

Антонио Ринальди

(1709–1710-е — 1794)

Комсомольская правда
Директ-Медиа
Москва 2016



Жизнь и творчество



Барокко — художественный стиль в архитектуре XVI–XVIII вв. Для сооружений стиля барокко характерны пластичность объемов, сложные системы пространств, причудливая игра света и тени, пышность пластического декора, богатство лепки, скульптуры резьбы.

Рококо — стиль, получивший развитие в искусстве XVIII в. как производная от стиля барокко. В сооружениях этого стиля за манерной, часто вычурной декорацией, носящей поверхностно-орнаментальный характер, теряется ясность и четкость ордерной системы. Рококо свойственна избыточная декоративность, нарочитая асимметричность композиции. В отделке интерьеров преобладают сложные лепные узоры, извилистые линии, завитки, стилизованные раковины — рокайли.

Классицизм — художественный стиль в архитектуре XVII–XVIII вв. По отношению к французскому классицизму XVII в. классицизм XVIII в. часто называют неоклассицизмом. В России — с последней трети XVIII — до начала XIX в. Одним из главных требований к сооружениям этого стиля является подчинение архитектурной композиции ордерной системе, которая по форме и пропорциям близка идеальным формам и образам античного мира. Для зданий и сооружений, исполненных в стиле классицизма, характерны четкие объемы, гладкие массивы стен, ясное пространственное членение, мягкая цветовая гамма отделки, умеренность в использовании пластического декора. В своей эволюции имел три этапа: ранний, строгий и поздний.



Ф. Шубин. Барельефный портрет Антонио Ринальди в Мраморном дворце. Санкт-Петербург, Россия

Оригинальным, утонченным и фееричным творениям Антонио Ринальди принадлежит исключительное место в архитектурном наследии России. Выдающийся мастер позднего **барокко**, **рококо** и раннего **классицизма** с чарующей фантазией и артистической непринужденностью создает значимый пласт в истории русского зодчества второй половины XVIII века. Ни в чем не уступая прославленным современникам — Ж.-Б.Валлену-Деламоту, Ч. Камерону, Д. Кваренги, Ю. Фельтену, В. Неелову — и обладая ярким, мгновенно узнаваемым творческим почерком, Антонио Ринальди навсегда получает достойное признание. Однако малочисленные документальные сведения, мемуары и письма дают лишь фрагментарные представления о его жизни и необычайно сложной натуре. Пожалуй, главным источником ее познания и истинной биографией художника являются только графические листы и чудом сохранившиеся превосходные памятники. Блестящим архитектурным языком они по сей день повествуют о своем загадочном и удивительном творце.

Дата и место рождения Антонио Ринальди точно не установлены; вероятно, это 1709–1710-е годы, юг



Л. Ванвितелли. Королевский дворец. Казерта, Италия



Церковь Святой Марии Магдалины. Пезаро, Италия

Италии. Будущий зодчий начинает учебу и работу в Неаполе у известного архитектора Л. Ванвителли. Тот высоко ценил ученика: в обширной переписке он часто упоминает имя Ринальди, указывая на полное взаимопонимание со своим талантливым подопечным. Выполнив проект реконструкции церкви Святой Марии Магдалины при бенедиктинском монастыре в Пезаро (1740–1745), Ванвителли доверяет ученику руководство строительством. Их тесное сотрудничество продолжается на этапе грандиозного проекта Королевской резиденции в Казерте (1752–1780) близ Неаполя. Это великолепное сооружение Ванвителли входит в историю мирового зодчества как выдающийся памятник архитектуры позднего барокко. Ринальди частично участвует и в реконструкции интерьера базилики Святого Августина в Риме, проводимой с 1750 года по проекту его знаменитого учителя. Но эстетическое кредо Ринальди формируется не только под влиянием Ванвителли. Произведения ведущих итальянских мастеров этого времени (Ф. Юварры, Ф. Фуги, А. Галилеи и других), гармонично сочетающие барочную, рокайльную и классицистическую тенденции, не остаются без внимания зодчего. Взаимопроникновение трех стилевых начал — будущая основа его творческого метода.



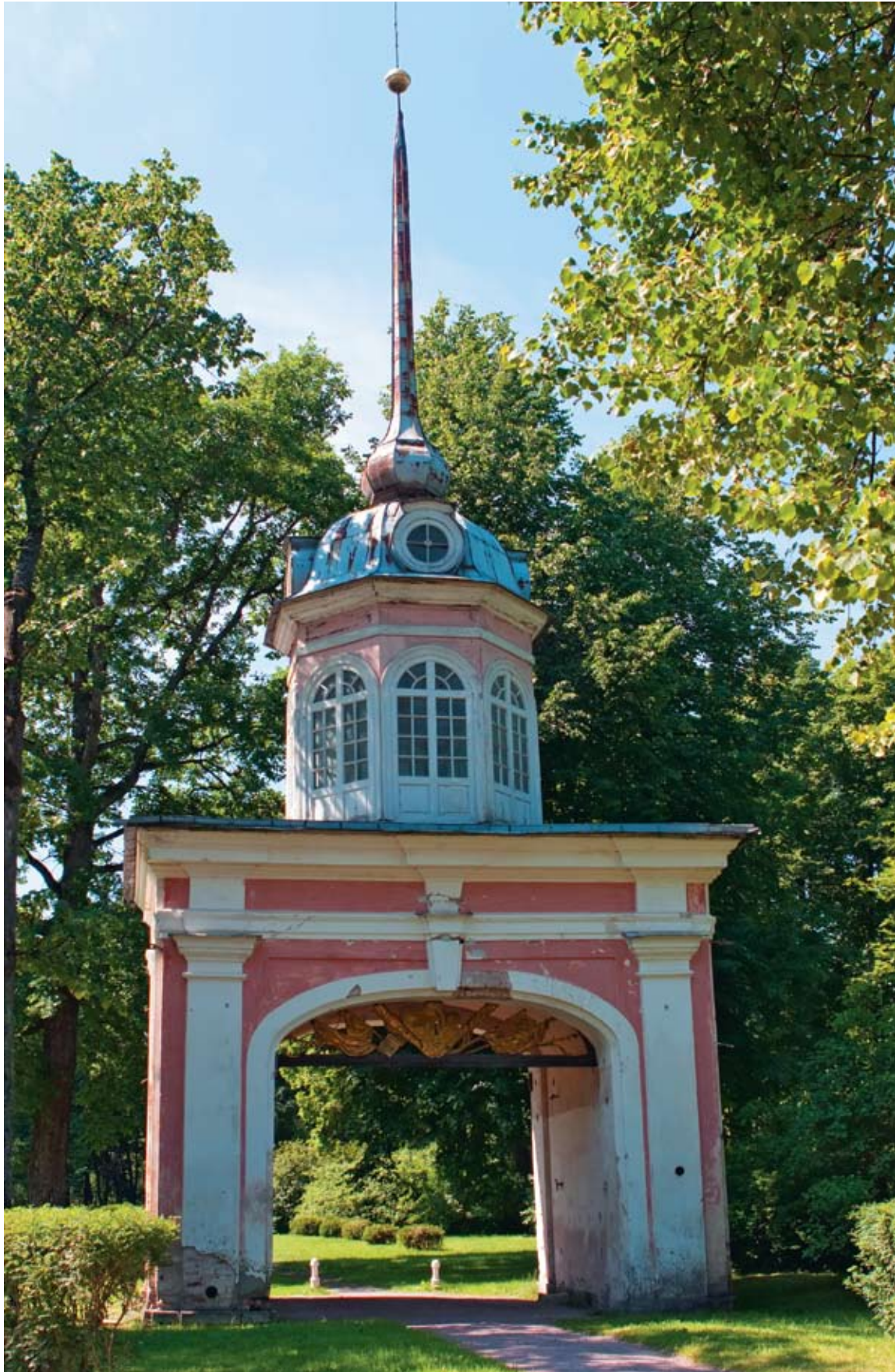
Базилика Святого Августина. Рим, Италия

Продолжая многовековую традицию архитектурных связей Италии и России, в середине XVIII века Антонио Ринальди одним из первых представляет новую волну итальянских зодчих. Бесценный багаж знаний и колоссальный опыт, приобретенный в совместной работе с Ванвितелли, заставляет архитектора искать пути максимальной реализации в профессии. Он осознает силу своего дарования, но на родине не видит перспектив для развития карьеры. Ее взлет начинается в 1752 году с приглашения гетмана Украины К. Разумовского начать обустройство Батурина, чтобы превратить город в роскошную столицу Малороссии. Ринальди возводит резиденцию правителя — деревянный гетманский дворец в один этаж, значительно перестроенный в 1800 году и позже разобранный.

В начале 1754 года вместе с Разумовским Ринальди едет в Петербург, где сразу приступает к работе над проектом загородной усадьбы Ново-Знаменка вице-канцлера Российской империи графа М. Воронцова. Доверяя Разумовскому, Воронцов приглашает Ринальди заняться освоением полученного им в собственность от Апраксиных земельного участка. Здесь с 1755 года в течение пяти лет по проекту Ринальди создается прекрасный дворцово-парковый ансамбль. К этому



Базилика Святого Августина. Интерьер



Въездные парадные ворота крепости Петерштадт. Ораниенбаум, Россия



Дворцово-парковый ансамбль М. Воронцова. Главный дом. Ново-Знаменка, Россия

периоду относится и замечательный проект дворца на Мойке, выполненный в конце 1750-х годов для графа И. Чернышёва. Неосуществленный замысел постройки, отраженный на шести листах, раскрывает стилевую тему барокко. Сложный рисунок плана дворца позволяет историкам архитектуры предположить, что он должен был стать частью ансамбля Исаакиевской площади именно в том месте, где впоследствии с 1762 по 1768 год дом Чернышёву построит Ж.-Б. Валлен-Деламот.

Вероятно, по протекции Разумовского Ринальди получает должность архитектора при «малом дворе» наследника престола Петра Федоровича — будущего императора Петра III. Отныне на протяжении двух десятилетий его творческие интересы сосредоточены на заказах в Ораниенбауме: Петерштадтском ансамбле (Почетные ворота, дворец Петра III и Петровский парк) и дворцово-парковом ансамбле Собственной дачи Екатерины II с его главными постройками — Китайским дворцом и павильоном Кательной горки. Все эти памятники определяют краткий, но яркий и значимый этап эволюции русского искусства между елизаветинским барокко и екатерининским классицизмом.



Собор Святой Екатерины. Ямбург, Россия



Крепость Петерштадт. Макет

Начиная с 1762 года часть работ в Большом меншиковском дворце велась по проектам Ринальди. Он является автором композиции террас и лестничных маршей, ставшей самым эффектным элементом северного фасада дворца. Террасы, укрепленные каменной кладкой, и потрясающая лестница, сооруженная в 1772 году, органично связывают дворец с садовым партером, создавая иллюзию единого пространства

Миниатюрный «увеселительный» городок-крепость Петерштадт (1756–1762) в Ораниенбауме возводится в традиции строительства потешных крепостей для юных наследников российского престола. Наряду с валами и бастионами внутри крепости сооружается арсенал, гауптвахта, казармы и дома для офицеров. В центре устраивается пятиугольный плац, окруженный одноэтажными строениями с парадными въездными воротами между ними. Композиционный строй Почетных ворот (1757) основан на контрасте укрупненных форм въездной части и изящной надвратной башни. Массивность арке-проезду придают как широкие *пилястры* тосканского *ордера*, оформляющие *пилоны*, так и *лопатки* ее торцевых сторон. Легкость и элегантность надвратной восьмигранной башенки-фонарика подчеркивают полуциркульные проемы с расстекловкой, четыре круглые *люкарны* купола и изысканный рисунок шпиля. Над створами ворот помещены декоративные воинские доспехи, напоминающие нам о въезде в фортификационное сооружение.

Возводя на территории Петерштадта дворец Петра III (1759–1762) недалеко от Большого дворца Меншикова (1710–1725, арх-ры Д. М. Фонтана, Г. Шедель), Ринальди вторит своим предшественникам. Здание построено



Большой меншиковский дворец. Южный фасад. Ораниенбаум, Россия

в духе архитектуры петровского времени. Стиль дворца Петра III балансирует на грани двух тенденций — барочной и классицистической. Их слияние составляет особенность архитектуры рококо в России 1760-х годов. Небольшое кубической формы двухэтажное здание отличается сдержанностью архитектурных форм. Подчеркнуто камерный облик дворца почти лишен пластической декорации. Необычность и изящество ему придает срезанный по дуге угол. Здесь расположен вход, над которым нависает полукруглый балкон, украшенный ковanej узорчатой решеткой. Вогнутый главный фасад, *аттик* криволинейного абриса и декоративные детали заявляют о барокко. Но через барочную основу памятника проступает рокайльное начало. Прежде всего оно отражено в композиционном решении внутреннего пространства: замене анфилад просторных парадных залов жилыми комнатами, оформление которых однозначно декларирует рококо с использованием китайских мотивов.

В проекте ансамбля Собственной дачи, следуя желанию Екатерины II, Ринальди противопоставляет репрезентативным барочным ансамблям столицы интимную утонченную декоративную среду загородной резиденции. Императрица советует зодчему обратиться



Большой меншиковский дворец. Северный фасад. Ораниенбаум, Россия



А. Мартынов. Вид на Каталную горку и телеграф в Ораниенбауме. Гравюра XIX века



Пилыстра — вертикальный, плоский, прямоугольный в плане выступ стены или столба, обработка которого соответствует ордерной системе колонны.

Архитектурный ордер — художественно осмысленная переработка каменной стоечно-балочной конструкции, закрепленная традицией в нескольких вариантах, отличающихся общим характером композиции, строго установленным составом, формой и взаиморасположением элементов, а также своими профилями (обломами) и орнаментом. Различаются: дорический, ионический, коринфский, тосканский, композитный.

Пилоны — массивные столбы, обычно прямоугольного сечения, являющиеся опорой перекрытий или оформляющие въезд на территорию усадьбы или парка.

к художественному опыту Германии, указывая на восхитительный дворец и парк Сан-Суси в Потсдаме (1745–1747, арх-р Г. Кнобельсдорф) короля Фридриха Великого, выдержанные в стиле рококо с привкусом экзотики — вошедшего в моду *шинуазри*. Композиция и фасады Китайского дворца (1762–1769), особенно до последующей надстройки второго этажа, во многом напоминают дворец в Сан-Суси. Но рокайльную вычурность творения прусского мастера Ринальди нивелирует полубарочной-полуклассической умеренностью, свойственной манере Ванвितелли. Во внутренней отделке дворца и в обустройстве парка Екатерина II предоставляет архитектору возможность в полной мере проявить безудержную фантазию уже без оглядки на Потсдам.

Катальная горка (1762–1774) возводится Ринальди недалеко от Китайского дворца. Громадное и технически непростое сооружение становится центром всего ансамбля Ораниенбаума. Катальная горка — и значи-

мый композиционный узел, объединяющий Большой меншиковский дворец с территорией Собственной дачи, и символ приватной жизни двора с его потехами. Эта чудо-постройка, бесспорно, важна и своей принадлежностью миру бесконечных забав и диковин рококо. В композиции и архитектурных приемах павильон Кательной горки близок зрелому барокко. Но формам постройки также присущи классицистическая сдержанность и четкость наравне с рокайльной легкостью и утонченностью. В интерьерах Ринальди отдает предпочтение *гротеску* и эффектным комбинациям всевозможных декоративных элементов.

Планировка садово-паркового ансамбля Собственной дачи выразительно представлена в альбоме гравированных чертежей ораниенбаумских работ Ринальди, изданном на 29 листах в 1796 году. Органично сочетая два принципа паркостроения — регулярный и пейзажный, Ринальди идет путем германской орнаментальной интерпретации пейзажного английского парка. На стыке двух тенденций ландшафтного искусства — парадности и живописности, в контексте



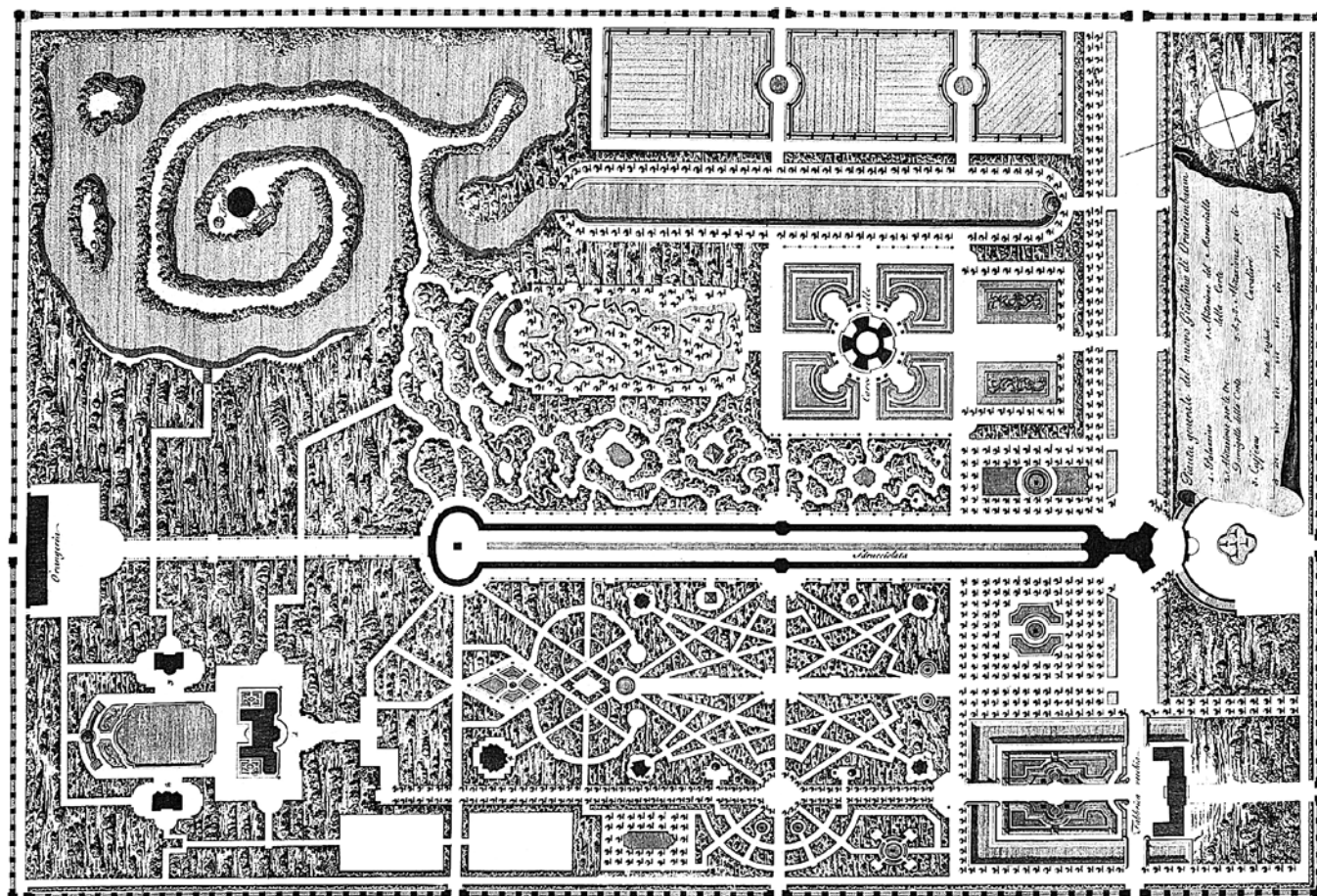
Лопатка — плоский узкий вертикальный выступ на стене, напоминающий пилястру, но в отличие от нее не имеющий базы и капители.

Люкарна — небольшой оконный проем круглой или многоугольной формы в купольном перекрытии или чердачном помещении; зачастую имеет декоративное значение, украшается наличником или лепным обрамлением.

Аттик — декоративная стенка над венчающим карнизом. На нем могут быть размещены декоративные элементы, выполнены надписи или роспись. Аттик по периметру какого-либо объема носит название аттиковый пояс.

Шинуазри (китайщина) — стилевое направление в рококо, получившее особое распространение с первой трети XVIII века в европейских странах. Характеризуется использованием мотивов искусства Китая в архитектуре малых форм и в интерьерах.

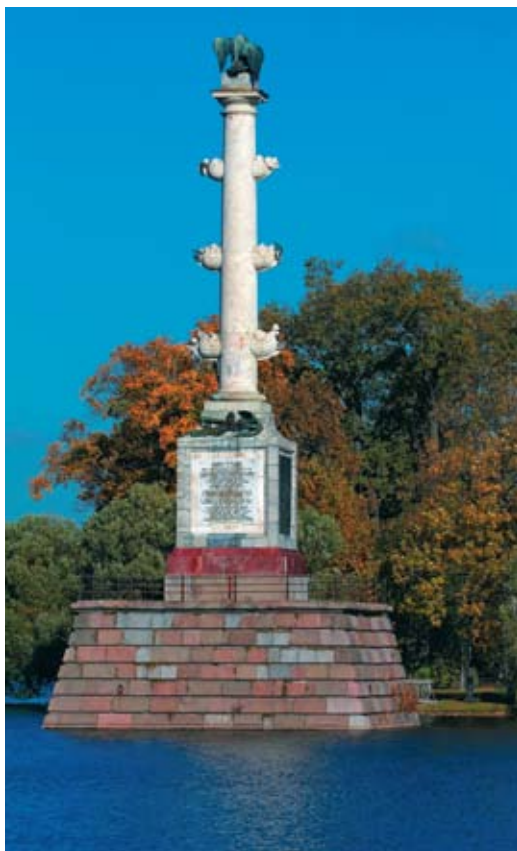
Гротеск — вид живописного или лепного орнамента, где причудливо сочетаются изображения людей, фантастических животных и растений.



Генеральный план Собственной дачи. Из альбома гравированных чертежей А. Ринальди



Кагульский обелиск. Царское Село, Россия



Чесменская колонна. Царское Село, Россия

игровой природы рококо Ринальди насыщает Ораниенбаум духом занимательности и каприза. Он проектирует орнаментальный сад, где сочетаются обыкновенные и намеренно преувеличенные декоративные композиции. Регулярную и пейзажную части парка архитектор дополняет 18 *китайскими кабинетами*. Виртуозно владея шинуазри, Ринальди создает непревзойденный в своей фантазийности, экзотичности и экстравагантности «сад рококо».

На рубеже 1760–1770-х годов в Царском Селе начинается строительство самого крупного в Европе XVIII века ансамбля «китайских» сооружений. В его создании принимает участие и Антонио Ринальди. Словно продолжая разработку темы, открытой в Ораниенбауме, он проектирует в духе шинуазри множество парковых построек. Среди них особого внимания достойны Китайский павильон и Китайский театр, построенный в 1778–1779 годах совместно с В. Нееловым. Кроме того, Ринальди первым приступает к проекту Китайской деревни, определив ее место и композицию задолго до приезда в Россию Ч. Камерона. Примечательно, что в профессиональных навыках Ринальди был далек от архитектурной экзотики. Работа в подобном направлении никак не соответствовала идеям, усвоенным в кругу



Орловские (Гатчинские) ворота. Царское Село, Россия

теоретика, мастера архитектурных фантазий Д. Б. Пиранини и практической школе Л. Ванвितелли. В итальянском зодчестве XVIII века вариация на тему воображаемого Востока как аллюзия к рококо возникает в Китайском особняке на вилле Фаворита под Палермо (арх-ры Дж. Патрикола, затем Дж. Марвулья) намного позже отъезда Ринальди из родной страны. Это искусство он постигает уже за ее пределами и становится в нем непревзойденным мастером.

Здесь же, в Царском Селе, в течение 1770-х годов параллельно с рокайльным пространством «восточного каприза» архитектор создает классическое триумфальное. Его мемориальные сооружения — Чесменская и Морейская *ростральные колонны* (1771–1778), Крымская колонна (1776), Кагульский обелиск (1771–1772) и Орловские ворота (1772–1777) в духе римской арки Тита складывают из цитат античных памятников своеобразный архитектурный гимн в честь блистательных побед русского оружия. Наиболее выразительна Чесменская колонна, возведенная Ринальди над водами Большого озера во славу победы над турецким флотом в морской битве при Чесме. Мраморная колонна, украшенная шестью *рострами*, установлена на пьедестале, с трех сторон которого расположены бронзовые литые



Чесменский обелиск в Гатчинском парке.
Гатчина, Россия



Гатчинский дворец. Вид с высоты птичьего полета



Китайские кабинеты — обязательный элемент традиционного китайского сада, небольшие квадратные в плане беседки. Каждая постройка имеет собственную функцию и создает определенное настроение.

Ростральная колонна — отдельно стоящая колонна, ствол которой декорирован роstrами, — памятник в честь морских побед или символ морского могущества страны. Традиция использования носовых частей корабля в виде декора исходит из Древнего Рима и возобновляется в эпоху классицизма.

Ростра — архитектурно-декоративная деталь в виде носовой части корабля.

Барельеф — один из видов скульптурного изображения на плоскости, выступающего над ней менее чем наполовину своего объема.

барельефы с эпизодами морских сражений, а с четвертой прикреплена мемориальная доска. Монументальность памятника усиливает мощное каменное основание в виде четырехгранной усеченной пирамиды, поднимающейся из воды. Венец композиции — скульптура орла, отлитая из темной бронзы. Его голова символично обращена на восток, а в правой лапе крепко зажат полумесяц. Все детали Чесменской колонны обобщены в тонком гармоничном абрисе памятника, олицетворяющем торжество победителей.

Мотив военного триумфа звучит и в Гатчине. Над планировкой Гатчинского дворцового парка Ринальди начинает работать в 1761 году. Здесь в живописном месте по его проекту сооружается Чесменский обелиск (1775–1780). Для установки монумента зодчий выбирает открытое пространство у воды, почти на краю фигурного мыса. Десятиметровый обелиск издали воспринимается как памятник-маяк над водной гладью, вызывающей ассоциацию с морским заливом, где происходила битва.

Восьмигранный колодец Гатчинского парка (1770-е) — поразительно совершенное и поэтичное творение Ринальди. Родник, выходящий на поверхность недалеко от Собственного садика и Серебряного озера, наполняет



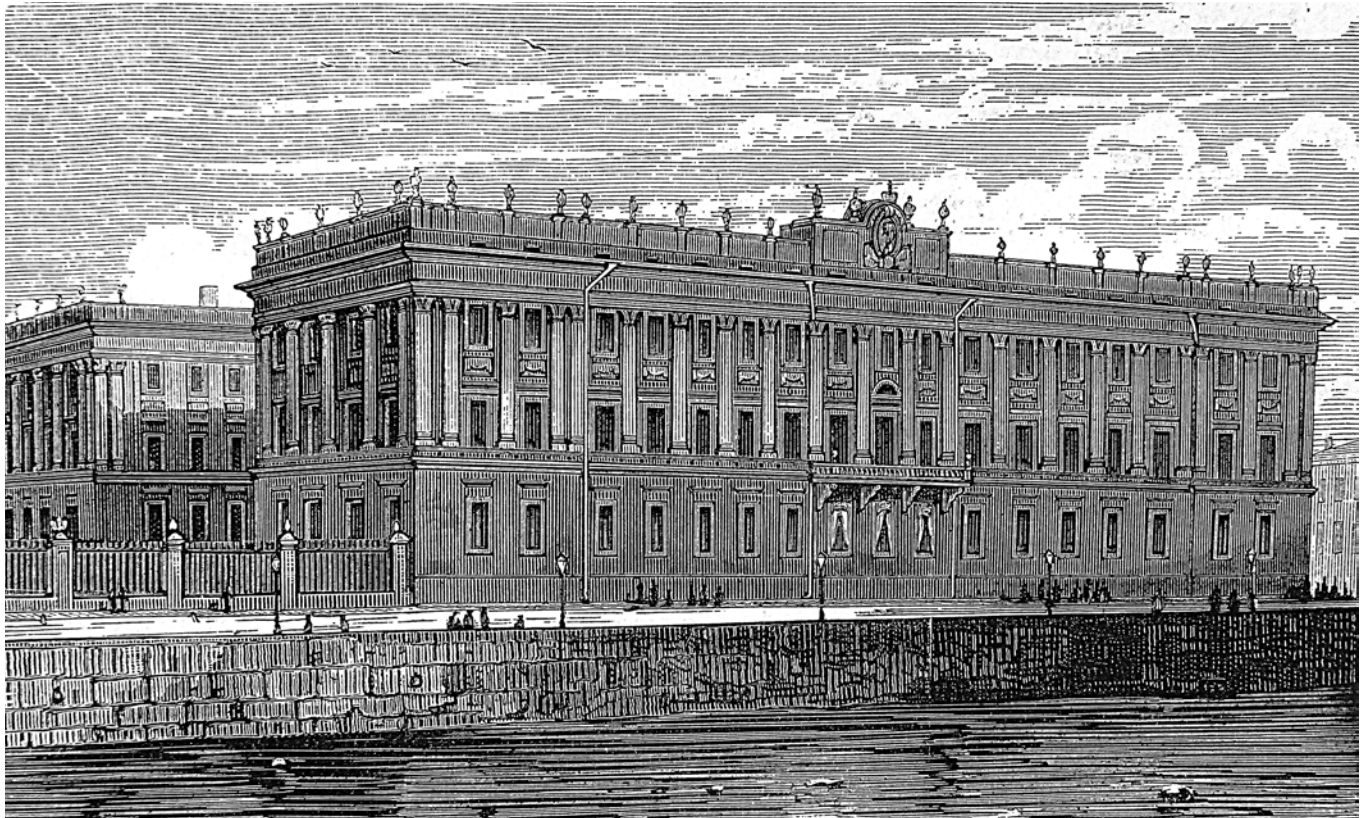
Восьмигранный колодец в Гатчинском парке. Гатчина, Россия

гранитную чашу колодца. Она почти не превышает уровень земли и выглядит скорее природным образованием, нежели рукотворным. Барочный рисунок обрамления колодца напоминает сказочный каменный цветок, бутон которого наполнен родниковой водой.

Главной работой зодчего в Гатчине становится дворец (1766–1781), подаренный Екатериной II фавориту графу Г. Орлову. Если в Ораниенбауме Ринальди творил в духе рококо прусского образца, модном при дворе Фридриха Великого, то в Гатчине Екатерина II предлагает архитектору в большей степени ориентироваться на сооружения Великобритании. Возможно, образ Гатчинского дворца возник у Ринальди под впечатлением от brutальных средневековых замков, увиденных во время пребывания в Англии и Шотландии, о чем свидетельствует письмо к Ванвितелли, отправленное им из Глазго в январе 1752 года. Однако с точки зрения плана, вероятнее всего, прообразом Гатчинского дворца послужил дворец-усадьба Бленэм герцога Мальборо близ Оксфорда (1705–1724, арх-р Д. Ванбру). Его изображение находилось в первом томе *увража* «Витрувиус Британикус», привезенном императрице младшим братом фаворита В. Орловым. Вытянутый вдоль двора центральный корпус, соединенный короткими



Увраж — крупноформатный альбом, посвященный одному или нескольким памятникам архитектуры с вкладными изображениями обмерных чертежей, архитектурных деталей и т. д.



Мраморный дворец. Санкт-Петербург, Россия. Гравюра

полуциркульными галереями с обширными *каре* двух служебных корпусов, напоминает постройки известного архитектора английского барокко Д. Ванбру и его помощника Н. Хоксмора. В творчестве британцев барочная театрализация приобретает оттенок раннего романтизма и увлечения Средневековьем. Наравне с «английским» влиянием архитектурные формы Гатчинского дворца также демонстрируют «итальянский почерк» Ринальди. С графической четкостью он выявляет объем каждого корпуса и оформляет фасады ритмически ясной, стройной ордерной композицией. В ней отражена античная система размещения ордеров, возрожденная великим архитектором и теоретиком Ренессанса Л. Б. Альберти в палаццо Ручеллаи: за тосканским орденом нижнего яруса выше следует ионический. Воспитанник мастера классицизирующего барокко, Ринальди возводит здание в духе главного творения учителя, но более сдержанное, близкое к романтическому образу дворца-замка, в архитектуре которого на заре неоклассики удивительно слились черты Античности, Средневековья, ренессанса и барокко.

Некоторая стилевая неопределенность сохраняется и в Мраморном дворце, построенном Ринальди в Петербурге для хозяина Гатчины графа Орлова



Каре — план здания в виде замкнутого четырехугольника.

Красная линия — условная граница фронтальной застройки, отделяющая улицы, проезды, площади от застраиваемых территорий. За красную линию в сторону улицы не должно выходить ни одно строение. Чаще всего здания размещаются вдоль красной линии, но нередко возводятся и с отступом от нее.



Римско-католическая церковь Святой Екатерины на Невском проспекте. Фрагмент главного фасада. Санкт-Петербург, Россия

в 1768–1785 годы. Возводя Мраморный дворец, зодчий вновь обращается к наследию школы Ванвितелли. Его манера прежде всего ощущается в подчеркнутой монументальности сооружения, в расчете на прочтение ордерных построений с дальней перспективы и в беспрецедентно масштабном для Петербурга блестящем применении натурального камня — в первую очередь мрамора. Общая классицистическая строгость фасадов с ярко выраженной ордерной постановкой не исключает присутствия барочных реминисценций в архитектурных деталях. В композиционных решениях внутреннего пространства (лестничного, анфилады залов, обращенных к Неве) и в его декоративной насыщенности также слышны отголоски барокко и рокайльные мотивы. Вместе с тем барочная феерия и прихотливость рококо в убранстве интерьеров не нарушают восприятия Мраморного дворца как памятника раннего классицизма.

Огромный интерес в творчестве Ринальди представляют его разнообразные культовые постройки: лиричная церковь Воскресения Христова в Почепе (1750-е), торжественный Екатерининский собор в Ямбурге (1762–1782), костел Святой Екатерины (1763–1783) и Князь-Владимирский собор в Петербурге (1766–1772).



Римско-католическая церковь Святой Екатерины. Фрагмент главного фасада

Творение двух великих архитекторов (Валлена-Деламота и Ринальди) — неотъемлемая часть художественного облика главного проспекта Петербурга

Колонны римского сложного ордера, фланкирующие вход в лоджию, поддерживают арочный свод

Высокая арка лоджии входа — эффектный акцент главного фасада

Плоская ордерная декорация нижнего яруса фасадных плоскостей придает зданию легкость и изящество



Римско-католическая церковь Святой Екатерины

Барочные декоративные элементы — особенность архитектуры раннего классицизма

Ринальди завершил фасад аттиком с мраморными скульптурами четырех евангелистов

Над дверью в костел начертана цитата из Евангелия от Матфея «Дом Мой домом молитвы наречется» и указана дата окончания строительства

Массивные дубовые двери имеют высоту более 5 м, а ширина каждого из полотен — 1,4 м. Двери декорированы накладной резьбой из массива дуба толщиной более 70 мм

Лепной автограф зодчего — знаменитый «цветок Ринальди»

Ныне ко входу ведут лишь шесть широких ступеней из девяти. Со временем нижняя часть лестницы осталась под слоями земли и асфальта

Здание храма расположено с отступом от красной линии застройки почти на 30 м вглубь участка





Князь-Владимирский собор. Санкт-Петербург, Россия



Князь-Владимирский собор. Колокольня

Первый проект римско-католической церкви Святой Екатерины в Петербурге, утвержденный в 1739 году, принадлежит П. А. Трезини. Замысел архитектора реализуется не в полном объеме: на Невском проспекте появляются лишь два одинаковых трехэтажных здания, расположенных на *красной линии*, с небольшой временной церковью в одном из них. Новый проект костела в 1762 году заказывают Ж.-Б. Валлену-Деламоту, но строительство продолжается вплоть до 1775 года — времени отъезда зодчего из России. В связи с этим завершение работ поручают Ринальди. Опираясь на опыт итальянской архитектурной школы, Ринальди усиливает классицистические элементы и отказывается от перегруженности фасада декором, наблюдаемой в чертежах Валлена-Деламота. В работе двух знаменитых архитекторов сложно определить степень участия каждого, при этом детали композиции главного фасада явно выдержаны в ринальдиевском духе. В целом же она созвучна формам римских терм и триумфальных арок. Ее решение также сравнимо с фасадом церкви Сант-Андреа в Мантуе зодчего эпохи Возрождения Л. Б. Альберти и с аркой Новой Голландии, построенной Валленом-



А. Ринальди. Модель Исаакиевского собора



Церковь Воскресения Христова. Почеп, Россия

Деламотом в 1765 году. Римско-католическая церковь Святой Екатерины — характерный образец ранней неоклассики, где реплики барокко в некоторых пластических приемах и элементах фасадной декорации раскрывают двойственную природу стиля в архитектуре здания.

Князь-Владимирский собор возводится почти на том же месте, где в 1712 году закладывалась церковь Успения на Мокруше. Строительство каменного здания по проекту М. Земцова началось в 1741 году, а с 1742 года работами руководил П. А. Трезини. Сначала собор проектировался одноглавым, но позже последовало распоряжение о достройке храма «о пяти главах по древнему российскому обычаю». Ринальди успешно справляется с полученным заказом, однако в 1772 году практически готовую постройку охватывает сильный пожар. Спустя 11 лет обгоревшее здание возрождает архитектор И. Старов. По-видимому, он отступает от замысла Ринальди в обработке верхнего яруса колокольни, но в основном архитектурные формы Князь-Владимирского собора остаются первоначальными. Частично они еще барочные, но общая



Церковь Воскресения Христова



Комплекс складских построек Тучков буян. Здание вахны. Санкт-Петербург, Россия



Комплекс складских построек Тучков буян

стилевая концепция здания явно классицистическая. Купола собора, выполненные в традиции древнерусского зодчества, придают массивность облику сооружения и наполняют его духом романтизма.

О недостроенном по проекту Ринальди Исаакиевском соборе (1768–1802) сегодня можно судить по чертежам и великолепной модели, хранящейся в музее Академии художеств в Петербурге. Возведение собора на новой городской площади, проект которой в 1762 году разрабатывает С. Чевакинский, занимает весьма длительный срок. В 1802 году со значительными изменениями его достраивает В. Бренна, чья работа терпит фиаско. Однокупольный непропорциональный храм с низкой колокольней, выполненный наполовину в мраморе, наполовину в кирпиче, разбирают в 1818 году для постройки на его месте творения О. Монферрана. Печальная судьба Исаакиевского собора Ринальди не вызывает сожаления, так как на рубеже веков его архитектурные формы казались бы уже слишком архаичными — ведь эпоха барокко окончательно уходит в прошлое еще в 70-х годах XVIII столетия, уступая место безальтернативному классицизму.

В обширной панораме невских берегов кроме Мраморного дворца встречается необычное творение



Руст, рустовка — рельефная кладка или облицовка здания, придающая ему особую массивность и оживляющая игрой света и тени. Иногда рустовку фасада имитируют штукатуркой. Разбивку стен на прямоугольники или полосы называют дощатым рустом.

Архивольт — деталь, повторяющая очертание арки и составляющая оформление арочного проема, благодаря чему дуга арки рельефно выделяется из плоскости стены.



Первый верстовой столб у Обуховского моста на Царскосельской дороге. Санкт-Петербург, Россия



Верстовой столб на Царскосельской дороге

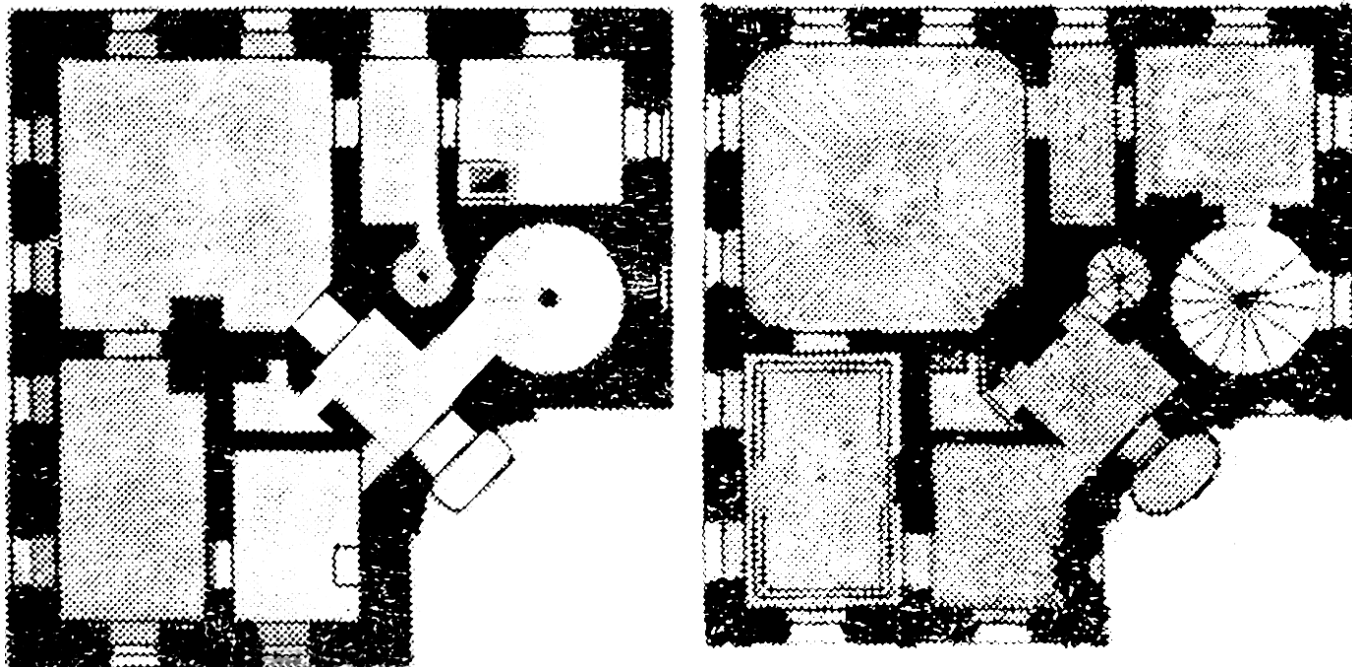
Ринальди — Тучков буян (1764–1772), комплекс складских построек, обликом напоминающий дворцовый ансамбль. В первой трети XVIII века на крошечном острове Малой Невы Буяне строятся деревянные амбары для хранения пеньки, сгоревшие в 1761 году. Ринальди проектирует новые каменные здания пеньковых складов. Композиция комплекса включает центральное двухэтажное здание важни — помещения для взвешивания пеньки, и два фланкирующих его корпуса. План и решение главного фасада важни во многом цитируют дворец Петра III, возведенный архитектором двумя годами ранее. О постройке в Ораниенбауме напоминает его кубическая форма, *дощатый руст* в обработке нижнего этажа, лопатки фасадной плоскости, полуциркульный проем балконной двери с *архивольтом* и балкон над центральным входом.

Полифонию творчества Ринальди дополняют рисунки верстовых столбов, по которым в 1770-х годах в мастерских Конторы строения Исаакиевской церкви выполняются два типа «мраморных верстовых пирамид» взамен деревянных петровского времени. Масштабная работа по оформлению дорог, ведущих из Петербурга в главные царские резиденции — Петергоф и Царское Село, — начинается с 1772 года и продолжается в течение 17 лет. Вдоль Царскосельской дороги устанавливают 21 столб, по Петергофской — 27. Первый, с солнечными часами, помещают у Обуховского моста, последний — в Царском Селе у Орловских ворот. По Петергофской дороге начальный столб ставят у Калинкина моста на левом берегу Фонтанки, а последний — в Петергофе у Верхнего сада. Эти небольшие, тонко прорисованные и великолепно исполненные обелиски из разноцветного мрамора и гранита почти полтора века служат дорожными указателями. И только с введением новой метрической системы в 20-х годах XX столетия они становятся памятниками истории и культуры.

Блестящий мастер такой многоликой, но всегда изысканной архитектуры Антонио Ринальди успел многое. Покидая Россию в 1784 году, зодчий оставляет потрясающее наследие — уникальные памятники рококо и раннего классицизма. Он едет в Рим, где в течение десятилетия создает замечательный архив своих чертежей и рисунков. Архитектор планирует их издать, но 10 февраля 1794 года его жизнь обрывается.



Дворец Петра III



Дворец Петра III. План первого и второго этажей

Вряд ли будет преувеличением сказать, что дворец Петра III в Ораниенбауме (1759–1762) — самое значимое и совершенное произведение Ринальди первых лет его пребывания в России. Это и одна из лучших построек рококо с его ярким стилевым течением — шинуазри. Если в барокко интерес к китайским мотивам и формам — лишь новомодное веяние, то в рококо асимметрия, легкость и утонченность композиций шинуазри — главное средство художественной выразительности, абсолютно созвучное эстетике рокайльного искусства. Как антитеза помпезности барокко с конца XVII века рококо (с включением шинуазри) быстро охватывает большинство европейских стран. В работе над проектом Ринальди следует желанию заказчика, во вкусе которого только немецкие образцы. Петра III привлекают небольшие рокайльные дворцы, появляющиеся во множестве миниатюрных государств немецких принцев. Тот же стиль предпочитает и Фридрих II Великий, неизменно остающийся кумиром Петра даже в годы войны России с Пруссией. Ринальди безошибочно улавливает идею рокайльной экстравагантности будущего «игрушечного» дворца и блестяще ее реализует, возведя удивительное камерное здание с изысканными деталями.



Профилировка — использование архитектурных обломов (профилей) для оформления элементов фасадов и интерьеров зданий (карниза, архивольты, базы колонн и т. д.).

Сандрик — архитектурная обработка стены над оконным или дверным проемом в виде небольшого карниза, малых фронтонов и т. п.

Волюта — архитектурно-декоративная деталь в виде крутого завитка с кружком в центре.



Дворец Петра III

Петерштадтский ансамбль Ораниенбаума расположен на юго-востоке от ансамбля Большого (меншиковского) дворца по правому берегу речки Карость. Ко дворцу Петра III, построенному на территории деревянной потешной крепости Петерштадт, ведут ее чудом сохранившиеся Почетные ворота. Постановка здания по диагонали обусловлена планировкой прилегающего участка. Объемно-пространственное решение дворца несложное и в то же время оригинальное. Архитектурный язык постройки кубической формы с угловым входом предельно лаконичен, но при этом парадоксально выразителен. Срезанный по плавной дуге угол придает квадратному в плане зданию своеобразный облик — дворец главным вогнутым фасадом будто раскрывается зрителю с тем, чтобы его объемы воспринимались массивнее и значительнее. Первый этаж здания трактован как цокольный. Его нижняя невысокая часть облицована гранитом, а далее следует горизонтальный (дощатый) графический руст. Оконные проемы первого этажа имеют наличники с неглубокой *профилировкой* и *сандрики* в виде карниза. Дверной проем входа во дворец имеет дугообразное завершение и оформлен фигурным наличником, верхние углы которого повторяют рисунок *волют* архивольта над балконной дверью.



Главный фасад. Фрагмент

Здание венчает
балюстрада

Нижний этаж решен как
цокольный и оформлен
графическим дощатым
рустом

Лучковые сандрики
визуально увеличивают
высоту оконных проемов

За дверью находится
небольшой вестибюль,
откуда на второй этаж
ведет круглая в плане
лестница, смещенная с оси



Дворец Петра III

Криволинейный абрис
аттика согласуется с
дугой входного проема
и полуциркульным
завершением балконной
двери-окна

Вогнутый фасад,
образованный срезом
угла по дуге, — главная
особенность здания

Архитектурный язык
кубической постройки с
угловым входом лаконичен,
но предельно выразителен

Планировка участка и
находившиеся на нем
постройки предопределили
постановку дворца по
диагонали относительно
прилегающей территории

Ажурные кованые решетки
балкона и окон имеют
барочный рисунок





Кабинет



Картинный зал

Верхний этаж несколько выше первого. Его вертикальные членения подчеркнуты лопатками на главном фасаде и углах здания, а также более вытянутыми прямоугольными проемами окон, высоту которых зрительно увеличивают *лучковые* сандрики. На одну треть окна забраны ажурными коваными решетками с позолотой. Аналогичный рисунок имеет решетка, обрамляющая полукруглый балкон, устроенный над входом во дворец. Здание венчает балюстрада, примыкающая с двух сторон к аттику, расположенному на центральной оси вогнутого фасада. Наверху аттик имеет криволинейный абрис, согласованный с дугой входного проема и полуциркульным завершением двери-окна балкона и арочными нишами.

Внутреннее пространство дворца Петра III так же необычно, как и его внешний облик. Из небольшого вестибюля круглая в плане лестница ведет на второй этаж. Здесь нет парадной анфилады, рассчитанной на торжественные приемы. С маленькой лестничной площадки мы попадаем в Переднюю, от которой по периметру дворца следуют еще пять небольших уютных комнат: Буфетная, Картинный зал, Кабинет, Спальня и Будуар. Картинный зал дворца, который во времена Петра III служил парадной приемной и столовой, тесно связан с



Спальня. Фрагмент перекрытия. «Цветок Ринальди»

Кабинетом и Буфетной, тогда как Спальня и Будуар несколько обособлены от других компартиментов. Помещения дворца невелики, но визуально они становятся просторнее благодаря решению перекрытий: их почти замещают высокие *падуги*, существенно уменьшая площадь плафонов. В настоящее время от первоначальной отделки интерьеров Ринальди остаются лаковые панно, исполненные в китайском вкусе, *стукковый* декор потолков и падуг, детали наборных паркетов и отделка стены Буфетной.

Картинный зал — квадратное в плане помещение. Его стены украшают плотно пригнанные друг к другу картины в деревянных посеребренных рамах. Эта *шпалерная развеска* произведена в 1762 году по проекту Ринальди академиком Я. Штелиным и художником К. Пфанцельтом. Но уже в сентябре 1765 года по указанию Екатерины II профессор живописи С. Торелли и академик Я. Гроот отбирают полотна для Академии художеств, «где в последних была крайняя надобность». Интерьер Картинного зала восстановлен по чертежам Штелина лишь в середине XX века. Холсты Картинного зала представляют многие школы западноевропейской живописи XVII–XVIII веков. Чередование портретов и пейзажей в общем композиционном строе



Лучковый — дугобразный по форме.

Падуга — криволинейная (вогнутая) поверхность, создающая плавный переход от плоского перекрытия, плафона, к стене.

Стукко — высший сорт штукатурки, материал для отделки стен, архитектурных деталей.

Шпалерная развеска — способ размещения произведений станковой живописи, при котором картины закрывают всю плоскость стены. Разделенные лишь тонкими рамами, они покрывают стену наподобие шпалеры.



Интерьер



Лаковый кабинет — небольшая по размерам «китайская» или «японская» комната, стены которой облицованы лаковыми панелями.

Консоль — выступающая из стены горизонтальная конструкция, служащая для поддержания чего-либо.

Кронштейн — консольная опора.

воспринимается как декоративный прием, хотя каждую из картин можно рассматривать как самостоятельное произведение станковой живописи.

Невероятную художественную ценность во дворце Петра III представляют декоративные лаковые композиции на китайскую тему. **Лаковые кабинеты** уже в конце XVII столетия становятся неотъемлемой частью европейских интерьеров, оформленных в китайском вкусе. Лаковая живопись, общая площадь которой составляет 70 квадратных метров, представлена на панелях нижних ярусов стен, дверных полотнах и оконных откосах. Она размещена не только в Картинном зале, где находится большая ее часть, но в следующих за ним комнатах — Кабинете, Спальне и Будуаре. Живопись исполнена золотом и серебром на зеленом фоне (в Картинном зале и Кабинете) и на коричнево-красном (в Спальне и Будуаре).

«Китайская» лаковая живопись дворца композиционно связана с разнообразной накладной (за исключением дверных полотен) резьбой по дереву. Торцевая стена Буфетной оформлена великолепными посеребренными резными **консолями-кронштейнами**, а углы комнаты декорированы резьбой в виде пальмовых стволов. Позже этот мотив Ринальди разовьет в Стеллярном кабинете Китайского дворца.

Поражает изяществом лепная отделка перекрытий Будуара. В центре расположен небольшой медальон с монограммой Петра III, а по падаге идут изображения сцен из жизни Петерштадта. На перекрытии Спальни впервые встречается излюбленный декоративный мотив зодчего, который проходит через все его творчество, — так называемый «цветок Ринальди». Композиция из скрещивающихся цветочных стеблей и колосьев, перевязанных лентой в точке их пересечения, варьируется художником, но при этом ее основа всегда неизменна и мгновенно узнаваема. «Цветок Ринальди» можно увидеть как в интерьерах Мраморного и Гатчинского дворцов, так и на фасадах Китайского дворца и костела Святой Екатерины. Во дворце Петра III он такой же утонченно-изысканный, как и в последующих работах зодчего, но менее пластичен.



Китайский дворец



Китайский дворец. Центральная часть северного фасада



Фрагмент центральной части северного фасада

Собственную дачу Екатерины II (1762–1769) сначала именовали «Домик маленький, собственный ее императорского величества». Благодаря восточным мотивам в интерьерах дворца в XIX веке он получает название «Китайский». Китайский дворец расположен в глубине Верхнего парка Ораниенбаума и занимает на генеральном плане ансамбля Собственной дачи несколько обособленное положение. Это отличает его от барочных дворцов, традиционно представляющих композиционный центр. Не случайно, во избежание контраста с окружающим пейзажем, Ринальди проектирует дворец одноэтажным, с минимальным повышением центральной части и умеренной пластикой фасадов. Здание скорее напоминает павильон, чьи изящные архитектурные формы гармонируют с природой парка. Внутреннее пространство через широкие двери-окна будто выплескивается во внешнее и сливается с ним.

План Китайского дворца отличается сложным рисунком. К п-образному объему, двумя параллельными частями развернутому к югу, с восточной и западной сторон примыкают прямоугольные в плане крылья. С северной, парковой, стороны основной объем по центральной оси имеет значительный трехгранный выступ, а его крылья — *ризалиты*. Их срезанные углы

обеспечивают плавный переход фасадной плоскости центрального объема к крыльям. В 1852–1853 годах целостность объемно-пространственного решения здания была нарушена реконструкцией, произведенной архитекторами Л. Бонштедтом и А. Штакеншнейдером, а потому Китайский дворец интересен лишь северным фасадом, полностью отражающим замысел Ринальди.

Здание стоит на невысоком фундаменте, выступающая часть которого по периметру образует пространство в виде узкой террасы, обнесенной кованой решеткой. Северный фасад расчленен пилястрами римского ионического ордера. Между ними размещены прямоугольные окна с фигурными наличниками, лучковыми сандриками, в также *филенки* с цветочными лепными гирляндами. Так же как и ризалиты, три широкие грани выступающего объема прорезаны полуциркульными проемами дверей-окон, средний из которых фланкирован полуколоннами. Наличники арочных проемов профилированы и отличаются изумительным рисунком. Фасад венчает *антаблемент* с *раскреповкой* в зонах ризалитов и трехгранного выступа. Часть антаблемента, лежащего на полуколоннах, завершена лучковым *фронтоном*. Трехгранный объем имеет раскрепованный фигурный аттик с лопатками. Боковые грани аттика прорезаны люкарнами, а центральная его плоскость под волютами разорванного карниза украшена раковиной с переплетающимися гирляндами. На аттике установлены три статуи, однако ранее двускатную крышу дворца скрывала балюстрада со множеством ваз и скульптур.



Ризалит — выступающая часть фасада здания по всей его высоте. Составляет единое целое с основной массой здания.

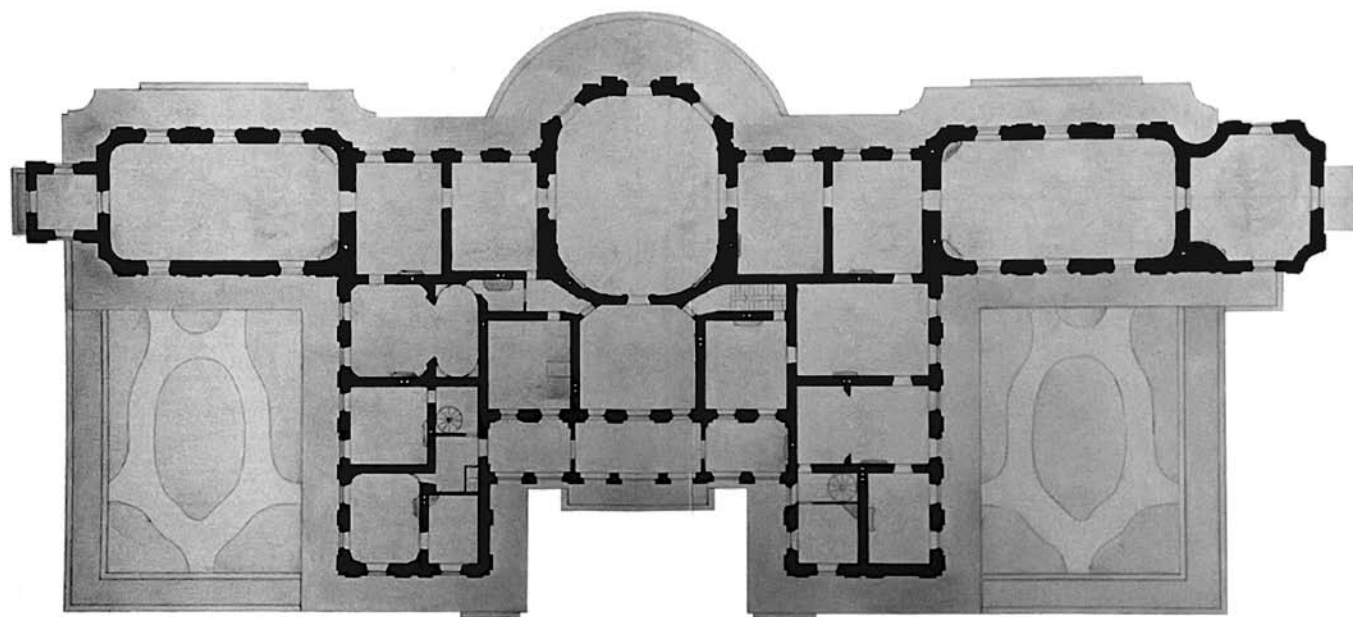
Филенка — незначительно углубленная часть стены, пилястры или двери, имеющая рамку.

Антаблемент — верхняя горизонтальная часть сооружения, опирающаяся на колонны, сложный декоративный составной элемент классического архитектурного ордера. Антаблемент состоит из архитрава, фриза и карниза.

Раскреповка — небольшой выступ или излом стены, карниза, антаблемента и т. п.

Фронтон — чаще всего треугольное, образованное двумя скатами и карнизом завершение фасада здания, колоннады или портика. Изящные фронтоны могут быть размещены над окнами, дверьми и нишами.

Меандр — геометрический орнамент в виде ломаных под прямым углом линий.



План



Фрагмент центральной части аттика северного фасада



Ризалит северного фасада

Арсенал форм, приемов и деталей классицизирующего барокко почти исчерпывается во внешнем облике Китайского дворца. Если начать движение из вестибюля (Передней), станет очевиден совершенно иной подход в организации внутреннего пространства. Здесь еще сохраняются барочные реминисценции в виде анфиладной структуры помещений, но входящему предлагаются сразу три пути движения. Планировочное решение дворца демонстрирует концепцию, в которой удобство явно превалирует над репрезентативностью: парадные залы становятся значительно меньше, анфиладные участки короче. В уникальных по тонкости исполнения интерьерах много мебели и различных декоративных предметов, что располагает к длительному и комфортному пребыванию в каждом зале дворца. Это настоящий триумф рококо, где все интерьеры самостоятельны и самодостаточны. В парадных помещениях отсутствует система ордерной декорации (за исключением Овального зала), так как на смену монументальности и торжественности приходит игра.

Небольшой Китайский дворец первоначально насчитывал 15 интерьеров. Семь из них (зал Муз, Голубая гостиная, Стеклярусный кабинет, Большой (Овальный) зал, Сиреневая гостиная, Малый и Большой Китайские



Фрагмент боковой части аттика северного фасада

В результате реконструкции 1852–1853 годов боковые фасады дворца получили небольшие пристройки, что значительно увеличило длину здания и лишило его компактности

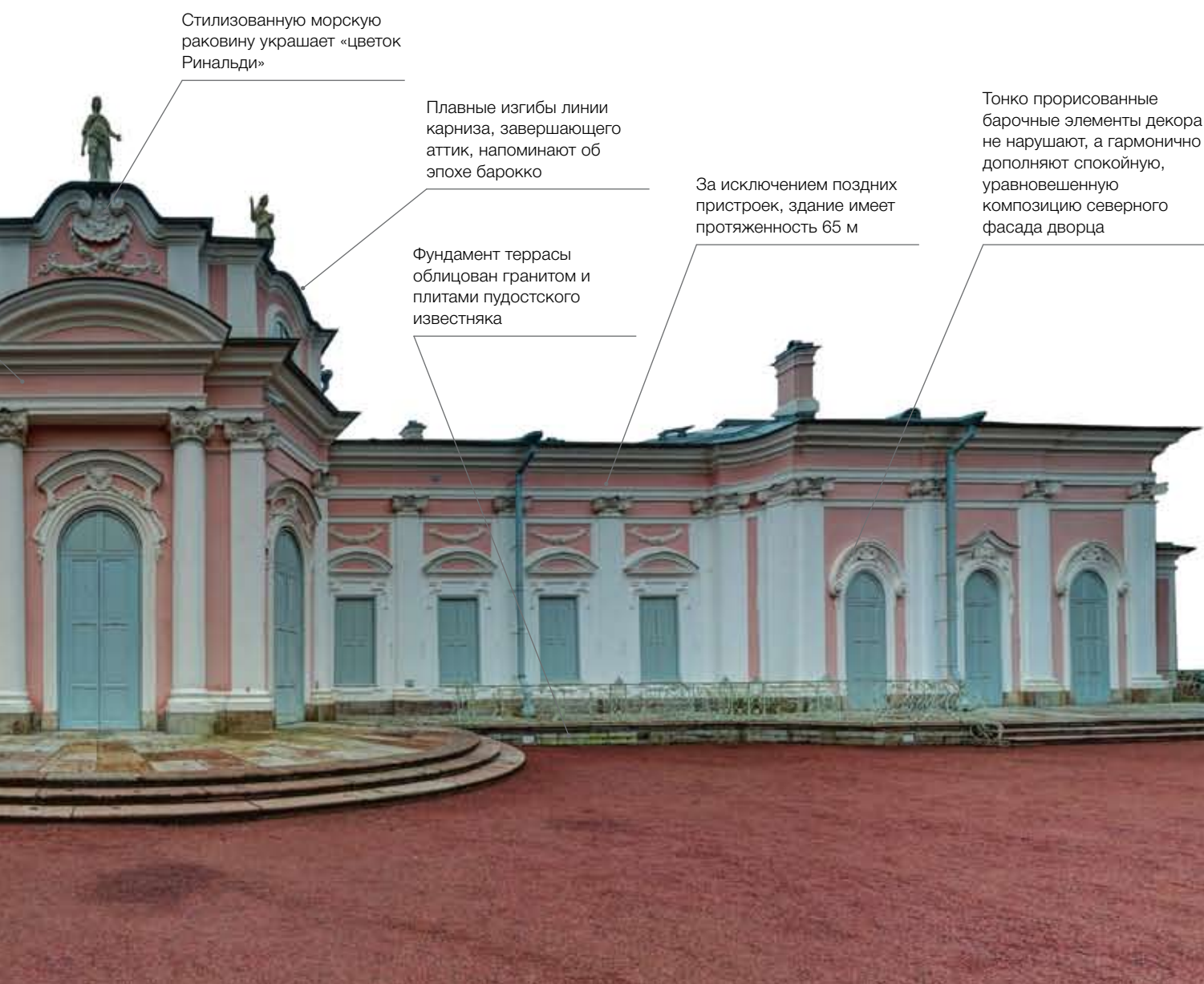
Более 12 дверей-окон и множество оконных проемов обеспечивают максимальное освещение интерьеров, а также позволяют ощутить единство внутреннего пространства с окружающей природой парка

Во внешнем облике дворца достаточно ясно читается его план. Семь основных парадных помещений нанизаны на одну ось вдоль северного фасада

Центральный граненый выступ северного фасада решен потрясающе эффектно



Китайский дворец





Стеклярусный кабинет



Стеклярусный кабинет. Фрагмент декора

кабинеты) нанизаны на одну ось вдоль северного фасада, где центральное место композиции занимает повышенный двусветный Овальный зал.

Потрясающий своеобразием декора Стеклярусный кабинет примыкает к Овальному залу с востока. Резные золоченые рамы глубокого рельефа в виде пальмовых стволов, увитых гирляндами, делят плоскости стен на десять панно. На огромные холсты в рамках нашиты нити со стеклярусом и сделана вышивка синелью. Рисунки для панно Стеклярусного кабинета выполнены выдающимся мастером фантазий на тему шинуазри, орнаменталистом Ж. Пильманом. На искрящемся и словно вибрирующем стеклярусе размещены изображения фантастических птиц, гигантских цветов и причудливых деревьев. Со стеклярусными панно гармонично сочетается рокайльный лепной декор над камином. Рисунок наборного паркета, положенного в XIX веке, отчасти воспроизводит в дереве геометрический узор первоначального мозаичного пола из смальты.

За роскошно оформленным Стеклярусным кабинетом следует сдержанный интерьер Голубой гостиной с живописными полотнами в тонких рамах. От эпохи Ринальди здесь сохраняются десюдепорты «Итальян-



Зал Муз

ский пейзаж» и «Нептун и Афродита», а также картина «Два амура» над зеркалом.

Из Голубой гостиной мы попадаем в зал Муз, всегда наполненный светом, льющимся через шесть полуциркулярных дверей-окон. Господство плавных линий придает интерьеру мягкость и лиричность. Оно отражено в скругленных углах помещения, арочных проемах, изгибе высокой падути, овале неглубокой ниши, форме картушей над проемами и в рисунке центральной части паркета. Художественный облик зала определяет темперная роспись стен и плафон, написанный маслом на холсте, принадлежащие кисти С. Торелли. Девять изящных муз изображены на серо-голубом фоне, окруженном асимметричным лепным орнаментом. Благодаря такой имитации рам возникает иллюзия, что лилово-розовые стены зала украшены картинами. Живописный и орнаментальный убор падуг по элегантности не уступает декору стен. Рокайльные мотивы также звучат в оформлении ниши над входом в Голубую гостиную и в украшении наличника противоположного дверного проема.

Большой Китайский кабинет завершает парадную анфиладу дворца с запада. Он симметричен и композиционно тождественен залу Муз. Именно его фантастический интерьер вместе с Малым Китайским кабинетом



Зал Муз. Фрагмент декора стены



Большой Китайский кабинет



Анфилада парадных комнат

и Китайской опочивальней Екатерины II определили в дальнейшем название дворца. В структуре здания эти три помещения не доминируют, но расставляют стиливые акценты внутреннего убранства. Стены Большого Китайского кабинета украшают 12 деревянных панно тончайшей наборной работы, составленные из пластин карельской березы, палисандра, персидского ореха, амаранта и самшита с включением слоновой кости. Падуга и перекрытие насыщены изысканным декором — орнаментами и росписями, где искусно соединены мотивы рококо и шинуазри. Карниз имитирует тесьму драпировки, свисающей на стены. Граница падуго с рамой плафона в углах отмечена золочеными фигурками драконов. Живопись плафона с аллегорическим сюжетом выполнена братьями С. и Д. Бароцци в яркой цветовой гамме, что придает ему театральное звучание. Паркет Большого Китайского кабинета выдержан в теплых, но контрастных тонах. Тема *меандра* в его рисунке созвучна орнаменту обрамления оконных проемов.



Павильон Катальной горки



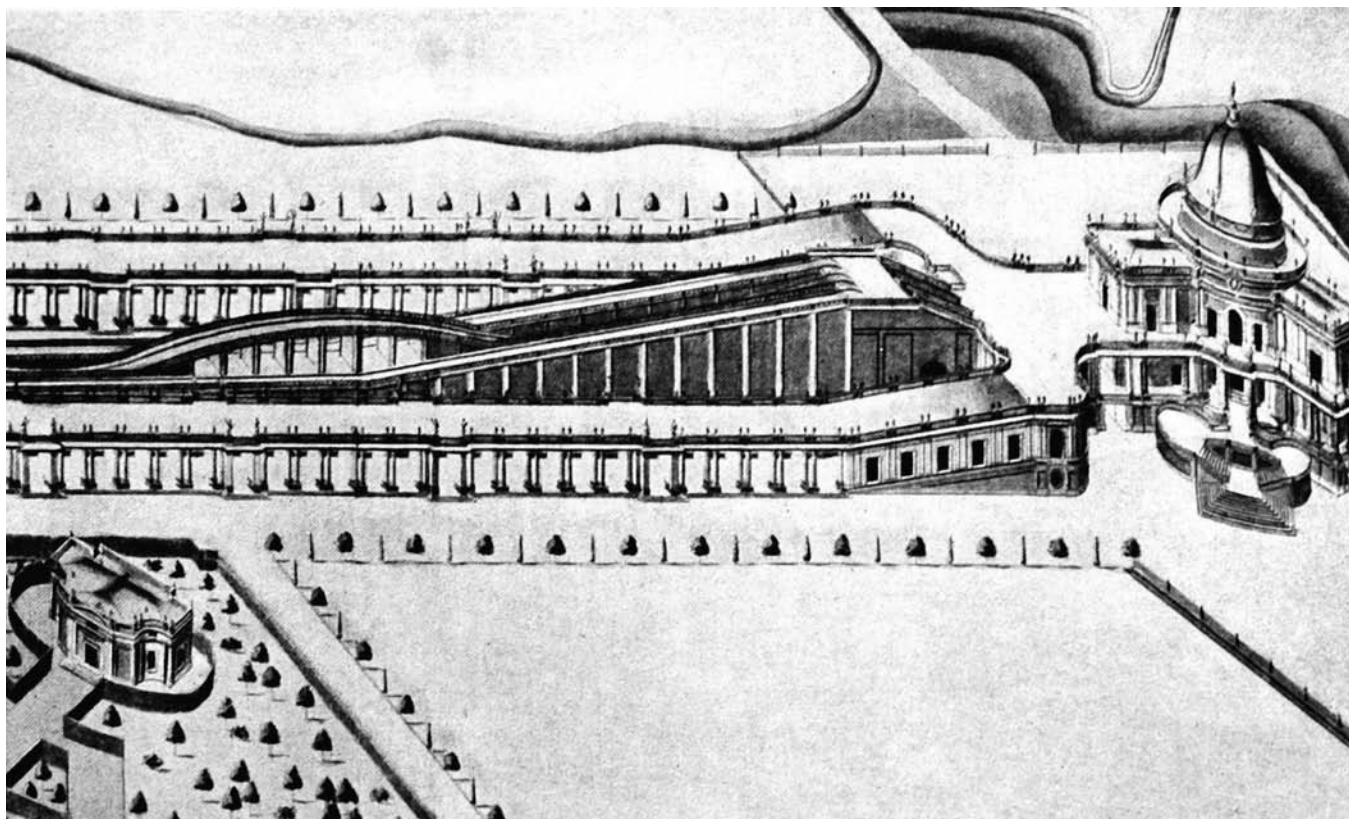
Павильон Кательной горки. Вид с высоты птичьего полета



Фрагмент цоколя

Идея сооружения Кательных горок в загородных царских резиденциях восходит к традиции народной забавы — катанию с ледяных гор. У северной границы Верхнего парка ансамблей Ораниенбаума по проекту Ринальди возводят уникальную 33-метровую Кательную горку (1762–1774). Такой тип увеселительного сооружения не имел архитектурного прообраза, поэтому зодчим впервые пришлось решать столь необычную задачу. Десятилетием ранее подобный проект Ф. Б. Растрелли по техническим расчетам механика А. Нартова был осуществлен в Царском Селе (1753–1757). Однако Кательная горка Ринальди размерами и сложностью конструкции явно превосходила творение знаменитого архитектора, а потому искренне удивляла и восхищала всех приезжающих в Ораниенбаум в годы царствования Екатерины II.

С южной стороны к павильону Кательной горки примыкал волнистый скат, состоящий из четырех горок. Он имел три желоба шириной более шести метров, средний из которых служил для катания, а боковые колеи предназначались для подъема колясок вверх с помощью специальных приспособлений. Скат начинался на высоте 20 метров. Галереи-колоннады, расположенные вдоль ската, современник описывает так: «На каждой стороне



Л. де Сент-Илер. Катальная горка в Ораниенбауме. Рисунок. 1775 г.

ската есть покрытая колоннада, по коей вверх и вниз прогуливаться можно, и особливо вверх, — не только вольный воздух, но и весьма приятный вид имеет».

К сожалению, уже в 1785 году Катальная горка нуждалась в реставрации, проведенной И. Ситниковым. Однако сырость не пощадила деревянные скаты, перекрытия и фундаменты галерей, которые в 1813 году и вовсе рухнули. Из журнала «Иллюстрации» за 1847 год мы узнаем, что к этому времени пространство между колоннадами, «...по которому проходил скат, поросло мелким кустарником... и робкие зайцы избирали это место своим прибежищем». Время пощадило лишь павильон Катальной горки, о котором известный искусствовед И. Грабарь в начале XX столетия написал так: «...Это единственно уцелевшая часть когда-то сложного и хитрого сооружения, славившагося во всей Европе, представляет собой настоящую декоративную игрушку, изящную и легкую по своим жеманно-нарядным формам».

Трехэтажный павильон Катальной горки — центрическое здание с тремя осями симметрии и усложненной объемно-пространственной композицией: ее основной цилиндрический объем имеет три ярко выраженных прямоугольных ризалита. Нижний этаж



Капитель пилястры



Восточный фасад. Наружная лестница



Декор восточного фасада

здания трактован как цокольный и прорезан люкарнами. С восточной стороны (так же, как когда-то и с западной) между ризалитами вписана великолепная гранитная лестница сложного очертания с плавно расходящимися маршами. Она ведет на крытые террасы, оформленные колоннадой тосканского ордера из отдельно стоящих и сдвоенных колонн. Фасады верхнего этажа расчленены пилястрами римского ионического ордера, а к стыкам центрального цилиндрического объема с ризалитами приставлены шесть колонн, что обеспечивает пластичный переход от одного объема к другому. На третьем этаже павильона устроены открытые террасы. Значимым элементом архитектурного декора павильона Кательной горки можно назвать балюстраду с вазонами. Она обрамляет наружную лестницу, все террасы и галереи, а также окружает возвышающийся над третьим этажом подкупольный барабан, украшенный резными гирляндами. Купол, выполненный в форме сильно вытянутого колокола, элегантен и кажется невесомым. Ступенчатый абрис сооружения, барочная лестница с плавным рисунком нижних ступеней, раскреповки, люкарны цоколя, детали капителей, формы наличников и лучковые сандрики, обилие пышно декорированных ваз придают постройке изящество, легкость и праздничность. Вместе с тем барочно-рокайльный характер архитектуры здания уместно дополнен классицистической ясностью и четкостью композиционных построений.

Наружная парадная лестница павильона Кательной горки ведет в вестибюль, откуда пространство стремительно начинает развиваться вверх. Тонкий белоснежный лепной декор на распалубках перекрытия и стенах с каждым шагом подъема по мере приближения к парадным помещениям становится насыщеннее и разнообразнее. С полукруглой лестничной площадки мы сразу попадаем в Круглый зал.

Двери Круглого зала, расположенные на трех его осях (в соответствии с тремя ризалитами), соединяют Круглый зал с лестницей, Охотничьим и Фарфоровым кабинетами. Трехчастные окна-двери ведут на открытые террасы. Их центральные проемы выше боковых и имеют полуциркульное завершение. Перекрытый куполом зал ослепляет великолепием своего убранства. Пол Круглого зала, как и полы вестибюля и Охотничьего кабинета, облицован искусственным мрамором. Композиция пола состоит из ряда окружностей-полос. На их фоне будто нарисованы орнаменты в виде стилизованных побегов и цветов, что придает сходство с



Круглый зал

наборными паркетными досками. Более четко выявлена в цвете средняя часть поверхности пола в виде круглого медальона-венка, в центре которого помещен выполненный с поразительным мастерством фазан, держащий в клюве ветку. Мрамор пола синих, розоватых и зеленоватых тонов согласуется с такой же гаммой стен, мраморных наличников дверей и зеленовато-серым цветом расписных дверных полотен. Над дверными проемами помещены живописные *десюдепорты* «Нептун», «Амфитрита» и «Нимфа» работы С. Торелли. Роспись Круглого зала выполнена орнаменталистом С. Бароцци. Композиции шести панно в простенках составлены из мягко изогнутых зеленых побегов, цветов, гирлянд и венков, в которые включены музыкальные инструменты — лира и труба, а также атрибуты охоты — лук и стрелы. В живописном декоре купола, венчающего Круглый зал, орнаментальный рисунок переплетен с изображением ваз, фонтанов и бегущих оленей. Живопись гармонично сочетается с золочеными лепными гирляндами и венками работы А. Джанни.

Фарфоровый кабинет расположен в восточном ризалите павильона и представляет собой небольшое помещение. Вместе с тем, благодаря своей квадратной форме и обилию света, он кажется достаточно



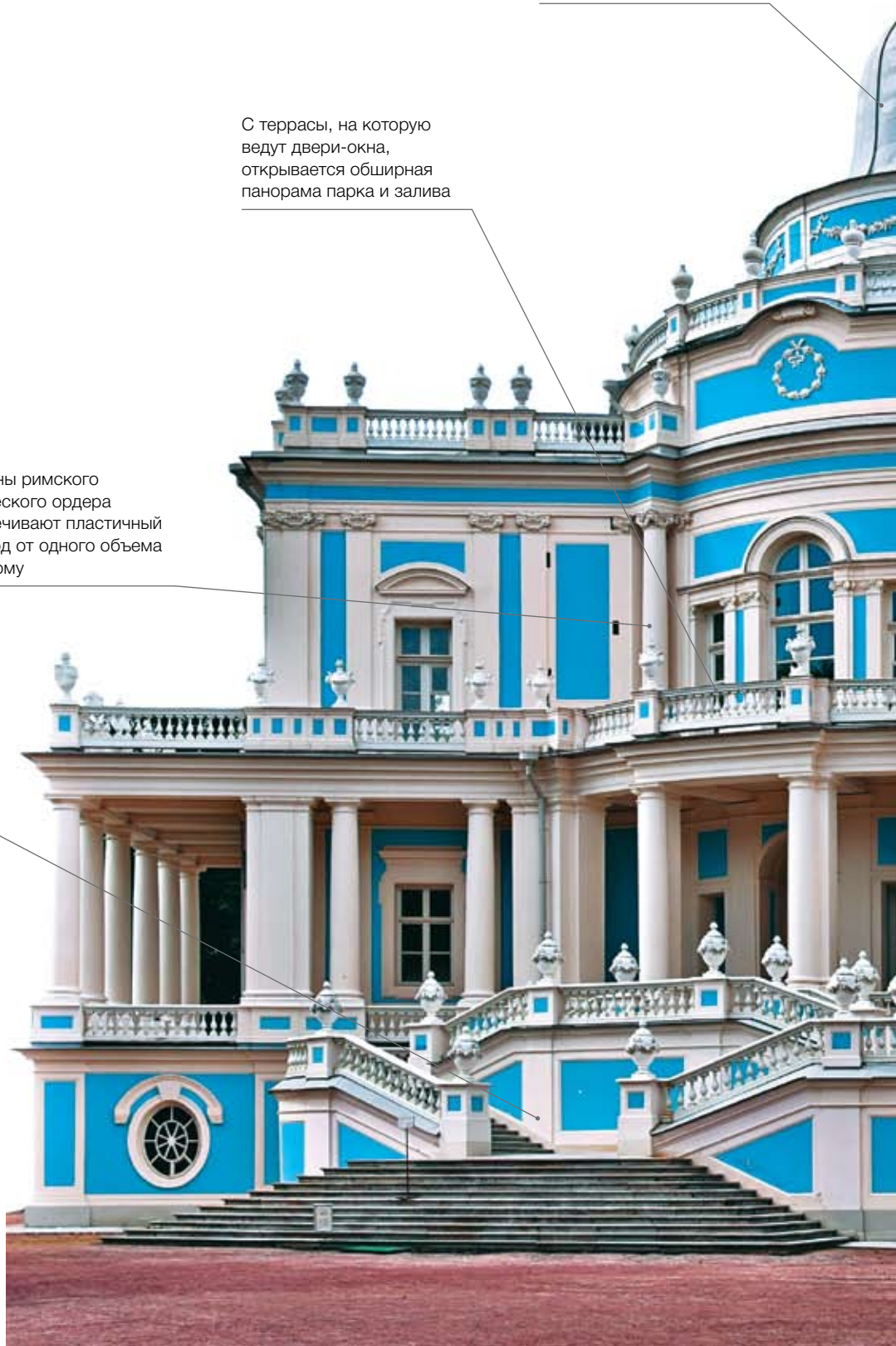
Внутренняя лестница

Над деревянным барабаном, украшенным резными гирляндами, высятся купол в форме вытянутого колокола

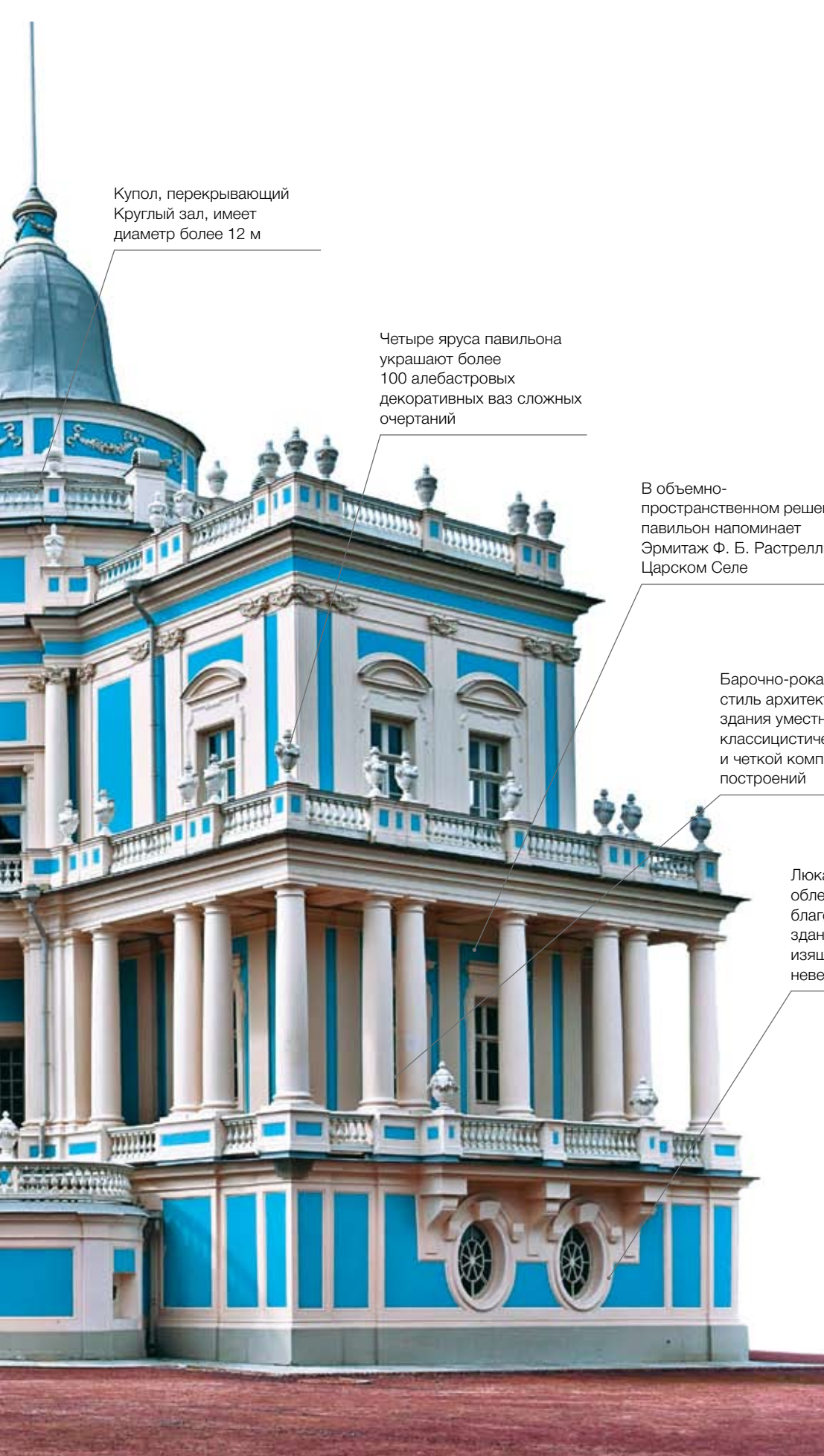
С террасы, на которую ведут двери-окна, открывается обширная панорама парка и залива

Колонны римского ионического ордера обеспечивают пластичный переход от одного объема к другому

Наружная парадная лестница в своих барочных формах необычайно совершенна



Павильон Кательной горки



Купол, перекрывающий
Круглый зал, имеет
диаметр более 12 м

Четыре яруса павильона
украшают более
100 алебастровых
декоративных ваз сложных
очертаний

В объемно-
пространственном решении
павильон напоминает
Эрмитаж Ф. Б. Растрелли в
Царском Селе

Барочно-рокайльный
стиль архитектуры
здания уместно дополнен
классицистически ясной
и четкой композицией
построений

Люкарны цоколя зрительно
облегчают нижний ярус,
благодаря чему массивное
здание воспринимается
изящным и почти
невесомым



Фарфоровый кабинет

просторным. Композиционное и живописное решение центральной части плафона усиливает это ощущение. Парящие амуры — лишь неброские акценты на фоне голубого неба, создающего иллюзию открытого пространства. Потолок, стены и пол кабинета расписаны все тем же С. Бароцци. Но основным элементом декоративного убранства Фарфорового кабинета являются сорок различных по размеру и форме тонко исполненных лепных консолей, составляющих замечательную композицию. В Фарфоровом кабинете Ринальди повторяет прием оформления стен Буфетной дворца Петра III. Некоторые из консолей поддерживаются фигурками обезьян, вот почему в определенное время это помещение получило название «Кабинет обезьян». Кроме того, в XVIII веке на консолях стояли фарфоровые группы мифологических персонажей и первоначально кабинет именовали Мифологическим.



Десюдепорт — живописное или скульптурное панно, размещенное над дверным проемом и имеющее с ним общее обрамление.



Гатчинский дворец



Гатчинский дворец. Гравюра. XIX в.



Купольная башня южного фасада

Окрестности живописной Гатчинской мызы осваиваются еще в самом начале XVIII века, когда в 1708 году Петр I жалует ее своей сестре Наталье Алексеевне. В период царствования Анны Иоанновны гатчинские земли принадлежат ведомству Дворцовой канцелярии, а в 1734 году императрица отдает их князю А. Куракину «в личное потомственное владение». Тогда же на северном берегу Белого озера для него сооружают несколько бревенчатых зданий, и с тех пор до конца XVIII века это место именуется Старой мызой. Екатерина II приобретает Гатчинскую мызу в 1765 году и вскоре дарит ее графу Г. Орлову. При нем по проекту Ринальди здесь возводится дворец и обустраивается пейзажный парк с обширным Зверинцем (1766–1781). Вместе с архитектором известные мастера садового искусства Д. Гекет, Д. Шнарро и Д. Буш быстро и успешно преобразуют усадьбу. Граф Орлов, приглашая в Гатчину великого просветителя Ж.-Ж. Руссо, пишет об этом так: «Мне вздумалось сказать Вам, что в шестидесяти верстах от Петербурга у меня есть поместье, где воздух здоров, вода удивительна, пригорки, окружающие озера, образуют уголки приятные для прогулок и возбуждают к мечтательности...»

Необычный дворец-замок прекрасно вписан в природный ландшафт. Южный фасад дворца обрамляет



Южный фасад

парадный плац, а северный обращен к парку с живописными Белым и Серебряным озерами. В основу планировочного решения здания положена идея трехчастной композиции палладианских загородных вилл. Главный трехэтажный прямоугольный корпус дворца Ринальди соединяет со служебными флигелями (Кухонным и Конюшенным, ныне Арсенальным) двумя полуциркульными корпусами, на втором этаже которых зодчий проектирует открытые галереи. Спустя четверть века в процессе незначительной перестройки дворца В. Бренной (1792–1798) колоннады заменит кирпичная кладка с окнами между сдвоенными полуколоннами, а сквозные арочные проемы получат остекление.

Служебные корпуса образуют каре с обширными внутренними дворами. По углам каре расположены трехъярусные восьмигранные башни, две из которых купольные. Руст их нижнего яруса подчеркивает массивность, тогда как люкарны верхней части и тонкий абрис элегантных завершений куполов придают башням легкость и наделяют их изяществом. Купольные башни создают выразительный переход от галерей к фасадам каре, которые продолжают разворот фасадной плоскости, начатый полуциркульными корпусами. Чередование протяженных зданий и выступающих



Часовая башня северного фасада. Фрагмент



Главный корпус со стороны парадного плаца



Вход в полуциркульный корпус со стороны парадного плаца

граненых башен усиливает ощущение масштабности композиции. Объемно-пространственное решение дворцового ансамбля усложняют пятигранные пяти-ярусные башни — Часовая и Сигнальная, фланкирующие северный фасад главного корпуса. В сложном силуэте разновысотных объемов они доминируют, благодаря чему дворец отовсюду воспринимается как цитадель.

В архитектуре фантазийного ансамбля, возведенного Ринальди, одновременно звучит несколько тем: оборонительного сооружения, охотничьего замка и изысканной загородной усадьбы. Для облицовки здания архитектор использует местный строительный материал — пудовский известняк. Словно подернутый туманной дымкой цвет натурального камня созвучен сдержанным формам дворца-замка и неяркой палитре красок окружающей северной природы. Однородность примененного материала и его монохромная цветовая гамма логично дополняют архитектурный образ сурового средневекового замка-крепости. Однако здание лишено фортификационной brutality и статичности. Напротив, особенно до перестройки дворца В. Бренной, открытые полуциркульные галереи с двойной колоннадой и сквозные проемы входных арок, создавая глубо-



Главный корпус со стороны парковой зоны

кие перспективные и светотеневые акценты, смягчали облик здания и придавали ему пластичность.

Композиция фасадов главного корпуса, как отметил Н. Лансере, решена «по-ренессансному» и тяготеет к классицистическому построению. В основу ордерной декорации фасадных плоскостей положен принцип поэтажного членения. Нижний ярус главного корпуса и полуциркульных галерей представлен пилястрами тосканского ордера, выше следует ионический. В оформлении третьего этажа использованы лопатки. Южный фасад главного корпуса за счет углубления центральной части, где на уровне второго этажа устроена небольшая крытая терраса, получает эффектную светотеневую моделировку. В торцах и центре полуциркульных галерей со стороны плаца расположены входы с балконами, опорой которым служат две тосканские колонны. К ним ведут полукруглые в плане гранитные лестницы. Путем такого оформления входы в галереи наравне с гранеными башнями каре становятся объемными акцентами южного фасада здания. Обрамления арок и окон едва выступают над плоскостью, не нарушая единства пластического решения. Арочные входные проемы согласуются с рисунком окон-дверей, выходящих на террасу. Формы ее изящной балюстрады



Южный фасад. М. Морлайтер. Аллегорическая статуя «Благоразумие» (PRUDENZA)

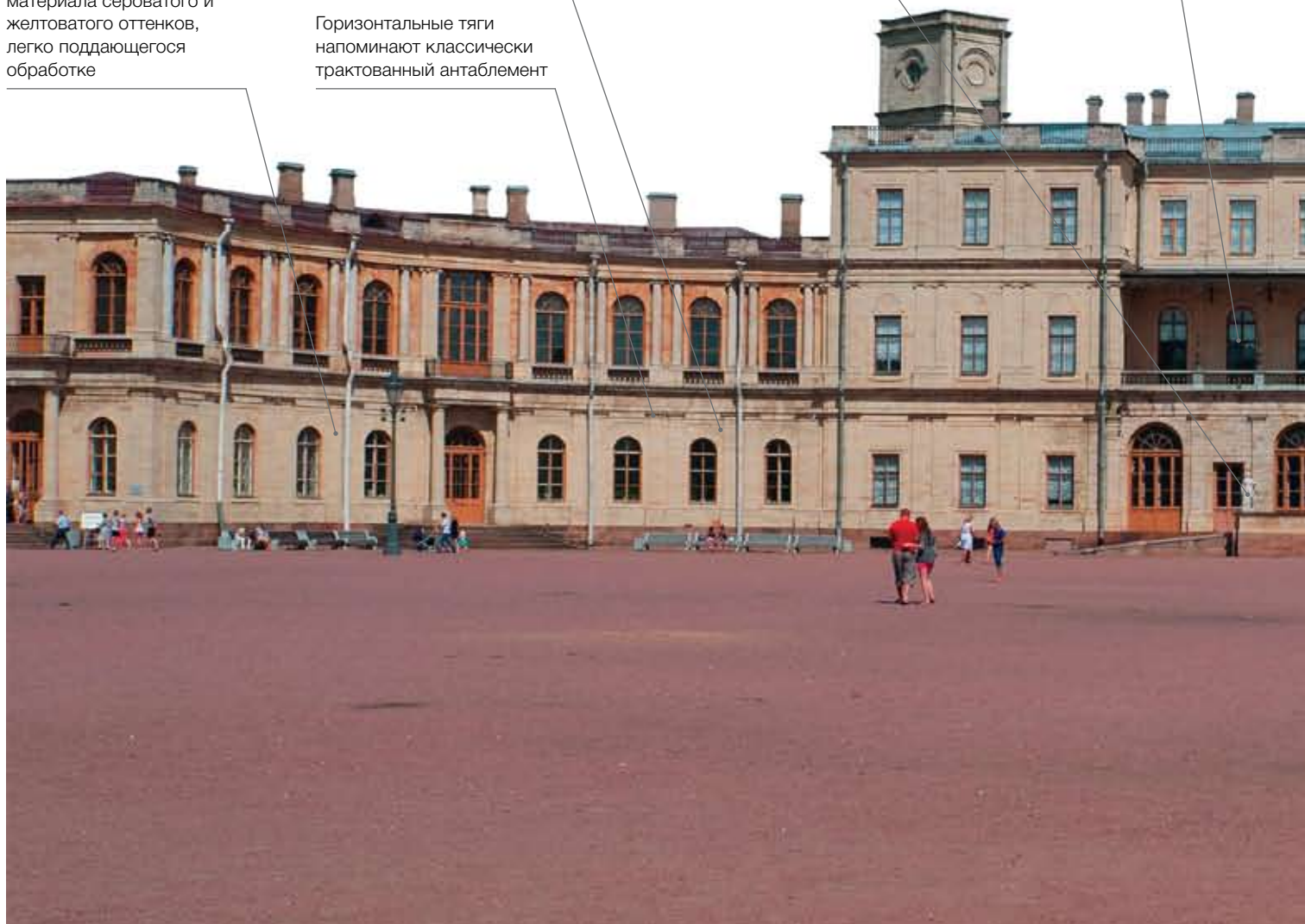
Дворец выполнен из камня пудостского месторождения — местного строительного материала сероватого и желтоватого оттенков, легко поддающегося обработке

Плоскостный, тщательно проработанный декор фасадов позволяет говорить об их графичности

Горизонтальные тяги напоминают классически трактованный антаблемент

Пандус южного фасада украшают мраморные аллегорические статуи Бдительности и Благоразумия

Во втором парадном этаже главного здания проемы имеют широкие профилированные наличники, а центр арочного свода обозначен крупным замковым камнем



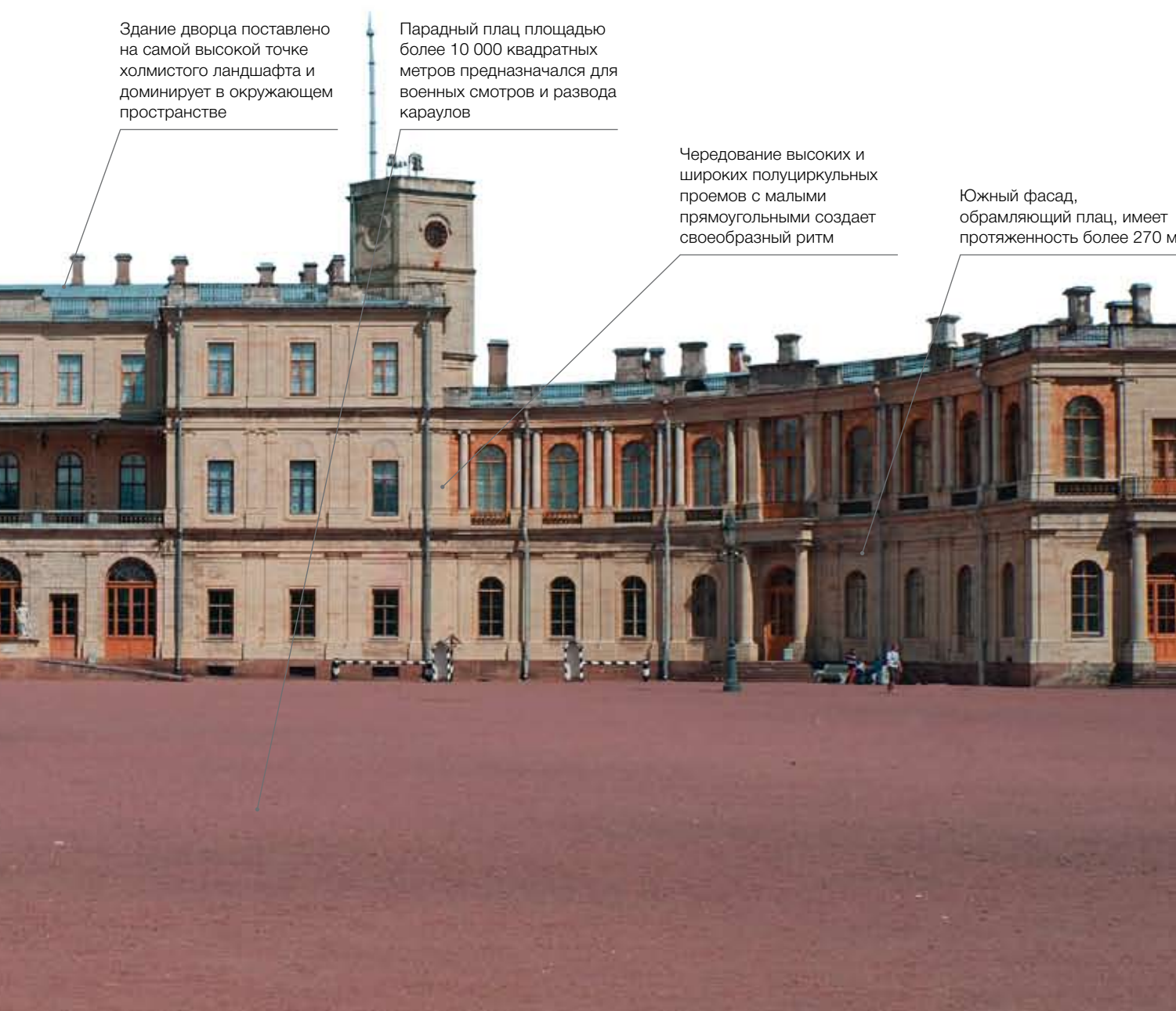
Гатчинский дворец

Здание дворца поставлено на самой высокой точке холмистого ландшафта и доминирует в окружающем пространстве

Парадный плац площадью более 10 000 квадратных метров предназначен для военных смотров и развода караулов

Чередование высоких и широких полуциркульных проемов с малыми прямоугольными создает своеобразный ритм

Южный фасад, обрамляющий плац, имеет протяженность более 270 м





Белый зал

Первоначально в корпусах, образующих каре, находились только утилитарные помещения — конюшни и кухни. Но после их реконструкции, произведенной в 1845 году Р. Кузьминым, значительное место во флигелях заняли жилые комнаты

находят отражение в балясном декоре подоконной части проемов второго этажа галерей. Фасады дворца завершает парапет со звеньями кованой ажурной решетки.

В отличие от южного фасада, который можно охватить с плаца одним взглядом, северный, обращенный к парку, раскрывается только по мере обхода дворцового комплекса. Наиболее выразительна центральная его часть, замкнутая Сигнальной и Часовой башнями. Северный фасад главного здания, в целом лапидарен и строг. Лишь оформление центрального из пяти арочных входных проемов аналогично решениям входов в галереи с южной стороны дворца.

Пластические формы архитектурного декора органично дополнены скульптурой работы Д. Маркиори и М. Морлайтера. Пандус парадного входа украшают мраморные аллегорические статуи Бдительности и Благоразумия, а лестницу в парк — Войны и Мира. Их белый мрамор потрясающе эффектен на фоне песочно-серебристой гаммы облицовки дворца.

Многое в неповторимых интерьерах, созданных Ринальди в Гатчинском дворце, исчезает уже при Павле I, когда по желанию императора их реконструирует В. Бренна. Но все же в декоре самого значительно-



Э. Гау. Гатчинский дворец. Овальный будуар. Фрагмент. Акварель. 1878 г.



Овальный будуар

го по размеру парадного помещения — Белого зала — можно без труда узнать почерк автора. Он заметен в оформлении зала средствами ордерной системы, рокайльной трактовке деталей, барельефах и десюдепортах. В рисунке стуккового декора между пилястрами неоднократно встречается лепной «автограф» зодчего («цветок Ринальди»).

Пожалуй, в большей степени работа Ринальди сохранена в декоративном убранстве трех комнат короткой анфилады главного корпуса: Овальном будуаре, Туалетной Марии Федоровны и Зеленой угловой.

В Овальном будуаре от ринальдиевской отделки остаются вертикальные членения стен лопатками, карниз с небольшими раскреповками и плафон с широкой падугой. Она разделена на четыре панно, заполненных орнаментально-лепными композициями из «рогов изобилия», цветов, плодов и рокайльных завитков. Бесспорно, работе Ринальди принадлежат мраморные наличники дверей, декор дверных полотен и паркет изумительного рисунка. Овальный будуар интересно сопоставим с ораниенбаумскими интерьерами Ринальди. Композиционное решение пространства с его сильно развитыми падугами напоминает вестибюль Каталной горки, а великолепные лепные



Э. Гау. Гатчинский дворец. Зеленая угловая. Акварель. 1880 г.



Туалетная Марии Федоровны



Э. Гау. Гатчинский дворец. Туалетная Марии Федоровны. Фрагмент. Акварель. 1878 г.



Туалетная Марии Федоровны

детали и паркет выполнены в стилистике внутреннего убранства Китайского дворца.

Туалетная Марии Федоровны по характеру прорисовки декоративных деталей — одна из самых виртуозных работ мастера. Перекрытие, падуга и стены помещения украшены множеством искусно выполненных элементов восхитительного рокайльного декора.

В Зеленой угловой схема перекрытия близка решению парадной лестницы в Мраморном дворце и одной из комнат в доме Чернышёва на Мойке: довольно высокая падуга подчеркнута карнизом со значительным выносом. В декоративном убранстве Зеленую угловую выделяет насыщенность барельефными портретами и тематическими эмблемами, часть которых относится к первоначальной отделке.



Мраморный дворец



Мраморный дворец. Вид сверху

Мраморный дворец в Петербурге (1768–1785), или «Каменный дом у почтовой пристани», как его тогда называли, Ринальди возводит на месте Почтового двора, уничтоженного пожаром еще в 1737 году. С тех пор территория от берега Невы до Царицына луга (Марсова поля) между Мраморным переулком и Красным каналом (соединявшим Неву с Мойкой, а позже засыпанным) почти 30 лет оставалась неосвоенной. Здание Ринальди продолжило фронт застройки набережной от Дворцового моста в сторону Летнего сада, где до ее пересечения с Красным каналом уже находился Зимний дворец и возводился Малый Эрмитаж. Невозможно переоценить роль Мраморного дворца в композиции городского пространства Петербурга. Это величественное сооружение уравнивает массив Зимнего дворца в композиционном треугольнике, вершиной которого является Петропавловская крепость. Сдержанные монументальные формы дворца Ринальди, не соперничая с протяженным фасадом и пышным декором творения Растрелли, сразу вступают в диалог с лаконичными формами Петропавловского собора и фортификационных сооружений крепости.

Сложность градостроительной задачи, поставленной перед Ринальди, состояла в размещении здания



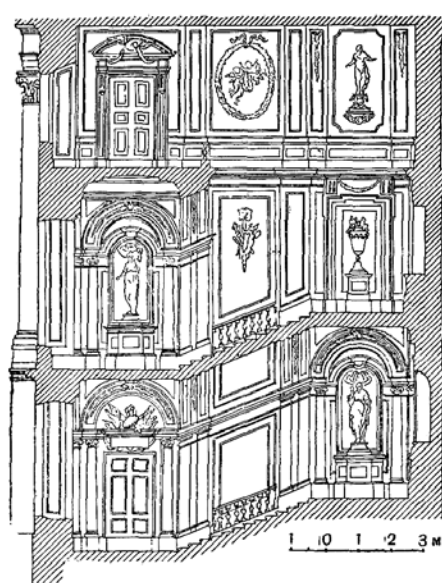
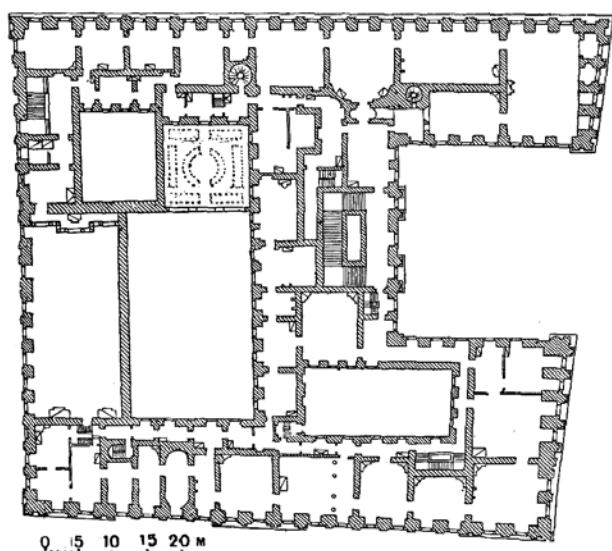
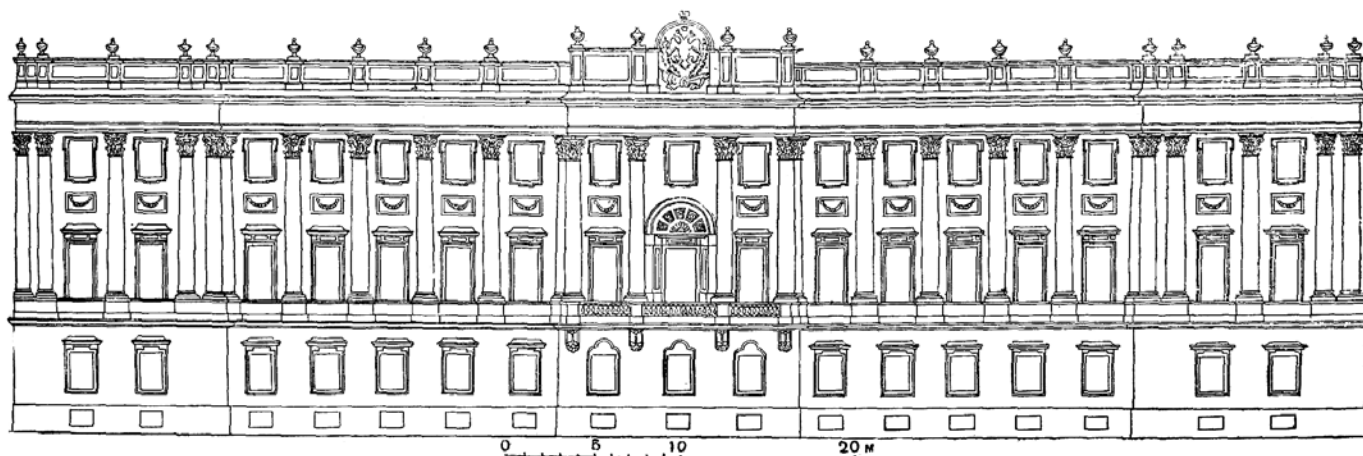
Курдонёр — парадный двор перед усадебным домом, дворцом, особняком, ограниченный с трех сторон корпусом с боковыми крыльями. Отделяется от улицы оградой с воротами.

строго по красным линиям в соответствии с предписанием Комиссии о каменном строении городов Санкт-Петербурга и Москвы. Отведенный под строительство участок не имел правильной геометрической формы, что не помешало Ринальди блестяще вписать в него асимметричное п-образное в плане здание. Дворец воспринимается единым архитектурным объемом, имея при этом достаточно сложную объемно-пространственную композицию с различными по ширине боковыми крыльями восточного фасада, замкнутыми световыми дворами и *курдонёром*.

Мраморный дворец — одно из тех зданий, благодаря которым Дворцовая набережная постепенно приобретает классицистический облик. В этом сооружении зодчий всецело обращается к традиции великой Римской школы и в частности — к наследию Ванвितелли (Королевскому дворцу в Казерте).



Фрагмент невского фасада



А. Ринальди. Мраморный дворец. Южный фасад. План второго этажа. Проект парадной лестницы



Невский фасад

Но классическим первообразом Мраморного дворца все же является палаццо Одескальки на площади Святых Апостолов в Риме, фасад которого в 1664 году перестраивает Л. Бернини, оформив центральную часть здания пилястрами **колоссального ордера**, занявшими почти всю ширину узких простенков между оконными проемами. Развивая прием Бернини и не исключая присутствия умеренно барочных форм, Ринальди получает абсолютно классицистическое звучание Мраморного дворца. Архитектура здания не только интерпретирует итальянскую манеру, но и повествует о самобытности зодчего. В контексте развития стиля на русской почве даже максимально наполненные духом классики постройки Ринальди дистанцированы и от палладианства в творчестве Д. Кваренги и Ч. Камерона, и от рецепций французского классицизма в произведениях Ж.-Б. Валлена-Деламота, Ю. Фельтена, В. Баженова.

Фасады трехэтажного здания Мраморного дворца представлены двухъярусной композицией. Нижний этаж трактован как цокольная часть колоссальной постановки коринфского ордера, охватывающего второй и третий этажи. Три фасада оформлены пилястровым орденом с прямоугольными оконными проемами в *ин-*



Колоссальный ордер (гигантский) — один из двух типов декоративного ордера. В отличие от малого (позаженного) имеет размер в несколько этажей.

Интерколумний — расстояние между осями двух рядом расположенных колонн в колоннаде, основная величина, влияющая на пропорции архитектурного сооружения.



Восточный фасад

терколумниях, а на восточном фасаде колоссальный ордер представлен трехчетвертными колоннами.

С XVIII века облик здания почти не изменился, однако работы, проведенные с восточной стороны в середине XIX столетия А. Брюлловым, серьезно исказили общий архитектурный замысел зодчего. Прежде восточный фасад на высоту первого этажа закрывала ограда, благодаря чему весь объем выглядел более компактно и замкнуто. Желание зодчего соединить эстетические принципы итальянской архитектуры с рациональными планировочными решениями, выработанными французской практикой городского строительства, отражают описания и чертежи. Они дают представление о курдонёре Мраморного дворца — прямоугольном парадном дворе со скругленными внутренними углами и каменной оградой — типичной для парижских отелей и процитированной Ринальди. С 1840-х годов, времени утраты столь важного для восприятия элемента композиции, восточный фасад Мраморного дворца вводит в заблуждение тех, кто его обозревает, заставляя ошибочно называть его главным. Ринальди же отводит второстепенную роль пластически и декоративно усложненному восточному фасаду. Монументальная, облицованная гранитом ограда определяла



Фрагмент восточного фасада

Со стороны Невы и Царицына луга (Марсова поля) здание рассчитано на широкий перспективный обзор, а угловое положение подчеркивает его объемные характеристики

В первом этаже Ринальди использует наиболее интенсивный по цвету материал, а для верхних этажей применены более светлые и мягкие тона натурального камня

Здание завершает парапет с вазами

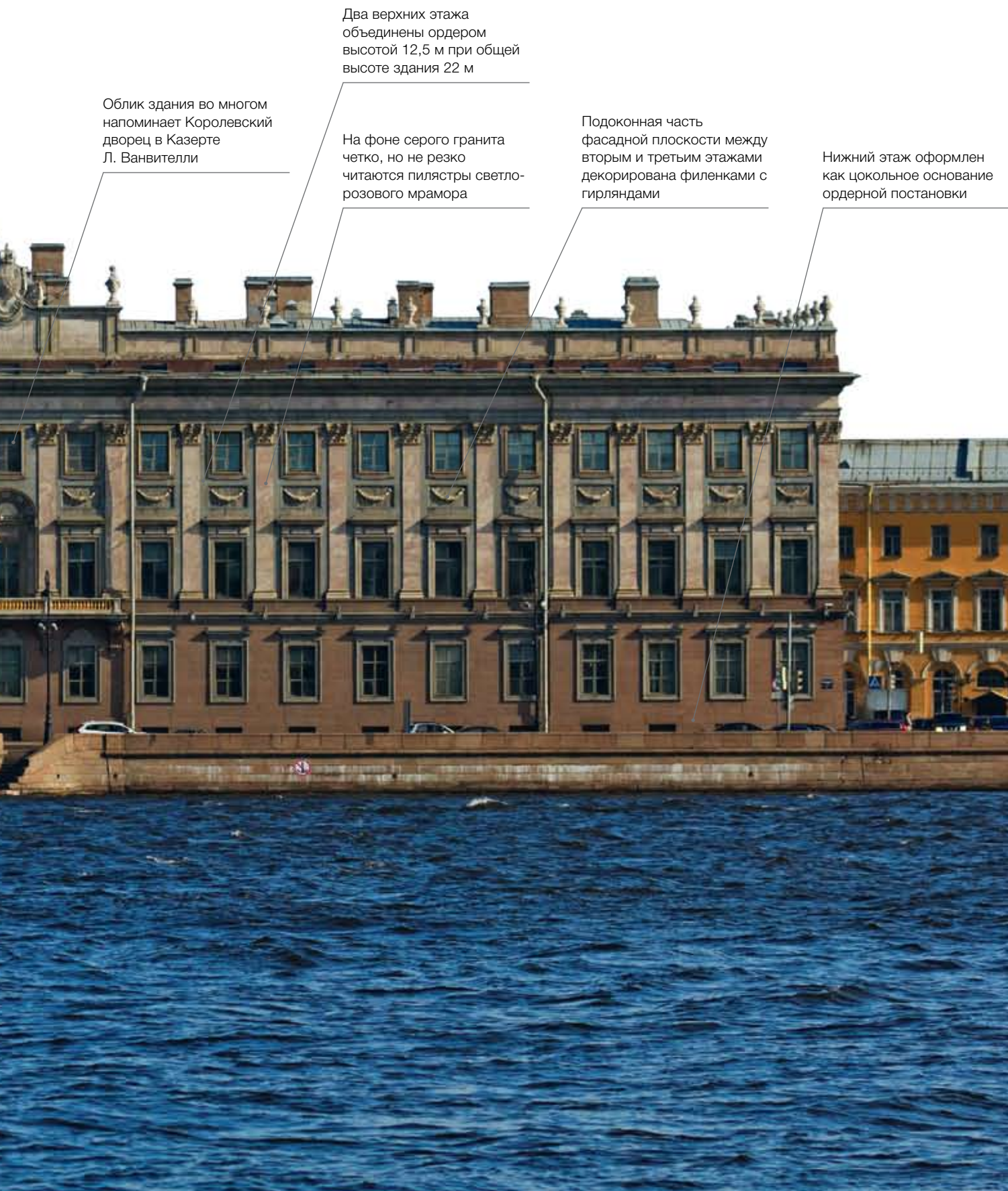
Окна двух этажей имеют сандрики в виде карнизов

Колоссальный ордер подчеркивает масштаб сооружения и необыкновенную ясность ордерной структуры в полном соответствии с духом античного зодчества

Центральная ось артикулирована аттиком



Мраморный дворец



Два верхних этажа
объединены ордером
высотой 12,5 м при общей
высоте здания 22 м

Облик здания во многом
напоминает Королевский
дворец в Казерте
Л. Ванвителли

На фоне серого гранита
четко, но не резко
читаются пилястры светло-
розового мрамора

Подоконная часть
фасадной плоскости между
вторым и третьим этажами
декорирована филенками с
гирляндами

Нижний этаж оформлен
как цокольное основание
ордерной постановки



Мраморный зал



Мраморный зал. Фрагмент декора.
«Цветок Ринальди»

расположенное за ней пространство как внутреннее, а не парадное. Скрытый массивной стеной фасад в глубине курдонёра становится неофициальным, интимным, несколько не претендуя на положение главного, каким его традиционно привыкли считать. Репрезентативная роль, обусловленная особым статусом Дворцовой набережной, бесспорно, принадлежит невской стороне сооружения. Замысел зодчего зримо подтверждают декоративные детали и в первую очередь геральдические элементы, чья семантика прямо указывает на назначение этой части здания. Определяя невский фасад Мраморного дворца как главный, Ринальди именно на нем размещает герб Орлова.

Свое название дворец получил неслучайно: наряду с гранитом в отделке фасадов и интерьеров Ринальди широко использует мрамор различных сортов и оттенков. Колористическое решение фасадов Мраморного дворца созвучно пластическому — мрамор и гранит имеют необыкновенно спокойную гамму — и отличается логикой и потрясающей тонкостью применения материала. Варьируя цвет и фактуру естественного камня, зодчий трактует его как живописный материал, выявляя с его помощью общий композиционный строй здания и отдельные его элементы. Первый этаж

облицован темно-розовым гранитом, а верхние — серым. На их фоне четко, но при этом не резко, читаются колонны и пилястры светло-розового мрамора. Завершают здание вазы из светлого доломитового известняка. Тектоника здания подчеркнута и фактурой материала — камень цокольного этажа обработан грубее материала стен.

Внутренняя парадная лестница Мраморного дворца, марши которой расположены с поворотом на 90 градусов, необычна для русской архитектуры XVIII столетия. Также нельзя обойти вниманием отсутствие во дворце традиционного вестибюля. Решению лестницы Мраморного дворца характерна пространственная замкнутость трех первых маршей и подчеркнутое раскрытие пространства со второго парадного этажа. Несколько подобных примеров организации входной зоны и устройства лестниц дает французская архитектура первой половины XVIII века. Даже в Италии тип лестницы Мраморного дворца довольно редок, но именно там встречается ее подобие: лестница Ринальди напоминает не знаменитую круглую, а квадратную в плане лестницу палаццо Барберини в Риме, выполненную по проекту Л. Бернини. Матовая белизна мраморных скульптур и серая тональность мрамора стен парадной лестницы способствуют ощущению классицистической сдержанности, несмотря на общую барочную трактовку ее архитектурных форм. Авторство трех из шести статуй в нишах принадлежит прекрасному русскому скульптору Ф. Шубину. Стену одного из маршей украшает барельефный портрет Ринальди, когда-то заключенный в прямоугольную нишу цветного мрамора.

В интерьерах — увы, почти несохранившихся — Ринальди создает многоцветные мраморные композиции с деталями в духе классицизирующего барокко. Решение об устройстве во дворце зала, декорированного цветным камнем, в основном связано с желанием приобщиться к европейской архитектурной моде. В первой половине XVIII века мраморные залы и салоны появляются во многих дворцах монархов и аристократов. Ринальди, как талантливый колорист, блестяще демонстрирует в Мраморном зале возможности натурального камня. Ордерная декорация, беломраморные барельефы работы М. Козловского и дюседепорты Ф. Шубина, золоченая бронза и живописные полотна на фоне нарядной палитры мрамора и лазурита создают неповторимый художественный эффект.



Парадная лестница. Аллегорическая статуя «Утро». Неизвестный скульптор

Барельефный портрет Ринальди помещен на парадной лестнице Мраморного дворца с разрешения Екатерины II. Столь высокой чести зодчий был удостоен дважды: второй вариант работы Ф. Шубина находится в Гатчинском дворце. Схожие на первый взгляд портреты из Петербурга и Гатчины различаются. Барельеф из Мраморного дворца передает образ архитектора намного глубже и выразительнее

Основные этапы творчества

Собор Святой Марии Магдалины (руководство строительством)	1740–1745	Пезаро, Италия
Базилика монастыря Святого Августина (участие в строительстве)	1750	Рим, Италия
Дворец в Батурине	1752–1754	Батурин, Украина
Дворцово-парковый ансамбль М. Воронцова	1755–1760	Ново-Знаменка, близ Санкт-Петербурга, Россия
Планировка Верхнего парка (совместно с садовым мастером Ламберти)	1756–1774	Ораниенбаум, Россия
Парадные ворота крепости Петерштадт	1757	Ораниенбаум, Россия
Планировка Петровского парка (совместно с Ламберти)	Конец 1750-х	Ораниенбаум, Россия
Церковь Воскресения Христова	Конец 1750-х	Почеп, Россия
Дворец Петра III	1759–1762	Ораниенбаум, Россия
Китайская кухня	1760	Ораниенбаум, Россия
Китайский дворец	1762–1769	Ораниенбаум, Россия
Павильон Кательной горки	1772–1774	Ораниенбаум, Россия
Собор Святой Екатерины	1762–1782	Ямбург (Кингисепп), Россия
Римско-католическая церковь Святой Екатерины (совместно с Ж.-Б. Валленом-Деламотом)	1763–1783	Санкт-Петербург, Россия
Комплекс складских построек Тучков буян	1764–1772	Санкт-Петербург, Россия
Верстовые столбы	1764–1775	Дороги из Санкт-Петербурга в Петергоф и Царское Село, Россия
Князь-Владимирского собора (достройка)	1766–1772	Санкт-Петербург, Россия
Гатчинский дворец	1766–1781	Гатчина, Россия
Планировка Гатчинского парка	1766–1781	Гатчина, Россия
Мраморный дворец	1768–1785	Санкт-Петербург, Россия
Исаакиевский собор	1768–1802	Санкт-Петербург, Россия
Морейская колонна	1771	Царское Село, Россия
Кагульский обелиск	1771–1772	Царское Село, Россия
Чесменская колонна	1771–1778	Царское Село, Россия
Орловские (Гатчинские) ворота	1772–1777	Царское Село, Россия
Чесменский обелиск	1775–1780	Гатчина, Россия
Восьмигранный колодец	1770-е	Гатчина, Россия
Крымская колонна	1776	Царское Село, Россия
Китайский театр (совместно с И. Нееловым)	1778–1779	Царское Село, Россия

Содержание

Жизнь и творчество	3
Дворец Петра III	25
Китайский дворец	33
Павильон Кательной горки	43
Гатчинский дворец	51
Мраморный дворец	61
Основные этапы творчества	70

Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
АО «Издательский дом
"Комсомольская правда"»

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДИРЕКТ-МЕДИА»
Главный редактор *А. Барагмян*
Руководитель проекта *А. Войнова*
Ответственный редактор *С. Ананьева*
Фоторедактор *М. Гордеева*
Верстка *С. Туркиной*
Корректор *Г. Барышева*

Автор текста *Л. Зимина*
Фото на обложке *Н. Румянцевой*

— Адрес издательства —
117342, Москва, ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
e-mail: editor@directmedia.ru
www.directmedia.ru

Том 33
«Ринальди»



© Издательство «Директ-Медиа», 2016
© АО «Издательский дом "Комсомольская правда"», 2016
© ГМЗ «Петергоф», фотографии, 2016

— Издатель —
АО «Издательский дом "Комсомольская правда"»
125993 г. Москва, ул. Старый Петровско-Разумовский
проезд, 1/23, e-mail: kollekt@kp.ru
www.kp.ru

Отпечатано в типографии PNB Print, Латвия
www.pnbprint.eu

Подписано в печать 29.01.2016
Формат 70×100/8. Печать офсетная
Бумага мелованная. Усл. печ. л. 11,61
Тираж 1000. Заказ № ???

2016 год

© При подготовке издания использовались фотоматериалы
Т. Никольской, В. Королева, М. Лагоцкого, а также
фотобанка Vostok Photo