение
вместе с неисправленными и дополненными
реставрациями Палладио**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
Ч-20

Ч-20 **Чарльз К.**
Термы римлян, их описание и изображение вместе с неисправленными и дополненными реставрациями Палладио /
Камерон Чарльз – М.: Книга по Требованию, 2024. – 145 с.

ISBN 978-5-519-87938-5

ISBN 978-5-519-87938-5

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

архитектурно-исследовательских работ было бы рискованно. Если мы допустим, что Камерон обратился к папе Клименту XIII в последний год его папства, то мы хотя и условно, но все же достаточно конкретно определим время рождения Камерона 30-ми годами XVIII столетия.

Итак, Камерон издает в Лондоне свой труд «Термы римлян» в 1772 г., приблизительно на сороковом году своей жизни. Он приезжает в 1779 г. в Россию уже вполне признанным, известным архитектором, пожилым человеком, около пятидесяти лет. Позднее, при Александре I, Камерон, уже в преклонных годах, был назначен архитектором Адмиралтейства. Он умер в 1812 г. около восьмидесяти лет от роду.

Указание Камерона на его обращение к Клименту XIII позволяет нам также с точностью до десятилетия определить время и продолжительность его работ над обмерами и изданием «Терм римлян».

Задолго до обращения к Клименту XIII Камерон уже рисовал, обмерял и исследовал термы. Он получил разрешение папы Климента XIII на производство раскопок «тех мест, которые могли бы быть полезными в предпринятом им описании и изображении терм, особенно бань Тита, так как они расположены на склоне холма и более других доступны». Камерону пришлось много поработать, прежде чем он проник в помещение терм. «Я был выпущен, — говорит Камерон, — сделать отверстие в стене и спуститься по веревке, а затем проползти через отверстие в другой стене», «Мне стоило большого труда проникнуть в это помещение, засыпанное землей почти до потолка» и т. д.

Так же, как его современники, Пиранези и Клериссо, Камерон первоначально руины, оживлял их, видел в них не мертвые камни, а образы античной архитектуры, полные действительной жизни и красоты.

Камерон одинаково глубоко чувствовал красоту античности и широко охватывал ее логику. Он сочетал в себе археолога и художника.

Камерон упорно и настойчиво работал над захватившей его темой. Работа не могла быть закончена в год или два, — она потребовала длительной подготовительной проработки литературно-исторического материала.

Параллельно шли зарисовки, обмеры, раскопки и работы, связанные с подготовкой графического материала, еще далее — исполнение подготовленного материала в офортах и гравюрах, хлопоты по его изданию.

В письмах Екатерины II к Гримму отмечено, что Камерон до приезда в Россию учился в Риме на античных образцах, долгие годы жил там, что он — великий рисовальщик и что он известен своим трудом об античных банях... Но еще более заслуживает внимания указание архитектора Александра Брюллова, который в своем труде «Термы Помпей» («Thermes de Pompei par A. Brullov. Paris 1829») несколько раз цитирует Камерона, ссылаясь на его труд «Термы римлян», датированный 1753 г.¹

Жак-Шарль Брюнэ в своем справочнике книг и библиофилов 1860 г., говоря о роскошном в красках издании «Терм римлян» Камерона 1772 г., указывает также еще на каталог гравюр Марьетта, говоря, что последний

под № 1347, «аннотировал» (sic!) издание «Терм» Камерона: «Les thermes d'Agrippa, Néron, Titus, Vespasien, Antonin et Dioclétien», in folio, с такого рода припиской: «Il n'y a que 50 exempl. de tirés. Vend. 210 f. Il s'agit peut être d'une autre édition que celle de 1772»².

Указание Ж.-Ш. Брюнэ позволяет предполагать, что, во-первых, действительно существовало издание труда Камерона ранее 1772 г., что многие биографы Камерона ошибочно относят приписку о тираже в 50 экземпляров к изданию 1772 г.³, и что, наконец, А. Брюллов в своих примечаниях, очевидно, ссылается именно на раннее издание. Некоторые справочники упоминают еще о третьем издании, 1775 г., экземпляров которого мы, однако, не встречали.

Таким образом, в общей сложности Камерон положил на свой труд около 20 лет. «Термы римлян» были основной работой первой половины его жизни, до приезда в Россию.

«Термы римлян» не только создали известность Камерону, но явились решающим моментом в его жизни, деятельности и славе. Со времени выхода в свет «Терм римлян» Камерон становится признанным мастером, с именем которого считаются и к указаниям которого уже прислушиваются. Этим трудом он вошел в плеяду великих художников XVIII в., «которая способствовала зарождению новых идеалов в искусстве и нового стиля в орнаменте и разрушению прямых и вычурных фантазий старшего рококо»⁴. Его имя звучит рядом с именами Клериссо, Гюбера Робера, Пиранези, Чемберса, Адама, Стюарта и других его современников.

Свое произведение Камерон посвятил лорду Бьюту.

Посвящение своей книги кому-нибудь по каким-либо соображениям было общепринятым обычаем того времени. Правда, с этим обычаем уже боролись, даже высмеивали, как, например, Свифт в своей знаменитой «Сказке о бочке», но этот обычай посвящения долго еще держался. Мы знаем, что род Камеронов почти всем кланом перешел на сторону Чарльза-Эдуарда Стюарта, а после его поражения и бегства из Англии оказался вне закона. Репрессии не исключались и по отношению к Камерону. Он мог закончить свой труд в Италии, но не мог издать его в Англии. Только заступничество кого-нибудь из влиятельнейших людей Англии могло помочь Камерону вернуться на родину. Таким благожелателем по отношению к Камерону стал лорд Джон Стюарт Бьют, также шотландец по происхождению, один из виднейших государственных деятелей, придворных «политиков» того времени, тонкий дипломат и широко образованный человек. (Он имел большое влияние на молодого короля Георга III, как его воспитатель, и на вдовствующую принцессу, как ее фаворит.) Камерон получил разрешение вернуться в Лондон и закончить свой труд. Благодаря посвящению книги лорду Бьюту, книга Камерона приобрела все права на прием в Англии.

Книга создала репутацию Камерону и выдвинула его, как талантливого архитектора и исследователя.

До сих пор нет точных данных о том, строил ли Камерон что-нибудь до своего приезда в Россию. Но имя его, как архитектора, стало известным после выхода книги.

¹ Очевидно, все же издание 1753 г. не было. Если А. Брюллов в своем сочинении о помпейских термах (A. Brullov, Thermes de Pompei. Paris 1829) упоминает об издании книги Камерона о термах, вышедшем в Лондоне в 1753 г., то, всего вероятнее, это опечатка или недоразумение. В самом деле: Брюллов на Камерона ссылается на стр. 1, 6, 10 своего труда и только один раз (на стр. 1) указывает место и год издания. В своем распоряжении мы имели лишь фотокопию с английского текста камероновского труда. С этим текстом цитаты Брюллова не совпадают (стр. 29, 32, 35 у Брюллова вместо стр. 27, 30 и 36). Но не следует забывать, что Брюллов указывает заглавие труда по-французски; вероятно, он пользовался французским текстом издания 1772 г. Разница в пагинации слишком невелика, чтобы можно

было говорить о каком-то издании, совершенно отличном от издания 1772 г.

Вместе с тем, на стр. 27—30 английского текста помещена выдержка из книги Галлани, которая не могла быть сделана раньше 1758 г. Издания 1753 г. нет ни в библиотеках СССР, ни за границей. Нет его, например, в Парижской национальной библиотеке (см. печатный каталог ее). — Прим. ред.

² Brunet Jacques-Charles, Manuel du libraire et de l'amateur du livre, 1860, t. I, p. 1514.

³ И. А. Фомин, Историческая выставка архитектуры. 1911, стр. 54.

⁴ А. Т., Материалы для истории царских собраний. «Старые годы», июль—сентябрь 1913 г., стр. 43.

Бесспорно одно: успех Камерона при дворе Екатерины II был в значительной мере обусловлен его известностью архитектора-исследователя строгой античной классики.

7 ноября 1780 г. Екатерина II писала Гримму: «... кроме Кваренги и Тромбары, у меня есть англичанин по имени Камерон», и дальше говорила, что этот Камерон совершенно зачаровал ее образами античной архитектуры, что они обсуждали вместе постройку терм в Царском селе, с висячими садами, гротами и роскошными залами и галлереями. Камерон свои знания о римских термах сумел применить в России, создав прекраснейшее произведение архитектуры — «Термы» в Екатерининском парке.

Свой труд, в котором Камерон трактует о римском искусстве и который содержит литературное описание терм Рима, он озаглавил «Бани римлян». Во всех городах, где обосновались римляне, в Италии, в Англии и во Франции, всюду были термы и при них бани. Сам Камерон, касаясь происхождения терм в Италии, говорит, что римляне пользовались банями совершенно для других целей, чем греки. Греки посещали бани при гимнасиях для омощений в связи с гимнастическими упражнениями, тогда как римляне пользовались ими для горячих ванн. В Италии гимнасий был частью терм, а в Греции на бани смотрели, как на часть гимнасия. Отсюда происходит, заключает Камерон, что римляне эти здания именovali «термами», и это название впоследствии применялось ко всем общественным баням империи.

Тем не менее, желая заинтересовать читателя, Камерон пользуется терминологией своего века, когда более было известно понятие «бани», чем «термы». Сейчас для нас, особенно для архитекторов, наоборот, было бы более естественным рассматривать труд Камерона не по терминологии XVIII в., узко ограничительной и сводящей назначение «терм» к рамкам «бани», а по общему комплексу сооружений и построек, входивших в понятие «термы». Поэтому, сохраняя титульный лист Камерона с буквальный переводом его заглавия «Бани римлян», мы выпускаем его труд под названием «Термы римлян».

Это заглавие тем более уместно, что Камерон в своем трактате четко разделяет вопрос о бане в узком смысле слова, и о термах — в широком, архитектурном.

План трактата составлен чрезвычайно последовательно. Сначала Камерон в небольшом предисловии, «введении», широко очерчивает термы, как архитектурные памятники античного Рима; он говорит об их назначении во времена расцвета Римской империи и об использовании в последующие века, об их медленном расширении и уничтожении, об изучении и исследовании их Палладио и, наконец, об его, Камерона, работах, охватывающих современное автору состояние руин терм.

Свое предисловие Камерон начинает с глубокой, верной мысли: все исследования античной архитектуры грешат одним общим недостатком — исследователи историки и искусствоведы трактуют об архитектуре не непосредственно по самим архитектурным памятникам, а по литературным источникам, по описаниям их историками и поэтами. С большим сокрушением Камерон пишет: «Вместо того чтобы непонятным местам в тексте античных авторов навязывать свои толкования, они должны были бы тщательно спорить с сообщениями этих писателей с руинами зданий, которые они описывают. Тогда у нас были бы доказательства вместо рассуждений и твердая уверенность вместо сомнений».

Мы глубоко согласны с Камероном, ибо в наше время это явление далеко еще не изжито.

Затем следует отдельной главой очерк «Состояние искусства в Риме», написанный живым, образным языком. В этом очерке Камерон каждую новую фазу в развитии искусств Рима объясняет политико-бытовыми факторами. Здесь он в своем аналитическом методе прямолинейно

беспоощаен. Он одинаково клеймит за грабеж архитектурного богатства и варваров и самих императоров Рима. Более того, он обрушивается на католическую церковь с ее религиозными обрядами и театрально-пышными церемониями. Он резко осуждает римских пап, считая, что христиане, и в особенности «святой престол», более парварски, чем действительные варвары, разрушили Рим, строил свои соборы и базилики из материалов, добываемых путем расширения античных построек. В этом очерке Камерон говорит о красоте и архитектуре терм, о размахе и мощи их комплексов, вмещающих целый ряд совершенно различных и по назначению и по характеру помещений. Он рассматривает термы, как основное ядро архитектурного убранства Рима, в значительной мере обогащенное и разросшееся в каждую из последующих эпох строительства, отражая тем самым характерные моменты развития архитектуры. Почти все общественные здания в той или другой мере включались в общий ансамбль застройки терм, если не в буквальном смысле комплексного решения, то по связи главных городских магистралей, авеню и площадей. Здесь получили свое применение все виды римской архитектурной отделки и все конструктивно-технические достижения, как, например, кладка каменной облицовки на металлических скрепах, бетон, стукко, стекло, водопровод с подачей не только холодной, но и горячей воды и т. п.

Перед читателем этого блестящего, увлекательного исторического очерка раскрывается все величие расцвета античной архитектуры Рима и ее конец.

Труд Камерона был бы неполноценным, если бы он ограничился только разбором и анализом архитектурной логики художественного образа терм. В своем исследовании Камерон не только эстет XVIII в., художник-порт, но и археолог, инженер и техник. В главе, трактующей о помещениях в римских термах, он кропотливо и обстоятельно знакомит читателя с функциями помещений «бань», рассчитанных на последовательность процедур омощения, парения, гимнастики и массажа. Здесь же он затрагивает вопросы подогрева и подачи горячей воды в отделения терм. Камерон в этой главе приводит богатейший литературно-исторический материал, цитируя суждения по затронутым вопросам Витрувия, Плиния, Гелена, Целза, Галиани и др. И, как и в предыдущей главе, Камерон открывает перед читателем-архитектором увлекательные страницы, за которыми каждый архитектор видит архитектуру античного Рима в новом освещении. Затрагивая вопросы логичности, функциональности и техники архитектуры Рима, Камерон ставит перед архитектором ряд технико-экономических вопросов по благоустройству городов. Эта часть трактата интересна еще и тем, что в ней Камерон приводит только мнения историков и специалистов далекого прошлого, но своих выводов не делает, предоставляя это читателю. А это опять толкает читателя-архитектора на изучение античности.

Наконец, Камерон, после общих очерков по истории и технике терм, дает обзор отдельных терм Агриппы, Нерона, Тита, Домициана и Траяна, Каракаллы, Диоклетиана и Константина. Здесь его литературная часть интересна для нас, как материал, позволяющий затронуть ряд композиционных и технических вопросов строительства этих терм.

Литературные источники по исследованию терм широко проработаны Камероном и для XVIII в. не только убедительно предложены читателю, но живо, интересно пересказаны. Перевод оригиналов, приводимый Камероном, всюду очень близок к тексту подлинника.

Среди приводимых мнений некоторые отличаются остротой мысли. Так, обращаясь к свидетельствам отдельных авторов о римских термах, Камерон ссылается на археолога XVIII в. Ладзери, утверждавшего, что Пантеон в Риме был первоначально вестибюлем при термах Агриппы.

Это предположение не вполне разделяется современными археологами. Ф. Ф. Велишевский и др. высказываются за то, что хотя Пантеон первоначально и был построен, как часть терм Агриппы, но не как вестибюль, а как лаконик. Уже во время постройки к нему был пристроен портик, и он служил храмом. В данном случае чрезвычайно существенно замечание самого Камерона, что для него не имело особой важности исследование вопроса, был ли Пантеон целиком построен Агриппой или только восстановлен. Для него имели большее значение указания целого ряда авторов на назначение Пантеона, как на одно из помещений терм Агриппы. Он приводит несколько страниц из трактата Ладзори, который утверждал, что Пантеон хотя и «ротонда», но не был храмом, а был баней с бассейном, что даже орнаменты Пантеона не религиозного характера, а одинаковы с украшениями зал во дворце Палатина, что это заметил не только он, но и другие.

Говоря о Пантеоне, как о части терм Агриппы, Камерон только разделял общее мнение его времени.

То же самое следует сказать и о его атрибуции терм Тита. Необходимо только отметить, что в XIX в. мнению некоторых археологов склонилось, на основании исследования вновь обнаруженных кирпичей и техники кладки стен, к новой гипотезе: руины терм Тита во времена Камерона были признаны частью терм Траяна.

Мы должны отметить, как одно из действительно положительных и присущих труду Камерона качество, богатство и увлекательность его изложения. Он суммирует собственное впечатление от руин архитектурных памятников с описанием их поэтами и историками. В каждом отдельном случае это позволяет ему представить перед нами красивые панорамы бывших архитектурных ансамблей. Например, он сообщает, что перед портиком Пантеона стояла колоссальная бронзовая статуя Агриппы на колеснице, с базальтовыми львами по обеим сторонам и урной из порфира с его прахом. В термах Антонина среди бассейна возвышался остров из мрамора с многочисленными статуями, поблизости которого находился мраморный корабль с такими же фигурами. Камерон обращал также большое внимание на указания историков и очевидцев, касающиеся конструктивных вопросов; так, говоря, например, о термах Каракаллы, он цитирует Спартиана. Спартиан рассказывает о том, как изумлялись современные ему архитекторы внутренней отделкой «солнечной комнаты», купол которой покоился на бронзовой арматуре («the vaulted ceiling was wholly supported with brass or copper»). Лучшие архитекторы, полагал Спартиан, не в силах были сделать что-либо подобное.

К сожалению, во времена Спартиана конструкция свода не была исследована и ясно описана, так как свод тогда еще был совершенно цел и не было нигде на нем разрушений, сквозь которые можно было бы обследовать его конструкцию. А позднее, когда свод действительно разрушился, никто не обратил на него внимания, и конструкция купола осталась невыясненной. Однако сообщение Камерона весьма ценно, так как приводит нас к выводу, что у римлян применялось не только бетонное перекрытие, но, возможно, даже по металлическим конструкциям, в пользу появившимся после продолжительного забвения в XIX в.¹

Нельзя отказать Камерону в остроумной и непринужденной иронии: для характеристики какого-нибудь архитектурного решения или исторического момента он пользуется иногда неожиданно колкой цитатой из какого-либо поэта. Например, короткий, но острый удар Марциала: «Что может быть гнуснее Перона и прекраснее неровных терм?»

Камерон, сам увлеченный своей темой, сумел мастерски развернуть ее перед читателем. Интерес к его повествованию не спадает, а нарастает. Он не дает указаний в смысле рецептуры или предложений, что надо искать и делать в архитектуре. Повторяем, его труд нельзя поэтому ни в коем случае рассматривать, как школьное пособие. Нет, это прекрасный образец агитации за изучение античной архитектуры.

Нам приходится только сожалеть, что русские архитекторы были лишены возможности познакомиться ранее с трудом Камерона.

* * *

В своей книге Камерон, как автор-архитектор, очень скромно говорит о своих обмерах римских терм и вообще, как правило, почти не ссылается, за небольшими исключениями, на прилагаемые иллюстрации. Особенно это относится ко второй части книги, к альбому планов, фасадов, разрезов и архитектурных деталей римских терм.

Между тем, для нас эта вторая часть — сюита офортов — представляет не меньший интерес.

Среди гравёров XVIII в. мы встречаем имя гравёра Чарльза Камерона. К сожалению, справочники приводят очень кратко сведения о нем и опираются главным образом на участие Камерона, как гравёра, на нескольких выставках в Англии и на иллюстрировании изданной им книги «The Baths of the Romans». Отдельных листов или сюит гравюр Камерона, упоминаемых в справочниках, пока еще не удалось обнаружить в собраниях наших художественных музеев. Тем самым офорты книги Камерона приобретают для нас огромное значение, проливая свет не только на его мастерство в области гравюры и на архитектурно-художественный вкус, но и на ряд биографических моментов, касающихся его художественного образования.

Прежде всего мы позволим себе сделать небольшую оговорку в том смысле, что для художников и рисовальщиков XVIII в. гравирование не являлось каким-то особым искусством. Многие художники, не только XVIII в., но и нашего времени, хорошие рисовальщики карандашом, пробовали свои силы в технике гравюры, особенно в офорте. Техника офорта не представляет больших трудностей для рисовальщика, так как главное в мастерстве гравёра — штрих, линия рисунка, система тушевки — остается общим с основным характером рисунка того или другого художника.

Большое значение имеет, конечно, личный пример работы уже опытного мастера, так как в смысле мастерства весьма существенным является техника и сила гравления и резьбы, а также и печати. В этой специфике гравюры — сочетании манеры рисунка и техники травления и печати — выливается степень виртуозности гравёра.

Камерон знал технику офорта. Он мог видеть офорты Пиранези в процессе их прорисовки, травления и печати.

Свои наброски и рисунки Камерон, естественно, делал в манере штриховой тушевки, характерной для его времени, которая выражалась в штриховой сетке классической гравюры, в перекрестку линий по двум и даже по нескольким направлениям, в так называемую клетку. Это — общее влияние века, но для характеристики Камерона, как гравёра, более значимо влияние Пиранези. Оно сказалось в применении волнистой линии, особенно в изображении рваной, грубо тесаной поверхности камней и стволов деревьев. Короткие, но широкие волнистые штрихи позволяют глубоко травить металлическую доску без опасения образования выжженных мест на гравюре и в то же время дают возможность при печати получить сочные, сильные темные пятна на картине и красиво изобразить фактуру зернистой поверхности надломов камня. Кроме этого, следует отметить еще одну особенность в гравюре Камерона, тоже указывающую на сильное влияние Пира-

¹ Толкование текста Спартиана, данное Камероном, представляет собою лишь один из вариантов расшифровок этого до сих пор остающегося темным текста. — П р и м. р е д.

нези. Не на всех офортах и не в одинаковой мере но на многих, особенно с изображением фасадов, разрезов и перспектив терм, Камерон часто отбрасывает контурную линию и работает на сочетании или контрастности света и тени, не проводя линий, ограничивающих поверхности, а обрывая штрихи на грани освещенной плоскости.

Этим приемом широко пользовался Пиранези, и применение такого же приема в офортах Камерона не оставляет сомнений в прямом влиянии Пиранези на молодого Камерона.

Но это далеко не исчерпывает влияния творчества Пиранези на Камерона. Надо сказать, что по отношению к Камерону не так характерны даже эти отдельные технические приемы гравировки, как самый способ гравюры — офорт, и притом итальянский. Точно в подтверждение того, что Камерон не имел в юности непосредственной связи с Англией и не получил художественного образования у себя на родине, он, несмотря на расцвет в Англии техники гравюры, не воспользовался ни одним из новых способов, широко применяемых там. В то время именно его сверстники и соотечественники, английские и шотландские гравёры, довели до совершенства гравюру черной маперой, пунктиром, меццо-тинто, акватинто и лависом. Достаточно упомянуть хотя бы таких мастеров гравюры, как Мак-Арделли (1740—1765), Дж. Уатсона (1740—1790), Дж. Диксона (1730—1801), Грива (1739—1813), Томаса Уатсона (1743—1781), В. Диксона (1746—1823), Дж.-Рaffaэля Смита (1740—1811), В. Уорда (1766—1826), Райланда, Бартолоцци и др., чтобы убедиться в справедливости этого предположения. Нельзя было, будучи в Англии, не подпасть под влияние их мастерства и, занимаясь гравюрой, не попробовать своих сил в черной или в пунктирной мапере.

Работы Камерона в офорте позволяют нам положительно утверждать, что Камерон получил свои навыки гравёра не во Франции и не в Англии, а в Италии. Свои работы в гравюре Камерон выставил в Лондоне, сначала — в 1764 г. — на выставке Свободного общества (Free Society) и в 1772 г. — в Обществе художников (Society of Artists), продемонстрировав реконструкции терм Антонинна, исполненные в офортах.

Приступив в 70-х годах к изданию «Терм римлян», он заказал в Лондоне часть гравюр, особенно с гравировкой шрифта-текста, известным в то время профессионалам-мастерам. Точно так же, по видимому, исполнялась копировка чертежей и рисунков Палладио.

Благодаря этому сюита офортов «Терм римлян» получила довольно неровный по технике и мастерству характер. Есть листы с робким, беспорядочно набросанным штрихом, есть уверенно, даже жестко отчеканенные.

Конечно, в Италии велика была слава Пиранези; по-настоящему потому, что сила и обаяние его маперы не могли не оказать влияния на архитекторов-гравёров того времени. Встречаются листы с очерченным контуром и рядом с ними — с мягким переходом от света к тени; встречаются листы с сильным влиянием Пиранези, и тут же листы со своеобразным, небрежно брошенным штрихом самого Камерона. Последнее можно видеть на одном из листов, где общая картина — архитектурный пейзаж в руинах — по первому общему впечатлению похожа на листы Пиранези. Но здесь, рядом с характерным волнистым штрихом в мапере Пиранези, мы видим вертикальные прямые штрихи Камерона (см. левый край, развалины стен в тени, лист IX. Вид акведук терм Тита).

Сам Камерон, по видимому, отнесся к своим гравюрам с большой строгостью, не считая некоторые из них настолько совершенными, чтобы их подписывать. Из всей сюиты, общим числом в 100 листов (25 в тексте), он подписал следующие пять:

1) лист XXI — капитель и карниз дорического ордера из терм Диоклетиана. Подпись: «C. Cameron Arch^{tus} fecit»;

2) лист XXIII — коринфский ордер из терм Диоклетиана. Подпись под левым углом офорта: «Carolus Cameron Arch^{tus}» и под правым: «B. Mayor Pictor fecit»¹;

3) лист XLVII — барельеф из терм Константина. Подпись в рамке круга: «C. Cam.»;

4) лист LXXI — фрагмент плафона виллы Адриана. Подпись в рамке круга: «C. Cam.»;

5) лист LXXII — то же, фрагмент плафона виллы Адриана. Подпись в рамке круга: «C. Cam.».

Совершенно ясно также вытекает из подписи под листом посвящения лорду Бьют, что лист этот был заказан Камероном по приезду в Лондон профессионалу гравёру-резчику. Под указанным листом — подпись: «C. Hall fecit № 24. Margaret str Cavendish Square». Этот лист дает основание предполагать по характеру шрифта и росчерков, что тот же мастер гравировал вообще надписи над и под офортами Камерона, законченными в Англии.

Итак, отсюда можно заключать, что в основном Камерон исполнил свой труд в Италии и только по приезду в Англию, при дружеском содействии лорда Бьют, имел возможность его отпечатать, закончив некоторые доски уже в Лондоне.

Нельзя не отметить воспроизведения Камероном гравюр с чертежей Палладио. В основу своих исследований Камерон положил сверху чертежей Палладио с натурой, с остатками и вновь открытыми деталями римских терм; поэтому он должен был продемонстрировать свои обмеры рядом с чертежами Палладио. Это сопоставление Камерон производит разными приемами. Иногда на чертеже Палладио он изменяет только ту часть, в которой, при сравнении чертежа с памятником, обнаружил небольшие неточности в деталях; в таких случаях он отмечает свои поправки более темной тушевкой. Например, лист III, где план Пантеона в прорисовке ниш и в постановке колонн, исполненный Камероном, отличается от зарисовки Палладио. Второй прием: не изменяя рисунка Палладио, Камерон вклеивает отдельными створками свои поправки (листы XIIb и XVIb), и, наконец, третий — Камерон дает самостоятельно исполненные им обмерные планы.

Любопытно, что при том и другом способе воспроизведения чертежей Палладио они гравированы без предварительного оборота изображения их на доске, вследствие чего отпечатки все имеют зеркальное изображение, если их сравнивать с изданием Скамодди римских терм Палладио. Особенно это заметно на фасадах и разрезах с несимметричными формами архитектуры (см. листы IV, VI, XII, XVII).

Описать все изменения, исполненные Камероном на чертежах Палладио, мы здесь считаем трудным. Мы придерживаемся ориентации Камерона: то, что дано в книге, — это то, что отвечает действительности, это то, что он видел сам, сам обмерил и зарисовал. Поэтому, когда он дает рисунок какой-нибудь капители или карниза, как, например, лист XXXV, почти буквально повторяющий лист XXII Скамодди, это значит, что такую капитель можно было еще видеть среди руин старого Рима.

К сожалению, Камерон, как архитектор, свободно владеющий рисунком, мало уделяет внимания объяснению прилагаемых к трактату гравюр. Этот лаконизм — вообще одна из характернейших черт самого Камерона; она с такой же последовательностью отразилась на его проектах. Что касается его гравюр в приложении к трактату о римских банях, то здесь этот лаконизм становится иногда чрезвычайно досадным. Камерон почти не говорит в тексте о тех иллюстрациях, которыми он снабжает свой труд. Таким образом, заставки и концовки в тексте оказываются часто только украшением книги; между тем, они в большинстве случаев имеют непосредственное отношение

¹ Барнаб Мейор — гравёр-художник, умер в 1774 г. в Лондоне.

к римским термам, и только краткое обозначение на самых иллюстрациях позволяет нам понять их назначение. Еще более лаконичны листы альбома. Если в тексте Камерон ссылается при описании терм на листы с планами этих терм в реконструкции Палладио или в собственных обмерах, то дальше, предлагая вниманию читателей целый ряд скульптурных и живописных фрагментов и даже целые композиции декора сводов, он ограничивается лишь кратким указанием на то, что они взяты из терм Константина или Тита, и т. п. Это тем более досадно, что именно эти-то листы и могли служить позднее мотивами для архитектурно-декоративных работ как самого Камерона, так и его последователей.

Андреа Палладио тоже не оставил записей и объяснений к своим обмерам, на что с сожалением указывает Скамодди, когда в своем предисловии к «Термам римлян», переизданным им в 1797 г. с издания лорда Бэрлингтона (1732 г.), он писал, что «этот ученый англичанин сделал счастливую находку чертежей Палладио, но не нашел при них никаких замечаний и объяснений».

Пробел, оставленный Палладио и Камероном, мог бы быть в некоторой степени пополнен теми объяснениями, которые приводит Скамодди в своем издании. Но приводимые им объяснения чертежей часто вряд ли удовлетворят современных архитекторов.

Вообще, к отзывам Скамодди о труде Камерона надо относиться с некоторой осторожностью.

Дело в том, что Скамодди являлся не только последователем творчества Палладио или терм Рима, а прежде всего и главным образом — издателем. Поэтому, говоря в своем издании о труде Камерона, он с подчеркнутым уважением упоминает его имя и в то же время преданно уменьшает значение его труда, выставляя на первый план преимущества своего издания. Правда, он говорит в своем предисловии, что «прочел его книгу с невыразимой жадностью, надеясь найти в ней волшебную нить, которая направляла бы его на правильный путь сквозь сложный лабиринт помещений, входящих в комплекс терм», и что Камерон действительно, несмотря на трудности, встречающиеся при «выяснении истины в густых сумерках древности», составил поучительный трактат, достойный внимательного изучения, но тут же добавляет: «однако всего этого недостаточно, чтобы полно осветить настоящий вопрос», и далее, пространно говоря о форме ваны и помещении лаконика, укоряет Камерона в том, что у него встречаются «такие противоречивые мнения, по которым нельзя прийти ни к какому выводу», и т. п. За всеми пышными эпитетами «достопауный», «знаменитый» и «ученый» Скамодди прикрывает свое истинное отношение к Камерону. Он настойчиво перечисляет достоинства своего издания, главным образом — полную идентичность с изданием лорда Бэрлингтона, его дешевизну, а потому и доступность широкому кругу читателей.

Скамодди отбрасывал и замалчивал положительные стороны труда Камерона. Он только слегка коснулся целеустремленности Камерона в сторону изучения и исследования истории и строительства терм римлян, ставя вместо этого на первый план «переиздание» обмеров Палладио в узком смысле. Он так и говорит: «Камерону пришлось переиздать это исключительное произведение Палладио», но указывает при этом, что Камерон, желая издать его еще более роскошно, чем это было сделано лордом Бэрлингтоном, сильно увеличил свою книгу и по объему и по цене, тем самым сделав ее совершенно недоступной для массового «читателя, изучающего Андреа Палладио».

Таким образом, Скамодди в критике труда Камерона как бы не замечает труда Камерона по исследованию памятников, а главное внимание уделяет чертежам А. Палладио.

С этим, однако, никак нельзя согласиться.

Труд Камерона, не говоря уже о тексте, в графической части менее всего отвечает понятию «переиздания», так как не только по формату самой книги и по подбору гравюр не повторяет издание лорда Бэрлингтона, но положительно во всех деталях дает новые. Все планы приведены с корректурой цифровых данных, согласно личным обмерам самого Камерона, все помещения снабжены специальной нomenclатурой, чертежи даны в другом масштабе, в другом порядке и под другими названиями. На всех планах Камерон дает ориентацию по странам света. Так, вопреки номенклатуре лорда Бэрлингтона и Скамодди, Камерон называет термами Веспасиана те здания, которые названы Бэрлингтоном термами Домитиана и Траяна. По количеству листов Камерон далеко перешел объем изданных лордом Бэрлингтоном листов Палладио. Скамодди имел задачей переиздать Палладио в количестве 25 чертежей, а Камерон дал 75 гравюр отдельной сюитой и 25 гравюр иллюстраций в тексте.

Порядок гравюр Скамодди далеко не тот же, что у Камерона, как это можно видеть из следующего сопоставления обоих изданий:

В издании Скамодди	В издании Камерона
Термы Агриппы	
Табл. I	Табл. III
» II	» IV
Термы Перона	
Табл. III	Табл. V
» IV	» VI
Термы Веспасиана	Термы Домитиана
Табл. V	Табл. X
» VI	» XI
Термы Тита	
Табл. VII	Табл. VII
» VIII	» VIII
Термы Каракаллы	
Табл. IX	Табл. XII
» X	» XIII
Термы Диоклетиана	
Табл. XI	Табл. XVI
» XII	» XVII
» XIII	» XVIII
Термы Веспасиана	
Табл. XVI	Табл. XXVI
» XVII	» XXVII
» XVIII	» XXVIII
Канители	
Табл. XIX	Табл. XXXII
» XX	» XXXI
» XXI	» XXX
» XXII	» XXXV
» XXIII	» XXIX
» XXIV	» XXXIII
» XXV	» XXXIV

Все это убедительно говорит не о переиздании Палладио, а о действительно самостоятельной проработке Камероном поставленного перед ним вопроса о термах римлян.

* * *

Что можно почерпнуть из богатого материала, собранного Камероном в его трактате?

Прежде всего — логику архитектурной планировки терм. Их четкие, правильные, строгие планы говорят о дисциплине, об организованности творческих установок древних римлян.

Значение выполненного Камероном труда огромно.

Сам Камерон, благодаря своему труду над исследованием античных терм, стал исключительнейшим мастером архитектуры, что он доказал во всех архитектурных произведениях, созданных им в России. Каждое из его про-

изведений, — было ли это отделка «терм» в Царском селе (ныне г. Пушкин), дворца в Павловске или планировка города София и отдельных парковых павильонов, — каждое из них прежде всего было созвучно с античной архитектурой терм.

Камерон, как ученый-археолог, был последователен и точен в зарисовках памятников античного Рима, и он же, как художник-порт, свободен и дерзок в своих интерпретациях красоты и поэтического пафоса античности.

Мы можем указать несколько примеров, наиболее характерных в этом отношении.

Так, изучал историю строительства терм Рима, Камерон во введении к своему труду обратил особое внимание на интересный период обогащения римской архитектуры за счет покоренной и поработанной Греции. В своем творчестве, много позднее, уже в России, он подчеркнуто отобразил в композициях именно это своеобразное сочетание форм римской и греческой архитектуры. Это прекрасно выражено, например, во всем комплексе, в концепции парковой архитектуры «Агатových комнат», «Холодной бани», и так же величественно выражено в композиции фасада дворца гр. Разумовского в Батурине, где Камерон сочетает архаику латинских арок первого этажа с ионийской колоннадой, капители которой близки капителям Эрехтейона.

Подметив в планировке римских терм их общепринятую обязательную ориентацию по странам света, с поворотом не фасадов, а углов зданий на юг и север, он с такой же ориентацией расположил «термы» при Екатерининском дворце в Царском селе.

Знакомство по литературно-историческим источникам со строительством римских терм и непосредственное изучение памятников античной архитектуры в натуре привело Камерона к освоению архитектуры римских терм в синтезе с античной скульптурой и живописью. И можно видеть, как глубоко проникло это ощущение в творчество Камерона. На всех его произведениях по архитектурному декору зданий и интерьеров помещений лежит отпечаток римского декора, будут ли это ниши со статуями на фасадах «Холодной бани», или интерьер «Агатových комнат», или роспись сводов и потолков в «Лионской гостиной», или, наконец, расстановка тонких колонок в спальне Екатерины II и развеска крупных круглых медальонов по стенам, — Камерон всюду как бы возрождает античную красоту терм. Высшим выражением такого понимания античного декора можно считать замечательную отделку «Зеленой столовой» в Екатерининском дворце.

Убранство интерьеров «Холодной бани» натуральными

мраморами, агатом, яшмой, бронзой и другими материалами, применявшимися в римских термах, в сочетании с нежной росписью сводов также возрождает античную красоту терм.

Но особо надо подчеркнуть, что увлечение античной архитектурой Рима не заслонило перед Камероном громадного значения греческой архитектуры.

Камерон в России один из первых раскрыл в своих постройках красоту и величие «простоты» античной классики Греции. Первое, что он создал здесь, был «Храм дружбы» в Павловске — этот чудеснейший памятник классической архитектуры (1782 г.).

Влияние работ Камерона сказывается на творчестве ближайших к нему сотрудников и архитекторов, непосредственно соприкасавшихся с ним на поприще архитектуры в Царском селе и в Павловске, — на произведениях Воронихина, Стасова и других русских архитекторов.

«Термы римлян» затрагивали также вопросы о планировке городов: только город, который в какой-либо степени отражает широту композиции античного Рима, с его площадями, триумфальными воротами, театрами и термами, по представлению целого ряда архитектурных школ того времени, мог называться городом. Этот взгляд мы находим у многих авторов.

К. Росси — ученик Бренна и помощник Камерона — во всех своих композициях охватывает широкие ансамбли города и каждую свою постройку делает исходным моментом своих новых, по дельным по замыслу и архитектурной композиции планировок. Так были решены Михайловский дворец с выходом на Невский проспект, Александринский театр с Чернышевской площадью, Главный штаб и Арка, Синод и Сенат с перспективой Галерной улицы и т. п. Даже в последующее время интерес к римским термам не угасает. А. Брюллов не только исследует и обмеряет помпейские бани, но строит в Петербурге ряд зданий в духе античной архитектуры.

Трактат Камерона мог и должен был стать настольной книгой архитектора — мыслителя и художника, как в прошлом, так особенно теперь, именно в наше время, поставившее перед нами большие и серьезные задачи по усвоению и переработке классического наследия.

Пользуюсь случаем принести благодарность группе сотрудников Государственного Эрмитажа в составе А. А. Войтова, О. В. Лавровой, В. К. Макарова и Е. Н. Якоби за проделанную ими работу по переводу и за ценные указания и сведения.

В. Н. ТАЛЕПОРОВСКИЙ

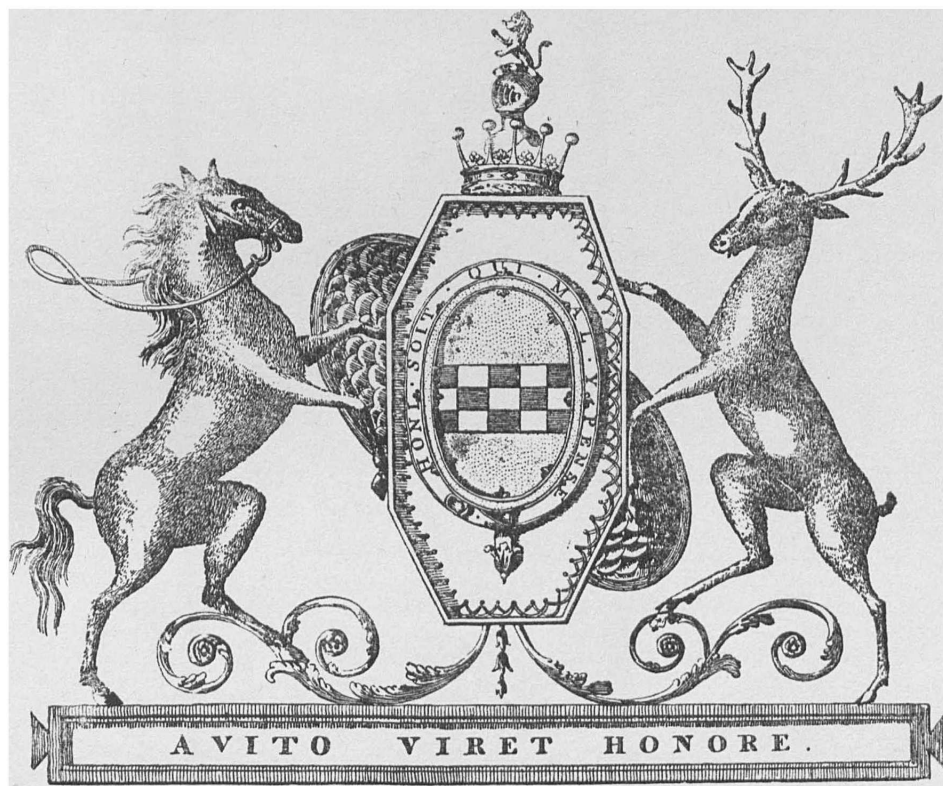
Т Е Р М Ы
Р И М Л Я Н

ИХ ОПИСАНИЕ И ИЗОБРАЖЕНИЕ
ВМЕСТЕ С ИСПРАВЛЕННЫМИ И ДОПОЛНЕННЫМИ
РЕСТАВРАЦИЯМИ ПАЛЛАДИО,

ЧЕМУ ПРЕДПОСЫЛАЕТСЯ
ВВОДНОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ, УКАЗЫВАЮЩЕЕ
НА ПРИРОДУ НАСТОЯЩЕГО ТРУДА,

А ТАКЖЕ РАССУЖДЕНИЕ
О СОСТОЯНИИ ИСКУССТВ
НА ПРОТЯЖЕНИИ РАЗЛИЧНЫХ ПЕРИОДОВ РИМСКОЙ ИМПЕРИИ

ЧАРЛЬЗ КАМЕРОН
АРХИТЕКТОР



Графу *Фьот*

Милорд!

Да не удивится Ваше Сиятельство, увидев, что этот том, содержащий некоторые из благороднейших свидетельств античного гения, посвящен Вам, — искусством естественно стремиться к своим ценителям и друзьям.

Приобщение искусства достоинства и красота некогда привлекали Вас к ним и поныне дорожи Вам. Но эти соображения я позволил себе просить Вашего покровительства для нижеследующих страниц; оно одновременно служит и побуждением и оправданием для того, Милорд, кто с безпредельным уважением пребывает

Вашего Сиятельства

покорнейшим

и преданнейшим слугою

Чарльзом Калероном

