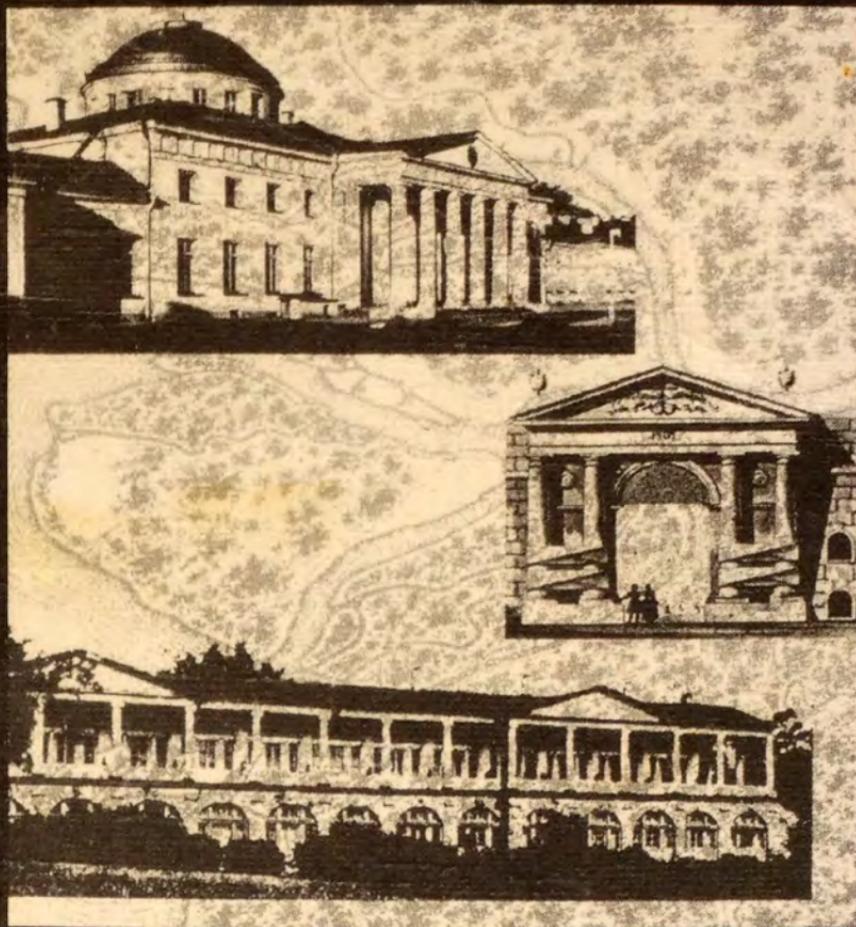


*В. К. Шуйский*



Строгий  
классицизм



**В. К. Шуйский**

**СТРОГИЙ  
КЛАССИЦИЗМ**

**«БЕЛОЕ И ЧЕРНОЕ»**

Санкт-Петербург

1997

Книга кандидата наук В. К. Шуйского «Строгий классицизм» продолжает серию «Архитектура Петербурга. Стили и мастера». В ней рассказано о том, как воплощался в реалии идеализированный образ Северной Пальмиры.

Издание рассчитано на самый широкий круг читателей, интересующихся историей Санкт-Петербурга; может быть использовано в средних и высших учебных заведениях в курсах краеведения и истории города.

Составитель серии: **Б. М. Матвеев**

ЛР № 064339, выдан 5 декабря 1995 г.

Подписано к печати

Формат 70×90<sup>1/8</sup> / печать офсетная,

5 печ. л. Тираж 3000 экз.

ООО, «Белое и Черное»

Санкт-Петербург, Чугунная, 40

дизайнерская подготовка: **И. В. Козлова**  
компьютерное обеспечение: **А. В. Симаков**  
компьютерный набор: **И. Н. Умярова**  
компьютерная верстка: **И. Н. Варламова**  
корректор: **О. Е. Юдина**

Отпечатано в Санкт-Петербургской типографии

В. О. «Наука». Тип. зак. № 400

199034, Санкт-Петербург, 9-я линия, 12

© В. К. Шуйский. 1997

© В. М. Розенталь. Оформление. 1997

© Б. М. Матвеев. Составитель серии. 1997

© «Белое и Черное». 1997



## От составителя

**П**ериод «строгого классицизма» в петербургской архитектуре охватывает два последних десятилетия XVIII века — время правления Екатерины II и Павла I. Но именно при Екатерине Великой этот стиль достиг своего наивысшего расцвета, что в огромной степени предопределялось личностью самой императрицы. Не случайно ее царствование, составившее целую эпоху в российской истории, еще современники называли екатерининским веком.

Именно тогда миру явился идеализированный образ Северной Пальмиры, ставший впоследствии одним из ярчайших метафорических псевдонимов «самого умышленного города». Это эффектное, романтическое словосочетание, неизменно вызывающее восторженные эмоции, постоянно сопутствует современным петербуржцам. Оно каждодневно многократно звучит из уст городских экскурсоводов, радио- и тележурналистов; публикуется в газетах, журналах, книгах, многочисленных рекламных проспектах; присутствует на торговых знаках и в названиях многих фирм... Мы охотно повторяем его, чаще всего не задумываясь над смыслом и содержанием фразы. Даже в самых крупных словарях и энциклопедиях оно либо не упоминается совсем, либо ему отводится очень немногословное и весьма поверхностное толкование:

настолько представляется близким и ясным образ, что на первый взгляд кажется — не о чем и рассуждать; он принимается безоговорочно, подсознанием, как поэтическая строка. Например, в вышедшем в свет в 1992 году Энциклопедическом справочнике «Санкт-Петербург — Петроград — Ленинград» только лишь сказано: «Северная Пальмира, образное название Петербурга в русской литературе с конца XVIII века, возникло в царствование Екатерины II как уподобление древнему сирийскому городу Пальмира, славившемуся богатством, великолепием и красотой архитектуры».

К этому пояснению можно не задумываясь прибавить еще одну очевидную аналогию: древняя Пальмира, как и Петербург, являлась торговым центром, «окном в Европу из Азии». Именно значение основного перевалочного пункта на пути купеческих караванов определило экономическое процветание древнего города-государства, обусловившее в конечном счете величие его архитектуры. Но все это, так сказать, материальная, зримая сторона многоликого образа — простая и понятная. Между тем у него есть более тонкие, неосязаемые основания — идеологические и духовные. Обратимся к истории.

Развалины древней Пальмиры — Тадмора, по существу, заново были открыты европейцами в середине XVIII века. Английский путешественник, археолог-дилетант Роберт Вуд, обследовавший их совместно с двумя своими товарищами-англичанами и одним римским архитектором, в 1753 году в Лондоне издал книгу, содержащую 50 страниц описания и 59 графических листов.

Книга быстро распространилась по всем государствам Европы и в 1754 году попала на берега Невы. В январе 1755 года журнал «Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие» опубликовал на русском языке краткий пересказ сочинения англичанина. Несомненно, он был замечен не пропускавшей литературных новинок великой княгиней Екатериной Алексеевной и обсуждался в ее

окружении. В XIX—XX столетиях ученые раскрыли многие тайны древнего города, поведав многочисленные подробности его истории, сопряженной с чередовавшимися периодами величия и упадка и завершившейся полным забвением, затерянностью в бескрайних песках пустыни. Нам же любопытно узнать, что было известно о нем современникам Екатерины Великой, поскольку эти знания проливают свет на происхождение образа, раскрывая его идеологическую подоплеку.

Упомянув о древности происхождения города, основанного, по преданию, еще царем Соломоном, автор русского пересказа отмечает красоту зданий, сравнимую с архитектурой древних Афин и Рима и между прочим указывает: «Да и самое сие великолепие, в котором по объявлению господина Вуда ни следу первой простой архитектуры не видно, засвидетельствует, что сей город пришел в знатнейшее состояние в такое время, когда художества уже возведены были на высокую совершенства ступень». Возникающие в этом отрывке ассоциации, связанные с «петровским» и «екатерининским» Петербургом, для «просвещенных» россиян второй половины XVIII века, на чьих глазах «перерождался» град Петров, были очевидны.

Читаем далее: «В древние времена правление в сем городе было республиканское, а науки вошли в него, как кажется от Греков». Либерально-республиканские взгляды в первые годы царствования императрицы Екатерины, ее пристрастие к античным прообразам, наконец, поиск идеологических обоснований грандиозного «греческого проекта» составляли одну из основных особенностей мифотворчества екатерининского времени. Кажется, ни один поступок, ни одно слово Екатерины не были случайны, в любом из них можно обнаружить тайный смысл, соответствующий ее идеям и политическим замыслам. Даже внукам своим она присвоила судьбоносные имена, долженствовавшие предопределить буду-

щее, отвечавшее собственным чаяниям и надеждам. Старший сын великого князя Павла Петровича, в котором Екатерина видела своего преемника, наречен был явно в честь Александра Македонского — первого завоевателя, претендовавшего на мировое господство. Знакомое каждому русскому с детства греческое имя Александр связывалось с подвигами святого благоверного князя Александра Невского, но мы пытаемся проникнуть в тайные помыслы «мудрейшей» российской правительницы. Откровенно идеологический подтекст несет имя ее второго внука — Константина, с будущим которого виделось создание великой империи на Балканах.

Однако вернемся к образу Северной Пальмиры. Наиболее яркий и впечатляющий эпизод истории древней Пальмиры послужил главным мотивом для его создания. «По большей части сей город славен учинился через своего князя Одената (Одената. — *Б. М.*) и его мужественную супругу Зиновию (Зенобию. — *Б. М.*), храбростью и науками знаменитую, — сообщает автор пересказа английского текста. — И понеже Одент для своих побед над персами благополучно одержанных от императора Галлибина (Галлиена. — *Б. М.*) проименован Кесарем; а Зиновия по смерти своего мужа (разрядка моя. — *Б. М.*) завоевав Египет и нарочитую часть Малой Азии, вознамерилась завладеть всем востоком, то город Пальмира скоро учинился бы столицею, равно как — и другие в наисильнейших государствах города...» О Зенобии Септимии — жене Одената Пальмирского — древние авторы сообщают довольно много сведений, которые, безусловно, уже в середине XVIII века были известны образованным русским читателям. То обстоятельство, что царица в конце концов стала пленницей римского императора и украсила собой триумф Аврелиана, не особенно прибавляло славы Екатерине, но современники, конечно же, лучше запоминали те исторические факты, которые были особенно лестны императрице. Екатери-

на любила сравнения с героями античности. В биографии Зенобии их предостаточно. Зенобия приняла титул Августы и основала город своего имени недалеко от Евфрата. Екатерина венчалась императорской короной и основала Екатеринослав — город, который должен был стать главным «окном в Азию» и величием своей архитектуры соперничать с Санкт-Петербургом — по крайней мере, так замышлялось. Уже говорилось о том, что Зенобия унаследовала от своего супруга власть над значительной частью римского востока, но именно она значительно расширила завоеванные территории и даже составила план подчинить себе Рим. Этот план находил поддержку у ее приближенных. Замыслы Екатерины распространялись на Константинополь, и кто знает, что бы предприняла она дальше в случае успеха. Зенобия говорила на языках латинском, греческом, египетском и сирийском, знала историю Востока. Неизвестно, какой она была религии: одни считали ее язычницей, другие христианкой; есть свидетельства в пользу того, что она исповедовала иудейскую религию. Аналогия с просвещенной Екатериной и здесь читается вполне определенно. Сложности возникают с вопросом о вере — Екатерина повсюду демонстрировала свою приверженность православию. Но в свете мистических масонских течений первой половины ее царствования эта демонстрация порой кажется даже преувеличенно подчеркнутой. Наконец, немаловажно и то, что именно в царствование Зенобии, в период наивысшего расцвета, по словам Вуда, «греки и римляне в Пальмире при тогдашнем состоянии великое участие имели».

Все вышесказанное свидетельствует о том, что образ Северной Пальмиры, явно комплиментарный, возник не без участия самой российской государыни.

Николай Павлович Анциферов в книге «Душа Петербурга» трактует образ Северной Пальмиры как один из символов «русского империализма», тонко подмечая созвучие имени Пальмира с русским сло-

вом «полмира». По существу для него понятия Северная Пальмира и Новый Рим однозначны, между тем как Новым Римом Петербургу еще только предстояло стать в следующую эпоху его истории, на что указывали и современники Екатерины Великой. Известно, например, гениальное пророчество А. П. Сумарокова: «Узрят тебя Петрополь, в ином виде потомки наши: будешь ты северный Рим. Исполнится мое предречение, ежели престол монархов не перенесется из тебя...»

Образ Нового Рима, воплотившийся особенно ярко в архитектуре первой трети XIX века, после победоносной войны с Наполеоном, выразил новое, прежде несвойственное русскому человеку мировоззрение значительной части образованных («просвещенных») людей своего времени. Это мировоззрение уже основополагалось на европейском геополитическом осознании сущности империализма, тогда как старая русская национальная идеология, сформулированная в концепции «Москва — Третий Рим», всецело зиждилась на его духовных началах, не связанных напрямую с идеями завоевания и порабощения чужих стран и народов. Образ Северной Пальмиры умышленно насаждался узким кругом соратников Екатерины, явившись первым пробным шагом на пути к Риму.

Северная Пальмира олицетворяет логическое развитие и продолжение дел и идей Петра и одновременно их очередное перевоплощение.

Для того чтобы яснее увидеть отличие Северной Пальмиры от «Парадиза» Петра, необходимо указать на два наиболее характерных психологических импульса Петровской эпохи. Первый заключается в том, что абсолютно все петровские реформы, или, вернее — указы, повлекшие за собой реформирование, носили спонтанный, непоследовательный, чаще всего интуитивный характер. При этом Петр часто угадывал наиболее правильное решение, но в силу объективных причин никогда

не доводил начатое дело до конца. Так опытный боец в рукопашной схватке рефлекторно проводит самый точный прием и молниеносно переключается на новую ситуацию. Но в поединке рано или поздно, в любом случае довольно скоро, наступает развязка — один побеждает, другой проигрывает. Петр же почти в одиночку затеял грандиозный поединок со своим народом, почти со всей Европой и даже сделал несколько выпадов в сторону Востока — что и говорить, для жизни одного бойца масштабы сражения необъятны. Вторая особенность петровских преобразований состоит в том, что все они имели утилитарный характер, даже те, что проводились в области культуры. Все, что творил Петр Великий, он искренне стремился обратить на пользу Отечеству (подчеркнем — пользу материальную). Именно для блага России трудился он неустанно, не особенно заботясь о собственной славе и деятельностью своей подтверждая мудрую древнюю истину о том, что дорога в ад вымощена благими намерениями.

Императрица Елизавета Петровна попыталась как умела примирить новое и старое в укладе русской жизни, но, видимо, крестный путь России был предначертан судьбой, избравшей своим следующим (после Петра) орудием немецкую принцессу из захудалого провинциального городка. Уж слишком часто сопутствовала ей удача, чтоб не усмотреть в ее головокружительном восхождении на российский престол некий высший промысел. Для продолжения петровских преобразований нужна была именно женщина, поскольку мужчина с русским характером, продолжив дело Петра, неизбежно вверг бы страну либо в междоусобную гражданскую войну, либо развязал кровавый террор, что продемонстрировали другие переломные периоды русской истории. Достоянная продолжательница явилась в лице Екатерины, и эта женщина обладала не мужским, как льстили себе некоторые ее поклонники, а поистине дьявольским умом.

Вот как в 1842 году охарактеризовал ее способности польский поэт Адам Мицкевич: «При всей своей молодости она казалась порой на голову выше идей XVIII века, казалась более зрелой, чем ее престарелые министры. Ее письма на французском языке расцениваются литераторами как образцы эпистолярного стиля. Екатерине в высокой степени были свойственны та тонкость, та скрытая язвительность живого и провинциального ума, которые характерны для писем Вольтера в старости. А ведь Екатерине тогда было всего тридцать лет».

Политика Екатерины Второй отличалась от петровских деяний тщательной продуманностью каждого шага, последовательностью в осуществлении замыслов и при этом величайшим в истории женским лицемерием, превосходящим все бывшее до нее и после. Однако истинные мотивы и цели ее поступков не всегда ускользали от изощренных в макиавеллистической политике дипломатов. «Оставим политикам труд... замечать, как сия государыня, истребяя все русские обычаи, умела искусно заставить забыть, что она иностранка», — отметил в своих мемуарах французский посланник К. К. Рюльер.

В культурных преобразованиях Екатерина акцентировала свое внимание на эстетических принципах. Если в первые десятилетия XVIII века в осмыслении функциональной природы и ценности произведений искусства преобладал утилитаризм и сам император, например, в архитектуре видел прежде всего пользу, стремясь в украшении зданий подражать своим учителям — голландцам, немцам и англичанам, у которых охотно перенимал все полезные практические знания, то Екатерина Вторая ценила постройки за их красоту и отдавала предпочтение зодчим, возрождавшим античные традиции в архитектуре. Но не следует забывать, что пышный расцвет классицизма в Европе и в России во второй половине XVIII века был теснейшим образом связан с развитием и распространением идеа-

лов Просвещения, оказавших колоссальное влияние на развитие искусства. Просветители прямо ставили задачу воспитания «новой породы людей», понимая, что успех реализации важнейших социальных преобразований зависит от способности и готовности народа воспринимать новое; причем на первое место ими выдвигалось не образование, а «нравственное воспитание», в котором явно просматривается стремление приобрести духовное влияние. Любое открытое посягательство на духовные традиции в России вызывало только активный протест, что и продемонстрировала «просветительская» деятельность Петра Первого. Но грубо начатый им раскол в высших кругах русского общества тонко и мудро продолжила Екатерина Вторая. Известно относящееся ко времени Великой Французской революции ее высказывание о том, что «пушки не могут воевать с идеями». Этим правилом она руководствовалась во всех внутривластных делах.

Екатерина в интимных записках откровенно признавалась в нелюбви к Москве: «Никогда народ не имел перед глазами больше предметов фанатизма, как чудотворные иконы на каждом шагу, церкви, попы, монастыри, богомольцы, нищие, воры, бесполезные слуги в домах... И вот такой сброд разношерстной толпы, которая всегда готова сопротивляться доброму порядку и с незапамятных времен возмущается по малейшему поводу, страстно даже любит рассказы об этих возмущениях и питает ими свой ум». Однако никогда она не позволяла себе высказывать подобные мысли вслух.

С первых десятилетий XVIII века архитектура стала частью государственных реформ. «Уже сам замысел северной столицы — Санкт-Петербурга, по законам западноевропейского градостроения регулярно распланированной, чья пространственная среда задумана в контрасте с Москвой, предопределил основной аспект восприятия архитектуры как одного из материальных способов трансформации

привычного уклада жизни», — отмечает в своей книге искусствовед Н. А. Евсина\*. «Выстроенный по европейским образцам город должен был изменить и действительно менял весь уклад жизни, а следовательно и образ мышления людей», — продолжает ее мысль историк А. Б. Каменский\*\*.

О том, что через эмоциональное воздействие искусство может достигать своих воспитательных целей, было известно уже в XVIII веке. Воспитательное (в русле просветительских идей) значение городской среды хорошо сознавала и Екатерина Вторая: «Петербург надо сказать стоил много людей и денег, там дорога жизнь, но Петербург в течение 40 лет распространил в империи денег и промышленности более, нежели Москва в течение 500 лет с тех пор, как она построена; сколько там народу занято постройками, подвозом съестных припасов, товаров, сколько денег они вывозят в провинции; народ там мягче, образованнее, менее суеверен, более свyksя с иностранцами, от которых он постоянно наживается тем или другим способом». «Если у Петра времени и сил хватило только на этот город, — пишет А. Б. Каменский, — замыслы Екатерины распространились на всю страну». В задачу созданной в 1762 году Комиссии о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы входила разработка общих принципов застройки и составление генеральных планов провинциальных губернских городов. «В общей сложности комиссией было разработано более трехсот высочайше утвержденных проектов, на основе которых осуществлялась, как считают специалисты, «еще невиданная в мировой практике реконструктивная работа». Грандиозная градостроительная программа соответ-

---

\* Н. А. Евсина. Русская архитектура в эпоху Екатерины II. М., 1994, с. 10.

\*\* А. Каменский. «Под сенью Екатерины»... Спб., 1992, с. 355.

ствовала веяниям времени и основывалась на новом стиле, который современники называли «просвещенным стилем»\*. Этот стиль «подчеркнуто иной, нежели зодчество прошедших веков, достаточно к нему стилистически безразличный классицизм тем не менее органично входил в пространственную среду прошлого, не раз подчиняя ее своим законам. Стиль этот, оставив о себе память во многих странах, менял, заново формировал облик городов»\*\*.

Архитектура классицизма по всей Европе демонстрировала наступление новой идеологии, основанной на синтезе вульгарных атеистических (в духе Вольтера) и древних мистических (масонство) учений, имевших с самого начала плохо замаскированную антихристианскую направленность. На гребне этой новой идеологической волны создавались Соединенные Штаты Америки на западе и Северная Пальмира на востоке европейской цивилизации. Но если на Западе новое строительство велось фактически на «свободной земле», то на Востоке оно столкнулось с духовным сопротивлением народа, способного к отчаянной обороне. Северная и в особенности Семилетняя войны XVIII века продемонстрировали небывалую стойкость русских, питаемую важной чертой национального характера, которую спустя столетия ярко охарактеризовал польский историк К. Валишевский: «Солдаты Фермора и Салтыкова ложились тысячами под огнем прусских мушкетов; но и падая наземь, они все еще дрались до последнего издыхания. Тогда-то и обнаружилась перед всем миром русская душа, производя на него впечатление чего-то дикого и непонятного, но обладающего бесконечной силой сопротивления»\*\*\*.

---

\* А. Каменский. Указ. соч., с. 355—357.

\*\* Н. А. Евсина. Указ. соч., с. 45.

\*\*\* К. Валишевский. Дочь Петра Великого. М., 1989, с. 224.

Именно по этой причине, невзирая на материальную и политическую поддержку, не удалась и екатерининская реформа. Кульминацией культурных преобразований Екатерины Великой стала попытка перестройки (разрушения привычного облика) Московского Кремля. О трагической судьбе «великого русского зодчего» Баженова и его грандиозного проекта Кремлевского дворца написано немало книг. Отметим здесь только, что реализация его «архитектурной утопии» планомерно осуществлявшаяся с 1766 года, уже в 1771 году натолкнулась на первое грозное предупреждение «толпы» — причину начавшейся в тот год в Москве эпидемии чумы народ увидел в разрушении своей святыни. Окончательно проект, на который уже истратили огромные средства, был остановлен Екатериной в ужасный для нее год Пугачевского бунта. «Пройдет время и Н. М. Карамзин сравнит идею Кремлевского дворца с “Республикой” Платона и “Утопией” Томаса Мора, добавляя, что им можно удивляться, но только в мыслях, а не на деле... Проект явился одним из наиболее ярких противоречий идей Просвещения, изначально предполагавших недостижимость идеала и вечное к нему стремление. Реалии бытия и идеальный образ великой гармонии мира — в основе архитектурной концепции классицизма. Проект Кремлевского дворца стал зримым воплощением таких идей»\*.

«Реалии бытия» не позволили воплотиться и другой московской «утопии» Баженова — ансамблю Царицынского дворца. Не была реализована и грандиозная программа застройки Екатеринослава, в котором заложенный фундамент гигантского собора был превращен в ограду построенной церкви.

Только Санкт-Петербург и его окрестности неуклонно преображались в духе эстетических идеалов «просвещенного стиля», все более приходя в

---

\* Н. А. Евсина. Указ. соч., с. 47.

соответствие образу Северной Пальмиры. Важную роль в этом сыграл еще один немаловажный личностный мотив — стремление императрицы воплотить идиллию «золотого века» — поры всеобщего благоденствия и просвещения. В основе этого, уже чисто литературного, мифа также лежала милая сердцу государыни античная традиция, трансформированная в художественном творчестве ее современников. «Игра в “золотой век” становилась утонченным светским развлечением, в нее вовлекались люди, занимавшие достаточно высокое общественное положение»\*. В этой показной, рассчитанной на театральный и в известной степени пропагандистский для европейцев эффект (как и «потемкинские деревни») игре Екатерина и ее сподвижники добились значительных успехов, создав «жемчужное ожерелье» Санкт-Петербурга. Тема «золотого века» ярко выражена в архитектуре окрестностей Северной Пальмиры, особенно в садово-парковом ансамбле Царского Села.

И все же Северная Пальмира на берегах Невы при всем спектре отвлеченных античных и просветительских идей екатерининского века вобрала в себя и духовные начала русской культуры. Очевидец ее рождения, граф Л. Ф. Сегюр оставил на этот счет любопытное свидетельство: «Петербург представляет уму двойственное зрелище: здесь в одно время встречаешь просвещение и варварство, следы X и XVIII веков, Азию и Европу, скифов и европейцев, блестящее гордое дворянство и невежественную толпу. С одной стороны — модные наряды, богатые одежды, роскошные пиры, великолепные торжества, зрелища, подобные тем, которые увеселяют избранное общество Парижа и Лондона; с другой — купцы в азиатской одежде, извозчики, слуги и мужики

---

\* Н. Д. Кочеткова. Тема «золотого века» в литературе русского сентиментализма. // XVIII век. Сборник 18. СПб., 1993, с. 182.

в овчинных тулупах, с длинными бородами, с меховыми шапками и рукавицами и иногда с топорами, заткнутыми за ременные пояса. Эта одежда, шерстяная обувь и род грубого котурна на ногах напоминают скифов, даков, роксолан и готов, некогда грозных для римского мира. Изображения дикарей на барельефах Траяновой колонны в Риме как будто оживают и движутся перед вашими глазами. Кажется, слышишь тот же язык, те же крики, которые раздавались в Балканских и Альпийских горах и перед которыми обращались вспять полчища римских и византийских цезарей. Но когда эти люди на барках или на возах поют свои мелодичные, хотя и однообразно грустные песни, то вспомнишь, что это уже не древние независимые скифы, а москвитяне, потерявшие свою гордость под гнетом татар и русских бояр, которые, однако, не истребили их прежнюю мощь и врожденную отвагу».

О том, как воплощался в реалии идеализированный образ Северной Пальмиры, будет рассказано в предлагаемой вашему вниманию книге.

## И. Е. Старов как архитектор переходного периода от раннего к строгому классицизму

**К** началу 1780-х годов русский классицизм окончательно утвердил свои позиции в качестве ведущего направления русской архитектуры. Освободившись в полной мере от свойственных раннему классицизму барочных элементов, он вступил в стадию расцвета, доказав свою жизненную состоятельность в условиях дальнейшего развития капиталистических отношений при продолжавшем удерживать свои позиции феодально-крепостническом строе. Следствие такого развития — появление новых и совершенствование старых типов сооружений.

Дворцовое строительство постепенно отходит на второй план, уступая место каменным жилым и общественным постройкам. Появляются здания новых учебных заведений, госпиталей и больниц, торговых рядов, складов и гостиных дворов, проектируются невиданные ранее банки и биржи. Продолжает развиваться усадебное строительство.

Архитектором переходного периода от раннего к строгому классицизму явился Иван Егорович Старов (1745—1808).

После получения начальных знаний в церковно-приходской школе Иван Старов был отдан в гимназию при незадолго перед тем открытом Московском университете, где проучился несколько лет. В связи с проявленным интересом к архитектуре он был отправлен в Петербург в основанную вслед за Московским университетом Академию художеств. В Академии художеств он учился с 1758 до 1762 года вначале под руководством А. Ф. Кокоринова, а затем Ж.-Б. Валлен-Деламота.

По окончании Академии художеств как один из первых и лучших выпускников он получил право на продолжение образования во Франции. В Париже Старов попадает в мастерскую Шарля де Вайи (1730—1798) — одного из ведущих французских архитекторов и градостроителей второй половины XVIII века; который был также художником, прекрасным рисовальщиком, театральным декоратором и орнаменталистом. Наиболее известное произведение Шарля де Вайи — театр Одеон в Париже (1767—1782), созданный им при участии другого выдающегося архитектора — Мари-Жозефа Пейра (1730—1788). Это был едва ли не первый в Европе общественный театр, рассчитанный на самые широкие слои населения.

Учеба и совершенствование архитектурных знаний за границей продолжались с 1762 до 1768 года. Последний год Старов провел в Риме, где изучал памятники античности и эпохи итальянского Возрождения.

После возвращения в Петербург 1 сентября 1768 года Старов получил звание «назначенного» в академики, а в следующем году — академиком за проект Сухопутного шляхетского корпуса. В 1769—1772 годах он преподает в Академии художеств, в 1785 году вновь возвращается на преподавательскую работу, получив в том же году звание профессора, а с 1794 года становится адъюнкт-ректором.

Уже в начале своей творческой деятельности в 1772—1774 гг. Старов исполнял должность главного архитектора «Комиссии о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы», где с его участием решались вопросы планировки и застройки не только Петербурга и Москвы, но и других городов России. К 1770-м годам относится целый ряд спроектированных им усадебных ансамблей. Это, прежде всего, дворцы в Бобриках и Богородицке под Тулой. Заказы на их проектирование архитектор получил в 1771 г. Дворец в Бобриках не был закончен, и его разобрали, а в Богородицке — сгорел в 1941 году.

Вслед за тем по его проектам строятся усадебный дом в Никольском-Гагарине под Москвой в 1773—1776 гг. и два дома близ Гатчины: один в Тайцах в 1774—1780-х гг., другой в Сиворицах в 1775—1776 гг. Все они относятся к периоду раннего классицизма, когда архитектор, с одной стороны, находился под влиянием творчества величайшего архитектора эпохи итальянского Возрождения Андреа Палладио (1508—1580), а с другой — еще не совсем освободился от отдельных приемов барокко как в планировочных, так и объемно-пространственных решениях.



И. Е. Старов. Троицкий собор. Проектная модель

Среди выдающихся произведений, созданных Старовым в Петербурге и его окрестностях, к раннему классицизму тяготеет Троицкий собор Александро-Невского монастыря, спроектированный архитектором в 1774 году и осуществленный в 1776—1790 годах.

Свято-Троицкий Александро-Невский мужской монастырь был основан еще Петром Великим в 1710 году в честь Святого Александра Невского (1221—1263) — замечательного русского полководца, в период татаро-монгольского ига отстоявшего северо-западные границы Руси от нашествия шведских и немецких захватчиков. В 1240 году он сокрушил шведов на берегах Невы. За этот подвиг новгородский князь Александр

Ярославович получил прозвище Невский. Через два года он разгромил немецких крестоносцев на льду Теплого озера, составлявшего в те времена единую акваторию с Чудским озером.

В 1715 году Д. Трезини разработал генеральный план монастыря, а в 1717—1722 годах по его проекту была построена угловая Благовещенская церковь, куда по указу Петра Великого в 1724 году из города Владимира были перенесены мощи Святого Александра Невского, ставшего покровителем Петербурга.

Место для строительства монастыря выбрали не случайно, так как во времена Петра Великого предполагали, что именно здесь произошла битва со шведами. Но впоследствии было установлено, что это историческое событие имело место выше по течению, там, где река Ижора впадает в Неву.

Вслед за Трезини работы по строительству монастыря возглавил архитектор Т. Швертфегер. По его проекту строился Троицкий собор, занимающий центральное место в ансамбле. Но в связи с техническими просчетами в стенах собора появились трещины, и со временем он грозил обрушиться, поэтому в середине XVIII века его пришлось разобрать, после чего на протяжении многих лет Свято-Троицкий Александро-Невский мужской монастырь оставался без главенствующего в ансамбле собора. В создании монастырского ансамбля на протяжении XVIII века принимали участие многие архитекторы. Однако завершил его достойным образом И. Е. Старов. Он не только воздвиг новый Троицкий собор. Архитектор органично включил монастырь в город-

скую застройку, спроектировав перед ним обширную по тем временам площадь, которая ныне носит имя Александра Невского. На оси Невского проспекта он поставил надвратную церковь, оформившую парадный въезд на монастырскую территорию и одновременно удачно замкнувшую перспективу главной магистрали города. Таким образом архитектор решил достаточно сложную градостроительную задачу. В значительной степени благодаря Старову, Александро-Невский мужской монастырь, получивший в 1797 году статус лавры (наивысший ранг монастыря), является одним из самых выдающихся ансамблей XVIII века. В его многочисленных постройках и пристройках можно обнаружить все архитектурные стили Петербурга, начиная с «петровского барокко» и кончая строгим классицизмом.

Разработанный Старовым проект Троицкого собора относится к периоду раннего классицизма. Композиция его для Петербурга необычна. Он сочетает в себе приемы как западноевропейской, так и русской архитектуры. С одной стороны — это трехнефная базилика с возвышающимся над боковыми центральным нефом, с другой — крестовокупольный храм. В плане собор имеет латинский крест, вытянутый в западном направлении. На средокрестии, ближе к закругленной алтарной части, покоится купол на барабане, а по краям главного западного фасада возвышаются две симметричные звонницы в виде башен. Центральный вход отмечен классическим шестиколонным портиком, увенчанным треугольным фронтоном, и дополнительно акцентирован увеличенным средним просветом между колонна-



И. Е. Старов. Троицкий собор

ми римско-дорического ордера. Пилластры того же ордера опоясывают наружные стены собора.

При обработке полуколоннами барабана купола и сдвоенными пилластрами угловых частей башен Старов использовал более стройный коринфский ордер, тем самым придав возвышающимся частям дополнительную легкость. В декоративной обработке фасадов храма значительную роль играют характерные для раннего классицизма филанки — прямоугольные углубления,

частично заполненные барельефами с сюжетами на темы Священного Писания. К характерным признакам раннего классицизма можно отнести и преобладающее плоскостное решение фасадов с малозначительными раскреповками; последнее преимущественно касается башен. Следы барокко, сопутствующего раннему классицизму, ясно выражены в сложных криволинейных очертаниях завершающих частей башен, дополненных в утвержденном проекте многочисленной скульптурой, а также в обработке волютами венчающего купол фонарика. Заведомо барочными спроектировал Старов очертанные по дуге одноэтажные переходы от собора к монастырским корпусам, применив здесь мощные раскреповки витаблементов. Такими приемами архитектор добился органической связи разнотипных построек.

Отдельные барочные элементы можно обнаружить и в интерьере, полностью отражающим классически четкое распределение архитектурных масс собора. Его внутреннее пространство, повторяющее очертание креста, разделено на три части, называемые кораблями или нефами, двумя рядами мощных пилонов. Причем средняя часть, ведущая к главному алтарю, значительно шире и выше боковых. Такое трехчастное деление четко отражено на фасадах. К пилонам приставлены канализованные колонны коринфского ордера с золочеными капителями, поддерживающие части раскрепованного или разрыванного витаблемента и играющие преимущественно декоративную роль. Этим в сущности и ограничиваются барочные влияния в интерьере. В целом же собору и, в частности, интерьеру присуще чет-

кое классически ясное композиционное построение.

Необычайно удачное и оригинальное решение получил прекрасно сохранившийся иконостас. Выполнен он в виде триумфального сооружения с центральной аркой, обрамляющей полуциркульную нишу, в глубине которой мерцают позолотой царские врата.

Если Троицкий собор — памятник архитектуры раннего классицизма, то надвратная церковь, сооруженная в 1783—1785 годах, относится к периоду строгого классицизма. Небольшая двухэтажная церковь решена очень компактным сугубо уравновешенным объемом. Чтобы добиться такого впечатления, архитектору пришлось со стороны западного фасада добавить полуциркульный выступ, в точности соответствующий восточной апсиде. Центральный сквозной проезд Старов оформил скромным портиком с двумя пилястрами самого простого тосканского ордера и такими же пилястрами подчеркнул угловые части храма. На высоту лаконично решенного треугольного фронтона архитектор спроектировал четко очерченный аттик и завершил надвратную церковь небольшим пологим куполом на невысоком барабане. До предела были упрощены и наличники окон. Благодаря обобщенным архитектурным формам, строгому отбору деталей и отсутствию декоративных украшений небольшая надвратная церковь выглядит монументальным сооружением, хорошо обозримым на различных расстояниях. Названные черты строгого классицизма стали характерными для архитектуры 1780 — 1790-х годов.



И. Е. Старов. Таврический дворец

Самое выдающееся произведение Старова в Петербурге — Таврический дворец, сооруженный на окраине города вблизи Невы в 1783—1789 годах. Этот шедевр строгого классицизма на протяжении длительного периода служил безупречным образцом при создании многочисленных дворцов и дворянских усадеб на обширных просторах России.

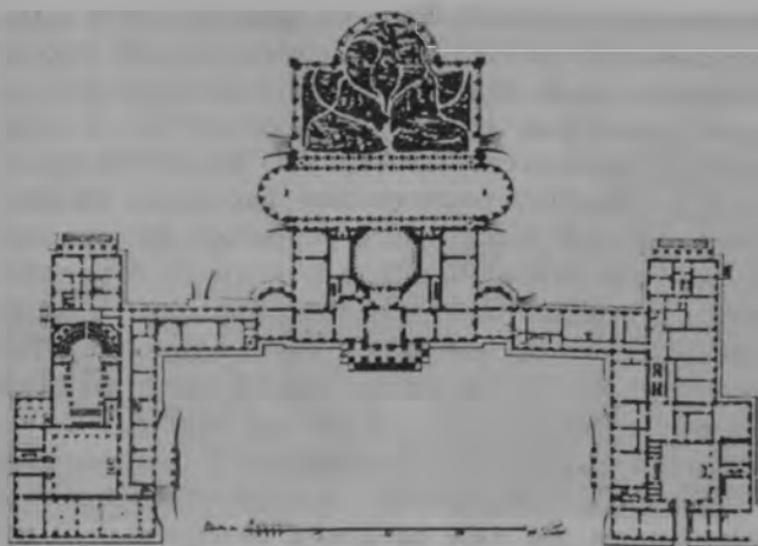
Ансамбль Таврического дворца предназначался для выдающегося государственного деятеля и полководца, екатеринославского и таврического генерал-губернатора, генерал-фельдмаршала князя Г. А. Потемкина-Таврического. На ведущей к Смольному монастырю Воскресенской, названной во второй половине XIX в. Шпалерной, улице для него отвели обширный участок, ограниченный проложенными вскоре Таврической и Потемкинской улицами.

Своим главным фасадом дворец был обращен к Неве. Отсюда открывалась величественная перспектива на весь ансамбль, утраченная в период капиталистической застройки города. От Невы по центральной оси дворца был прорыт судоходный канал, а перед дворцом устроен просторный бассейн, достаточный для разворота судов. Таким образом в Таврический дворец можно было попасть, как говорили в старину, «с корабля на бал».

Развивая идеи, заложенные в проектах итальянских вилл Андреа Палладио, Старов в условиях русской действительности создал невиданный ранее ансамбль, ставший национальным памятником строгого классицизма. Не случайно современники воспринимали его как своеобразное выражение триумфа русских войск, одержавших ряд блестящих побед над Турцией. Следствием русско-турецкой войны, в частности, явилось присоединение к Российской империи Тавриды (Крыма).

Строго уравновешенная симметричная композиция дворцового здания состоит из трех основных частей: центрального повышенного корпуса, помещенного в глубине участка застройки, выходящих на красную линию улицы боковых двухэтажных корпусов и объединяющих их одноэтажных переходов. Вместе они образовали перед дворцом подъездной парадный двор.

Фасады дворца архитектор оставил гладкими без каких-либо украшений и отказался даже от наличников окон. Центральный корпус он отметил хорошо развитым шестиколонным портиком, соответствующим главному входу. Колонны дорического ордера завершаются антаблемен-



И. Е. Старов. План Таврического дворца.  
Исп. Л. Руска

том строгого рисунка и четко очерченным фронтоном. Монументальный портик рельефно выступает на фоне гладких стен. Портиками отмечены и обращенные в сторону парадного двора фасады боковых корпусов. В соответствии с их подчиненной ролью они более скромные, четырехколонные с колоннами тосканского ордера и без завершающих фронтонов.

Менее строгое решение получил садовый фасад, где в противоположность главному сильно выступает центральный корпус и незначительно боковые, дополненные шестиколонными портиками с колоннами ионического ордера.

Боковые корпуса достраивал архитектор Ф. И. Волков, судя по документам, внесший свои

изменения в проект. Ему же принадлежит замечательная по рисунку невысокая ограда, протянувшаяся вдоль подъездного парадного двора. Она была сооружена через несколько лет после окончания строительства дворца в 1792—1793 годах.

С лаконично решенными фасадами дворца, отвечающими архитектуре строгого классицизма, контрастировало когда-то богатое убранство парадных залов центрального корпуса. В отличие от предшествующих архитекторов Старов спроектировал анфиладу парадных залов не вдоль главного фасада, а выстроил ее в глубину на поперечной оси дворца. Со стороны парадного входа анфилада открывалась квадратным в плане вестибюлем. За ним следовал центральный купольный отделанный с особой роскошью восьмиугольный зал. Снаружи ему соответствует поло-



И. Е. Старов. Фасады Таврического дворца.  
Исп. Л. Руска



Ф. И. Волков. Ограда Таврического дворца.  
Фотография нач. XX в.

гий купол на невысоком барабане, прорезанном большим количеством прямоугольных окон с незначительными простенками. В ясную солнечную погоду, благодаря обилию света в подкупольном пространстве, орнаментированный кессонами свод казался парящим в воздухе.

В создании архитектурно-художественного образа восьмиугольного зала большую роль играли колонны ионического ордера. Четырехколонные портики с полуциркульными завершениями оформляли проходы в соседние помещения. С двух других — боковых сторон такие портики воспроизводила иллюзорная живопись. Подобная живопись сопутствовала стилю барокко, но здесь она изображала архитектуру строгого классицизма.

За восьмиугольным купольным залом следовала многоколонная большая галерея. Она



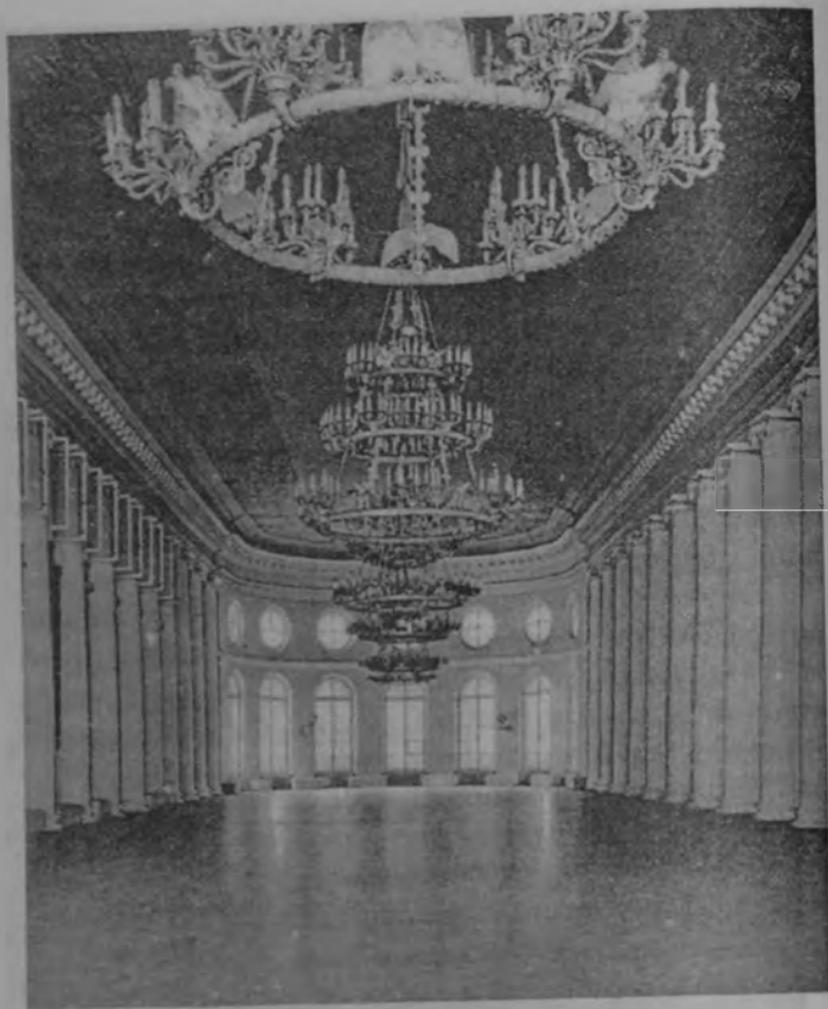
И. Е. Старов. Купольный зал Таврического дворца

была ориентирована перпендикулярно главной оси анфилады парадных залов и имела закругленные торцевые стены, отмеченные полуциркульными выступами на боковых фасадах дворца. Закругленные торцевые стены были прорезаны двумя рядами окон: внизу — широкими и высокими с полуциркульными завешениями, а сверху — соответствующими им круглыми.

Сдвоенной протяженной колоннадой галерея широко раскрывалась в зимний сад, распланированный садовым мастером Вильямом Гульдом в пейзажном, или английском, стиле. Такие сады, характерные для эпохи классицизма, пришли на смену французским, или регулярным, садам периода барокко.

Перекрыть значительное пространство зимнего сада без промежуточных опор в те времена практически было невозможно, и Старов предложил оригинальное решение. В центре сада он спроектировал восьмиколонную ротонду, которая служила одновременно опорой перекрытия. В ротонде, напомилавшей античные храмы, на высоком постаменте покоилась беломраморная статуя Екатерины II, изваянная выдающимся русским скульптором эпохи классицизма Ф. И. Шубиным.

Стены, ограничивавшие зимний сад, были прорезаны большими часто повторяющимися окнами, что обеспечивало его тесную связь с летним садом. В создании летнего сада площадью около тридцати гектаров принимали участие архитектор Ф. И. Волков и садовый мастер В. Гульд. Здесь же в саду для Гульда в 1793—1794 годах архитектор Волков построил дом, получивший название Дом садового мастера. При разработке его



И. Е. Старов. Галерея Таврического дворца

проекта Волков, так же как Старов при создании Таврического дворца, принял усадебную схему. По аналогии двухэтажный небольшой корпус он поместил в глубине отведенного участка застройки, а боковыми одноэтажными флигелями с невысокими башнями фланкировал подъездной двор. Скромным четырехколонным портиком был отмечен главный фасад. Более интересное решение получил противоположный фасад, отмеченный в первом этаже полуротондой, а во втором — круглым в плане балконом. Однако по величине, не говоря уже о скромном внутреннем убранстве, Дом садового мастера значительно уступал Таврическому дворцу, играя в общем дворцово-парковом ансамбле\* подчиненную роль.

Потемкин не успел как следует воспользоваться своей загородной резиденцией. Он скончался еще в 1791 г., и дворцом фактически владела Екатерина II, щедро отпускавшая средства на его строительство, а также на благоустройство сада.

После смерти Екатерины II и прихода к власти Павла I Таврический дворец отдается под казармы Конногвардейского полка. Из дворца вывозится богатое внутреннее убранство, включая наборные паркетные. Тогда же в роскошной колонной галерее устраиваются конюшни, а в купольном зале — манеж.

В начале царствования Александра I дворец пришлось восстанавливать. Основные работы

---

\* Архитектурный ансамбль — единая пространственная композиция различного назначения зданий, инженерных сооружений и зеленых насаждений.

были поручены архитектору Луиджи Руска. При разработке проекта реставрации Таврического дворца Руска внес изменения в первоначальный проект. В частности, для избежания сырости (дворец был воздвигнут на болотистой почве) пришлось значительно поднять полы купольного зала и большой галереи, что существенно и не в лучшую сторону изменило их классические пропорции. Однако самый большой ущерб Таврическому дворцу был нанесен через сто с небольшим лет, в 1906—1907 годах, когда его помещения приспособивались для нового владельца — Государственной думы. Тогда великолепный зимний сад был уничтожен, а на его месте устроен зал заседаний Государственной думы. Открытая колоннада, производившая необычайное впечатление на фоне зелени со стороны большой галереи, была заложена. Если интерьеры Таврического дворца неоднократно переделывались, то его внешний вид сохранился почти без изменений.

1780-е годы для И. Е. Старова были самыми плодотворными. В 1785—1789 годах по его проекту также на берегу Невы, но значительно выше по течению реки, недалеко от Ивановских порогов, на Ивановской мызе строится еще более грандиозный, чем Таврический, загородный дворец для Екатерины II. В год начала строительства по желанию императрицы Ивановскую мызу переименовали в Пеллу в честь главного города древней Македонии — родины Александра Великого, прозванного Македонским.

Широко развернутый архитектурный ансамбль в Пелле включал в себя семь дворцов, не считая

большого количества служебных флигелей, сгруппированных вокруг двух обширных хозяйственных дворов. Симметрично расположенные дворцы и службы объединяли крытые галереи.

В самом большом и главном дворцовом здании Старов успешно использовал композиционные приемы, найденные им при разработке проекта Таврического дворца. В центральной части этого здания также была устроена протяженная галерея с закругленными торцевыми стенами. Однако в отличие от Таврического дворца она возвышалась над основным объемом наподобие центрального нефа в древнеримской базилике и имела дополнительные круглые окна верхнего света. Интенсивно начатое строительство не было доведено до конца из-за начавшейся войны с Турцией.

В период царствования Павла I в значительной степени отстроенный дворцовый ансамбль в Пелле фактически был превращен в каменоломню по добыче строительных материалов. Полученный при разборке дворца кирпич по повелению императора отправлялся в распоряжение архитектора В. Бренны на строительство Михайловского замка. К сожалению, представление об уникальнейшем архитектурном ансамбле в Пелле можно теперь составить только по сохранившимся графическим материалам.

С 1786 по 1798 год Старов являлся главным архитектором «Канторы строений Его Императорского Величества домов и садов», в связи с чем осуществлял различные работы в императорских дворцах: Зимнем, Аничковом, Мраморном и других. Однако интерьеры, отделанные по проектам Старова, не сохранились.

## Особенности творчества архитектора Ф. И. Волкова

**О**собое место в истории архитектуры русского классицизма занимает младший современник И. Е. Старова Федор Иванович Волков (1755—1803). Между ними было немало общего, и творческие пути их пересекались.

Федор Волков обладал не меньшими способностями, чем его современники, но в силу сложившихся жизненных обстоятельств диапазон его творчества оказался значительно уже, чем, например, у того же Старова, и ему не удавалось получать заказы на проектирование столь престижных дворцово-парковых ансамблей, монументальных зданий правительственных учреждений или величественных храмов. В основном это были утилитарные, казарменные, а в лучшем случае учебные постройки. Тем не менее, будучи архитектором строгого классицизма, он сумел в значительно большей степени, чем его современники, опередить эпоху 1780 — 1790-х годов и наметить пути дальнейшего развития градостроительства. Ранняя смерть Федора Волкова не позволила ему в полной мере реализовать незаурядные творческие возможности.

Поступив в Академию художеств в 1764 году, Федор Волков, так же как Старов, вначале учился у А. Ф. Кокоринова, а затем у Ж.-Б. Валлен-Деламота; можно сказать, что в какой-то степени и у Старова, начавшего преподавать в 1769 году. Ко времени окончания Академии художеств в 1772 году Федор Волков представил на суд профессоров проект биржи, за который получил высшую награду — большую золотую медаль, дававшую право на пенсионерскую поездку за границу. В 1773 году он был отправлен в Венецию. В Италии его внимание привлекли преимущественно памятники античности и эпохи Возрождения. Одновременно Федор Волков занимался обмерами зданий и разрабатывал собственные проекты. За проект храма, представленный в 1776 году на конкурс в Венецианскую академию, он получил в награду золотую медаль. В том же году Волков уезжает в Париж, где, вероятно по рекомендации Старова, определяется в мастерскую Шарля де Вайи.

К этому времени Федор Волков уже сформировался как архитектор. Шарль де Вайи, оценив его незаурядные способности, предложил ему должность своего помощника. Во Франции Волков проработал шесть лет «при разных строениях короля французского». Подобной чести не удостоивался ни один русский пенсионер.

После возвращения в Петербург в 1782 году он преподает в Академии художеств в должности адъюнкт-профессора, а с 1794 года — профессора. Еще через два года Волков получает должность адъюнкт-ректора. Почти в эти же годы в Академии художеств преподавал Старов.

Одновременно с педагогической работой началась проектная и строительная деятельность Федора Волкова. Архитектору поручают сооружение соляных и винных магазинов (так в те времена назывались склады) на реке Фонтанке напротив Летнего сада, где в петровское время находилась партикулярная верфь, предназначавшаяся для строительства гражданских судов.

Первый проект, выполненный Волковым в Петербурге, сразу же определил его особый подход к архитектуре, связанный в первую очередь с решением градостроительных задач. В этом смысле его творчество явилось связующим звеном между архитектурой строгого и высокого классицизма. Если архитекторы строгого классицизма мыслили свои произведения чаще всего как отдельно стоящие постройки без учета окружающей застройки, то Волков старался учитывать сложившуюся градостроительную ситуацию. Сооружение соляных и винных магазинов превращается у него в единообразную, связанную с характером местности застройку целого городского квартала протяженностью более 270 метров. К сожалению, об этой работе Волкова мы можем судить только по сохранившемуся проекту.

В соответствии с принципами строгого классицизма главный фасад, обращенный к реке, был решен очень лаконично, без использования даже колонн и пилястр — основных элементов ордерных композиций. Протяженный фасад в нижней его части он обработал рустом и оставил глухим, то есть без окон. Гладкие стены верхнего этажа он прорезал редко расставленными окнами без наличников и завершил карнизом неслож-

ного профиля. Стремясь по мере возможности избежать монотонности протяженного фасада, архитектор разбил его выступами-ризалитами: тремя в средней части и двумя по краям. Центральный ризалит Волков решил трактовать как самостоятельный архитектурный объем, повышенный на один этаж и прорезанный пятью высокими арочными проемами на столбах. Архитектурный образ утилитарной постройки строится здесь на классически выверенных пропорциях и скупом отборе деталей. Предложенная Волковым композиция будет в дальнейшем широко варьироваться архитекторами периода высокого классицизма при создании складских и производственных сооружений.

В 1780-х годах Федор Волков разрабатывает большое количество проектов не только для Петербурга, но и для различных городов Петербургской губернии. Среди них проекты административных, учебных, производственных, складских и других построек. Но наиболее значительные его произведения относятся к 1790-м годам. Самое известное из них — здание Морского кадетского корпуса на Васильевском острове (в советское время переименован в Высшее военно-морское училище им. М. В. Фрунзе).

Сооружению здания Морского кадетского корпуса предшествовала длительная история, связанная с необходимостью подготовки офицеров для будущего русского флота. Еще до возникновения Петербурга в 1700 году в Москве в Сухаревой башне была устроена Навигаторская школа. На ее основе Петр Великий в Петербурге создал Морскую Академию и 1 октября 1715 года ут-



Ф. И. Волков. Морской кадетский корпус

вердил ее устав. Для Морской Академии отвели один из домов между 3-й и 4-й линиями Васильевского острова, где она и находилась почти до конца 1752 года. В это время по повелению императрицы Елизаветы Петровны Морская Академия была расширена, переименована в Морской кадетский корпус и получила новый устав. Теперь для Морского кадетского корпуса отвели более просторный дом на углу 12-й линии Васильевского острова, принадлежавший ранее графу Б. Х. Миниху.

После пожара, случившегося в 1771 году, Морской кадетский корпус перевели в Кронштадт.

12 июня 1792 года Екатерина II утвердила новый расширенный штат Морского кадетского

корпуса и одновременно «штат корпуса чужестранных единоверцев». Последнему передали дом на Васильевском острове, который занимал Морской кадетский корпус до пожара. В том же 1792 году приобрели несколько соседних жилых домов, а «архитектор Федор Волков составил план и фасад всему строению». Перепланировав эти дома и объединив все постройки единым фасадом, Волков, в сущности, уже тогда сделал шаг к разработке будущего более грандиозного проекта.

8 ноября 1796 года, теперь уже по повелению Павла I, Морской кадетский корпус в полном составе и окончательно перевели из Кронштадта в Петербург. Расположился он в отстроенном Волковым здании, рассчитанном на 200 человек, а разместить необходимо было 600. В связи с этим в спешном порядке были приобретены находившиеся в частном владении соседние дома, и таким образом весь участок застройки между 11-й и 12-й линиями стал принадлежать Морскому кадетскому корпусу.

Архитектору Волкову пришлось разработать новый, значительно более сложный проект. При этом, как свидетельствуют архивные документы, он старался «приноровить фасад целого здания к фасаду новоустроенного дома чужестранных единоверцев». Таким образом, грандиозное здание Морского кадетского корпуса, датируемое 1796—1798 годами, включает в себя два различных проекта Федора Волкова. Один относится к 1792, а другой к концу 1796 — началу 1797 года. В окончательном варианте протяженность здания по главному фасаду была увеличена примерно в три раза. Сохранив частично старую кладку,

Федор Волков впервые в истории Петербурга дал превосходный образец реконструкции целого городского квартала на всем его протяжении от 11-й до 12-й линии Васильевского острова.

Со стороны 11-й линии архитектор повторил композицию своего предыдущего проекта: лаконично решенный фасад с центральным выступом-ризалитом и аттиковым этажом, завершенным невысоким куполом, а в центральной части нового протяженного фасада спроектировал десятиколонный портик, увенчанный аттиком. Трехчетвертные колонны ионического ордера объединили два верхних этажа трехэтажного здания.

В начале XIX века центр главного фасада получил дополнительный акцент в виде круглой деревянной башни, предназначавшейся для астрономических наблюдений.

Среди вновь созданных интерьеров здания Морского кадетского корпуса наибольший интерес представлял освещенный большими окнами с двух протяженных сторон огромный столовый зал, переименованный в советское время в зал Революции. Для перекрытия столового зала без промежуточных опор Волков предложил оригинальную конструкцию подвесного потолка на падугах, получившую в дальнейшем широкое распространение.

В осуществлении проекта нового здания Морского кадетского корпуса Волкову помогали молодой выпускник Академии художеств Андрей Михайлов и каменных дел мастер Луиджи Руска, ставший впоследствии архитектором.

Выдающимся произведением Волкова явились также казармы Семеновского полка — об-

разец ансамблевой застройки однотипными домами значительной территории города. Казармы проектировались вдоль современного Загородного проспекта между Рузовской и Звенигородской улицами. В конце XVIII — начале XIX века по проектам Волкова был выстроен целый ряд солдатских и офицерских казарм, не дошедших до нашего времени в первоначальном виде. Впоследствии одни казармы были снесены, другие перестроены. В общих чертах сохранились лишь солдатские казармы со стороны Звенигородской улицы, объединенные в единое здание в 1820-х гг.

Ансамблевая застройка однотипными зданиями городских кварталов, улиц и площадей получает дальнейшее развитие в проектах архитекторов следующих поколений. На примере собственного творчества архитектор Волков показал, как простыми, тщательно продуманными приемами при значительной экономии средств можно достигнуть большой художественной выразительности не только отдельных сооружений, но и городского ансамбля в целом.

## Выдающийся архитектор строгого классицизма Д. Кваренги

**С**трогий классицизм наиболее ярко и последовательно проявил себя в творчестве архитектора Д. Кваренги. Его замечательные произведения играют существенную роль в формировании неповторимого классицистического облика Петербурга.

При гениальной одаренности Кваренги всегда был и оставался великим тружеником. Он, как никто другой из его современников, разработал огромное количество проектов для Петербурга и его окрестностей, не говоря уже о разных провинциях. Многие проекты Кваренги были воплощены в жизнь, и большинство его построек сохранилось. В течение 37 лет работы в Петербурге архитектор проектировал дворцы и дворцово-парковые сооружения, богатые усадьбы, частные дома, храмы, различные общественные сооружения, включая театры, больницы, учебные заведения, банк, биржу, гостиные дворы и другие, а также триумфальные арки.

Помимо архитектуры Кваренги много времени уделял рисунку. Он вошел в историю русско-

го и европейского искусства как один из лучших рисовальщиков не только среди архитекторов, но и живописцев. Его рисунки, изображающие, как правило, конкретную местность, кроме художественной, представляют собой большую историческую ценность.

Джакомо Кваренги (1744—1817) родился на севере Италии в небольшом селении Рота Фуори близ города Бергамо. Рос и воспитывался будущий архитектор в художественной среде. Его дед и отец были профессиональными живописцами.

Для получения систематического художественного образования Кваренги в 1763 году отправился в Рим. Вначале он обучался в мастерской известного европейского живописца Антонио Менгса (1728—1779), являвшегося поборником классицизма, а затем у Стефано Поцци (1707—1768) — характерного представителя позднего итальянского барокко. В период работы в мастерской Стефано Поцци Кваренги увлекся архитектурой и с середины 1760-х годов решил посвятить ей всю свою жизнь. В эти и последующие годы он много путешествует по Италии, делает зарисовки и обмеры античных памятников, изучает творения мастеров эпохи Возрождения, начинает разрабатывать первые собственные проекты.

Особенно сильное влияние на все дальнейшее творчество Кваренги оказали труды великого итальянского архитектора эпохи Возрождения Андреа Палладио. Широко известный теоретический труд Палладио «Четыре книги об архитектуре», написанный на основе тщательного изу-

чения памятников архитектуры Древнего Рима, становится настольной книгой Кваренги. Его пристальное внимание привлекают также архитектурные произведения самого Палладио, что впоследствии находит отражение в работах Кваренги, выполненных в Петербурге.

Первая самостоятельная архитектурная работа Кваренги — проект перестройки храма Святой Схоластики доминиканского монастыря в Субиако недалеко от Рима — относится к 1769—1773 годам. В последующие годы Кваренги совершенствует свои знания в архитектуре, много рисует, выполняет отдельные частные заказы.

Уже будучи зрелым, вполне сформировавшимся архитектором, Кваренги в конце 1779 года приехал в Петербург и 1 января 1780 года поступил на службу при дворе Екатерины II. С этого времени начинается основной период его жизни и творчества.

К одним из первых работ, выполненных Кваренги в Петербурге, относится перестройка здания Коллегии иностранных дел, располагавшейся на левом берегу Невы на Английской набережной. Проект был выполнен в 1782 году, и тогда же начались работы, завершившиеся в следующем году.

На месте здания Коллегии иностранных дел ранее находился дворцового типа особняк, сооруженный в середине XVIII века для князя Б. А. Куракина в стиле елизаветинского барокко. После приобретения здания в казну сюда с Васильевского острова перевели Коллегию иностранных дел, преобразованную значительно позже в министерство. Спустя некоторое время Кваренги предло-



Д. Кваренги. Здание Коллегии иностранных дел

жили приспособить жилой дом под государственное учреждение, придав ему соответствующий строгий вид.

Уничтожив барочную отделку, Кваренги перестроил здание в соответствии с требованиями нового времени. Стены двухэтажного, вытянутого вдоль набережной здания он оставил гладкими, а выступающую центральную часть главного фасада отметил восьмиколонным портиком. Стройные колонны ионического ордера были спроектированы на высоту второго, повышенного этажа, а выступ первого, более массивного и приземистого этажа трактован как их основание. Завершается портик четко очерченным треуголь-



Д. Кваренги. Здание Академии наук

ным фронтоном. Композиция главного фасада, построенная на принципах строгого классицизма, как нельзя лучше отвечает назначению официального учреждения.

Если фасад сохранил свой первоначальный вид, то интерьеры неоднократно переделывались. Частично сохранившаяся внутренняя отделка относится к более позднему времени.

Сооруженное в 1783—1789 годах по проекту Кваренги здание Академии наук явилось своеобразным манифестом строгого классицизма. В нем с предельной ясностью выкристаллизовались все характерные грани стиля.

Двухэтажное здание на высоких подвалах заняло отведенное для него место на Стрелке Васильевского острова рядом с Кунсткамерой, также принадлежавшей Академии наук. Несмотря на его протяженность вдоль по течению Невы,

здание Академии наук решено компактным, хорошо читаемым даже на значительных расстояниях объемом.

Каждый этаж от другого четко отделен горизонтальными карнизными тягами несложного профиля. Гладкие оштукатуренные стены без каких-либо украшений прорезаны прямоугольными лишенными наличников окнами. И на таком нейтральном фоне рельефно выступает центральный восьмиколонный портик, увенчанный лаконично очерченным фронтоном.

Колонны ионического ордера охватывают оба этажа, и к их подножию от уровня земли ведет рассчитанная на высоту подвального этажа наружная лестница с двумя симметричными боковыми маршами, по своему архитектурно-художественному образу восходящая к древнерусскому крыльцу. А чтобы избежать монотонности главного фасада, архитектор, кроме портика с крыльцом, предусмотрел по его краям выступы-ризалиты.

На примере здания Академии наук Кваренги показал, как скупыми, чисто архитектурными средствами, не прибегая к декору, можно добиться большой художественной выразительности. Здесь Кваренги очень удачно использовал характерный для Палладио прием противопоставления гладкой стены пластически рельефно трактованному портику.

Горизонтальные и вертикальные членения фасадов отражают внутреннюю структуру здания. Так, восьмиколонный портик отмечает местоположение конференц-зала и соответствует его протяженности. Расположенный на первом этаже и выходящий окнами во двор конференц-зал яв-

ляется самым интересным в архитектурно-художественном отношении. В зале сохранилась отделка конца XVIII — начала XIX века: колонны коринфского ордера, облицованные искусственным мрамором, многофигурный скульптурный фриз, росписи падуго. Остальные помещения в основном предназначались для квартир профессоров. Внизу размещались мастерские, типография, склады для хранения печатной продукции, книжная лавка.

Здание Академии наук не составило единый архитектурный ансамбль с расположенными по его сторонам памятниками архитектуры петровского времени — зданием Двенадцати коллегий и Кунсткамерой, а скорее подчеркнуло существенные стилистические отличия барокко от классицизма.

Значительное место в творчестве Кваренги занимает ансамбль Ассигнационного банка, сооруженный в 1783—1790 годах на одной из главных магистралей города — Садовой улице.

Ассигнационный банк предназначался для обмена бумажных денег (ассигнаций), введенных при Екатерине II, на монеты различного достоинства.

Поскольку банки в России появились в эпоху классицизма, то не было и примеров для подражания. Естественно, что Кваренги сделал попытку приспособить существовавшие архитектурные приемы и формы к новому содержанию. Он обратился к широко распространенной и наиболее подходящей в данном случае усадебной схеме, восходящей к проектам итальянских вилл Андреа Палладио.



Д. Кваренги. Ассигнационный банк.  
Фотография нач. XX в.

Казалось бы, в пределах привычной композиции Кваренги удалось найти оригинальное решение, в значительной степени отдаленное от первоначального прообраза.

Так как здание Ассигнационного банка должно было сочетать в себе административные и утилитарные функции, то Кваренги четко их разграничил. В центре отведенного обширного участка застройки он поместил главное трехэтажное административное здание. Вместо отдельных пониженных служебных флигелей, играющих в ансамбле подчиненную роль, он спроектировал единственный, предназначенный для денежных кладовых полутораэтажный подковообразный



Д. Кваренги. Проект Ассигнационного банка.  
Фасад административного здания

корпус, охватывающий основную часть территории, а его торцевые фасады, обработанные тосканским ордером с лоджией посередине и завершенные треугольными фронтонами, вывел на красную линию Садовой улицы и объединил металлической оградой с каменными столбами.

Расположенное в глубине участка застройки центральное административное здание Кваренги объединил с подковообразным служебным корпусом прямыми колоннадами, служившими одновременно переходами. Так образовались два обозримых со стороны Садовой двора: прямоугольный, играющий роль подъездного парадного, и отделенный от него колоннадой полуциркульный внутренний, который после застройки колоннад во второй половине XIX века превратился в хозяйственный.

Административное здание, где совершались финансовые операции, Кваренги спроектировал очень компактным и четко очерченным объемом

в строгих архитектурных формах. Нижний рустованный этаж он трактовал как монументальное основание для двух верхних, объединенных ордером в центральной выступающей части главного фасада. Колонны коринфского ордера поддерживают треугольный фронтон со статуями на углах, подчеркивающими его конструктивную основу, а не разрушающими ее, как в архитектуре барокко. Так же как в других постройках Кваренги, шестиколонный портик административного здания Ассигнационного банка рельефно выступает на фоне гладко оштукатуренных стен.

В проектах и постройках Кваренги довольно часто встречаются шести- или восьмиколонные портики и другие характерные для него архитектурные формы, но в точности они никогда не повторяются. При всей ограниченности набора канонизированных архитектурно-художественных средств строгого классицизма Кваренги всегда умел найти оригинальную композицию, отличную от всех предыдущих, а заимствованные у Палладио приемы получают в его творчестве индивидуальную окраску.

Кваренги удачно вписал свой ансамбль в панораму Садовой улицы, чего нельзя сказать о противоположном фасаде, выходящем на Екатерининский канал (ныне канал Грибоедова). В итоге вид на него пришлось закрыть каменной стеной.

В настоящее время в здании бывшего Ассигнационного банка располагается Университет экономики и финансов.

Почти одновременно со зданиями Академии наук и Ассигнационного банка на Дворцовой



Д. Кваренги. Эрмитажный театр

набережной за Зимней канавкой в 1783—1787 годах по проекту Кваренги велось строительство Эрмитажного театра.

Перед архитектором была поставлена сложная задача: построить театр на месте петровского Зимнего дворца, используя старую кирпичную кладку. Причем размеры театра заведомо были ограничены стенами старого Зимнего дворца; высота будущей постройки лимитировалась соседними дворцовыми зданиями.

Строительство осуществлялось в два этапа. Вначале был выстроен ориентированный параллельно набережной основной объем театра. Он включал расположенный амфитеатром зрительный зал и сценическую коробку. А затем возве-

ли фасадную часть здания, выходящую на набережную Невы, и обращенный окнами во двор восточный корпус. Этим объясняется необычайная объемно-пространственная композиция с выступающим из плоскости бокового фасада полуциркульным в плане амфитеатром.

Несмотря на оригинальное объемно-пространственное и планировочное решение Эрмитажного театра, архитектору удалось вписать его в ансамбль дворцовых зданий. Кваренги сохранил ритмический строй горизонтальных и вертикальных членений, но рустованную нижнюю часть здания разбил на два этажа. Пониженный второй этаж он прорезал полуциркульными окнами, отвечающими полуциркульным завершениям окон первого этажа предыдущих построек Валлен-Деламота и Фельтена. Так же как первый этаж в соседних дворцовых постройках, два нижних этажа Эрмитажного театра воспринимаются массивным основанием для двух верхних, объединенных ордера. Полуколонны коринфского ордера образуют неглубокую лоджию между двумя слабопрофилированными боковыми ризалитами. Ризалиты и часть бокового фасада, обращенного к Зимней канавке, Кваренги обработал декоративными нишами: в третьем этаже с полуциркульными завершениями, а в последнем — четвертом — круглыми. В больших нишах с полуциркульными завершениями были установлены статуи, а над ними в круглых нишах — бюсты. Это единственное произведение Кваренги, в котором декоративному оформлению фасадов отведена столь значительная роль, вполне оправданная назначением здания. Общий же архитектур-



Д. Кваренги. Проект Эрмитажного театра. Разрез

ный строй Эрмитажного театра выдержан в традициях строгого классицизма.

Из помещений Эрмитажного театра наибольший архитектурно-художественный интерес представляет театральный зал, получивший окончательное решение на основе глубокого изучения автором театральных сооружений Древнего Рима и эпохи итальянского Возрождения, в частности театра Олимпико в городе Виченце работы Андреа Палладио.

Античный принцип построения зрительного зала амфитеатром был выбран не случайно. Тем самым с любого места посетителю было удобно обозревать как театральную сцену, так и зрительный зал.

Торжественный вид зрительному залу придадут сгруппированные по две и приставленные к стенам полуколонны коринфского ордера, переходящие у сцены в трехчетвертные. В узких

простенках между полуколоннами Кваренги спроектировал ниши с полуциркульными завершениями для помещения в них статуй Аполлона — покровителя искусств и девяти муз в полный рост, а над ними поместил скульптурные портреты композиторов, писателей и поэтов. Стены и колонны зрительного зала были облицованы искусственным мрамором, а перекрытие украсила роспись. Зрительный зал Эрмитажного театра — один из наиболее сохранившихся (почти без изменений) интерьеров работы Кваренги.

Одновременно с Эрмитажным театром на противоположном берегу Зимней канавки Кваренги выстроил дворцовый корпус, в котором воспроизвел лоджии Рафаэля. Фактически Кваренги повторил бессмертное творение эпохи итальянского Возрождения, исполненное в начале XVI века архитектором Донато д'Анжело Браманте и выдающимися живописцами во главе с Рафаэлем Санти.

Росписи лоджий Рафаэля в Ватикане, сплошь покрывающие стены и перекрытия, были выполнены мастерами Возрождения под сильным влиянием античной живописи, что отвечало духу творчества самого Кваренги.

В середине XIX века при строительстве здания Нового Эрмитажа по проекту баварского королевского архитектора Лео Кленце лоджии Рафаэля были сохранены, хотя корпус Кваренги в целом перестроили.

Ряд новых интерьеров создал Кваренги в Зимнем дворце на месте задуманной Растрелли анфилады парадных залов, вытянутой вдоль набережной Невы.

Если Растрелли спроектировал анфиладу из пяти парадных залов, то Кваренги сократил ее до трех: Аванзала, непосредственно примыкавшего к Посольской (Иорданской) лестнице, Большого и Концертного залов.

Сохранив ширину и высоту двухсветных залов, Кваренги оставил стены гладкими, а архитектурными и скульптурными деталями подчеркнул их конструктивную основу. В оформлении парадных залов архитектор широко использовал коринфский ордер. Особенно торжественным и строгим выглядел Большой зал, где расставленные в мерном ритме по периметру зала колонны рассчитаны были на всю его высоту.

Среди других интерьеров, созданных Кваренги в Зимнем дворце, почетное место занимала Мраморная галерея, или Тронный зал, переименованный затем в Георгиевский и открытый в день святого Георгия 26 ноября 1795 года. Огромный колонный двухсветный зал поражал как своими размерами, так и богатой изысканной отделкой, в которой широко использовался мрамор различных цветов и оттенков. Соответствующими были наборный паркет из драгоценных пород дерева и живописный плафон с росписями на античные сюжеты.

Сильно пострадавшие в 1837 году в результате пожара в Зимнем дворце интерьеры Кваренги были лишь частично восстановлены архитектором В. П. Стасовым, да и то со значительными изменениями.

Мастерство Кваренги не ослабевает и в последний период его творчества, связанный с правлением Александра I. В 1803—1805 годах по



Д. Кваренги. Проект больницы для бедных.  
Фасад и разрез

проекту архитектора на Литейном проспекте сооружается больница для бедных, получившая название Мариинской.

Закладку больницы приурочили к столетию со дня основания Петербурга. Деньги на ее строительство пожертвовала вдовствующая императрица Мария Федоровна (жена покойного Павла I), посвятившая свою жизнь благотворительности. Ее именем и была названа больница. Для строительства была отведена значительная часть территории ныне не существующего обширного Итальянского сада, раскинувшегося по обеим сторонам Литейного проспекта. Сад начинался от Фонтанки, где на берегу еще в петровское время был выстроен Итальянский дворец.

При разработке архитектурной композиции Мариинской больницы Кваренги вновь обратился к усадебной схеме, ведущей свое происхождение от итальянских вилл Андреа Палладио. Глав-

ный двухэтажный больничный корпус строго уравновешенного и симметричного ансамбля он поместил в глубине участка застройки, а два одинаковых также двухэтажных, но значительно пониженных боковых флигеля вывел на линию застройки Литейного проспекта и соединил их металлической оградой. Ближе к флигелям с одной и другой стороны ограды Кваренги спроектировал ворота, ведущие на подъездной парадный двор. С противоположной стороны боковые флигеля соединялись с главным корпусом выгнутыми по радиусу каменными оградами с проходами на основную больничную территорию.

Так же как в ряде других своих произведений, Кваренги достигает исключительной монументальности и выразительности ансамбля Мариинской больницы за счет скупого и тщательного отбора архитектурных приемов. Со стороны главного фасада центральный больничный корпус воспринимается цельным объемом. Его стены оставлены гладкими, а окна лишены наличников. Значительная протяженность здания подчеркнута горизонтальными поэтажными карнизными тягами несложного профиля, а центр акцентирован великолепным сильно выступающим восьмиколонным портиком с двумя боковыми пандусами, ведущими под его прикрытием. Колонны ионического ордера, поднятые на высоту подвалов, охватывают оба этажа и завершаются лаконично очерченным фронтоном.

Противоположный главному фасад основного больничного корпуса имеет трехчастное деление с мощно выступающими центральным и боковыми ризалитами.

В центре планировочной композиции по ширине восьмиколонного портика Кваренги поместил церковь. От вестибюля и парадной лестницы, примыкающих к главному входу, церковь отделена проходящим через все здание коридором, вдоль которого располагались больничные палаты.

Простую и рациональную планировку имели и боковые флигеля. Они предназначались для проживания служащих больницы.

Таким образом, Кваренги блестяще приспособил традиционную объемно-пространственную композицию дворянской усадьбы к новому содержанию больничного комплекса.

На следующий год после закладки Мариинской больницы также по проекту Кваренги началось строительство Екатерининского института на Фонтанке, законченное в 1807 году.

Вначале предполагалось разместить институт в старом Итальянском дворце, но он оказался малопригодным для жилья по своей ветхости. Тогда решили Итальянский дворец разобрать, а на его месте построить новое здание. Разработанный Кваренги проект Екатерининского института представлял собой вариант удачно найденной им композиции вытянутого прямоугольного здания с центральным восьмиколонным портиком, завершенным треугольным фронтоном.

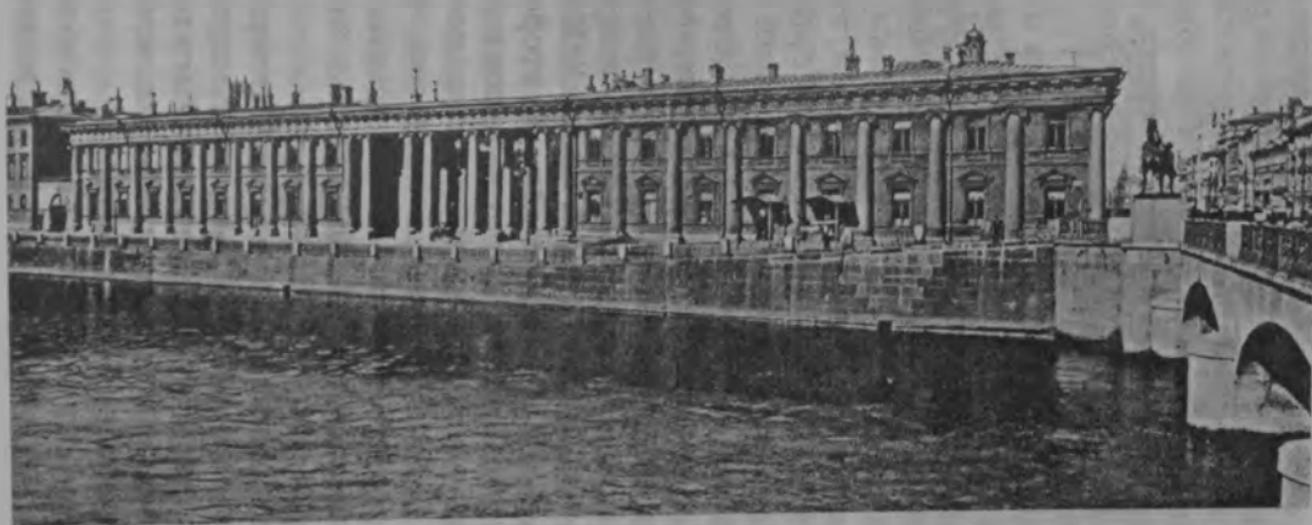
Главный трехэтажный корпус, расположенный с незначительным отступом от набережной, Кваренги фланкировал двумя чуть выступающими небольшими двухэтажными флигелями. Они непосредственно примыкали к главному корпусу.

су. Первый этаж архитектор обработал рустом, а в центре на высоту его спроектировал подъезд в виде открытой аркады на столбах с двумя боковыми пандусами. Стены разделенных карнизными тягами верхних этажей, как и в ряде других проектов, Кваренги оставил гладкими, прорезав их прямоугольными окнами без наличников. Восемь колонн коринфского ордера центрального портика объединили второй и третий этаж. Предельно ясной композиции главного фасада соответствовала простая планировка. Расположенные в центре здания парадные вестибюль и лестница примыкали к проходящему вдоль продольной оси здания широкому коридору, по сторонам которого находились учебные классы.

Со временем здание претерпело некоторые изменения. В 1823—1825 годах боковые флигеля были надстроены и значительно расширены пристройками.

Более оригинальную композицию предложил Кваренги при разработке проекта Торговых рядов, сооруженных на территории Аничкова дворца в 1803—1805 годах. В это время усадьба Аничкова дворца принадлежала «Кабинету Его Императорского Величества», входившему в состав Министерства императорского двора и заведовавшему собственностью императорской фамилии. Поэтому не случайно Торговые ряды чаще называют зданием Кабинета.

Кваренги спроектировал двухэтажное здание Кабинета на углу Невского проспекта и набережной Фонтанки. Оно состояло из двух Г-образных корпусов, вместе образующих в плане букву П. Фасады обоих корпусов архитектор обработал



Д. Кваренги. Здание Кабинета. Фотография нач. XX в.

трехчетвертными колоннами большого ионического ордера, а центральный широко раскрытый проезд во двор со стороны Фонтанки решил в виде пропилей со сдвоенными колоннами того же ордера, поставленными в два ряда. Благодаря такому приему отдельные стоящие корпуса стали восприниматься единым целым.

В здании Кабинета, несмотря на приверженность к строгому классицизму, Кваренги допустил некоторое отступление от его канонов: колонны ионического ордера он завершил дорическим антаблементом, чем вызвал нападки современников. Однако подобный творческий подход к классическому наследию прошлого был вполне оправдан, так как дорический фриз с его выступающими триглифами и западающими метопами в отличие от гладкого ионического пластически обогатил фасады.

Первоначально первый этаж был задуман в виде аркады, заложенной в конце XIX века. Еще раньше, в 1809—1811 годах, со стороны двора архитектор Луиджи Руска выстроил два дополнительных флигеля в связи с приспособлением здания под служебные помещения Кабинета. Однако общий вид здания со стороны Невского проспекта и набережной Фонтанки относительно неплохо сохранился.

Одновременно со зданием Екатерининского института в 1804—1807 годах по проекту Кваренги вблизи старого Исаакиевского собора был выстроен манеж для квартировавшего поблизости Конногвардейского полка.

Место постройки было определено заранее на берегу Адмиралтейского канала, засыпанного в



Д. Кваренги.

Проект манежа Конногвардейского полка. Фасад

середине XIX века в связи с прокладкой Конногвардейского бульвара и строительством первого постоянного моста через Неву. Поэтому не случайно протяженное здание манежа Кваренги ориентировал вдоль Адмиралтейского канала, а торцевой фасад, обращенный в сторону Петровской (Сенатской) площади трактовал как главный. Он получил решение в виде сильно выступающего восьмиколонного античного портика с колоннами римско-дорического ордера. Портик завершается треугольным фронтоном, образованным карнизом и двумя скатами кровли. Его углы подчеркнуты установленными на постаментах статуями. За колоннами портика в верхней части стены Кваренги разместил барельефы. Их сюжеты со сценами конных состязаний поясняли назначение здания. Многофигурная барельефная композиция должна была заполнять и треугольное поле фронтона.

В 1817 году дополнительно к перечисленному скульптурному убранству по сторонам портика на высоких гранитных пьедесталах были установлены уменьшенные мраморные копии античных статуй братьев Диоскуров -- близнецов Кастора и Поллукса, согласно античной мифологии являвшихся укротителями коней и символизировавших дружбу.

Простое архитектурное решение получили боковые фасады, прорезанные в нижних рустованных частях высокими прямоугольными окнами, а в верхних, гладко оштукатуренных, — полуциркульными.

Первоначально почти весь объем здания занимал просторный двухсветный зал, лишенный особого декора.

В советское время Конногвардейский манеж неоднократно подвергался реконструкции, но сохранил свой внешний вид.

К вершине творчества Кваренги относят здание Смольного института, пристроенное к ансамблю Смольного монастыря в 1806—1808 годах.

Первое в России женское учебное заведение — Институт благородных девиц, более известный под названием Смольного, был основан в 1764 году и поначалу располагался в Смольном монастыре. Однако монастырские помещения не были приспособлены для учебных целей и создавали ряд неудобств, поэтому и решили построить новое здание с учетом требований, предъявляемых к учебным заведениям.

Если здание Училища для мещанских девиц (Александровского института) было ранее пристроено Фельтеном к ансамблю Смольного мо-



Д. Кваренги. Смольный институт

настыря с северной стороны, то для Института благородных девиц отвели участок с противоположной — южной стороны ансамбля.

Стремясь подчеркнуть значимость привилегированного дворянского учебного заведения, Кваренги решил придать ему вид дворцового здания, в то же время не лишенного строгости. Огромное трехэтажное здание на высоких подвалах он распланировал покоем, то есть в виде растянутой буквы П, а перед ним спроектировал ограниченный оградой обширный подъездной парадный двор.

Согласно сложившейся в его творчестве традиции Кваренги решил первый этаж в виде мощного рустованного цоколя, а два верхних, гладко оштукатуренных и прорезанных прямоугольными окнами, объединил большим ордером. Чтобы исключить монотонность протяженного фасада, он разбил его в центре мощным ризалитом, обработав его пилястрами. На фоне ризалита Кваренги спроектировал монументальный восьмиколонный портик, поднятый на мощную аркаду первого этажа, к подножию которой торжественно ведут широкая каменная лестница и два боковых пандуса. Портиками он отметил и торцевые фасады боковых крыльев, но они более скромные, шестиколонные и играют в общей композиции подчиненную роль.

Тщательно продуманная и очень простая внутренняя планировка Смольного представляет собой развитие планировочной структуры Екатерининского института. Расположенные в центре вестибюль и парадная лестница сообщаются с прямыми коридорами, пронизывающими все здание. По сторонам широких коридоров находились учебные классы, жилые комнаты и подсобные помещения, выходившие окнами на фасады. Единственный парадный актовый зал находился в правом крыле. Он обладает великолепными пропорциями и имеет очень сдержанное внутреннее убранство. Его торжественный вид достигнут за счет широкого использования ордера. Два ряда стройных колонн делят зал на три части: две узкие боковые и одну широкую среднюю. Строгость архитектурных форм оттеняет скульптурный фриз, рассчитанный на

высоту капителей колонн, и аллегорические фигуры Славы над дверными проемами в средней части торцевых стен. Актный зал Смольного является одним из лучших образцов интерьера строгого русского классицизма.

В литературе о творчестве Кваренги имеет место попытка причислить здание Смольного института к памятникам архитектуры высокого классицизма. Но, к сожалению, это здание не обладает градостроительными достоинствами произведений архитекторов следующего за Кваренги поколения. Ему не удалось создать единый архитектурный ансамбль разностильных построек и примирить между собой барокко и классицизм. Между Смольным монастырем Растрелли и Смольным институтом Кваренги нет органической связи. Представляя каждый в отдельности выдающиеся памятники архитектуры, они в то же время противоречат друг другу как стилистически, так и композиционно. Даже в своих поздних творениях, относящихся по времени к эпохе высокого классицизма, Кваренги остается ярким и наиболее последовательным представителем строгого классицизма.

К числу последних значительных произведений архитектора можно отнести Нарвские триумфальные ворота, воздвигнутые в 1814 году по случаю победоносного возвращения русских войск в столицу после войны с Наполеоном. Пожалуй, только в этом своем творении Кваренги отходит от строгого и приближается к высокому классицизму. В сущности Кваренги задумал целый архитектурный ансамбль, включающий, кроме триумфальных ворот, кордегардии и трибуны

для многочисленных зрителей. Ансамбль предполагалось создать на окраине города при подъезде к нему по Нарвской дороге.

В проекте Нарвских ворот Кваренги развивает классическую композицию однопролетной арки Тита, воздвигнутой на знаменитом римском форуме в честь выдающегося полководца, императора Тита Флавия (39—81). Сохранив классические пропорции и принцип композиционного построения римской триумфальной арки, он меняет соотношения отдельных ее частей, делая Нарвские ворота более приземистыми, и насыщает их архитектурно-скульптурным декором. Трехчетвертные колонны, подчеркивающие угловые части арки Тита, Кваренги заменил на отдельно стоящие колонны, увеличив их количество в полтора раза. Тему триумфа русского оружия архитектор раскрыл с помощью многочисленных скульптурных произведений. Между колоннами он поместил фигуры воинов с лавровыми венками, а над мощными раскрепованными частями антаблемента — статуи в соответствии с каждой колонной. На высоком аттике Кваренги предложил изобразить шестерку лошадей, стремительно несущую квадригу с крылатой богиней Славы в полный рост. Скульптурное убранство дополняли барельефные композиции. Значительное место было отведено посветительным надписям.

Ввиду чрезвычайно сжатых сроков Нарвские триумфальные ворота были изготовлены из дерева, а скульптура — из алебастра, поэтому они быстро обветшали. Чтобы сохранить это значительное произведение Кваренги, решено было по-

вторить его в долговечных материалах. В 1827—1833 годах архитектор В. П. Стасов немного дальше от первоначальных возвел Нарвские триумфальные ворота из кирпича и меди, внося в проект Кваренги лишь малозначительные изменения.

## Работы Д. Кваренги в пригородах Петербурга

**Е**два ли не первой и одной из лучших работ Кваренги в России явился Английский дворец в Петергофе. Он был отстроен вчерне в 1781—1787 годах и закончен после русско-турецкой войны в 1791—1796 годах. Дворец располагался в Английском парке на берегу большого пруда и эффектно отражался в его водном зеркале.

Наряду со зданием Академии наук Английский дворец — наиболее характерный образец строгого русского классицизма. Он тоже когда-то воспринимался очень компактным и лаконично решенным нерасчлененным архитектурным объемом, хотя со стороны заднего фасада имел боковые крылья и лоджию. Архитектурно-художественный образ Английского дворца был построен на контрастном противопоставлении глади стен и рельефно выступающего восьмиколонного портика — прием, неоднократно встречающийся в произведениях Андреа Палладио и творчески переработанный Кваренги.

Облицованный гранитными плитами первый этаж трехэтажного кирпичного здания был решен как цокольный, четко отделенный от двух верхних горизонтальной карнизной тягой, а два верхних объединял портик с колоннами коринфского ордера. Завершал композицию главного фасада возвышающийся над карнизом треугольный фронтон. Портик отмечал главный центральный вход во дворец. К нему от уровня земли вела широкая и пологая каменная наружная лестница. Необычайная выразительность этого монументального и величественного сооружения была достигнута за счет строго выверенных классических пропорций и умело найденных соотношений отдельных архитектурных частей.

Внешнему виду дворца соответствовала классически четкая планировка, а парадным интерьерам при всей изысканности отделки были присущи уравновешенность и ясность архитектурно-художественных композиций, в которых значительная роль была отведена живописи и лепке.

В годы второй мировой войны в результате интенсивных артиллерийских обстрелов Английский дворец был превращен в руины. В послевоенное время неоднократно поднимался вопрос о воссоздании шедевра Кваренги, но безуспешно, хотя для этого имеется вся необходимая документация.

К ранним работам Кваренги, выполненным в пригородах Петербурга, относится также госпиталь в Павловске. Он был заложен в 1781 году вблизи Мариентальского пруда и вытекающей из него реки Славянки. Основные строительные работы производились в 1782 году, а открытие

его состоялось только через два года. Впоследствии Кваренги его расширил.

Прямоугольное двухэтажное здание вытянутых пропорций имеет выступающую среднюю часть, соответствующую незначительно возвышающейся госпитальной церкви. Ее главный фасад отмечен четырехколонным портиком с невысоким фронтоном. Над портиком возвышается массивный аттик, а венчает композицию необычная колокольня в виде миниатюрного круглого в плане античного храма.

Архитектурный образ колокольни перекликается с соответствующей алтарной части апсидой. Она решена в виде полуротонды, также говорящей об античных источниках. Церковь была освящена в память святой Марии Магдалины, а все здание со временем стали именовать Мариинским госпиталем. Госпиталь занимал второй этаж, а внизу находилась богадельня.

Из внутренних помещений Мариинского госпиталя художественный интерес представлял интерьер церкви, расписанный в соответствии с замыслом Кваренги. По его проекту был выполнен также иконостас. В целом же госпиталь был решен в простых архитектурных формах и имел очень скромный и одновременно привлекательный вид.

С первых лет жизни в России Кваренги проявил себя и как блестящий мастер садово-парковых сооружений, называемых часто малыми архитектурными формами. К непревзойденным шедеврам такого рода принадлежит Концертный зал в Екатерининском парке Царского Села.

Сооружение Концертного зала началось в 1782 году. Через два года были завершены ос-

новые строительные работы, а отделка его интерьеров продолжалась до 1788 года.

Очень компактный, прямоугольный в плане и строго симметричный, Концертный зал имел всего три помещения: достаточно просторный для узкого круга царской семьи и придворных музыкальный зал и два квадратных в плане небольших кабинета. Помещения выходили прямоугольными окнами на фасады и имели хорошую освещенность. Фасады были гладко оштукатурены, а окна не имели наличников.

На центральной оси павильона со стороны главного фасада Кваренги спроектировал напоминающую античный храм открытую десятиколонную ротонду, наполовину выступающую из плоскости стены. В ее центре когда-то покоилась статуя Цереры — римской богини земледелия.

В соответствии с ротондой на противоположном фасаде также рельефно выступает четырехколонный портик, завершенный невысоким треугольным фронтоном, соразмерным купольному завершению ротонды.

Колоннам тосканского ордера соответствует распространенный в римскую эпоху фриз из бурканиев — бычьих черепов — и перевитых лентами цветочных гирлянд. Строгость архитектурных форм подчеркнута барельефными композициями в верхних частях стен ротонды и портика.

Благодаря исключительно найденным пропорциям и обобщенным архитектурным формам небольшой парковый павильон воспринимается чрезвычайно выразительным монументальным произведением.

Классически ясным и строгим было внутреннее убранство. Стены музыкального зала были расчленены пилястрами коринфского ордера и обработаны искусственным мрамором. Орнаментальные композиции падугов и плоского перекрытия с живописными вставками напоминали античные росписи. Орнаментальные, но более скромные росписи частично располагались в верхних частях стен над промежуточным карнизом. Их дополняли живописные панно над окнами и дверными проемами, а также скульптурные медальоны.

Большую художественную и историческую ценность представляла вмонтированная в пол мозаика, привезенная из Рима. Она была выполнена на рубеже II и III веков в период расцвета Римской империи и изображала похищение Европы — широко распространенный сюжет античной мифологии.

Отделка более скромных небольших кабинетов была приведена в соответствие с убранством музыкального зала. Один из них условно называли живописным, а другой — скульптурным. В последнем, кроме росписей, в верхних частях каждой из четырех стен помещались скульптурные медальоны, в аллегорической форме изображавшие живопись, скульптуру, архитектуру и науку.

К достоинствам Концертного зала относится также его связь с природой. Открытая колоннада ротонды и колонный портик, вбирая в себя пространство, объединяют павильон и окружающий парк в неразрывное целое.

В процессе строительства Концертного зала в непосредственной близости от него по проекту Кваренги в 1785—1786 годах была построена

Кухня-руина. Ее архитектурный образ — своеобразное проявление романтических тенденций в архитектуре строгого классицизма. Это уникальное сооружение архитектор спроектировал в виде руинированного древнего храма, перекрытого соломенной кровлей.

Кухня-руина была выстроена в виде окруженной колоннами ротонды с двумя прямоугольными выступами. Чтобы придать ей вид сооружения многовековой давности, специально имитировалась поврежденная от времени кладка с обвалившейся штукатуркой и утратами архитектурных деталей. В стенах были устроены ниши с полуциркульными завершениями для помещения в них статуй, изображающих древних римлян. Над нишами предполагалось разместить барельефные композиции с преднамеренными утратами, чтобы искусственно их состарить. Для большей достоверности Кваренги использовал при строительстве подлинные фрагменты ордерных композиций античных построек.

К сожалению, ощущение «чарующей, убедительной подлинности», как писал в начале века о Кухне-руине будущий академик И. Э. Грабарь, в настоящее время в значительной мере утрачено. Исчезли статуи в нишах, в значительной мере пострадали барельефы, грубо отреставрированы колонны с применением современной цементной обмазки. Стволы колонн, составленные когда-то из отдельных частей, выглядят теперь грубыми новоделами на фоне подлинных античных деталей.

На Софийском кладбище близ Царского Села в 1784—1790 годах по проекту Кваренги выстроили церковь-усыпальницу во имя иконы Казан-

ской Пресвятой Богородицы. Строительство ее послужило впоследствии основанием для переименования кладбища в Царскосельское Казанское.

Церковь была заложена 25 сентября 1784 года по повелению Екатерины II над могилой ее фаворита 25-летнего генерала А. Д. Ланского, погибшего в результате несчастного случая.

Для Казанской церкви Кваренги предложил оригинальную, не имеющую аналогий центрическую композицию. К центральному восьмиугольному в плане объему церкви, увенчанному восьмигранным куполом, примыкают чередующиеся между собой прямоугольные и полуциркульные в плане пристройки. Первые завершаются двускатными кровлями, образующими треугольные фронтоны по фасадам, а вторые — полукуполами. Все четыре фасада церкви решены одинаково, и только со стороны западного фасада пристроена широкая и пологая лестница, отмечающая вход.

Обобщенным архитектурным формам соответствовало сдержанное решение фасадов. Фасады примерно на две трети Кваренги обработал мощными квадрами руста, а цоколь и верхние части наружных стен оставил гладкими, прорезав со всех четырех сторон большими полуциркульными окнами.

Сдержанным было и внутреннее убранство. В интерьере, скупо освещенном четырьмя верхними окнами, не было даже привычных для храмов алтаря и иконостаса. Только на стенах разместили иконы и заказали церковную утварь.

В 1786 году по рисунку Кваренги скульптор Я. И. Ращетт выполнил надгробный памятник

Ланскому, установленный в храме в следующем году. В подвальном помещении церкви был устроен склеп в виде ротонды с двумя рядами погребальных ниш.

Исключительно компактная композиция постройки, обобщенные архитектурные формы и отсутствие скульптурного декора на фасадах, а также безукоризненные пропорции позволяют считать Казанскую церковь-усыпальницу одним из лучших образцов строгого классицизма.

К наивысшим достижениям Кваренги следует отнести Александровский дворец в Царском Селе, сооруженный вместе с кухонным корпусом в 1792—1800 годах. Дворец предназначался для любимого внука Екатерины II великого князя Александра Павловича, будущего императора Александра I.

Композиция огромного по протяженности загородного дворца необычна и не напоминает многочисленные усадебные постройки Кваренги, имеющие своим источником проекты Палладио. Распланировав здание в русских традициях покоем, то есть в виде буквы П, Кваренги предложил значительно более развитую, разветвленную композицию. Он фактически вписал один П-образный корпус в другой и стянул внутренние боковые крылья, решенные в виде парадных арочных подъездов, колоннадой. Колонны коринфского ордера, поставленные в два ряда, ограничили внутренний двор, воспринимавшийся когда-то как раскрытый в парк колонный зал под открытым небом. Не случайно в погожие летние дни внутренний двор, вымощенный мраморными плитами, использовался в качестве столовой.



Д. Кваренги. Александровский дворец

Композиция Александровского дворца в целом построена на игре лаконично решенных монументальных объемов и архитектурных форм, где центральное положение занимает великолепная колоннада. Широко раскрытый в окружающее пространство дворец составляет единое целое с пейзажным парком, выступая в роли равноценного партнера, а не главенствуя в дворцово-парковом ансамбле, как это было свойственно загородным дворцам в стиле барокко.

Иное решение имеет задний фасад с выступающей ступенчатой средней частью и центральной полуротондой с купольным завершением. Сюда в основном выходили окнами парадные залы дворца. Выразительность заднего фасада в значительной степени была достигнута за счет

чередования обычных для строгого классицизма прямоугольных окон, лишенных какого-либо декора, и больших трехчастных окон с колоннами в нижнем этаже, а в верхнем полуциркульных, явно заимствованных из творческого наследия Палладио.

Парадные залы также были выдержаны в стиле строгого классицизма. Сравнительно простым и ясным архитектурно-художественным композициям интерьеров был свойствен неизменный вкус. В их отделке Кваренги широко использовал различных цветов искусственный мрамор. Самый большой и величественный колонный зал находился в юго-восточном крыле дворца. Он занимал всю его ширину и имел освещение в два света, то есть был рассчитан на высоту дворца.

На протяжении двухсотлетней истории Александровского дворца интерьеры его неоднократно переделывались. В лучшем случае сохранились только детали первоначальной отделки. Зато внешний облик дворца остался неизменным. Особенно сильное впечатление Александровский дворец производит в летнее время при определенном солнечном освещении, когда белоснежная стройная колоннада кажется невесомой и легко пропускающей свет.

## Н. А. Львов как характерный представитель строгого классицизма

**С**реди выдающихся представителей строгого классицизма ближе всех к Кваренги по своей приверженности к античности и эпохе итальянского Возрождения был архитектор Н. А. Львов (1751—1803). Исключительно одаренный и не менее трудолюбивый, он сумел проявить свои способности в самых различных областях науки и техники, литературного и музыкального творчества. Львов являлся одним из образованнейших людей века Просвещения. По универсальным знаниям и многочисленным профессиям он близок к выдающимся деятелям итальянского Возрождения. Львов был инженером и изобретателем, геологом и ботаником, историком и археологом, поэтом, прозаиком, драматургом и переводчиком, композитором, музыкантом и музыковедом. Изобразительным искусствам: живописи, рисунку и гравюре он также уделял значительное внимание. Однако наибольшей его страстью была архитектура, а основным источником архитектурных знаний, как и для Ква-

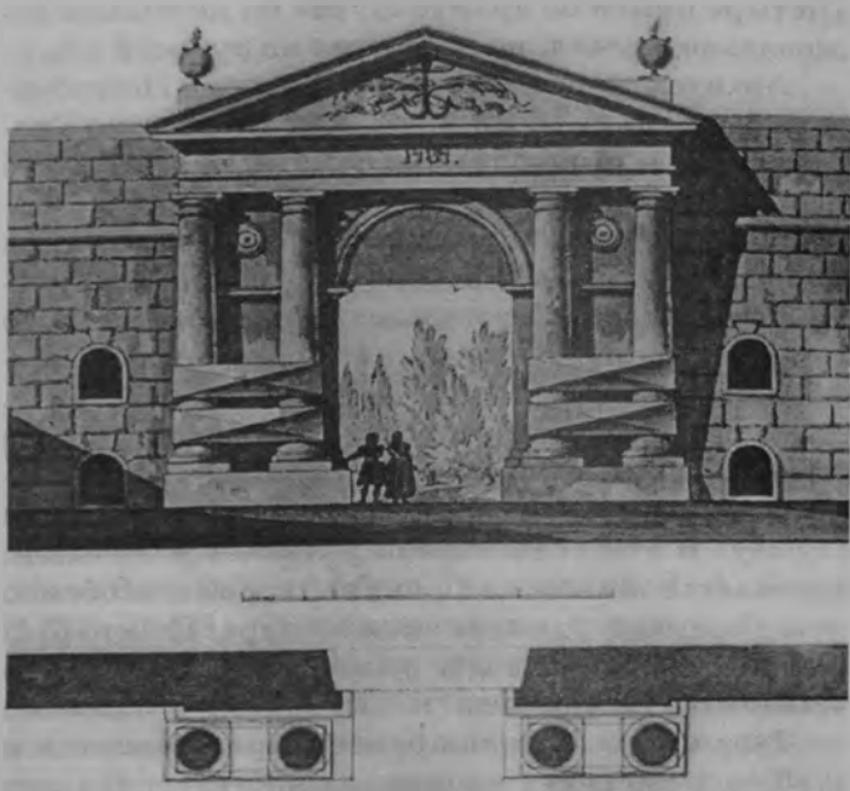
ренги, являлись труды Андреа Палладио. Его «Четыре книги об архитектуре» он не только досконально изучил, но и перевел на русский язык.

Архитектурное творчество Львова в Петербурге не было столь обширным, как творчество Кваренги, однако он оставил заметный след в его классицистическом облике.

Николай Александрович Львов родился 4 марта 1751 года в небольшом родовом поместье Никольском-Черенчицах Новоторжковского уезда Тверской губернии, расположенном в шестнадцати верстах от города Торжка. В 1769 г. Львов приезжает в Петербург, чтобы поступить в Измайловский гвардейский полк. Но уже в начале 1770-х гг. он переходит на гражданскую службу. В эти годы Львов увлекается поэзией, занимается живописью, скульптурой и особенно много времени уделяет архитектуре. Но кто был его непосредственным учителем, до сих пор установить не удалось.

Творчество Львова-архитектора относится к 1780 — 1790-м гг., то есть полностью совпадает с периодом строгого классицизма. К его ранним и лучшим произведениям причисляют проект Невских ворот Петропавловской крепости, разработанный в 1780 г. и осуществленный в 1784—1787 гг.

Строительство новых ворот, оформляющих вход на территорию крепости между бастионами Петра Великого и Нарышкинским, было связано с работами «Комиссии о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы». Помимо создания благоустроенных гранитных набережных, она предусматривала облицовку гранитом обветшав-



Н. А. Львов. Проект Невских ворот. План и фасад

ших кирпичных стен Петропавловской крепости и замену деревянной пристани на каменную. Сооруженная в 1774—1775 гг. Комендантская пристань располагалась как раз напротив Невских ворот.

Завершить работы по созданию парадного облика Петропавловской крепости поручили Львову. Необходимо было не только вписать Невские ворота в сложившийся исторический

ансамбль, но и найти соответствующие архитектурные приемы, чтобы ворота не затерялись в каменных массах крепостных стен. Львову такая трудная задача оказалась по силам.

Вход на территорию Петропавловской крепости со стороны Невы он оформил в виде рельефно выступающего монументального портика с четырьмя колоннами самого простого тосканского ордера, сгруппированными попарно по сторонам арочного проезда. Каждую пару колонн в нижней части у основания он связал двумя гранеными гранитными блоками, созвучными мощной гранитной кладке крепостных стен. Завершает композицию выступающий над стенами четко очерченный треугольный фронтон.

Скупые отобранные архитектурные формы в их гармоничном сочетании и исключительно выверенные пропорции позволяют отнести Невские ворота Петропавловской крепости к шедеврам строгого классицизма. Несмотря на небольшие размеры, они не теряются в общем архитектурном ансамбле и ясно вырисовываются на глади крепостных стен даже на больших расстояниях.

Самое значительное произведение Львова в Петербурге — здание Главного почтамта, сооруженное в 1782—1789 гг. в центральной части города на Ново-Исаакиевской улице, получившей затем название Почтамтской.

Первоначально здание называлось Почтовым станом. В нем располагались многочисленные службы «Главного почтовых дел правления», находившегося напротив. Помимо обычных почтовых операций, и сегодня производящихся на Глав-



Н. А. Львов.

Невские ворота Петропавловской крепости

ном почтамте, Почтовый стан за соответствующую плату обеспечивал перевозку пассажиров и выдачу им необходимых для дальних поездок документов, так называемых «подорожных».

Для Почтового стана отвели обширный прямоугольный участок, ограниченный тремя проез-

жими улицами и примыкающий к частной застройке. По периметру этого участка Львов спроектировал большое трехэтажное здание, состоящее из целого ряда корпусов различного назначения. Чтобы снаружи здание выглядело единым и неделимым целым, архитектор предложил для всех трех лицевых фасадов одно и то же традиционное композиционное решение с тремя выступами-ризалитами: центральным и двумя боковыми.

Рустованный первый этаж, лишенный первоначально окон, был трактован как мощное основание для двух верхних с гладко оштукатуренными стенами, прорезанными окнами без наличников. Значительная роль в создании архитектурно-художественного образа здания, предназначавшегося для общественного учреждения, каковым являлся Почтовый стан, была отведена ордеру, объединившему два верхних этажа. Центр каждого фасада Львов акцентировал четырехколонным портиком, а стены, за исключением боковых ризалитов, обрабатывал пилястрами того же большого ордера. Подобную, но несколько более сложную композицию главного и заднего фасадов можно видеть в здании Академии художеств Ж.-Б. Валлен-Деламота. Композиционное решение своего предшественника Львов переработал в соответствии с требованиями строгого классицизма.

Внешнему облику здания соответствовала рациональная планировка, продиктованная функциональными особенностями Почтового стана.

Существенную часть внутренней территории занимал квадратный в плане просторный двор, окруженный конюшнями, каретными сараями,

мастерскими и различного рода подсобными помещениями. Конюшни, рассчитанные на сто с лишним лошадей, занимали весь первый этаж главного корпуса и значительные части боковых. Объединенные галереями конюшни со стороны двора прикрывали изогнутые по дуге одноэтажные хозяйственные корпуса. Они располагались по сторонам центрального проезда во внутренний двор со стороны главного фасада.

В верхних этажах основной южной, а также восточной частях здания находились помещения, в которых совершались почтовые операции, залы ожидания и комнаты обслуживающего персонала.

В меньших по размерам корпусах северной части здания, разделенных небольшими световыми дворами, Львов спроектировал квартиры для чиновников почтового ведомства. Одну из таких квартир занимал вместе с семьей сам автор проекта, поступивший на службу в Почтовый департамент еще в 1782 году.

Со временем здание претерпело существенные изменения. Первая его реконструкция была произведена в 1801—1803 гг. по проекту архитектора Е. Т. Соколова в связи с размещением в бывшем Почтовом стане Главного почтового управления. Тогда, помимо внутренних переделок, были пробиты окна в первом этаже. В 1859 г. над Почтамтской улицей по проекту архитектора А. К. Кавоса была перекинута пологая арка, а на ней сооружена галерея. И, наконец, в начале XX века квадратный в плане обширный внутренний двор был превращен в главный операционный зал с остекленным перекрытием.

К наиболее оригинальным произведениям Львова относится Троицкая церковь, получившая в народе название «Кулич и Пасха».

Церковь-ротонда и отдельно стоящая колокольня в виде четырехгранной пирамиды были возведены в 1785—1787 гг. в селе Александровском под Петербургом (ныне в черте города). В сущности это было богатое имение, расположенное вблизи Императорского фарфорового завода и принадлежавшее его директору князю А. А. Вяземскому.

Архитектурный образ церкви-ротонды восходит к древнеримским храмам богини Весты — хранительницы домашнего очага. Такие храмы различной степени сохранности Львов мог видеть в Риме во время его путешествия по Италии в 1781 г. Но он никогда не копировал слепо античные памятники. Они служили ему источником знаний и вдохновения. Прямых аналогий Троицкой церкви не существует.

Стены основного объема церкви прорезаны окнами в два света и окружены шестнадцатью стройными колоннами ионического ордера на высоких пьедесталах. Храм завершает пологий купол плавных очертаний.

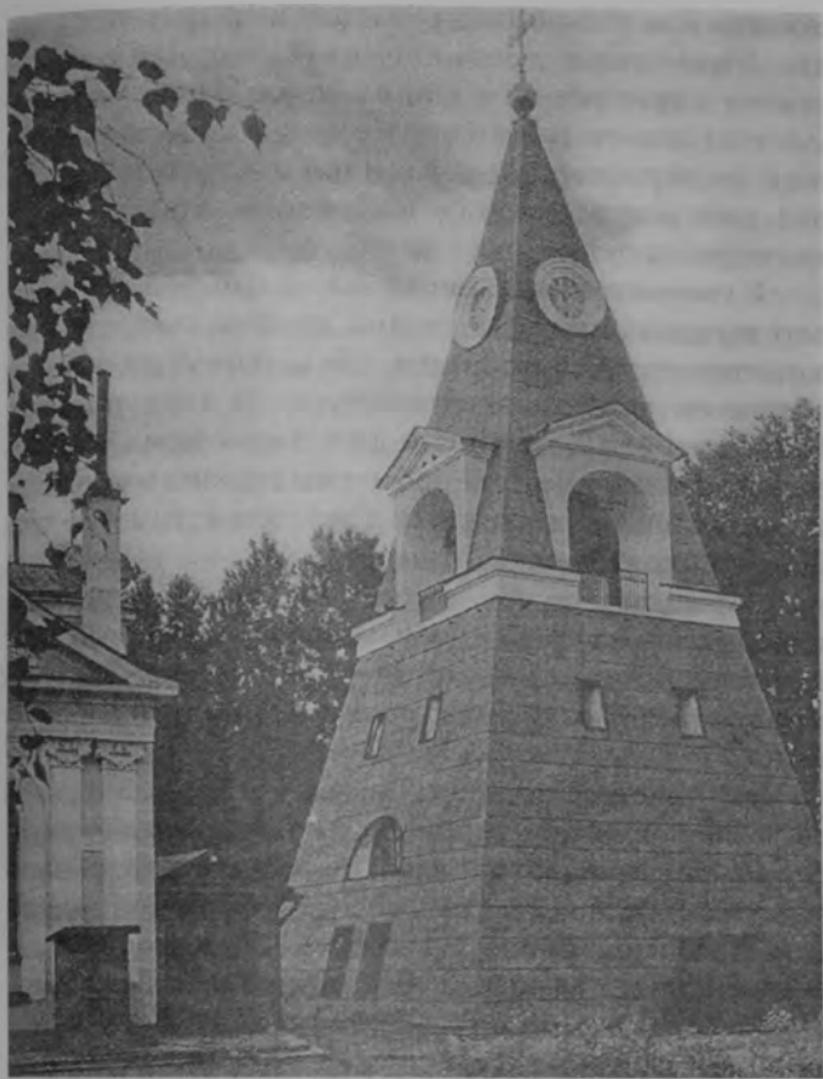
Внешнему облику Троицкой церкви были присущи строгая уравновешенность и абсолютная симметрия, гармоничное сочетание отдельных архитектурных частей и классическая завершенность. То же самое можно было бы сказать и об интерьере, также построенном на классических пропорциях: его высота равняется диаметру круглого в плане помещения, что уже создает ощущение покоя. Мерному ритму наруж-



Н. А. Львов.  
Троицкая церковь в селе Александровском

ной колоннады в интерьере отвечают пилястры коринфского ордера. Незначительным отступлением от строгого в сторону раннего классицизма являются овальные окна второго яруса.

Не менее статичной и уравновешенной представляется колокольня, прообразом для которой



Н. А. Львов.

Колокольня Троицкой церкви в селе Александровском

послужила символизирующая вечность пирамида. Увлечение древнеегипетским искусством станет характерным для следующего за строгим классицизмом периода ампира, и Львов был одним из первых, кто обратился к одной из наиболее распространенных в Древнем Египте архитектурных форм.

В соответствии с церковью-ротондой архитектор придал пирамидальной колокольне строгие классические пропорции. Ее вытянутый кверху объем он разбил на три яруса. В двух нижних были устроены комнаты для церковных служителей, а в верхнем с арочными проемами, завершенными классическими треугольными фронтонами, находилась звонница.

Гармоничное сочетание, казалось бы, различных архитектурных форм храма и колокольни было несколько нарушено в середине XIX века пристройкой к церкви-ротонде ризницы и притвора.

Творческий подход Львова к канонизированным требованиям строгого классицизма сказался также в проекте церкви Св. Екатерины на мызе Мурино, принадлежавшей графам Воронцовым. Она была построена в конце 1780-х гг. на средства владельцев мызы и должна была одновременно служить графской усыпальницей.

Для церкви в Мурино характерно переплетение традиций и приемов античной и древнерусской архитектуры. Развита по вертикали композиция напоминает многоярусные древнерусские колокольни. Вместе с тем в ее нижнем ярусе воспроизведен древнегреческий простиль — небольшой прямоугольный в плане храм, отмечен-

ный со стороны главного фасада четырехколонным портиком. К основному кубическому объему по сторонам пристроены полуциркульные апсиды, создающие еще один дополнительный ярус. Если основной объем церкви с пристройками выстроен в камне, то два верхних яруса — в дереве. Это восьмигранная звонница и завершающий бельведер-ротонда, похожая на парковый павильон. Такая оригинальная композиция, сочетающая восьмерик на четверике (древнерусская традиция) и подобие античных храмов (древнегреческий простиль и круглый храм-ротонда) встречается только в творчестве Львова. Несмотря на замысловатое ярусное построение, церковь в Мурино — характерный памятник архитектуры строгого классицизма. Ей присущи классические пропорции, лаконичное решение архитектурных объемов и отсутствие скульптурного декора.

Особое место среди архитектурных произведений Львова занимает сооруженный в Гатчине Приоратский дворец.

Проект дворца был разработан в 1797 г. по повелению императора Павла I для приора — главы учрежденного в России ордена Мальтийских рыцарей, которым являлся тогда эмигрировавший из революционной Франции принц Конде. Основные строительные работы производились в 1798 г., а отделка интерьеров завершилась в следующем году.

По своему внешнему виду Приоратский дворец напоминает рыцарский замок, хотя сохраняет классические пропорции, соответствующие строгому классицизму гладкие стены и лишённые



Н. А. Львов. Приоратский дворец

наличников окна. В то же время в необычной композиции дворца нашли отражение романтические тенденции, присущие непродолжительной эпохе царствования Павла I. Его несимметричному, не свойственному классицизму планировочному решению соответствует живописная объемно-пространственная композиция, составленная из основного двухэтажного корпуса с высокой шатровой кровлей, тридцатиметровой граненой башни с устремленным кверху шпилем, а также тесно примыкающих к ним одноэтажных пристроек, одна

из которых со стрельчатыми готическими окнами называлась капеллой. Несмотря на то что художественный образ дворца построен на игре разнообразных и разновеликих геометрических объемов, он выглядит очень компактным и уравновешенным. Исключительно удачна его постановка на берегу Черного озера. Возведенный на мощном каменном основании, вырастающем прямо из воды, Приоратский дворец в тихую ясную погоду эффектно отражается в зеркальной глади озера.

Это уникальное сооружение выполнено в ныне утраченной технике землелитного строения, несколько напоминающей современный способ возведения монолитных бетонных сооружений с помощью подвижной опалубки. Однако вместо дорогостоящего цемента, изобретенного значительно позже, Львов предлагал использовать имеющуюся повсеместно под ногами землю. Стены Приоратского дворца, кроме построенной из известкового камня башни, возводились из смоченной известковым раствором и плотно утрамбованной земли между деревянными щитами — прообразом опалубки. В ходе возведения стен щиты передвигались с места на место. Причем по мере уменьшения нагрузки на стены толщина их по высоте убывала.

Львов предлагал еще один вариант кладки стен из отформованных таким же образом земляных кирпичей или блоков, тем самым предвосхитив изобретенный в XX веке способ крупноблочного строительства. Из такого кирпича были выстроены сторожевые будки при въезде на территорию дворца и сооружена ограда. К со-

жалению, предлагаемые Львовым новые материалы и методы строительства не получили широкого распространения. Причин этому было несколько. Во-первых, преобладала привычка строить из традиционных материалов и, прежде всего, из дерева, запасы которого в те времена казались неисчерпаемыми. Во-вторых, для строительства по новому способу требовались определенные знания и профессиональные навыки квалифицированных специалистов. Решение этой проблемы Львов видел в организации специальных школ. И, наконец, не было уверенности в достаточной прочности землебитных строений. Однако убежденность Львова в долговечности землебитных сооружений со временем была доказана, и сохранившийся на протяжении двух столетий Приоратский дворец — живое тому свидетельство.

## Ч. Камерон и его дворцово-парковые ансамбли

**Т**аким же приверженцем строгого классицизма, как Кваренги, являлся архитектор Чарльз Камерон (1743—1812).

Камерон родился в Лондоне в семье мастера-строителя. Первоначальные профессиональные навыки он получил у своего отца, затем работал под его руководством в качестве строителя. В этот ранний период жизни и творчества Камерон много рисовал, изучал трактаты по истории архитектуры, в особенности труды А. Палладио. В 1767 г. он отправился в Рим, чтобы через два с лишним века после Палладио продолжить изучение римских терм. Камерон принимал участие в археологических раскопках, выполнял многочисленные обмеры и зарисовки, впоследствии использованные им для работы над книгой «Термы римлян». Книга была издана в Лондоне в 1772 г. Чем занимался архитектор в последующие годы, до сих пор неясно.

Почти одновременно с Кваренги в 1779 г. Камерон приехал в Петербург и подписал кон-



Ч. Камерон. Агатовые комнаты

тракт на работы в Царском Селе. Это немаловажное событие обозначило начало основного периода его жизни и творчества.

В 1780—1787 гг. по проекту Камерона к Зубовскому корпусу Екатерининского дворца пристраивается ансамбль Холодных бань\* с Агатовыми комнатами, галереей и висячим садом. Собственно бани, навеянные римскими термами, Камерон спроектировал в первом этаже, получившем вид массивного каменного основания, а во втором — комнаты для отдыха. Со стороны висячего сада Агатовые комнаты воспринимаются одноэтажным павильоном с центрально расположенным входом. Вход оформлен в виде открытого овального в плане десятиколонного храма,

---

\* Название Холодных бань довольно условное. Помимо характерных для римских терм бассейнов с холодной и теплой водой, Камерон спроектировал рядом небольшую русскую баню с парильней.

перекрытого пологим куполом. Криволинейным очертаниям центральной части павильона Агатových комнат отвечают боковые ниши-экседры в обрамлении сдвоенных колонн. Декоративная обработка фасадов павильона соответствует принципам строгого классицизма: конструктивную основу гладко оштукатуренных стен подчеркивают ниши со скульптурными произведениями и расположенные над ними медальоны.

Если древнеримские термы создавались как монументальные общественные сооружения и включали в себя не только бассейны с горячей, теплой или холодной водой и помещения для отдыха, но также спортивные залы, библиотеки и многолюдные залы для общих собраний, то комплекс построек Камерона предназначался только для императрицы. Поэтому все интерьеры Холодных бань с Агатовыми комнатами были задуманы камерными, интимными. Их отделка напоминает внутреннее убранство римских терм, но отличается исключительным изяществом. Особенно богатый вид имели Агатовы комнаты, предназначенные для отдыха. Они включали в себя анфиладу, состоящую из трех помещений: расположенного в центре Большого зала, Яшмового и Агатового кабинетов — по сторонам. В отделке значительно меньших по сравнению с Большим залом очень интимных кабинетов были широко использованы уральские яшмы и агат, давший название Агатовым комнатам.

Стены Большого зала Камерон облицевал розовым искусственным мрамором, прорезал их внизу небольшими нишами, а вверху разместил круглые барельефы в соответствии с отделкой



Ч. Камерон. Большой зал Агатовых комнат.  
Фотография нач. XX в.

фасадов. Вдоль стен он расставил свободно стоящие колонны коринфского ордера наподобие расстановки колонн римских терм, но в значительно меньшем масштабе. Точно так же, как в римских термах, колонны посредством антаблемента поддерживают кессонированные крестовые своды, богато декорированные лепкой и живописью. Каннелированные стволы колонн были изготовлены из серовато-розового отечественного мрамора, а базы, капители и все части антаблемента — из белого итальянского. Изысканное декоративно-художественное убранство Большого зала дополняли каминные с расположенными над ними барельефными композициями. Они были выполнены из белого мрамора в сочетании с тем-



Торшер Большого зала Агатовых комнат.  
Фотография нач. XX в.

но-красным порфиром. Значительное место во внутреннем убранстве заняли торшеры, изготовленные в виде беломраморных статуй весталок — жриц древнеримского храма Весты, поддерживавших в храме вечный огонь.

Примерно равновеликие Яшмовый и Агатый кабинеты существенно отличаются планировкой: один прямоугольный в плане, другой — овальный. Различны они и по объемно-пространственному решению. Яшмовый кабинет имеет трехчастное деление. Средняя часть перекрыта куполом, а боковые — коробовыми сводами. При этом акцент сделан на средней части, отделенной от остальных колоннами. Если перекрытие в Яшмовом кабинете Камерон обработал кессонами, то в Агатовом кабинете украсил тонко орнаментированной лепкой с преобладающими растительными мотивами. Оба кабинета объединяет облицовка стен и дверей разноцветными яшмой и агатом темных тонов. Подобная облицовка интерьеров полудрагоценными камнями, не характерная для римских терм, впоследствии вошла в историю как «русская мозаика».

Ведущую роль в царскосельском ансамбле Камерона играет галерея, получившая название Камероновой через сто лет после ее создания. С Холодными банями и Агатовыми комнатами ее объединяет общий первый этаж и висячий сад.

Художественный образ Камероновой галереи, восходящей к древнегреческому периптеру — храму, окруженному со всех сторон открытой колоннадой, построен на контрастном противопоставлении грубо обработанной мощной каменной кладки нижнего этажа и облегченного вер-



Камеронова галерея

хнего с каннелированными стройными колоннами ионического ордера, перекликающимся с колоннами павильона Агатовых комнат. С целью получения необходимого эффекта Камерон вынужден был сделать некоторое отступление от канонов классицизма. Он существенно увеличил строго определенный для ионического ордера интерколумний, т. е. расстояние между колоннами, отчего галерея выглядит невесомой по сравнению с массивным основанием.

Высоко поднятые колонны окружают центральный объем галереи, прорезанный со всех сторон многочисленными световыми проемами. Застекленная часть галереи, напоминающая сильно вытянутый парковый павильон, предназначалась для прогулок в ненастную погоду.

В художественном убранстве галереи значительную роль отвели скульптуре. В проходах, ограниченных колоннами, установили отлитые в бронзе бюсты античных философов, богов и героев, императоров и полководцев. Среди них нашлось место и скульптурному портрету великого русского ученого М. В. Ломоносова.

Своим главным фасадом галерея, сооруженная на склоне холма, обращена к Большому озеру. С этой стороны Камерон спроектировал ведущую на площадку первого этажа грандиозную пологую лестницу с мощными боковыми устоями. Устои одновременно служат постаментами для монументальных бронзовых статуй Геркулеса и Флоры — копий с античных произведений.



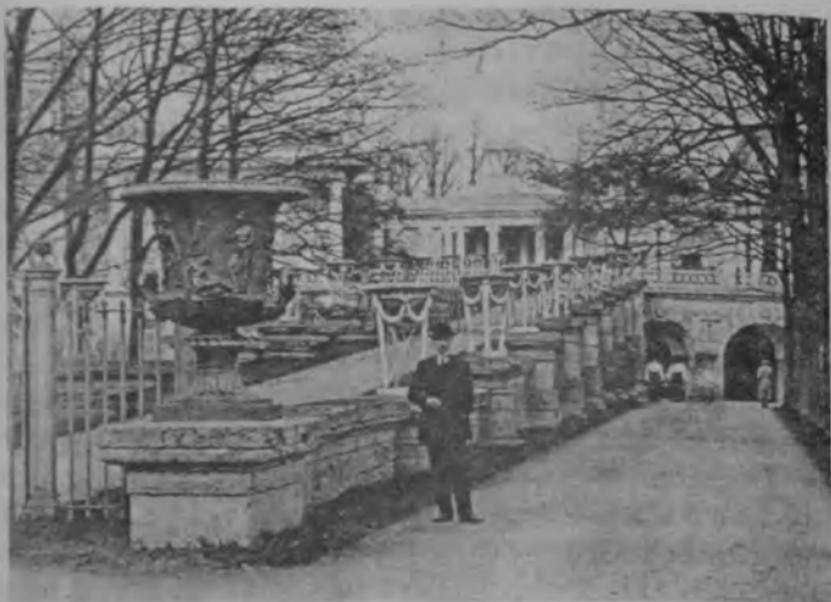
Колоннада Камероновой галереи

После завершения всех работ по возведению ансамбля Камерону предложили спроектировать лестницу с первого этажа на второй. Новая лестница с изогнутыми маршами явилась естественным продолжением первой.

По прошествии нескольких лет в 1792—1794 гг. по желанию Екатерины II Камерон пристроил к висячему саду пандус, который обеспечил кратчайший выход из Агатовых комнат в парк. Архитектор спроектировал пандус в виде постепенно по-



Ч. Камерон. Проект пандуса. Перспектива



Ч. Камерон. Пандус. Фотография нач. XX в.

нижающейся каменной аркады с необычайно выразительными масками в замковых камнях. Приставленные к устоям аркады полуколонны первоначально служили постаментами для бронзовых статуй муз — копий с античных произведений, что еще более тесно объединяло пандус с ансамблем Камерона в целом. В конце XVIII века статуи перевезли в Павловск, а в 1826 г. их места заняли декоративные вазы в виде античных треножников.

Несмотря на то что пандус был пристроен к уже завершенному ансамблю, он воспринимается его неотъемлемым звеном, создающим плавный переход от архитектуры к парку. Безупречный ансамбль Камерона сразу же выдвинул его в число ведущих архитекторов строгого классицизма.

К главным достоинствам творения Камерона следует отнести удивительную целостность ансамбля при разнообразии архитектурных форм. Камерные в своей сущности отдельные постройки он сумел объединить в единое монументальное сооружение. При этом архитектор не стремился к примирению различных архитектурных стилей: зрелого русского барокко и строгого классицизма. Если предшественник Камерона Ю. М. Фельтен нарушил стилистическое единство растреллиевской архитектуры, пристроив к Екатерининскому дворцу Zubовский корпус, то Камерон сумел исправить этот недостаток. Его ансамбль, сооруженный в линию с Zubовским корпусом, скрыл из поля зрения Екатерининский дворец. Тот и другой стали восприниматься как самостоятельные архитектурные произведения, не противоречащие друг другу.

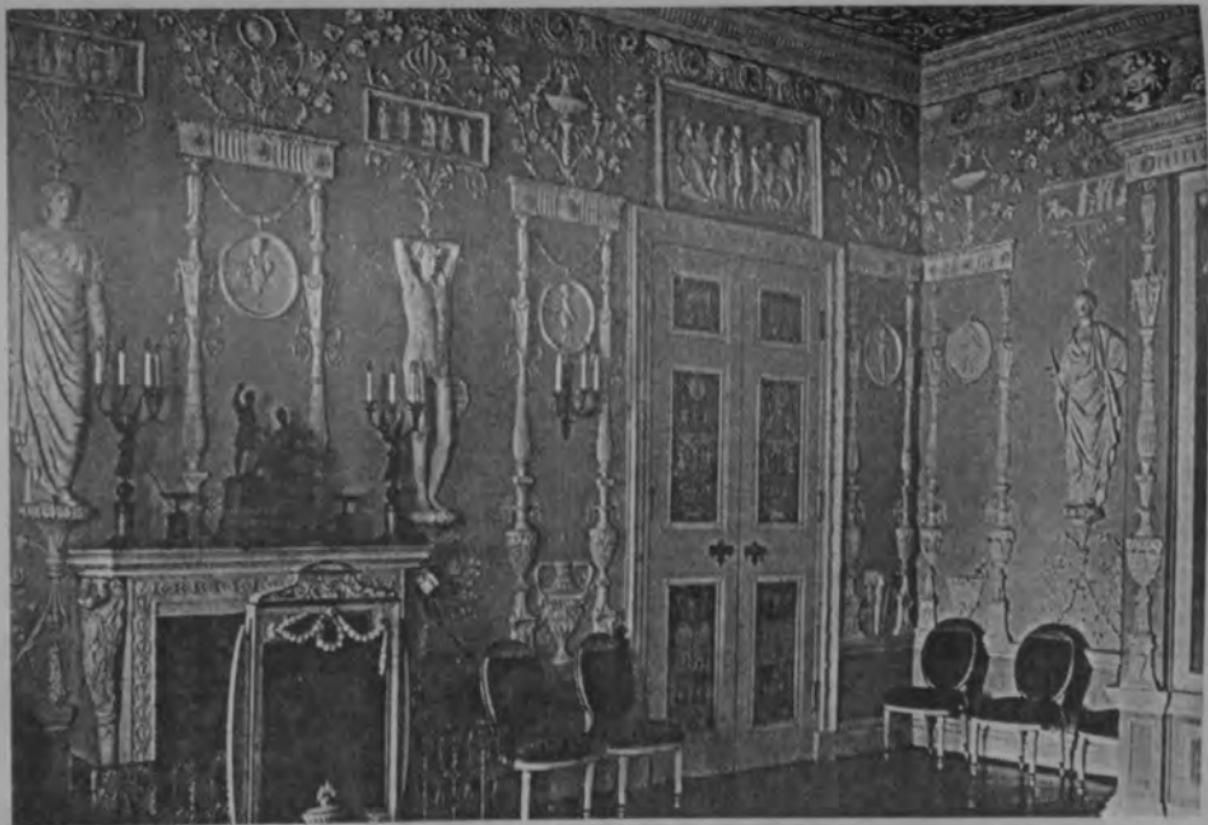
В 1780-е гг. почти одновременно со строительством Холодных бань, Агатовых комнат и галереи с висячим садом Камерон проектировал интерьеры в Екатерининском дворце. Создавая новый висячий сад, Камерон ликвидировал старый растреллиевский, находившийся на втором этаже Екатерининского дворца и примыкавший к дворцовой церкви. На его месте для великого князя Павла Петровича и его жены Марии Федоровны Камерон устроил ряд новых интерьеров, хотя и выстроенных в анфилады, но существенно отличающихся от барочных парадных залов.

Если Растрелли рассчитывал залы Екатерининского дворца на торжественные приемы

большого количества людей, то интерьеры Камерона можно охарактеризовать как камерные, предназначенные только для их владельцев.

Открывала анфиладу новых интерьеров Зеленая столовая — одно из лучших произведений такого рода в творчестве Камерона. Свое название она получила по преобладающей светло-зеленой окраске стен. В отличие от интерьеров Растрелли, Камерон отказался от пышной золоченой резьбы и широко использовал лепку — скульптурные произведения в полный рост и декоративные украшения с преобладающим растительным орнаментом. Если барочная скульптура отличается повышенной динамикой, нередко переходит в горельеф и даже отрывается от плоскости стены, то у Камерона она тесным образом связана со стеной и подчеркивает ее конструктивную основу. Чередующиеся женские и мужские фигуры в спокойных статичных позах установлены на орнаментированных кронштейнах в обрамлении конструктивно решенных декоративных композиций. Архитектурно-художественное убранство интерьера дополняют классические барельефы на мифологические темы в прямоугольных и круглых обрамлениях на розовом нейтральном фоне. Основной светло-зеленый тон и дополнительный светло-розовый хорошо оттеняют белую лепку. Лепка играла значительную роль и в оформлении плафона, но он погиб во время пожара в 1820 г., после чего не восстанавливался.

Богатой и одновременно рафинированно-изысканной отделкой выделялась Парадная гостиная. В этом просторном интерьере Камерон употре-



Ч. Камерон. Зеленая столовая в Екатерининском дворце. Фотография нач. XX в.

бил позолоту. Но в отличие от парадных залов в стиле барокко ввел ее очень деликатно, преимущественно в тонко профилированных тягах, обрамлениях дверных полотен и во фризе, где изящного рисунка лепка чередовалась с овальными живописными вставками в виде медальонов. Многоцветный плафон преобладающего геометрического рисунка с вкомпонованными живописными сюжетами представлял собой вариацию росписей на античные темы. Ему соответствовал строгого рисунка паркет из ценных пород дерева. Фоном для богатого убранства интерьера первоначально служил белый шелк, которым были затянуты стены. Много позже, в XIX веке, при смене обивки стен к белому шелку добавили синий рисунок, и Парадную гостиную стали называть Голубой гостиной. Такой она была восстановлена после войны.

Из других интерьеров Камерона, возрожденных после второй мировой войны, наибольший интерес представляет Опочивальня. Основную роль в создании ее архитектурно-художественного образа играют многочисленные тонкие колонки с золочеными базами и капителями. Сильно вытянутые стволы колонок выполнены из необычного для строительства материала — фаянса. Каждая такая колонка, равная высоте помещения, состоит из трех основных частей, разделенных золочеными поясками и скрепленных металлическим стержнем. Нижние части колонок трактованы как экзотические растения, средние — витые, а верхние раскрашены под каннелированные и перевиты гирляндами. Колонки



Ч. Камерон.  
Проект Опочивальни в Екатерининском дворце

попарно расставлены вдоль стен и группируются в пучки, обозначая место для алькова.

Так же как в Парадной гостиной, Камерон использовал в Опочивальне позолоту, но фоном для нее служит не столько белый цвет, имеющий здесь место, сколько ровный зеленый тон окраски стен. В верхних частях стен над дверными проемами и альковом Камерон поместил в прямоугольных золоченых рамах круглые барельефы на белом фоне. Исполненные на аллегорические сюжеты, они напоминают произведения знаменитого английского фарфорового завода Веджвуд, в которых, как и в работах Камерона, прослеживаются связи с античными росписями.

При создании Опочивальни Камерон решил, казалось бы, неосуществимую задачу. До него



Ч. Камерон. Опочивальня в Екатерининском дворце

архитектурно-пространственные композиции с тонкими колонками существовали только в античных росписях, пронизанных творческой фантазией мастеров далекого прошлого. Камерон же смог такого рода фантазии воплотить в жизнь.

Целый ряд новых интерьеров архитектор создал для Екатерины II: Арабесковый и Лионский залы в Екатерининском дворце на месте залов Растрелли, Купольную столовую, Китайский зал и личные комнаты императрицы — в Зубовском корпусе. Эти интерьеры еще не восстановлены. Самый уникальный среди них — Лионский зал, или Лионская гостиная, находится в процессе реставрации. В ее архитектурно-художественном убранстве Камерон использовал лазурит. Лазурит, или ляпис-лазурь, имеющий синий цвет, считался когда-то драгоценным камнем и ценился на вес золота. Камерон отделал лазуритом нижние части стен, затянутых золотистой шелковой тканью с разноцветным рисунком. Ткань изготавливалась на знаменитой Лионской мануфактуре, чем объясняется название гостиной.

Чудом сохранился необычный наборный паркет Лионской гостиной, инкрустированный привезенным из заморских стран перламутром. Перламутром были отделаны также двери. Специально для Лионской гостиной были заказаны великолепные многоярусные люстры с гирляндами из драгоценных камней. В отделке и убранстве дворцовых интерьеров Камерон нередко стремился к красоте ювелирных изделий.

Архитектор принимал активное участие в создании небольшого города Софии, основанного 1 января 1780 г. рядом с Царским Селом и упраздненного в 1806 г. Он занимался как разработкой его генерального плана, так и объемным проектированием отдельных зданий. В центре города по его проекту в 1782—1788 гг. был

сооружен пятиглавый Софийский собор, когда-то господствовавший над городскими кварталами одноэтажных домов.

Софийский собор представляет собой симметричную, очень компактную композицию, напоминающую в своей основе виллу Ротонду А. Палладио. Собор также имеет в плане квадрат, к каждой из его четырех сторон пристроен портик, а в центре возвышается купол на барабане. Камерон развил композицию Палладио по вертикали и добавил в соответствии с древнерусскими традициями еще четыре главы, расположив их по диагоналям квадрата. Он оставил гладкими стены, как и в вилле Ротонде, но отказался от скульптурного убранства на углах треугольных фронтонов, завершающих портики. Камерон существенно изменил пропорции собора и предложил более лаконичное решение четырехколонных портиков с колоннами римско-дорического ордера вместо ионического в шестиколонных портиках Палладио. Здесь же Камерон применил излюбленный прием: в пролетах между колоннами он устроил полуциркулярные ниши, разместив над ними круглые медальоны. В целом же собор выглядит строгим и монументальным.

Опираясь на традиции эпохи Возрождения, Камерон сумел создать оригинальное произведение, ставшее образцом культовых сооружений в стиле строгого русского классицизма.

Одновременно с работами в Царском Селе и городе Софии Камерон создавал великокняжескую резиденцию в селе Павловском, находившемся в трех верстах или примерно в трех километрах от Царского Села. Село Павловское, пе-

реименованное впоследствии Павлом I в город Павловск, в 1777 г. было подарено Екатериной II тогда еще великому князю Павлу Петровичу и его жене Марии Федоровне в связи с рождением наследника — будущего императора Александра I.

Создание павловского ансамбля Камерон начал с планировки парка и строительства парковых павильонов. Первым и одним из лучших парковых павильонов явился Храм Дружбы, спроектированный Камероном в 1779 г. — год приезда архитектора в Петербург — и сооруженный в 1780—1781 гг. Для его постановки был выбран очень удачный участок парка на излучине реки Славянки, вдоль которой проложили извилистые дорожки. Такая постановка паркового павильона способствовала наилучшему раскрытию его художественных достоинств.

Камерон спроектировал Храм Дружбы в виде античного храма-ротонды, сочетающего в себе черты как древнегреческой, так и древнеримской архитектуры. На первый взгляд он напоминает древнеримский храм Весты — хранительницы домашнего очага. Но его окружают колонны греко-дорического ордера, придающие небольшому парковому павильону черты монументальных сооружений Древней Греции. Павильон перекрыт куполом со световым отверстием в середине наподобие римского храма всех богов — Пантеона. Однако с учетом климатических условий отверстие пришлось застеклить, превратив его в световой фонарь — единственный источник света в интерьере.

Помещение Храма Дружбы, перекрытое кессонированным куполом, также напоминает Пан-



Ч. Камерон. Храм Дружбы в Павловском парке

теон. Однако Камерон предложил более лаконичное решение, соответствующее строгому внешнему виду храма. Используя приемы античной архитектуры, Камерон не только создал оригинальное произведение, но сумел его вписать в существенно отличающийся от античного русский пейзаж.

Те же черты строгого классицизма присущи храму Аполлона. Его проект Камерон разрабо-

тал в 1780 г., строительство начали в 1781 г., а закончили установкой статуи бога Аполлона — покровителя искусств в 1783 г.

Лаконично решенное сооружение представляло собой двойную колоннаду с расставленными по кругу колоннами тосканского ордера. Колонны поддерживали укороченный антаблемент с широким фризом и рельефно выступающим карнизом. Снаружи фриз украшен цветочными гирляндами, а с внутренней стороны — простыми медальонами.

В конце XVIII века храм Аполлона перенесли на новое место, где напротив Павловского дворца над рекой Славянкой на другом ее берегу был устроен каскад. Со временем поток воды подмыл фундамент храма, и в 1817 г. ближайшие к реке колонны обрушились, образовав живописную руину. Тогда и переименовали храм в Колоннаду Аполлона. В таком руинированном виде она сохранилась до наших дней.

В другой части парка вблизи дворца в 1782—1783 гг. по проекту Камерона был построен Птичник, или Вольер. Он представляет собой строго симметричную композицию из трех небольших одноэтажных павильонов — центрального и двух боковых, объединенных крытыми переходами в виде галерей с колоннами в качестве опор. В затянутых сетками галереях когда-то обитали певчие птицы.

Пластически более богато разработан центральный павильон. В оформлении его широких проемов с полуциркульными завершениями, так же как в открытых галереях, Камерон использовал ордер, соответственно уменьшив его масш-



Ч. Камерон. Павильон Молочня в Павловском парке.  
Фотография нач. XX в.

таб. Завершил центральный павильон пологий купол на высоком барабане, прорезанном полуциркульными окнами.

Несмотря на последующие переделки, Птичник сохранил в общих чертах свой первоначальный облик. Решенный в лаконичных архитектурных формах строгого классицизма, он производит впечатление монументального сооружения, хотя имеет небольшие размеры.

Также недалеко от дворца находится павильон Молочня, построенный в 1882 г. по проекту Камерона как ферма для коров. Своим романтическим обликом он существенно отличается от других произведений архитектора. Стены павильона, состоящего из двух разновеликих объ-

емов, были сложены из гранитных валунов, а кровля с широкими навесами крыта соломой. Это случайное проявление романтизма в творчестве Камерона было продиктовано волей сентиментально настроенной заказчицы — великой княгини Марии Федоровны, пожелавшей иметь в своих владениях постройку, которая напоминала бы ей близкий сердцу родной Вюртемберг. Камерон превосходно справился с поставленной перед ним задачей, но впоследствии предпочел остаться приверженцем строгого классицизма.

Парковые сооружения, созданные Камероном даже в начале XIX века, не меняют общую характеристику его творчества, как, например, находящийся вблизи Павловского дворца Павильон трех граций, датируемый 1801 годом. Он выстроен на границе Собственного садика в виде открытого со всех сторон классического портика со стройными колоннами ионического ордера. Со стороны Собственного садика павильон эффектно замыкает перспективу центральной аллеи, а со стороны проезжей части напоминает античный храм, поднятый на мощном каменном основании. Своим названием павильон обязан установленной в нем скульптурной группе, выполненной наподобие античной.

В 1782—1786 гг. по проекту Камерона строился Павловский дворец. Место для него определили на высоком холме, полого спускающемся к реке Славянке.

Центр архитектурной композиции Павловского дворца занял четко очерченный кубический объем главного корпуса, увенчанного массивным пологим куполом на барабане в окружении



Ч. Камерон и В. Бренна. Павловский дворец. Фотография нач. XX в.

колоннады. Первый этаж трехэтажного главного корпуса Камерон решил традиционно как цокольный, а два верхних объединил ордерами. Пластически богаче разработан восточный фасад с парадным входом. Он отмечен восьмиколонным портиком с колоннами коринфского ордера, сгруппированными по две. Схожее, но более обобщенное и лаконичное решение имеет противоположный западный фасад, обращенный к реке Славянке. В меньшей степени расчлененный оконными проемами и с меньшим количеством колонн, он был рассчитан на лучшее восприятие с далеких видовых точек.

Основной объем дворца Камерон объединил выгибающимися по дуге одноэтажными галереями-переходами с двумя невысокими симметрично расположенными флигелями. По своей архитектурной схеме дворец напоминал проекты вилл А. Палладио.

В первом этаже главного корпуса Камерон спроектировал жилые комнаты, во втором — парадные залы, а в третьем — помещения для придворных. По его проектам отделялись интерьеры только нижнего этажа. Что касается парадных залов, то они получили оформление по проектам В. Бренны. Он же основательно перестроил Павловский дворец в конце XVIII века. Лишь центральный корпус сохранил свой первоначальный вид.

## Архитектор В. Бренна. Его работы в Павловске и Гатчине. Михайловский замок

**П**оследним выдающимся архитектором периода строгого классицизма явился Винченцо Бренна (1747—1820).

В истории русского классицизма Бренна стоит особняком, и его работы существенно отличаются от произведений трудившихся с ним одновременно Ч. Камерона и Д. Кваренги.

Несмотря на то что для сооружений, выполненных по проектам Камерона, наиболее характерны камерность, изысканность построения композиций и изящество архитектурных форм, а для большинства произведений Кваренги — высокая гражданственность, мужество и сила, тем не менее оба архитектора всегда оставались поборниками строгого классицизма, в редких случаях и несущественных деталях отступая от его канонов.

Иной подход к архитектуре ощущается у Бренны. С одной стороны, Бренна — романтик, который творчески использовал приемы ушедшего в историю стиля барокко и искусно сочетал их с общими архитектурными схемами классицизма.

С другой стороны, для него характерен более широкий, чем у Камерона и Кваренги, подход к решению градостроительных задач, о чем свидетельствует ансамбль Михайловского замка.

Свое образование Бренна начал во Флоренции и Риме, а закончил его в Париже. После возвращения в Рим в 1774 г. Бренна принял участие в археологических раскопках терм Тита, построенных на подвалах Золотого дома Нерона. Вместе с польским художником Францем Смуглевичем Бренна в течение года выполнил 60 копий росписей 16 освобожденных от земли подвальных помещений, а римский гравер Марко Карлони исполнил по ним гравюры, изданные в 1776 г. В дальнейшем, работая в Петербурге и пригородах, Бренна часто использовал росписи подвалов Золотого дома Нерона при разработке проектов отделки интерьеров.

В 1777—1778 гг. по заказу польского графа Станислава Потоцкого Бренна выполнил проект реконструкции виллы Плиния Младшего — Лаурентинума, а в начале 1780-х гг. по его же рекомендации работал в замке княгини Изабеллы Любомирской в г. Ланьцуте, где отделал ряд интерьеров, широко использовав гротески и арабески, навеянные античностью.

В 1780—1783 гг. в качестве художника-декоратора Бренна отделывал интерьеры в различных дворцах и замках польских вельмож в Варшаве и ее окрестностях, в частности в Краковском предместье, а также в Натолине-Бажантарни, Грущине и Мокатове. К последним работам в Польше относятся росписи во Дворце Речи Посполитой, отстроенном в 1783 г. после пожара и называемом также дворцом Красинских.

Начало творчества Бренны в России относится к 1784 году. В течение последующих десяти лет архитектор отделявал парадные интерьеры Павловского дворца с частичной их перепланировкой: Верхний вестибюль парадной лестницы, Итальянский и Греческий залы, залы Войны и Мира, Ковровый кабинет и многие другие.

Центр планировочной композиции — Итальянский зал был задуман Камероном как колонный с купольным перекрытием. Рассчитан он был по высоте на два этажа. От идеи колонного зала отталкивался и Бренна при разработке первоначального проекта. В окончательном варианте он отказался от колонн, простенки заполнил накладными панно цвета темного порфира, над ними поместил овальные лепные медальоны, а стены отделал искусственным мрамором, вмонтировав в них античные барельефы. Подлинную античную скульптуру установили и в устроенных в стенах нишах.

Когда в Итальянском зале устраивались парадные обеды, соседний Греческий зал использовался как танцевальный. Греческий зал, завершающий анфиладу парадных интерьеров главной оси дворца, — одна из лучших работ не только в творчестве Бренны, но и в истории русского классицизма. Следуя античным образцам, Бренна при проектировании объемно-пространственной композиции зала основную роль отвел ордеру. Колонны пышного коринфского ордера, стволы которых облицованы зеленым искусственным мрамором, расставлены по периметру прямоугольного в плане Греческого зала, образуя проходы между стенами и колоннадой. Сте-



В. Бренна. Греческий зал в Павловском дворце.  
Фотография нач. XX в.

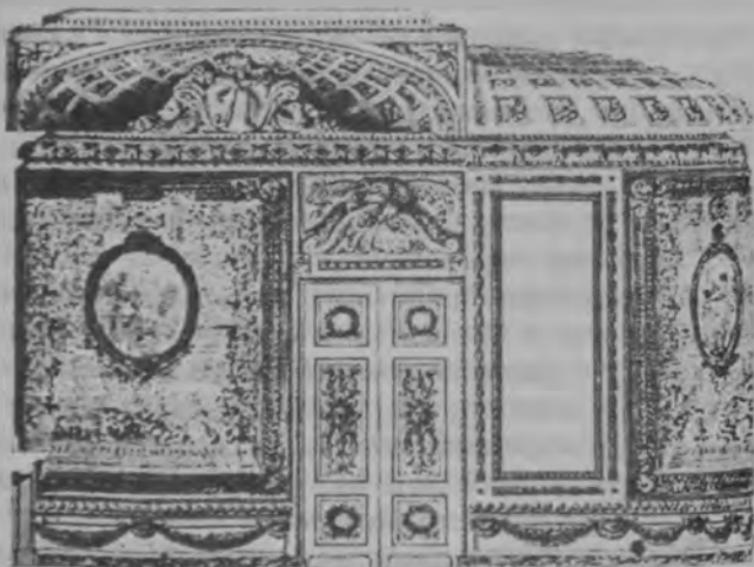
ны Греческого зала, так же как Итальянского, обработаны нишами со скульптурой — слепками с античных статуй. Пластическое убранство интерьера дополнили широкий скульптурный фриз, опоясывающий стены зала, и скульптурный декор плафона. Центральную круглую часть плафона по замыслу Бренны украшала живопись, впоследствии утраченная.

По сторонам Греческого зала располагаются залы Войны и Мира. Один открывает северную анфиладу парадных комнат Павла Петровича, а другой — южную, Марии Федоровны. Если не считать утраченных живописных плафонов и добавленных барельефов, эти интерьеры сохраняют основной замысел Бренны.

Общее архитектурное решение и места расположения скульптурного декора в обоих залах одинаковы. Однако если в зале Войны на высокой печи,

помещенной в нише, изображены в круглой скульптуре орел — символ Юпитера-громовержца — и ядра в обрамлении лаврового венка, то в зале Мира в венке из цветов — павлин, символ богини Юноны, олицетворяющей семейную верность. В барельефах тех же печей в зале Войны даны изображения щитов и мечей, а в зале Мира — музыкальных инструментов. То же можно сказать относительно прочих деталей внутреннего убранства.

К залу Войны примыкает Ковровый кабинет с закругленной стеной, рассчитанной для большого гобелена. Предполагая украсить стены коврами, Бренна изменил планировку задуманной прежде Камероном прямоугольной комнаты. Основными элементами художественного декора этого небольшого интерьера являлись гобелены,



В. Бренна.

Проект Коврового кабинета. Продольный разрез



В. Бренна. Ковровый кабинет в Павловском дворце.  
Фотография нач. XX в.

созданные по рисункам одного из самых выдающихся французских живописцев XVIII в. — Франсуа Буше — в 1766 г.

Подобное же планировочное решение и внутреннее убранство имела библиотека Марии Федоровны, расположенная симметрично Коврово-



В. Бренна. Библиотека и малый кабинет  
в Павловском дворце. Фотография нач. XX в.

му кабинету. Закругленную стену здесь также украшал гобелен, вытканый по рисунку Буше. В советское время бесценные гобелены были проданы с аукциона и в настоящее время находятся в собрании музея Поля Гетти в США.

С Ковровым кабинетом сообщалась библиотека и кабинет при библиотеке, или малый кабинет Павла Петровича. Библиотеку и малый кабинет Бренна задумал, по существу, как одно большое помещение, соединив их широким арочным проемом, тем самым существенно изменив первоначальный замысел Камерона.

В библиотеке сохранилась мебель, выполненная по рисункам Бренны и характеризующая его как мастера прикладного искусства. По проекту Бренны был изготовлен, в частности, большой письменный стол в виде архитектурного сооружения, опорами которого служат ножки-колонны из сло-

новой кости, поддерживающие столешницу красного дерева с золоченой бронзой. Общую пирамидальную композицию завершает модель храма покровительницы домашнего очага — богини Весты. Модель храма и другие настольные украшения, выполненные из слоновой кости и янтаря, удачно сочетаются с красным деревом и бронзой.

Анфиладу парадных комнат Павла Петровича замыкала туалетная комната с закругленными по торцам стенами. Небольшая, вытянутая по оси анфилады парадных залов, она была спроектирована Камероном, но ее декоративное убранство осуществил Бренна. Тонкая орнаментальная лепка на слегка тонированном фоне и нежные живописные гирлянды жасмина, покрывающие стены и сводчатое перекрытие, придают этому, казалось бы малозначительному среди парадных помещений, интерьеру необычайную воздушность и легкость.

Не менее изысканной, но более пышной отделкой отличался Будуар Марии Федоровны, расположенный рядом с библиотекой противоположной — южной — анфилады парадных комнат. Его стены в соответствии с первоначальным замыслом Камерона Бренна обработал пилястрами ионического ордера, расписанными арабесками и гротесками. Они полностью отвечают характеру росписей самого Бренны. В простенках между пилястрами Бренна поместил живописные вставки с видами выдающихся архитектурных сооружений Индии. Здесь же были помещены подлинные античные барельефы II века н. э. и скульптурные портреты Александра Македонского и его матери работы итальянских мастеров XVIII века.

Центр архитектурно-художественной композиции интерьера — мраморный камин, расположенный в торцевой стене. Его обрамляет портик с двумя колоннами коринфского ордера, стволы которых выполнены из целых кусков порфира. Колонны, так же как античные барельефы, были доставлены из Рима еще по заказу Камерона. Над камином, в портике, Бренна устроил нишу, заполнив ее симметрично расположенными зеркалами в золоченых рамах, многократно отражавшими пышное убранство интерьера. Начатая в 1789 г. отделка интерьера была закончена Бренной в 1791 г.

В эти же годы архитектор отделявал Спальню с еще более богатой обстановкой, к восприятию которой как бы постепенно подготавливает соседний Будуар. Бренна должен был создать парадную спальню по типу опочивален дворцов французских королей. Стены прямоугольного в плане помещения Бренна разбил прямоугольными панно в обрамлении цветочных орнаментов, ограничив их золотыми рамами. Цветочные гирлянды непрерывной лентой повторяются над карнизом и далее в росписи плафона на фоне трельяжных решеток. Роспись плафона оживляют фантастические птицы, переданные яркими сочными красками.

Соответствующим было и внутреннее убранство. Золоченая резная мебель была обтянута тем же расписным шелком, что и стены. Декоративная многоцветная живопись, выдержанная в светлой тональности, прекрасно оттеняла яркие золоченые детали отделки стен и резной золоченый декор внутреннего убранства.

Полностью отделка парадных интерьеров была закончена в 1794 г.



В. Бренна. Парадная спальня в Павловском дворце.  
Фотография нач. XX в.

После вступления Павла I на престол в 1796 г. Бренна становится первым архитектором двора. В 1797—1801 гг. по его проекту Павловский дворец расширяется и значительно увеличивается пристройками. Создается целый ряд новых парадных интерьеров, среди которых выделяется Большой, или Тронный, зал, богато декорированный лепкой и живописью.

Одновременно с перестройкой дворца Бренна занимался преобразованием парка. Вблизи дворца он распланировал регулярные участки, а пейзажные — в отдаленных частях Павловского парка. К первым относятся Большие Круги, осуществленные в 1799 г., ко вторым — Новая Сильвия, созданная еще в начале 1790-х гг. Он же автор Двенадцати дорожек, или Старой Сильвии, сочетающей черты как регулярного, так и пейзажного парка.

По проектам Бренны создавались различные парковые сооружения, нередко пронизанные духом романтизма: Руинный каскад, Амфитеатр, Пиль-башня и другие.

Пожалуй, самое романтическое произведение Бренны — крепость Бип, построенная в 1795—1798 гг. недалеко от Мариентальского пруда и напоминавшая средневековые рыцарские замки. Возможно, эскизный проект был выполнен великим князем Павлом Петровичем, увлекавшимся крепостным строительством. Несомненно, что идея строительства крепости по всем правилам военного искусства: с мощными крепостными стенами, башнями и подъемными мостами принадлежала великому князю.

Крепость имела асимметричную объемно-пространственную и планировочную композицию,



В. Бренна. Крепость Беп. Фотография довоенных лет

никак не согласованную с принципами господствовавшего стиля классицизма, напоминая свободную планировку построек значительно более позднего времени. Ее разновеликие башни и общая живописная композиция создавали массу перспективных видовых точек. Расположение на высоком холме обеспечивало ее круговой обзор. Бренне удалось сообщить своей постройке необычайно активную роль в организации окружающего пространства. Во время войны крепость была разрушена, но ее живописный силуэт и сейчас господствует над окрестностями.

Кроме Павловска, Бренна работал в Гатчине — еще одной загородной резиденции великого князя Павла Петровича. Здесь он также занимался планировкой парка, возводил дворцово-парковые сооружения и перестраивал Гатчинский дворец.

Бренна создал в Гатчинском парке целый ряд прекрасных архитектурных произведений, но,

пожалуй, самым выдающимся является Большая терраса на Длинном острове со стороны Белого озера. Расположенная почти на оси дворца посередине обширного водного пространства двух озер, она явилась центральным композиционным звеном основной, прилегающей к дворцу части парка. Отсюда хорошо обозреваются возвышающийся над окружающим пространством мощный объем дворца и вся акватория Белого озера с расположенными близ нее парковыми сооружениями. Исключительный декоративный эффект возникает при обзоре террасы с противоположного берега. Здесь можно найти видовую точку, с которой она воспринимается цоколем дворца; отсюда терраса и дворец кажутся единым целым. Возведенная в 1792—1795 гг., терраса служила также пристанью для лодок.

На южной границе дворцового парка по проекту Бренны в 1794—1796 гг. были возведены монументальные Адмиралтейские ворота, торжественно оформившие главный вход в парк. Название их связано с располагавшимся поблизости Адмиралтейством, построенным в 1792—1798 гг. и предназначавшимся для строительства, ремонта и хранения небольших судов гатчинской флотилии. Также на границе парка, но дальше от дворца по проекту Бренны в 1795 г. началось строительство еще более монументальных Березовых ворот, законченных к началу 1798 г. Их название происходит от расположенного поблизости Березового домика, своим внешним видом напоминающего поленницу березовых дров.

В 1794—1796 гг. перед Березовым домиком по проекту Бренны был сооружен портал «Мас-

ка» — своего рода архитектурная декорация, предназначенная скрыть от зрителей непрезентабельного вида постройку.

Портал решен как своеобразные пропилены. В создании архитектурного образа этого паркового сооружения основную роль играет ордер. В центральной части, представляющей собой сильно выдвинутый вперед портик, колонны перед входом, отмеченным каменной лестницей, группируются по четыре, а далее как бы разбегаются по две, оформляя симметричные боковые проемы.

До вступления Павла на престол работы Бренны в Гатчине ограничивались преимущественно парком. Но в 1796 г. в результате инженерных расчетов архитектора Ринальди открытые колоннады дворца стали постепенно разрушаться. Спасение дворца было поручено Бренне.

Бренна предложил открытые лоджии превратить в застекленные галереи, сложив из камня стены, что не только обеспечивало достаточную прочность конструкций верхнего этажа, но предохраняло от сырости своды нижнего. Новые закрытые галереи решено было украсить живописью и лепкой. Видимо, тогда же и по тем же причинам предусмотрели ликвидацию открытых аркад и прохода в парк в центре главного корпуса.

Со вступлением Павла на престол начался новый этап в истории Гатчинского дворца. 11 ноября 1796 года последовал указ: «...мызу Гатчину переименовать городом». Тогда же император решил перестроить дворец, значительно расширив его. Разработка нового проекта также поручается Бренне.

Согласно указаниям Павла I Бренна решил перепланировать отдельные части главного кор-

пуса с целью ликвидации излишнего количества ненужных небольших помещений, а одноэтажные боковые службы — Кухонное и Конюшенное каре — не только перепланировать заново, но также надстроить на два этажа. По желанию Павла I зеленый луг перед дворцом превращался в плац-парадную площадь с бастионами, рвами и подъемными мостами. Работы по перестройке дворца были закончены в 1800 г.

Пожалуй, большее внимание, чем строительству, Бренна уделял отделке парадных интерьеров. Центральное место среди помещений бельэтажа, отделанных по проекту Ринальди, занимал Белый зал — одно из лучших созданий архитектора. Бренна решил в значительной степени сохранить его отделку, дополнив ее живописно-скульптурным декором. В центре потолка появился живописный плафон, а в стены были вмонтированы скульптурные барельефы, в том числе подлинные античные. Бренна скорее обогатил, нежели нарушил образный строй ринальдиевского интерьера, в архитектурно-художественном убранстве которого наряду с декоративной лепкой значительную роль стала играть скульптура.

В Белом зале, как и в некоторых других помещениях дворца, Бренна сохранил лепку и наборные паркеты, но большую часть парадных интерьеров отделал заново. К ним относятся прежде всего Мраморная столовая, Тронная Павла I, Малиновая гостиная и Парадная опочивальня Марии Федоровны, составляющие единую анфиладу парадных помещений, обращенных окнами в парк.

Открывавшая эту анфиладу Мраморная столовая была создана на месте двух существовав-

ших ранее комнат. Бренна решил оформить ее в виде колонного зала. Колонны коринфского ордера из каррарского мрамора являлись не только конструктивными элементами — они играли основную роль в создании художественного образа интерьера. В убранство Мраморной столовой Бренна включил орнаментированные лепкой живописные плафоны. Стены были украшены лепкой и скульптурными панно на античные темы, которые размещались над дверьми наборной работы с золоченой бронзой. Украшением столовой являлся также беломраморный камин с портретным изображением Павла в медальоне. Мраморная балюстрада с декоративными вазами и светильниками в виде ваз отделяла часть зала, предназначенную для буфетной. Все составные части интерьера представляли собой единую превосходно срежиссированную художественную композицию.

В художественном убранстве соседней Тронной Павла I основную роль играли гобелены. Они были обрамлены резными золочеными рамами, гармонично сочетавшимися с золочеными украшениями дверей, десюдепортов, лепных деталей стен и венчающего карниза. Убранство интерьера дополняли выполненный по эскизу Бренны живописный плафон и наборный паркет. В простенке между окнами на возвышении под балдахином, обитым малиновым бархатом, был установлен резной золоченый трон.

С отделкой Тронной Павла I перекликалось внутреннее убранство Малиновой гостиной, предназначавшейся для парадных приемов императрицы. Стены гостиной также украшали гобеле-



В. Бренна. Мраморная столовая Гатчинского дворца.  
Фотография довоенных лет

ны в резных золоченых рамах. Такого же рода резьбой были орнаментированы двери, а лепкой — плафон. Золоченый мебельный гарнитур, обитый малиновым бархатом, торшеры и люстра удачно гармонировали с отделкой интерьера.

Особым великолепием и тонким вкусом отличалось художественное убранство Парадной опочивальни Марии Федоровны, выдержанное в белых и голубых тонах с позолотой. Ее стены и резной золоченый мебельный гарнитур были затянуты голубым лионским шелком с растительным узором, вытканым по нему серебряной нитью. Из такого же шелка был балдахин, поддерживаемый резной золоченой рамой, и покрывало резной парадной кровати. Белая с золотом балюстрада отделяла альков от остальной части интерьера. Так же сдержанно сияла позолота на

белом фоне дверей, лепке стен и перекрытия с живописным плафоном.

Парадная опочивальня Марии Федоровны замыкала блестящую анфиладу парадных интерьеров Гатчинского дворца, созданных по проектам Бренны. В их роскошной отделке архитектор использовал декоративно-художественные приемы времен Римской империи и королевской Франции периодов их наивысшего расцвета, что должно было служить прославлению могущества и богатства Российской империи и ее августейшего монарха.

Большую художественную ценность представляли также заново созданные Бренной интерьеры в бельэтаже боковых изогнутых крыльев: в левом — Овальная комната, Чесменская и Малиновая галереи, в правом — Греческая галерея.

Бренна отделял комнаты и нижнего этажа главного корпуса дворца, где находились апартаменты Павла I, но они по своим художественным достоинствам значительно уступали парадным помещениям бельэтажа. А внутренняя отделка перестроенных Бренной каре была еще более скромной. В середине XIX в. Кухонное и Арсенальное каре коренным образом перестроили и надстроили по проекту архитектора Р. И. Кузьмина, но в главном корпусе переделали только лестницу и надстроили башни.

В годы второй мировой войны дворец был разрушен, погибло и богатое внутреннее архитектурно-художественное убранство. В настоящее время часть восстановленных интерьеров открыта для посетителей.

Вершиной творчества архитектора Бренны явился ансамбль Михайловского замка — своеобраз-



В. Бренна. Парадная опочивальня в Гатчинском дворце.  
Фотография довоенных лет

разный символ эпохи царствования Павла I и наиболее значительное ее архитектурное произведение.

С первого же дня восшествия на престол Павел I, имевший архитектурное образование, решил осуществить вынашиваемый много лет проект строительства дворца-замка. По проекту, выполненному Павлом с привлечением помощников, уже через три недели началась подготовка к строительству на месте Летнего дворца, построенного Растрелли для Елизаветы Петровны, который Павел I решил сломать. Как свидетельствует указ Павла I от 28 ноября 1796 г., руководство строительством по готовому проекту должен был осуществлять архитектор В. И. Баженов.

О первоначальном плане Михайловского замка дают представление карандашные наброски

Павла, бережно хранившиеся когда-то в бумагах Марии Федоровны и обнаруженные искусствоведом и историком архитектуры Б. Л. Васильевым еще в 1930-х гг. При разработке планировочной композиции Павел отталкивался от распространенной в европейских странах, в частности в Германии, схемы построения прямоугольного в плане замка с прямоугольным же внутренним двором и круглыми угловыми башнями — такие планы были обнаружены среди чертежей Павла.

Большой интерес представляет выполненный великим князем эскиз, где только еще намечаются отдельные черты будущей планировки. Он позволяет проследить, как постепенно квадратный двор превратился в восьмиугольный, продиктованный устройством парадной — скорее дворцовой, чем замковой, — лестницы и других дополнительных помещений. Здесь же, в центре, видимо, главного фасада, едва обозначен проезд на территорию парадного двора и овальное в плане помещение со стороны противоположного фасада. Чуть намечен такого же рода овал на боковом фасаде.

Следующую стадию проработки проекта Павлом Петровичем представляет собой достаточно тщательно продуманный план, на котором четко определено положение не только проезда во двор и парадной лестницы, но также Церковного зала и Овального. Однако круглые угловые башни еще сохраняются.

Для разработки многочисленных вариантов проекта Михайловского замка Павел Петрович привлекал в качестве помощников преимущественно второстепенных и малоизвестных архитекторов вроде Франсуа Виолье (1750—1829), за-

нимавшегося в основном миниатюрной живописью, и только осуществление своего детища он поручил Баженову.

Далекий от совершенства проект Павла вызвал ряд откровенно высказанных замечаний назначенного строителем замка Баженова, следствием чего явилось отстранение его от занимаемой должности уже через три месяца, то есть, в сущности, еще до начала строительства. Достоверно известно, что папка с критическими замечаниями Баженова на проект Михайловского замка существовала.

26 февраля 1797 г. в присутствии царской фамилии состоялась торжественная закладка замка, а 4 марта того же года перед отъездом на коронацию в Москву Павел I повелевает: «Строение Михайловского нашего дворца поручить непосредственно нашему архитектору коллежскому советнику Бренне».

Хорошо понимая недостатки проекта Павла I, Бренна берет на себя задачу творчески переработать его, сохранив мысли и идеи императора. Архитектор разработал грандиозный ансамбль, включив в него плац-парадную площадь, отдельно стоящие кордегардии, экзерциргауз, или манеж, и конюшенный корпус. Дворец и площадь перед ним предполагалось окружить каналами с переброшенными через них подъемными мостами. Композиция Михайловского замка стала более уравновешенной, значительно изменилась планировка и конфигурация помещений, улучшились их пропорции.

Выполненный Бренной окончательный проект был одобрен, и уже в соответствии с ним стали осуществлять строительство. В 1798 г. стены зам-

ка были подведены под крышу и тогда же приступили к его наружной и внутренней отделке.

Одновременно с отделкой Михайловского замка и убранством его интерьеров идет строительство кордегардий, экзерциргауза, пли манежа, и конюшен. Их постройка была начата в 1798 г., основные работы по строительству закончили в 1799 г., а в 1800 г. предполагалось завершить наружную и внутреннюю отделку. В те же годы осуществлялась облицовка каналов, окружавших Михайловский замок и площадь Коннетабль.

Согласно проекту Бренны на трапециевидной плац-парадной площади перед замком предполагалась установка статуй Диоскуров — уменьшенных копий с античных оригиналов. Однако в начале 1799 г. Павел I приказал поставить на площади Коннетабль памятник Петру I, отлитый из бронзы по модели Карло Растрелли в 1745—1747 гг. Разработанные Бренной два варианта проекта пьедестала под конную статую Петра Великого Павел I отклонил, и был объявлен конкурс на новый проект, победителем которого оказался Ф. И. Волков. В 1800 г. его вариант был осуществлен. В этом же году, в октябре, было закончено строительство Михайловского замка, и только убранство интерьеров продолжалось до февраля 1801 г.

Центральное место в ансамбле по праву занял Михайловский замок. Проехать к нему можно было через тройные «полуциркульные» ворота. Проезды оформляли восемь колонн тивдийского розового мрамора, сгруппированных по две. Ворота венчала скульптурная композиция из военных трофеев. По оси главных ворот на щите с мальтийским крестом сиял золоченый вензель



В. Бренна. Михайловский замок.  
Фотография нач. XX в.

Павла I. Средний проезд предназначался только для членов императорской фамилии.

Вблизи ворот между экзерциргаузом и конюшнями шла аллея с двумя рядами деревьев. Она подводила к двум симметрично расположенным трехэтажным павильонам, отмечавшим въезд на площадь. На окруженную каналами площадь Коннетабль можно было попасть по деревянному подъемному мосту.

К главному фасаду замка, облицованному гранитом и мрамором, подводили три каменных моста: средний, как и центральный проезд главных ворот, предназначавшийся для царственных особ, а также иностранных послов, и два боковых, располагавшихся под углом.

Главным, южным фасадом замок выходил непосредственно на гранитный берег канала, от-

чего казался с этой стороны вырастающим прямо из воды. С остальных трех сторон была открытая территория острова, на которую с юга, запада и севера можно было попасть по подъемным мостам. У мостов стояли караулы. Своим неприступным видом постройка дворцового типа действительно напоминала столь милые душе Павла I средневековые рыцарские замки и крепости. Это впечатление усиливал гранитный парапет площади с полубастионами и амбразурами для шести бронзовых пушек. Такое же количество пушек было обращено в сторону Летнего сада.

Общая планировочная схема Михайловского замка довольно проста. Она представляет собой квадрат со стороной немногим более ста метров, в который вписан восьмиугольный внутренний двор. Однако внутренняя планировка замка решена с необычной фантазией. Ее отличает большое разнообразие пространственных архитектурных форм. Прямоугольные в плане помещения, выстроенные в анфилады, идущие параллельно или расположенные под углом, сменяются круглыми, многоугольными, овальными залами, а иные анфилады представляют сочетание различных геометрических форм.

Согласно принципам классицизма постройка должна иметь симметричную, строго уравновешенную композицию. Такое впечатление сохраняется, если рассматривать какой-либо фасад Михайловского замка в отдельности. Но так как ни один фасад Михайловского замка не является повторением другого, то его объемно-пространственное решение представляет собой асимметричную композицию, позволяющую находить большое разнообразие перспективных видовых

точек. Симметрию в плановом и пространственном решении в значительной степени сохраняет только восьмиугольный двор — центр всей архитектурной композиции. Сюда ведет один-единственный проезд, расположенный со стороны главного фасада. Изнутри проезд напоминает многоколонный зал или вестибюль с четырьмя рядами колонн, по шесть колонн в каждом ряду. Колонны поддерживают перекрытие бельэтажа, на котором покоится главный, Воскресенский зал, носящий то же название, что и въездные ворота.

Несмотря на различные решения фасадов, замок воспринимается целостным объемом благодаря постепенному переходу от одного фасада к другому, что достигается системой раскреповок и скругленных углов.

Композиция главного фасада была построена на постепенном нарастании архитектурных масс и скульптурного декора от периферии к центру. На фоне гладких стен рельефно выступает значительных размеров ризалит с мраморными колоннами, объединяющими два верхних этажа. Каждой колонне когда-то соответствовала располагавшаяся над карнизом круглая скульптура, изображавшая в аллегорической форме одну из областей России.

Центральный портик с такими же, но сдвоенными колоннами облицован разноцветным мрамором, обработанным крупным рустом, украшен двумя обелисками с военной арматурой и вензелем Павла I. Над колоннадой проходит фриз из шокшинского порфира. Завершал композицию фасада треугольный фронто́н с барельефом и ступенчатый аттик.

Не менее интересен фасад со стороны Летнего сада и Мойки. Не случайно архитектор решил его как садовый, связав фасад с Летним садом, потерявшим к тому времени регулярный вид и превратившимся в пейзажный.

Широкие пологие марши огромной лестницы осуществляли плавный переход из окруженного зеленью пространства к галерее-лоджии, напоминающей раскрытый в сторону сада обширный вестибюль, как бы приглашающий в помещения замка. Использованные здесь живописные барочные приемы — чередование западающих и выступающих частей, обилие декоративной скульптуры — позволили Бренне еще теснее связать Михайловский замок с Летним садом.

Напротив, более строгий классический строй архитектурных элементов главного фасада был рассчитан на открытое пространство плац-парадной площади, а использование декоративной скульптуры в решении этого фасада способствовало лучшей композиционной связи замка с конной статуей Петра I.

Боковые фасады — со стороны Фонтанки и церковный — более скромны и схожи между собой. Тот и другой в центральной части отмечены выступом, соответствующим в одном случае Овальному залу, а в другом — помещению церкви.

Наиболее развитую композицию представляет церковный фасад, где основной объем церкви мощно выступает из плоскости стены, а устремленная кверху колокольня со шпилем создает значительно более сильный вертикальный акцент. В завершении церкви, так же как в завершении выступающей части здания со стороны Фонтанки,



В. Бренна. Михайловский замок.  
Вид со стороны Летнего сада. Фотография нач. XX в.

Бренна продолжил традиции русского барокко начала XVIII в., тем самым осуществив преемственную связь своей постройки с архитектурными памятниками петровского времени.

В помещения замка со стороны подъездного парадного двора вели четыре каменные лестницы: слева — Парадная с широкими маршами, следующая — в церковь, третья — в кордегардию и четвертая — в жилые покои.

В первом этаже северо-восточной части замка разместились великий князь Александр Павлович и великая княгиня Елизавета Алексеевна, в юго-западной — великий князь Николай Павлович, в юго-восточной со стороны Фонтанки — обер-штальмейстер И. П. Кутайсов, со стороны плац-парадного двора — обер-гофмаршал А. Л. Нарыш-

кин, а всю северо-восточную часть заняли апартаменты самого Павла I. Жилые комнаты императора располагались также на втором этаже, по левую руку от церкви, и сообщались с «внутренними комнатами государыни императрицы». К ним примыкали со стороны двора парадные залы Марии Федоровны. С другой стороны церковного зала, ближе к плац-парадной площади, находились апартаменты великого князя Константина Павловича. Они простирались до Воскресенского, или Белого, зала, который открывал анфиладу «парадных апартаментов государя императора», доходивших до угла Летнего сада и Мойки. Только в юго-восточном углу помещалось несколько комнат фрейлин, примыкавших к небольшому театру. Третий этаж предназначался для великих княжон Марии и Екатерины.

На второй этаж можно было подняться по Парадной лестнице с гранитными ступенями и балюстрадами из серого сибирского мрамора. На верхней площадке лестницы стояли на часах два гренадера. В пристроенных к Парадной лестнице овальных вестибюлях располагались гвардейцы, охранявшие с одной стороны вход в парадные апартаменты Марии Федоровны, а с другой — императора.

Воскресенский, или Белый, зал, открывавший анфиладу парадных апартаментов Павла I, был отделан желтым искусственным мрамором. Его стены украшали шесть больших исторических картин, специально заказанных для Михайловского замка.

Из Воскресенского зала проходили в Большой тронный зал, отделанный с исключительной роскошью. Его стены были затянуты темно-зеленым затканым золотом бархатом в обрам-

лении золоченой резьбы. На темно-зеленом фоне выделялся «трон под балдахином, обитый пунцовым бархатом с золотым шитьем».

Под углом к Большому тронному располагался Арабесковый зал, выходявший окнами на парадный двор. Зал был расписан арабесками наподобие лоджий Рафаэля в Ватикане.

Соседняя с Арабесковым залом Галерея Лаокоона также выходила окнами во двор. На ее стенах висели четыре прекрасные шпалеры на темы из Священного Писания. Галерея получила свое название не случайно. Здесь стояла беломраморная копия знаменитой античной скульптурной группы «Лаокоон», привезенная из Рима и установленная на постаменте из цветного мрамора.

Из Галереи Лаокоона дверь вела в Овальный зал, отмеченный выступом на восточном фасаде. Вдоль его стен Бренна расставил попарно шестнадцать колонн ионического ордера, облицованных искусственным мрамором. Они должны были нести части разорванного антаблемента с установленными над ними на постаментах парными кариагидами, поддерживающими кессонированное сводчатое перекрытие с живописным плафоном.

К Овальному залу примыкала предназначавшаяся для кавалеров Мальтийского ордена Мраморная галерея, названная впоследствии Георгиевским залом. Стены галереи были облицованы пестрым по цвету камнем — брекчийей — и украшены поставленными в ниши копиями античных статуй. В центре глухой продольной стены была устроена большая ниша, обрамленная двумя колоннами ионического ордера со стволами из сибирского мрамора, позолоченными капите-

лями и базами. Такая же ниша находилась в конце зала, где был устроен проход в Малый мальтийский, или Круглый тронный, зал.

Вдоль стен Круглого тронного зала Бренна расставил шестнадцать мощных атлантов, поддерживающих купольное перекрытие. Стены были затянуты малиновым бархатом с золотым шитьем. Из такой же материи были балдахин и обивка трона, а также занавеси на окнах.

Не меньший интерес представляли парадные интерьеры императрицы.

По другую сторону Парадной лестницы, рядом с церковью, располагался Зал антиков. Он был буквально насыщен скульптурой. Особую ценность представляли античная статуя Вакха и статуя Дианы работы крупнейшего французского скульптора XVIII в. Жана Антуана Гудона.

Примыкавшая под углом к Залу антиков Галерея Рафаэля свое название получила по украшавшим стены четырем шпалерам на сюжеты фресок Рафаэля в Ватикане. Стены галереи были обработаны пилястрами искусственного мрамора, а на перекрытии помещались три плафонные картины, исполненные Я. Меттенлейтером. Самая большая, средняя, изображала храм Минервы с расположившимися на его ступенях аллегориями искусств. В образе Архитектуры Меттенлейтер представил автора проекта Михайловского замка Бренну, а в образе Живописи — самого себя.

Галерея Рафаэля вела в Тронную Марии Федоровны. Тронная и находившаяся рядом с ней предтронная располагались напротив въездных Воскресенских ворот и, так же как Зал антиков и Галерея Рафаэля, выходили окнами в парадный двор.

Стены Тронной Марии Федоровны и трон, как и в Круглом тронном зале Павла I, были обиты малиновым бархатом с золотым шитьем. Из этой же материи были балдахин и занавеси на окнах. Напротив трона располагалась большая ниша с двумя кариатидами по сторонам. В ее глубине находился беломраморный камин с прекрасными барельефами, изображавшими девять муз.

Галерея Рафаэля сообщалась также с жилыми комнатами Павла I и Марии Федоровны. Анфилада жилых комнат Павла I начиналась прихожей, имевшей выход на хоры церкви. Рядом с прихожей находилась адъютантская, основным украшением которой являлся живописный плафон работы Тьеполо «Марк Антоний и Клеопатра, кидающая жемчужину в уксус». Из адъютантской можно было пройти в просторную комнату, занятую личной библиотекой Павла I. Книги размещались в восьми шкафах красного дерева, а на стенах висели картины с видами Павловска и Гатчины.

За дверью в боковой стене находилась кухня, где кухарка-немка готовила кушанья, предназначавшиеся только для императора. Другая дверь вела в прихожую-караульную лейб-гусаров, откуда шла винтовая лестница, по которой 11 марта 1801 г. заговорщики проследовали в библиотеку Павла I, а затем в опочивальню. Стены опочивальни Павла I были обшиты деревом и окрашены в белый цвет, а два окна задрапированы голубой материей с вышивкой серебром. На стенах размещались картины в резных золоченых рамах. В резком контрасте с такого рода дворцовым убранством находилась стоявшая за ширмой походная железная кровать без занавесей. В опочи-

вальне, служившей одновременно кабинетом, император находился чаще всего. Здесь он и был убит.

В последующие годы из Михайловского замка вывозится внутреннее убранство, а помещения отдаются под квартиры царских чиновников и служителей. Позже замок был передан Главному инженерному училищу. Его торжественное открытие состоялось 16 марта 1820 г., а 23 февраля 1823 г. Михайловский замок был переименован в Инженерный.

Многие дворцовые помещения были переделаны, чтобы приспособить замок под нужды училища, но ряд парадных интерьеров в той или иной степени сохранил первоначальную отделку до наших дней. Это Парадная лестница, Воскресенский зал, Большой тронный зал, Галерея Рафаэля, Овальный зал, Тронная, Парадная опочивальня Марии Федоровны и некоторые другие.

После смерти Павла I Бренна перестал получать заказы от двора. Тогда он решил оставить службу и уехать за границу. Покинув навсегда Россию, Бренна на протяжении ряда лет жил во Франции, а в 1808 г. переехал в Германию. Не имея архитектурной практики, Бренна на склоне лет занимался живописью. Свои последние годы обедневший в период наполеоновских войн Бренна скромно доживал в Дрездене, где и скончался.

На протяжении долгих лет Бренна жил и работал в нескольких европейских странах, но самый насыщенный и плодотворный период его творчества связан с Россией, и главным образом с Петербургом. Здесь он достиг вершин своего творчества. Вряд ли сейчас вызывает сомнение тот факт, что в истории архитектуры павловско-

го времени ему принадлежит центральное место. Даже такие прекрасные архитекторы, как И. Е. Старов, Д. Кваренги и Ч. Камерон, по воле Павла I вынуждены были отойти на второй план, уступив ведущее положение Бренне.

Начало XIX века, отмеченное вступлением Александра I на престол, ознаменовало закат его творческой деятельности. Изменились не только вкусы, но и основное направление развития архитектуры. Более широкий размах приобрело строительство общественных зданий, связанных с рядом новых градостроительных проблем. Дворцовое строительство окончательно теряет свое ведущее положение.

В изменившихся таким образом условиях на первый план выдвинулась плеяда молодых талантливых архитекторов, шедших в ногу со временем: А. Д. Захаров, А. Н. Воронихин, Ж. Ф. Тома де Томон. Этим и другим архитекторам высокого классицизма будет посвящена следующая книга.

## Список основной литературы

### Общие труды:

1. Зодчие Санкт-Петербурга: XVIII век. СПб. 1997.

### Монографии:

#### И. Е. Старов

2. Белехов Н. Н., Петров А. Н. Иван Старов. М. 1950.
3. Кючарианц Д. А. Иван Старов. Л. 1982.
4. Кючарианц Д. А. Иван Старов. СПб. 1997.

#### Д. Кваренги

5. Телеповровский В. Н. Кваренги. Материалы к изучению творчества. Л.-М. 1954.
6. Гримм Г. Г. Графическое наследие Кваренги. Л. 1962.
7. Коршунова М. Ф. Джакомо Кваренги. Л. 1977.
8. Пилявский В. И. Джакомо Кваренги. Архитектор. Художник. Л. 1981.

#### Н. А. Львов

9. Будилина М. В., Брайцева О. И., Харламова А. М. Архитектор Н. А. Львов. М. 1961.
10. Никулина Н. И. Николай Львов. Л. 1971.
11. Глузов А. Н. Н. А. Львов. М. 1980.

#### Ч. Камерон

12. Телеповровский В. Н. Чарльз Камерон. М. 1939.
13. Козьян Г. К. Чарльз Камерон. Л. 1987.

#### В. Бренна

14. Шуйский В. К. Винченцо Бренна. Л. 1986.

## СОДЕРЖАНИЕ

От составителя .....	4
И. Е. Старов как архитектор переходного периода от раннего к строгому классицизму .....	18
Особенности творчества архитектора Ф. И. Волкова .....	38
Выдающийся архитектор строгого классицизма Д. Кваренги .....	46
Работы Д. Кваренги в пригородах Петербурга .....	74
Н. А. Львов как характерный представитель строгого классицизма .....	84
Ч. Камерон и его дворцово-парковые ансамбли .....	99
Архитектор В. Бренна. Его работы в Павловске и Гатчине. Михайловский замок ..	124
Список основной литературы .....	157

Готовится к изданию  
в серии  
«Храмы Санкт-Петербурга»

## ВЕЛИКОКНЯЖЕСКАЯ УСЫПАЛЬНИЦА

Сто лет назад, весной 1897 года, на древнем пятачке нашего города, возле Царской усыпальницы — Петропавловского собора в Санкт-Петербургской крепости начались работы по сооружению Великокняжеской усыпальницы. Это необычное по назначению и оригинальное по архитектуре культовое здание, каких больше нет в России, проектировали и строили замечательные архитекторы рубежа XIX—XX веков Д. И. Гримм, А. О. Томишко, Л. Н. Бенуа. В 1908 году усыпальница была освящена. С ее появлением северная столица обогатилась гармоничным архитектурным ансамблем, объединившим Петропавловский собор, Великокняжескую усыпальницу, галерею с



царскими покоем и церковный дом с ризницей и библиотекой.

Великокняжеская усыпальница является не только архитектурным шедевром, но и мемориальным памятником города. Рассчитанная на 60 захоронений, она до крушения монархии смогла принять прах лишь 13 представителей великокняжеского рода, среди которых были такие выдающиеся государственные и военные деятели как член Государственного совета, адмирал, главный начальник флота и морского ведомства великий князь Алексей Александрович; член Государственного совета, президент Императорской академии художеств, генерал от инфантерии, главнокомандующий Петербургским военным округом великий князь Владимир Александрович; президент Императорской академии наук, генерал-инспектор военно-учебных заведений, академик изящной словесности и талантливый поэт великий князь Константин Константинович. Прах еще троих отпрысков дома Романовых, скончавшихся за границей, нашел упокоение в Великокняжеской усыпальнице уже в 1990-е годы.

Автор готовящейся к изданию книги «Великокняжеская усыпальница» Юрий Викторович Трубинов известен нашим читателям по книге «Храм Воскресения Христова (Спас на Крови)» — первой в серии «Храмы Санкт-Петербурга», вышедшей к пасхальным дням уходящего года и уже ставшей библиографической редкостью. Книга о Великокняжеской усыпальнице продолжит серию, посвященную культовым сооружениям нашего города.



**В серии  
«Архитектура Петербурга.  
Стили и мастера»  
выйдут книги:**

1. В. Г. Власов. «Архитектура «Петровского барокко»».
2. В. К. Шуйский. «Зрелое русское барокко и ранний классицизм».
3. В. К. Шуйский «Строгий классицизм».
4. В. К. Шуйский «Высокий классицизм или Русский ампир».
5. Б. М. Кириков. «Эклектика середины — второй половины XIX века».
6. Б. М. Кириков «Архитектура «Серебряного века»».
7. В. Г. Исаченко. «Архитектура Ленинграда».
8. В. Г. Власов. «Декоративно-прикладное искусство в Петербурге XVIII—XIX веков».
9. В. Г. Власов. «Монументально-декоративное искусство Петербурга XVIII—XIX веков».
10. Б. М. Кириков. «Три века петербургского зодчества».