

25.11.3(2)1
14-95
В. К. Шуйский



Зрелое русское барокко и ранний классицизм

В. К. Шуйский

**ЗРЕЛОЕ
РУССКОЕ БАРОККО
И РАННИЙ
КЛАССИЦИЗМ**

«БЕЛОЕ И ЧЕРНОЕ»

Санкт-Петербург

1997

Книга кандидата искусствоведения В. К. Шуйского «Зрелое русское барокко и ранний классицизм» продолжает серию «Архитектура Петербурга. Стили и мастера». В свете новейших открытий автор публикует исторические материалы, позволяющие по-новому оценить творчество ряда известных архитекторов Петербурга середины XVIII века.

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 70х90¹/₃₂, печать офсетная,

5 печ. л. Тираж 5000 экз.

ООО, «Белое и Черное»

194044, Санкт-Петербург, Чугунная, 40

редактор: *Б. М. Матвеев*

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. №135

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

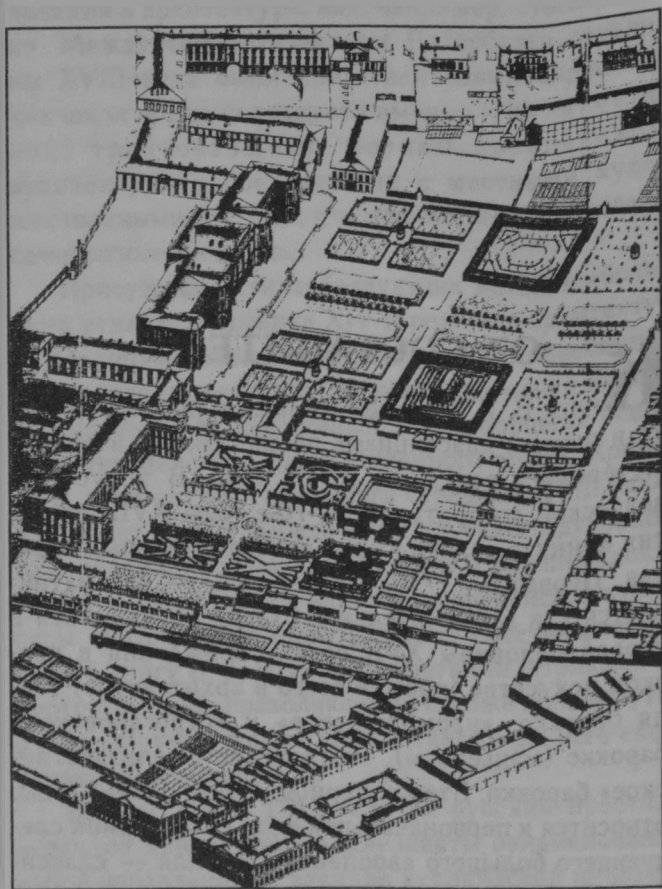
В. К. Шуйский. 1997

Э. А. Зенталь. Оформление. 1997

Б. М. Матвеев. Составитель серии. 1997

С. Белое и Черное. 1997

К. Фидма Финком. 1997



Санкт-Петербург в середине XVIII века.
(Дворец С. Г. Строганова, усадьбы К. Г. Разумовского,
Г. К. Штегельмана).

Фрагмент плана Санкт-Петербурга 1764—1773 гг.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Книга В. К. Шуйского «Зрелое русское барокко и ранний классицизм» посвящена архитектуре Петербурга середины XVIII века. В искусствоведческой литературе 40—70-е годы XVIII столетия принято делить на два самостоятельных периода. Первый — 1740—1750-е годы — рассматривается как заключительная стадия начавшегося с второй половины XVII века утверждения в русском искусстве (прежде всего в архитектуре) стиля барокко: «нарышкинское» и «строгановское» барокко (маньеризм), «петровское», «елизаветинское» барокко. Второй период, 1760—1770-е годы, относится к первоначальной фазе становления следующего большого европейского стиля — классицизма: ранний, зрелый и высокий классицизм или «русский ампир». При этом влияния «королевских стилей» Франции XVII—XVIII веков либо не оцениваются вообще (по причине отсутствия прямых аналогий), например, «большого стиля» Людовика

XIV; либо рассматриваются как исключительные явления в архитектуре, как, например, стиль рококо. Между тем архитекторы Петербурга середины XVIII века были представителями европейских школ времени расцвета именно этих двух стилей, трактовавшими мотивы европейской архитектуры в соответствии с местными художественными вкусами, что и позволило им создать самобытные шедевры.

Присутствие стилеобразующих мотивов «большого стиля» Людовика XIV и рококо в архитектуре зрелого русского барокко и раннего классицизма позволяет соединить два периода в одной книге, рассматривая их как единый этап в процессе освоения европейского художественного опыта. Кроме того, архитектура Петербурга середины XVIII века выступает ярким выразителем глубокого духовного перелома, произошедшего тогда в высших слоях русского общества под влиянием европейской культуры. В этой связи представляется уместным предварить книгу В. К. Шуйского краткими штрихами к портрету эпохи, позволяющими глубже проникнуть в образ Петербурга елизаветинского и раннего екатерининского периодов.

Восшествие в 1741 году на русский престол «славной дочери Петра» Елизаветы ознаменовало собой избавление от засилия курляндской иноземщины и национальный подъем в империи. Современники нарекли ее достойной продолжательницей дел Петра. Санкт-Петербург в ее царствование стал быстро преображаться, превращаясь в

блистательную столицу, поражавшую великолепием и роскошью дворцов и храмов. Но эти дворцы и храмы коренным образом отличались от петровских зданий. Петербург елизаветинского времени не продолжил традиции Петра, а во многом нарушил их, изменившись неузнаваемо! Справедливости ради следует сказать, что почву для такого «преображения» отчасти подготовило предшествующее царствование и в известной степени поспешность самого основателя города. Многие начатые по указам Петра I частные каменные постройки и к концу 1730-х годов все еще не были завершены, другие (деревянные) сгорели во время частых пожаров (особенно сильно центральные кварталы на Адмиралтейском острове пострадали от опустошительного пожара 1737 года). В делах Комиссии о Санкт-Петербургском строении и Главной полицмейстерской канцелярии середины — второй половины 1730-х годов сохранилось множество документов, свидетельствующих о плачевном состоянии петровского «Парадиза»: деревянные дома и церкви сгнили и стояли в полуразвалившемся виде, прогнили подпорные сваи, укреплявшие берега рек и каналов, в полную негодность пришли некогда размалеванные под камень дощатые щиты, которыми были облицованы первые городские набережные, отчего берега во многих местах оползли, а сами каналы обмелели и больше походили на заросшие деревенские канавы; разваливались деревянные мосты, сгнили деревянные настилы на улицах и т. д. и т. п. Одним словом,

кругом царило полное запустение. Правда, после возвращения столицы в Петербург в 1732 году императрица Анна Иоанновна энергично принялась за благоустройство города, но в ее царствование успевали решать только самые неотложные задачи. Так, в том же 1732 году архитектор Иван Коробов приступил к перестройке Адмиралтейства, он же и Михаил Земцов возводят на месте старых деревянных новые каменные храмы в Литейной части и на Выборгской стороне. В 1737 году разворачивается грандиозная проектная деятельность Комиссии о Санкт-Петербургском строении, пересматривавшей планировку и застройку всего Петербурга; возглавлявший ее архитектор П. М. Еропкин разрабатывает трехлучевую систему улиц центра города. В последние годы царствования Анны Иоанновны создаются другие интересные проекты, но не всем из них императрица Елизавета дает ход. На бумаге, например, остался составленный М. Г. Земцовым проект каменной Троицкой церкви, в котором архитектор разработал новый тип монументального городского храма, предвосхитив творения зодчих конца XVIII — начала XIX столетия. Ветхая деревянная церковь простояла до 1743 года, когда наконец по указу Елизаветы ее разобрали, с тем чтобы на том же месте возвести новый деревянный храм «без всяких перемен». Вероятно, здесь сыграло роль желание Елизаветы подчеркнуть преемственность идей и продемонстрировать свое отношение к реликвиям петровского времени. Но участь проекта Зем-

цова была predetermined не этим. С самого начала своего царствования «благочестивая императрица» вознамерилась в религиозных вопросах вернуться к традициям допетровской Руси. «Набожность Елизаветы и ее благоволение к духовенству... склоняли ее к разрыву с руководящими идеями ее отца, — отмечает польский историк К. Валишевский. — Елизавета создала совершенно новый режим воинственного православия. Она развила и постепенно усилила все его формы, не исключая самых крайних проявлений религиозной пропаганды, не останавливавшейся ни перед какими средствами, и самой упорной и ожесточенной борьбы с ересью». Безусловно, такие крутые меры не могли не привлечь к ней симпатии простого народа и той значительной части старой аристократии, которая, невзирая на внешнее принятие европейских манер, продолжала ревностно хранить в душе традиции московской старины. Современников не оставляли равнодушными и постоянное стремление императрицы заменять по возможности иностранцев русскими при назначении на государственные должности и многие другие привилегии, предоставленные соотечественникам. Однако подобные меры отнюдь не были проявлением национализма, который, по мнению некоторых историков, якобы возвел Елизавету на престол. То было естественным проявлением ее душевных качеств, сформировавшихся под влиянием полученного воспитания, а также выражением воли большинства населения. По словам В. О. Ключевского, «воспитанная среди

новых европейских веяний и преданий благочестивой старины, Елизавета попала между двумя встречными культурными течениями». Этим же обстоятельством объясняет ее успех и К. Валишевский: «Элементы ее популярности кроются именно в этом смешении двух культур и компромиссах, куда вслед за нею устремилась и вся Россия, находя в них одновременно удовлетворение и своих прежних наклонностей и новых потребностей, и отдохновение после тяжких испытаний эпохи преобразований».

«Смешение двух культур» явилось главной отличительной чертой духовной жизни общества 40—60-х годов XVIII века, поскольку именно в этот период к активной политической и экономической деятельности в стране пришло новое поколение русских, повзрослевших в условиях петровской реформации. Они в полной мере впитали в себя влияние своих приверженных старине отцов и дедов, но и оценили преимущества, предоставляемые новым укладом жизни. Сама Елизавета, родившаяся в 1709 году, и многие ее сверстники получили приблизительно одинаковое воспитание и образование, в котором «Домострой» и Святое Писание сочетались с французским, немецким и итальянским языками, танцами, верховой ездой, а для юношества еще с фехтованием и некоторыми началами военных наук. Многие представители знати уже успели побывать за границей и, конечно же, не помышляли о полном возврате к допетровскому быту, но твердо придерживались

принципам православной веры. Точно так же были настроены представители других слоев населения: купечества, ремесленников и даже нового духовенства.

Однако если в проявлениях духовности в русском обществе в царствование Елизаветы наблюдалось заметное возвращение к старине, то в образе светской жизни царедворцы окончательно порвали с прежними традициями, в чем несомненно сказалась личная заслуга императрицы. Грандиозный размах дворцового строительства в Петербурге и его окрестностях был обусловлен в те годы не столько успехами отечественной экономики и увеличением богатств потенциальных заказчиков, сколько стремлением знати подражать государыне и необходимостью соответствовать своей роли при дворе. Подтверждением этому может служить массовое завершение к середине 1750-х годов благоустройства загородных усадеб, расположенных по берегам реки Фонтанки. Еще в 1712 году Петр I щедро раздарил размежеванные здесь заболоченные участки своим приближенным, с тем чтобы те к определенному сроку выстроили на собственный счет каменные хорошие строения и развели сады. В дальнейшем неоднократно публиковались грозные именные указы государя, а после его кончины — преемников, вплоть до последнего указа Анны Иоанновны 1738 года, в которых, под страхом конфискации земли и всей находившейся на ней недвижимости, предписыва-

лось завершить строительство. Но только с постройкой Летнего дворца императрицы Елизаветы Петровны на Фонтанке в течение нескольких последующих лет берега реки преобразились уже без особых напоминаний.

Не только масштабы строительства, но также стиль архитектуры задавался вкусом самой императрицы. Наиболее ярко ее художественные пристрастия выразили в своих постройках придворный архитектор Ф.-Б. Растрелли и главный архитектор Адмиралтейства С. И. Чевакинский. Созданные ими шедевры в наибольшей степени повлияли на формирование художественного образа той «славной эпохи», названной елизаветинской. «Случилось так, что вступление на престол императрицы Елизаветы было концом иноземного немецкого владычества при русском дворе, но это иноземное немецкое владычество сменилось другим, иноземным же, только французским влиянием, — отмечает историк В. О. Ключевский. — Французские вкусы, моды, костюмы, манеры в царствование Елизаветы стали вводиться при петербургском дворе и в высшем русском обществе».

«Без них (французов), — писал впоследствии журнал «Кошелек» (1774 г.), — не знали бы мы, что такое танцевание, как войти, поклониться, напрыскаться духами, взять шляпу и одною ею разные изъяснить страсти и показывать состояние души и сердца нашего...»

Двор при Елизавете превратился в «увеселительный спектакль, французскую комедию и ита-

льянскую комическую оперу». Нескончаемой вереницей тянулись спектакли, концерты, куртаги, балы, маскарады, поражавшие ослепительным блеском и «роскошью до тошноты». Так императрица Елизавета вместе со своими приближенными «медленно поднимала Россию до умственного и нравственного уровня Европы». Впрочем, иностранцы все-таки замечали и грубость нравов в придворных кругах, и неумение разнообразить развлечения, и порой отсутствие элементарного вкуса, и недостатки в образовании, и многие другие пробелы, не позволявшие еще российской знати достичь европейского уровня. Это знаменательное событие произошло уже в царствование Екатерины Великой, которая, так же как и ее предшественница, оказала огромное личное влияние на культурное развитие русского великосветского общества.

Вкусы в эпоху Екатерины стали более утонченными, а уровень образованности в придворных кругах гораздо более высоким. По свидетельству В. О. Ключевского, один из образованных русских вельмож — Бутурлин, разговаривая с приезжим французом, парижанином, удивил его точностью, с которой он рассказывал о парижских улицах, гостиницах, театрах и памятниках. Удивление иностранца превратилось в настоящее изумление, когда тот узнал, что Бутурлин никогда не бывал в Париже и все узнал о нем из книг.

В отличие от Елизаветы, Екатерина II не любила стиля барокко, ее эстетическое чувство оскорбляла грандиозная помпезность растреллиевс-

ких дворцов. В архитектуре она предпочитала более утонченные стили — рококо и, особенно, классицизм, отчасти отдавая дань европейской моде, отчасти в силу собственных художественных пристрастий и вкусов: государыня преклонялась перед античным искусством и ее воображение увлекали античные герои.

Отношение Екатерины Великой к искусству, как и ко всему в жизни, определялось, по общему мнению, ее непомерным тщеславием. Она собирала в Эрмитаже большие художественные коллекции, но откровенно говорила, что делает это не из любви к прекрасному, а потому что великим государям подобает иметь такие вещи у себя во дворцах. «Трагедия ей не нравится, комедия для нее скучна, она не любит музыки, стол ее лишен всякой изысканности; игрой она занимается только для вида; в садах она любит одни розы; она увлекается только строительством и управлением своего двора, потому что ее любовь царствовать над людьми и играть роль в мире — не любовь, а страсть», — написал о Екатерине в 1773 году французский дипломат Дюран. О своем увлечении строительством императрица сама поведала в письмах к Гримму: «Знаете, что строительная страсть сильнее в нас, чем когда бы то ни было, и ни одно землетрясение не разрушило столько зданий, сколько мы их возводим». При этом прибавляла меланхолическое размышление на немецком языке: «Строительная горячка — дьявольская вещь; она поглощает деньги, и чем больше стро-

ишь, тем больше хочешь строить; это болезнь, как пьянство».

Екатерина через своих доверенных лиц повсюду в Европе искала и находила талантливых зодчих, правда, по разным причинам не всегда оставалась ими довольна.

Архитектура Петербурга уже в первый период правления Екатерины Великой (1760—1770-е годы) отличалась большим разнообразием, поскольку угодливые царедворцы получили в это время гораздо больше образцов для подражания, чем в царствование императрицы Елизаветы.

Увлечение классическими формами наряду с полным религиозным безразличием Екатерины, прилежно изучавшей обряды русской церкви и усердно молившейся по приезде в Россию, а после вступления на престол, ограничившейся только формальным посещением храмов лишь в тех случаях, когда ее присутствия требовал этикет, привело к очередному (после Петра I) отступлению в архитектуре от традиций русского православия. Православные церкви, выстроенные в «классическом стиле» наподобие языческих храмов, в которых русский иконостас соседствовал с античными колоннами, ознаменовали собой новый этап вторжения европейских влияний в духовную жизнь русского общества. Впрочем, европейски просвещенные люди екатерининского времени — придворные и духовенство — безропотно восприняли это нововведение, благодаря чему Петербург обогатился новыми архитектурными шедеврами.

В своей книге В. К. Шуйский повествует об особенностях творчества самых знаменитых зодчих и о наиболее известных памятниках архитектуры Петербурга 1740—1770-х годов. В книге содержится много новых, ранее не публиковавшихся материалов, позволяющих по-новому взглянуть на творчество некоторых архитекторов раннего русского классицизма.

ЗРЕЛОЕ РУССКОЕ БАРОККО

Вследствие грандиозных преобразований Петровской эпохи к середине XVIII столетия Россия окончательно утвердила за собой место великой мировой державы. Несмотря на существование феодально-крепостнического строя, препятствовавшего развитию капиталистических отношений, по отдельным видам промышленного производства Россия опережала такие ведущие европейские страны, как, например, Франция, уступая в значительной степени лишь Англии с ее передовой промышленной техникой. Уже в середине XVIII века в России существовали сотни мануфактурных производств, чугунолитейных, медеплавильных и железоделательных заводов. В дальнейшем количество их существенно возросло.

Развитию промышленности способствовал расцвет науки, связанной в первую очередь с именем М. В. Ломоносова. Ломоносов обогатил не

только науку, но также поэзию, литературу и искусство. В частности, Ломоносов, наряду с В. Н. Татищевым¹, явился основоположником русской исторической науки. По его инициативе и при непосредственном участии И. И. Шувалова² в 1755 году был создан Московский университет. Первым куратором первого российского университета становится Шувалов. Он же через два года при поддержке Ломоносова основал в Петербурге Академию художеств — первое высшее художественное учебное заведение в стране — и был ее первым президентом. Это же время связано с выдающимися достижениями в области техники. Достаточно упомянуть имя И. И. Ползунова — изобретателя паровой машины.

Развитие промышленности, науки и техники сопровождалось расцветом искусств и в особенности архитектуры, свидетельствовавшей о возросшем могуществе Российской империи, богатстве ее придворных кругов — основных заказчиков столичных архитекторов. Устремлениям к пышности и богатству императорского двора в полной мере отвечал стиль барокко, зародившийся в Италии на рубеже XVI—XVII веков и получивший своеобразное развитие на русской почве. Отцом барокко называют великого живописца, скульптора и архитектора эпохи итальянского Возрождения Микеланджело Буонарроти³, но наивысший его расцвет в Италии в первой половине XVII века связывают с именем Лоренцо Бернини⁴ — выдающегося архитектора и скульптора, а

также Франческо Борромини³, в творчестве которого архитектура барокко получила наиболее яркое выражение. Расцвет же русского барокко приходится на середину XVIII века.

За сравнительно короткий период существования стиля зрелого русского барокко был создан целый ряд архитектурных шедевров, не только не уступающих работам западноевропейских зодчих, но нередко их превосходящих. Высокому национальному подъему архитектуры способствовало обращение к богатому древнерусскому наследию, в результате чего появились такие непревзойденные памятники зодчества, как ансамбли Смольного монастыря и Никольского Морского собора с отдельно стоящей колокольней. Достойное место в ряду мировых шедевров заняли ансамбли, созданные в Петергофе и Царском Селе, императорский Зимний дворец, а также роскошные дворцы и усадьбы царедворцев в Петербурге.

В период зрелого русского барокко необычный расцвет получает синтез архитектуры, живописи и скульптуры при ведущей роли архитектуры, подчиняющей себе все виды изобразительных искусств. В то же время архитектурные формы не являются самодовлеющими и порой скрываются за выступающим на первый план обильным декором.

Стиль зрелого русского барокко постепенно сменяет «петровское барокко» к началу 1740-х годов. Нередко его называют «елизаветинским барокко», так как этот стиль по времени совпада-

ет с периодом правления дочери Петра Великого — Елизаветы Петровны. Она вступила на престол в 1741 году и скончалась в конце 1761 года.

Для зрелого русского барокко, по сравнению с «петровским», характерно обилие декоративных элементов, играющих основную роль в формировании архитектурно-художественного образа. Вертикальные белые тяги в виде лопаток или пилястр уступают место приставленным к стенам колоннам. Стены прорезаются широкими и высокими окнами, а оставшиеся свободными части простенков заполняются сложных барочных очертаний наличниками с вкомпонованными в них барельефами. Обилие декоративной скульптуры — еще один характерный признак архитектуры зрелого русского барокко.

Увеличиваются размеры парадных интерьеров, и они выстраиваются в анфилады. Стены, как правило, двухсветных парадных залов сплошь заполняются живописью, золоченой резьбой, в простенки вставляются зеркала, зрительно расширяющие внутреннее пространство. Полы украшают наборные паркетные замысловатого рисунка из ценных пород дерева, а потолки заполняют живописные плафонные композиции с эффектами прорыва пространства в глубину. Слово «барокко» в переводе с итальянского означает вычурный. И действительно, стиль зрелого русского барокко очень пышный, декоративный, вычурный. Это слово как нельзя лучше подходит к определению стиля.

Одно из первых архитектурных произведений, в котором ярко проявились черты зрелого русского барокко, — Аничков дворец был заложен в 1741 году по проекту архитектора М. Г. Земцова вблизи правого берега реки Фонтанки на пересечении ее с Невским проспектом (в те времена Невская перспектива). После смерти Земцова в 1743 году работы по возведению дворца продолжил его ученик Г. Д. Дмитриев, а завершил строительство архитектор Ф.-Б. Растрелли. Перед дворцом, обращенным главным фасадом в сторону Фонтанки, был организован парадный двор с гаванью, соединенной искусственной протокой с рекой. Со стороны Фонтанки парадный двор ограничивали прогулочные галереи, а вся усадьба с регулярным садом, доходившим до Садовой улицы, была обнесена глухим забором.

Главный и садовый фасады трехэтажного в своей основе Аничкова дворца имели одинаковое архитектурное решение с тремя повышенными на этаж выступами-ризалитами: центральным, увенчанным разорванным треугольным фронтоном, и двумя боковыми, завершенными куполами сложных криволинейных очертаний. Если фасады вместе с ризалитами, обработанными плоскими пилястрами, еще сохраняли связь с «петровским барокко», то их завершающие части с богато разработанным скульптурным декором позволяли отнести Аничков дворец к произведениям русского барокко. Впоследствии дворец неоднократно



Вид Аничкова дворца и Невского проспекта.

С гравюры Я. В. Васильева
по рисунку М. И. Махаева. 1753 г.

но перестраивался, утратив все свои барочные элементы.

Растрелли, закончивший строительство Аничкова дворца и осуществивший отделку его интерьеров, явился самым ярким представителем стиля зрелого русского барокко

Ф.-Б. РАСТРЕЛЛИ

Франческо Бартоломео Растрелли родился в 1700 году в Париже в семье известного впоследствии скульптора Бартоломео Карло Растрелли, имевшего одновременно архитектурное образование. С конца XVIII века флорентиец Карло Растрелли работал при дворе французского короля Людовика XIV, а после его смерти в 1715 году вместе с семьей был приглашен в Россию в качестве архитектора, скульптора и декоратора. Но в историю русского искусства он вошел как наиболее выдающийся скульптор «петровского барокко». Карло Растрелли был автором первого монументального скульптурного произведения в нашем городе — памятника Петру Великому. Модель его была изготовлена еще в петровское время, отливка в бронзе осуществлена в эпоху Елизаветы Петровны, а установлен он был только при Павле I перед Михайловским замком. Ряд его скульптурных произведений занимают почетные места

в залах Эрмитажа и Русского музея: скульптурные портреты Петра Великого и его сподвижника — первого генерал-губернатора Петербурга А. Д. Меншикова, скульптурная группа «Анна Иоанновна с арапчонком» и др. В качестве архитектора и скульптора Карло Растрелли работал в Петергофе.

Первоначальное профессиональное образование Франческо Растрелли получил под руководством своего отца, а затем совершенствовал мастерство на практике. Но если Растрелли-отец прославился своими скульптурными произведениями, то сыну предстояло стать великим архитектором.

К наиболее ранним работам архитектора относится дворец князя Кантемира, выстроенный на берегу реки Невы в 1721—1727 годах вблизи Потешного поля, или Царицына луга (позже Марсово поле). Эта постройка Растрелли еще сохраняла черты «петровского барокко» и ничем не напоминала произведения архитектора периода зрелого творчества. По своим художественным достоинствам дворец Кантемира не отличался от ему подобных и впоследствии был перестроен.

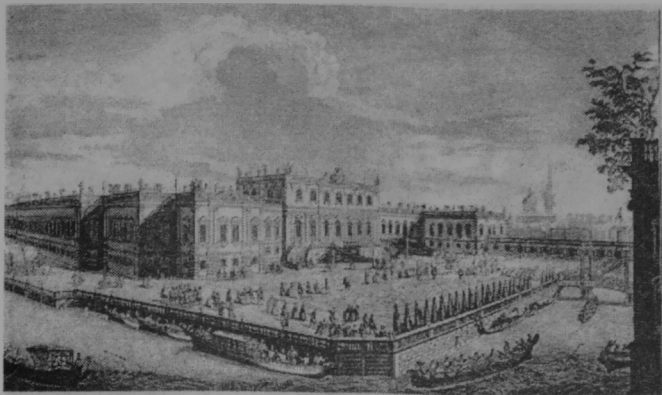
Первые выдающиеся произведения Растрелли были осуществлены в Курляндии (ныне территория Латвии) вблизи города Бауска в Руэнтале (в переводе с немецкого — долина покоя, современное латышское название — Рундале) и городе Митаве (ныне Елгава) — столице Курляндского герцогства. Здесь по его проектам во второй половине 1730-х годов были выстроены два дворца

для фаворита императрицы Анны Иоанновны герцога Бирона. В них уже намечаются отдельные черты зрелого русского барокко: организация подъездного парадного двора, усложненная пластика фасадов при общем еще несколько плоскостном решении, явное, хотя не в полную силу, обогащение фасадов скульптурным декором, группирующиеся в пучки пилястры (в последующих постройках это будут в основном колонны), усложненного рисунка наличники окон.

Дворцы сохранились до наших дней, за исключением отделки интерьеров дворца в Митаве (Елгаве).

Первенцем зрелого русского барокко в Петербурге явился Летний дворец, построенный Растрелли в 1741—1745 годах в так называемом третьем Летнем саду в том месте, где берет свое начало Мойка, вытекая из Фонтанки. Дворец был обращен главным фасадом к Мойке в сторону Летнего сада, а боковым выходил на Фонтанку.

Здание возвели двухэтажным с повышенной средней частью и протяженными боковыми крыльями флигелей. Первый этаж был каменным, а второй деревянным. Парадные залы, украшенные золоченой резьбой, живописью, наборными паркетами и зеркалами, располагались во втором этаже. Первый этаж был обработан рустованными лопатками, а второй — соответствующими им пилястрами, что можно рассматривать как отзвук «петровского барокко». Зато фигурные наличники и декоративная скульптура, поставленная на



Ф.-Б. Растрелли. Летний дворец Елизаветы Петровны.
Гравюра середины XVIII в. по рис. М. И. Махаева

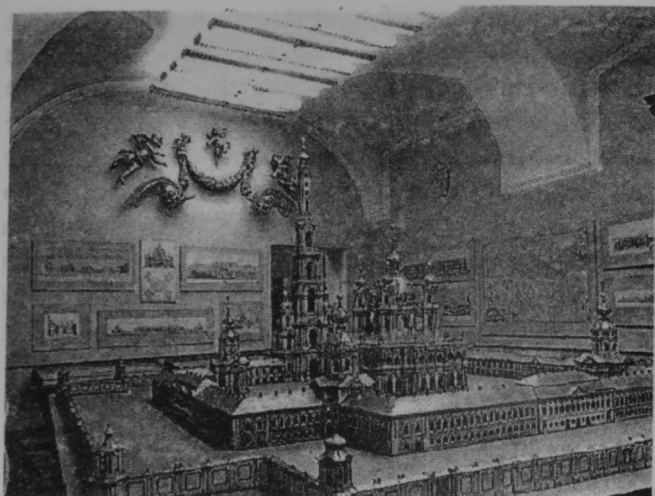
балюстраде дворца, совсем в духе новой архитектуры создавали богатую игру светотени на фасадах. Вход во дворец Растрелли оформил парадным крыльцом с двумя изогнутыми по дуге всходами. Возле них устроили фонтаны.

Дворец был воздвигнут с отступом от реки Мойки. Между Мойкой и дворцом разбили цветники в регулярном стиле, а вдоль берега посадили конусообразно подстриженные деревья.

В ходе завершения строительных работ возвели крытую галерею, которая вела из дворца через Мойку в Летний сад.

В конце XVIII века обветшавший Летний дворец сломали, а на его месте построили Михайловский замок.

К наиболее выдающимся произведениям Растрелли относится Смольный монастырь, сооружен-



Ф.-Б. Растрелли. Проектная модель ансамбля
Смоляного монастыря

ный в 1748—1764 годах за чертой города на излучине Невы. Здесь в петровское время находился Смоляной двор, на котором гнали деготь из смолы для нужд русского флота. Вблизи Смоляного двора вначале срубили загородный дом для основателя города, а затем выстроили дворец, доставшийся в наследство Елизавете Петровне, когда она еще была великой княжной. На этом месте, уже будучи императрицей, Елизавета Петровна решила построить монастырь, куда собиралась уйти на старости лет, но так и не собралась.

Смоляной монастырь, имевший еще одно название — Воскресенский Новодевичий, архитектор спроектировал в традициях древнерусских мона-

стырских ансамблей с главенствующим пятиглавым собором и многоярусной колокольной, оформляющей с западной стороны парадный въезд на монастырскую территорию. Стремление вернуться от западноевропейских к древнерусским национальным традициям было характерно для эпохи Елизаветы Петровны.

Но были и существенные отличия. Прежде всего, древнерусские монастыри строились как крепости с глухими толстыми каменными стенами и неприступными оборонительными башнями, прорезанными узкими бойницами. А Смольный монастырь богатством архитектурных форм, скульптурного декора и отделкой интерьера собора должен был мало чем отличаться от дворцовых сооружений и иметь светский вид. Асимметричная планировка древнерусского монастыря определялась характером отведенного для него участка, а внутренняя территория застраивалась, как правило, хаотично разновеликими и разномасштабными сооружениями, включающими храмы, трапезные, кельи и т. д. Растрелли же разработал строго симметричную композицию, подчиненную утвержденным еще в петровское время требованиям регулярности застройки.

В центре общей композиции Растрелли — традиционный для русской архитектуры пятиглавый собор, имеющий в плане равноконечный греческий крест. Его окружают двух-, частично трехэтажные корпуса келий, также имеющие в плане крест. В их ближайших к собору угловых частях



Ф.-Б. Растрелли. Смольный собор. Проектная модель.

встроены одноглавые церкви, вторящие четырем боковым главам собора. В свою очередь, корпуса келий охватывает глухая каменная ограда, повторяющая характер очертаний келий. В ее углах спроектированы небольшие башни, ничего общего не имеющие с крепостными и, скорее всего, напоминающие маленькие часовни. Итак, общая композиция ансамбля пирамидальная: одноэтажная каменная ограда, двух-трехэтажные корпуса келий и взметнувшийся кверху собор. Общая пирамидальная композиция повторяется в композиции самого собора.

Смольный собор называют шедевром не только русской, но и мировой архитектуры. Это шедевр из шедевров. В отличие от западноевропейских памятников архитектуры барокко, Смольный собор имеет строго симметричную, уравновешенную композицию, построенную на исключительно выверенных классических пропорциях. Традиционное русское пятиглавие с характерными луковичными главками и многоцветие также отличают собор от западноевропейских храмов.

Чтобы добиться наибольшей выразительности постройки, Растрелли вплотную придвинул к центральному барабану четыре небольшие двухъярусные колокольни, тем самым создав очень компактную, монолитную композицию. Создается впечатление, что верхняя часть как бы органично вырастает из нижнего основного объема собора. Небольшие двухъярусные колокольни он развернул под углом 45° так, чтобы со стороны любого

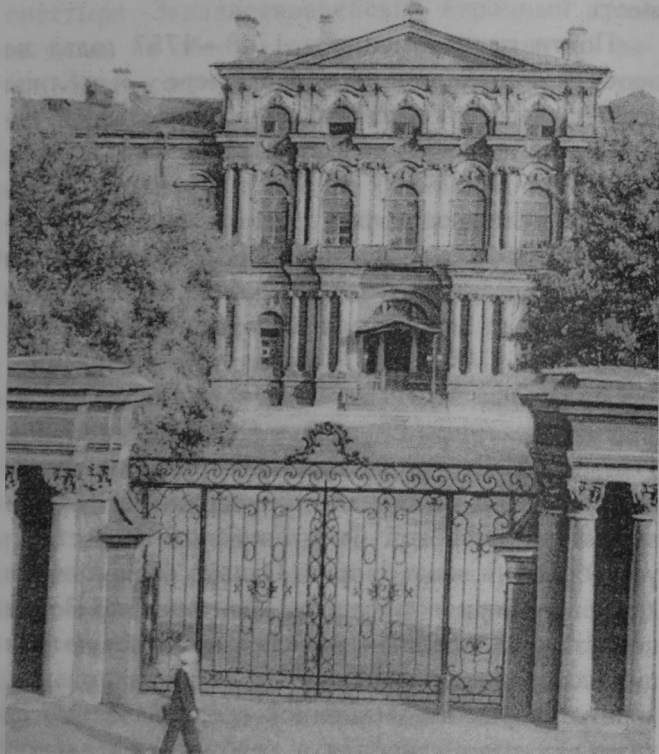
фасада хорошо были видны две стороны каждой колокольни. Таким нехитрым архитектурным приемом Растрелли обогатил художественный образ собора в целом. И еще одно существенное отличие зрелого русского барокко от западноевропейского, что хорошо видно на примере Смольного монастыря. Западноевропейский барочный храм рассчитан на обзор его со стороны главного фасада. Здесь сосредоточено богатство архитектурных форм и скульптурного декора. Нередко фасад закрывает основной объем собора, не рассчитанного на круговой обзор. Смольный же собор можно обходить со всех сторон и находить бесчисленное количество перспективных видовых точек, то есть он значительно богаче работает в пространстве.

Растрелли предполагал включить в ансамбль многоярусную колокольню, отмечающую въезд на территорию монастыря. Она должна была вознестись на высоту 140 метров, значительно превысив колокольню Петропавловского собора, оставшуюся на сегодняшний день самой значительной архитектурной доминантой города. В связи со смертью Елизаветы Петровны колокольня не была построена, так же как не успели осуществить богатую отделку интерьера Смольного собора по проекту Растрелли. Ясное представление о первоначальном замысле архитектора дает уникальная проектная деревянная модель всего ансамбля. Она не только раскрашена и вызолочена, ее собор полностью сохраняет внутреннюю отделку. Модель была

выполнена по чертежам Растрелли под его непосредственным руководством. Она постоянно находилась на территории будущего монастыря до окончания строительства. Сейчас ее можно видеть в экспозиции отдела архитектуры Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств.

Почти одновременно в 1748—1757 годах по проекту Растрелли в городе Киеве — столице древнерусского государства — был возведен пятиглавый Андреевский собор, по размерам, соотношениям отдельных частей и пропорциям несколько отличающийся от собора Смольного монастыря. Но преимущественно Растрелли работал в Петербурге и его окрестностях, где строил и перестраивал дворцы для императрицы и ее приближенных.

Для графа М. И. Воронцова⁶, женатого на кузине императрицы Елизаветы Петровны, в 1749—1757 годах Растрелли распланировал и создал усадьбу на значительной территории между Садовой улицей и рекой Фонтанкой, по соседству с усадьбой Аничкова дворца. Однако если Аничков дворец был ориентирован на Фонтанку, то Воронцовский был обращен фасадом на Садовую улицу. Главный двухэтажный на высоких подвалах корпус дворца с повышенной средней частью архитектор спроектировал в глубине подъездного парадного двора, ограниченного невысокими служебными флигелями, выходящими на Садовую торцевыми фасадами. Их объединяет чугунная огра-



Ф.-Б. Растрелли. Воронцовский дворец.
Центральная часть главного фасада.

да на столбах с центрально расположенными великолепными въездными воротами. Решетка, выполненная по рисунку Растрелли, явилась одним из первых высокохудожественных произведений такого рода в Петербурге, славившемся когда-то своими оградами.

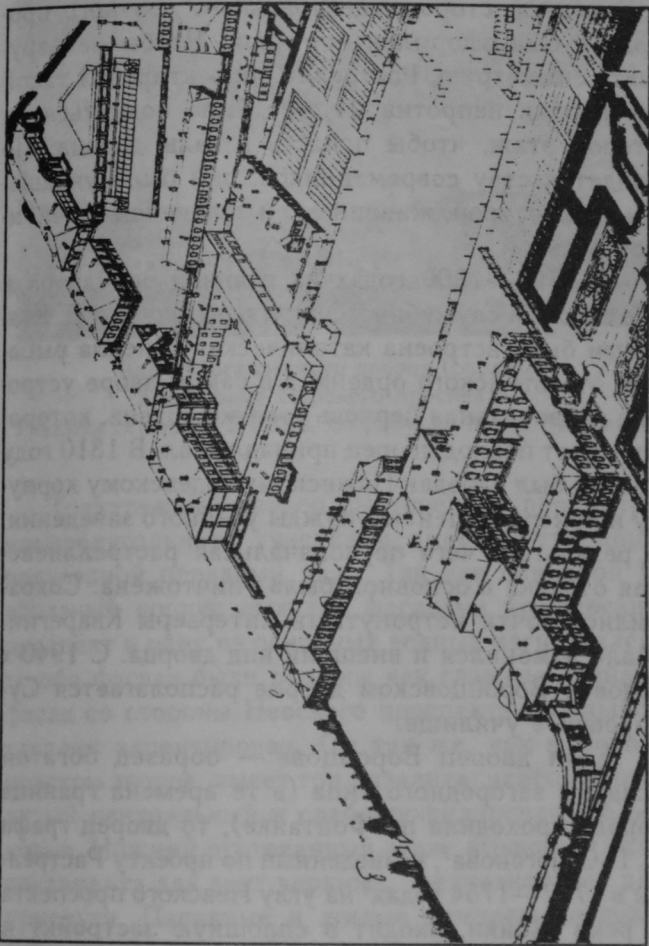
К главному корпусу Воронцовского дворца со стороны сада архитектор пристроил дополнительные флигеля, образующие квадратный двор, куда можно было попасть через центральный сквозной проезд, позже переделанный в вестибюль. С противоположной стороны замкнутого двора располагался выход в сад. Сад имел характерную для периода барокко регулярную, или французскую, планировку с четко расчерченными линиями дорожек, искусственными водоемами, низкорастущей и партерной стриженной зеленью. Сад простирался почти до Фонтанки. Он хорошо обозревался на всю глубину с открытой террасы, устроенной на крыше одноэтажного служебного корпуса, обращенного в парк.

В решении главного фасада дворца Растрелли применил нашедшую широкое распространение в эпоху зрелого русского барокко трехчастную композицию с центральным сильно развитым выступом-ризалитом и двумя подчиненными ему боковыми. Соответственно пластически наиболее богато разработан повышенный на этаж центральный ризалит в пять осей. Его первый этаж Растрелли обработал сдвоенными колоннами, поддерживающими небольшие части разорванного антаблемен-

та и по существу играющими декоративную роль. По сторонам проезда во внутренний двор колонны группируются в пучки, образуя два небольших выступа. Достаточно мощные выступы служат опорами легкого балкона с ажурной решеткой. Такого рода приемы делают архитектуру барокко атектоничной, то есть неконструктивной. Атектоничность — один из характерных признаков архитектуры зрелого русского барокко. Выступающие и западающие части фасада, колонны, собирающиеся в пучки и расходящиеся попарно по сторонам, создают богатую игру света и тени и придают зданию динамику, подвижность, что присуще не только Воронцовскому дворцу, но также архитектуре Растрелли в целом.

Во втором этаже Растрелли также применил сдвоенные колонны, но только по краям ризалита, а среднюю часть обработал сдвоенными пилястрами. Пластическая напряженность первого этажа здесь получает выход. Движение кверху затухает в третьем этаже с его декоративно решенными плоскими лопатками в центре и волютообразными выступами по краям. Останавливает взлет колонн и пиластр завершающий композицию треугольный фронтон.

Простенки между колоннами и пилястрами Растрелли прорезает широкими окнами с фигурными наличниками, создающими дополнительную игру света и тени. Характерные барочные приемы можно обнаружить и в боковых ризалитах,



Воронцовский дворец. Фрагмент плана Санкт-Петербурга 1764—1773 гг.

но они решены более сдержанно в соответствии с их подчиненной ролью.

Вход на парадную лестницу располагался с внутренней стороны центрального арочного проезда и был оформлен портиком. Чтобы не нарушать симметрию, Растрелли спроектировал такой же портик напротив. Нужно было подняться на второй этаж, чтобы попасть в залы дворца. По свидетельству современников, они были украшены скульптурой, живописью и золоченой деревянной резьбой.

В 1798—1800 годах на главной оси двора в его садовый служебный флигель по проекту Д. Кваренги была встроена католическая капелла рыцарей Мальтийского ордена, а в самом дворе устроена православная церковь того же ордена, которому в этот период дворец принадлежал. В 1810 году дворец был передан Пажескому кадетскому корпусу и приспособлен под нужды учебного заведения, в результате чего первоначальная растреллиевская отделка в основном была уничтожена. Сохранились почти нетронутыми интерьеры Кварегни. Мало изменился и внешний вид дворца. С 1940-х годов в Воронцовском дворце располагается Суворовское училище.

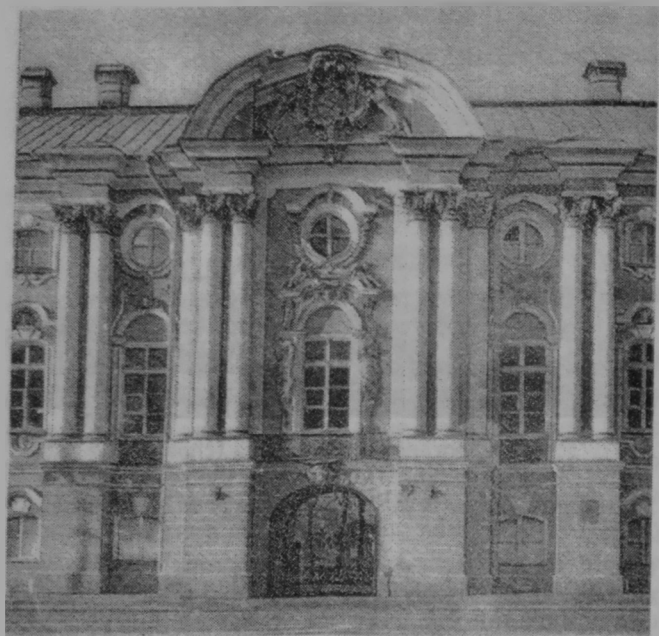
Если дворец Воронцова — образец богатой усадьбы загородного типа (в те времена граница города проходила по Фонтанке), то дворец графа С. Г. Строганова⁷, возведенный по проекту Растрелли в 1752—1754 годах⁸ на углу Невского проспекта и реки Мойки, входит в сплошную застройку и является дворцом городского типа.



Вид Строгановского дворца (справа)
в панораме Невского проспекта.

Гравюра середины XVIII в. по рисунку М. И. Махаева.

Трехэтажный дворец выстроен по периметру четырехугольного участка и имеет внутренний подъездной парадный двор. Так как основной Г-образный корпус выходит фасадами на Невский проспект и одну из основных водных магистралей, то оба фасада были решены как главные. Однако фасад со стороны Невского проспекта в большей степени акцентирован. Он так же, как в Воронцовском дворце, имеет три ризалита: наиболее развитый центральный и слабопрофилированные боковые. Нижний рустованный этаж, играющий роль постамента для двух верхних, предназначался для прислуги. Парадные и жилые комнаты владельцев занимали второй и третий этажи, объединенные ордером и имеющие богатую как наружную,



Ф.-Б. Растрелли. Строгановский дворец.
Вид со стороны Невского проспекта.

так и внутреннюю отделку. По сторонам проезда во внутренний двор Растрелли сгруппировал в пучки колонны. Их архитектурное звучание, как и в Воронцовском дворце, он усилил симметрично поставленными сдвоенными колоннами. Окна второго и третьего этажей Растрелли украсил наличниками замысловатого барочного рисунка. В особенности это касается двух центральных окон с кариатидами во втором этаже. Декоративную композицию завершает разорванный лучковый

фронтон с горельефным изображением графского герба.

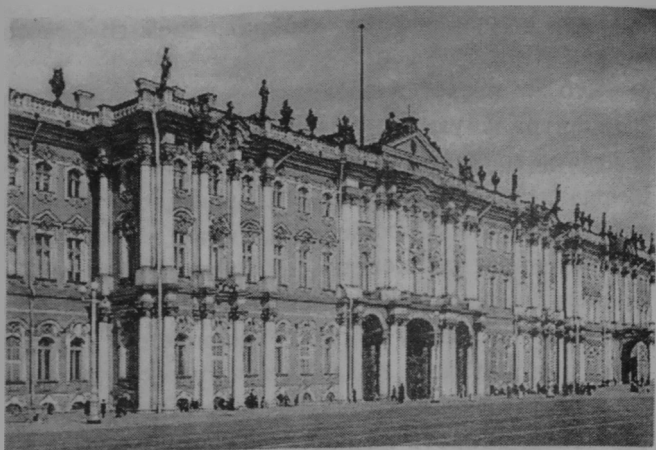
Что же касается фасада со стороны Мойки, то его центральную часть Растрелли акцентировал четырьмя трехчетвертными колоннами, увенчанными разорванным треугольным фронтоном, и двумя пилястрами по сторонам. Колоннам и пилястрам соответствует двухсветный танцевальный зал — единственный сохранивший до наших дней первоначальную отделку и даже живописный плафон одного из наиболее выдающихся художников-декораторов того времени — Джузеппе Валериани.

Чтобы попасть на парадную лестницу и в помещения дворца, нужно было проехать во двор, так как никакого входа со стороны Невского проспекта тогда не было. На верхней площадке этой лестницы и находился вход в танцевальный зал.

В конце XVIII века по желанию нового владельца А. С. Строганова⁹ дворец был в значительной степени перестроен по проектам архитекторов Ф. И. Демерцова и А. Н. Воронихина. В настоящее время дворец принадлежит Государственному Русскому музею.

Самым значительным петербургским дворцом считается Зимний, сооруженный Растрелли в 1754—1762 гг. на месте предыдущего, построенного в 1732—1735 годах для императрицы Анны Иоанновны. Его автором также был Растрелли.

Если предыдущий дворец еще сохранил черты архитектуры «петровского барокко»: плоскостное решение фасадов, обработанных пилястрами, кров-



Ф.-Б. Растрелли.

Зимний дворец со стороны главного фасада

лю с изломом и сдержанное скульптурное убранство, то новый дворец явился типичным произведением зрелого русского барокко с богато разработанной пластикой фасадов, насыщенных архитектурно-скульптурным декором.

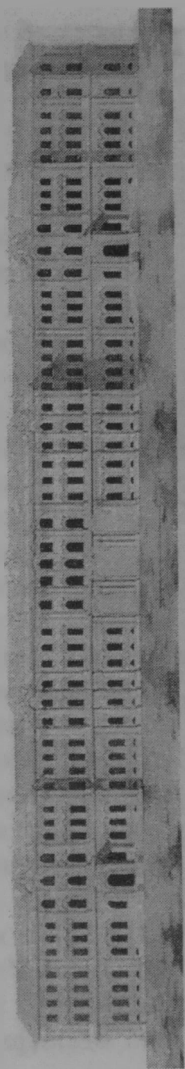
В проекте трехэтажного Зимнего дворца Растрелли значительно развивает композицию замкнутого прямоугольника с внутренним двором, куда ведут три въездные арки со стороны будущей Дворцовой площади, походившей в те времена на луг. Напротив центральной арки располагался тогда главный вход во дворец, отмеченный на дворцовом фасаде портиком.

Своими огромными размерами, богатством и разнообразием архитектурных форм, а также скульп-

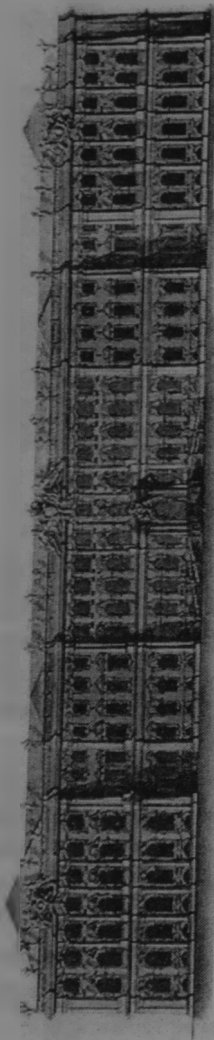
птурного убранства он превосходил все созданные в Петербурге дворцы.

Первоначально Зимний дворец был рассчитан на круговой обзор, и только позже застроили его восточный фасад. Поэтому каждый фасад Растрелли проектировал отдельно, сохраняя при этом строгую симметрию и основной принцип композиционного построения с западающими и выступающими частями, придающими зданию повышенную экспрессию.

В качестве основного декоративного элемента архитектор использовал ордер. Малым орденом обработан нижний этаж, а большим — два верхних¹⁰. Оси колонн нижнего и верхних этажей строго совпадают, и им



Ф.-Б. Растрелли. Зимний дворец. Главный фасад. Копия конца XVIII в.



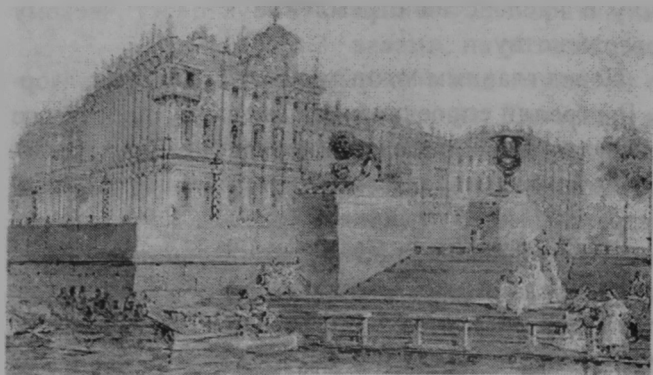
Ф.-Б. Растрелли. Фасад со стороны Адмиралтейства

соответствуют скульптурные произведения, чередующиеся с декоративными вазами, на устоях проходящей над карнизом балюстрады. Колонны приставлены к фасадам и не несут никакой серьезной нагрузки. Простенки между колоннами Растрелли прорезал широкими светлыми окнами с пластически богато разработанными наличниками. В наличники он вкомпоновывает барельефы, представляющие собой разновидность скульптурных произведений, и скульптурой обильно насыщает разнообразного вида фронтоны. Создается впечатление, что Растрелли не проектировал, а лепил фасады, добиваясь различных вариаций, казалось бы, одних и тех же деталей. В этом смысле архитектура зрелого русского барокко, как ни одна другая, приближается к

скульптуре. Видимо, не случайно его отец-учитель являлся выдающимся скульптором, передавшим сыну в наследство стремление к пластическому совершенству.

Перед главным южным фасадом Зимнего дворца Растрелли спроектировал замкнутую барочную площадь, окружив ее колоннадой так, как это сделал Бернини¹¹ перед западным фасадом собора Св. Петра в Риме. В отличие от сложных построений Бернини, взявшего за основу композиции овал, площадь перед Зимним дворцом, в случае ее осуществления, имела бы правильные геометрические очертания. В ее центре Растрелли хотел установить конную статую Петра Великого работы своего отца. Но эта часть проекта осталась на бумаге.

В отличие от западноевропейского барокко с его стремлением к сложным криволинейным очертаниям, в архитектуре русского барокко всегда присутствует рациональное начало. Это, прежде всего, относится к планировочным решениям. Так, в Зимнем дворце все интерьеры прямоугольные в плане, а планировочная структура в целом находит отражение на фасадах. Более или менее близкие по композиции восточный и западный фасады Зимнего дворца имеют сильно выступающие боковые ризалиты или даже крылья, соответствующие основным узловым помещениям дворца: огромной парадной Иорданской лестнице¹², Большому тронному залу, дворцовому театру и церковному залу. Объединять их должны были анфилады парадных залов, галерей и комнат.



Ф.-Б. Растрелли. Зимний дворец.
Акв. В. С. Садовникова. 1844

Главную анфиладу парадных залов, нанизанных на одну ось, Растрелли спроектировал вдоль не-вского фасада от Иорданской лестницы до Тронного зала. Залы предполагалось обильно украсить золоченой резьбой, включая дверные полотна. При раскрытых дверях вся анфилада парадных залов должна была восприниматься в перспективе протяженным золотым коридором, подводящим к трону императрицы. По мере шествия от Иорданской лестницы к тронному залу постепенно раскрывались бы богатство и роскошь внутреннего убранства парадных залов, из которых ни один в точности не походил на другой.

Из основных интерьеров Зимнего дворца Растрелли успел отделать только галереи первого эта-

жа, парадную лестницу и дворцовую церковь. Вся первоначальная и последующая отделка интерьера погибла в результате опустошительного пожара в 1837 году. Восстанавливал растреллиевские интерьеры архитектор В. П. Стасов по собственным проектам, представляющим собой стилизацию под Растрелли.

Растрелли принимал участие в грандиозных преобразованиях дворцово-парковых ансамблей в пригородах Петербурга. Он перестроил Верхние палаты в Петергофе в Большой петергофский дворец и по существу создал новый Екатерининский дворец в Царском Селе.

Первый деревянный дворец в Петергофе был построен при Петре Великом в 1711—1717 годах. Тогда же начали планировать Верхний сад и Нижний парк. Работами руководил архитектор И.-Ф. Браунштейн. А первый каменный Петергофский дворец, или Верхние палаты, сооружается в 1714—1724 годах. В его создании, кроме Браунштейна, активное участие принимали архитекторы Ж.-Б. Леблон, Н. Микетти и скульптор Н. Пино. В последующие годы дворец увеличивался пристройками, вносились изменения в отделку интерьеров. Так, в начале 1730-х годов по проекту М. Г. Земцова по сторонам дворца были пристроены два деревянных корпуса.

В 1740-х годах при Елизавете Петровне Верхние палаты решили значительно расширить. Вначале предполагалось увеличить дворец за счет деревянных надстроек, но затем решено было пере-



Ф. Б. Растрелли. Большой петергофский дворец.
Гравюра середины XVIII в. по рисунку М. И. Махаева

строить его в камне. Согласно окончательному проекту, утвержденному весной 1747 года, все пристройки предполагалось сломать, сохранив только центральный корпус как памятник Петровской эпохи. По его сторонам Растрелли спроектировал еще два равновеликих корпуса вплотную к центральному и на значительных расстояниях в линию с корпусами еще два симметрично расположенных флигеля: церковный и так называемый Корпус под гербом, увенчанный царским орлом. Основные

корпуса и флигеля архитектор объединил одноэтажными переходами-галереями. Петровский корпус стал теперь небольшой составной частью огромного дворца, получившего затем наименование Большой петергофский. Сохранив обработку фасадов плоскими пилястрами, а также рустованные лопатки на углах и кровлю с изломом — характерные признаки архитектуры петровского времени, Растрелли изменил конфигурацию и рисунок наличников окон в соответствии с уже господствовавшим в это время стилем зрелого русского барокко. Черты нового стиля с особой силой находят свое выражение в композиции и декоративном убранстве церкви и Корпуса под гербом, перекрытых барочными куполами сложных криволинейных очертаний и завершенных луковичными главками. Первоначально церковь в соответствии с требованиями эпохи Елизаветы Петровны была пятиглавой, но после второй мировой войны ее восстановили одноглавой.

Церковь и Корпус под гербом, обогащенные скульптурным декором, выглядят очень праздничными и нарядными. Струящиеся вдоль луковичных главок и куполов декоративные резные золоченые гирлянды из пальмовых листьев служат аккомпанементом сверкающим фонтанам Нижнего парка и Верхнего сада.

В 1752—1754 годах вокруг Верхнего сада архитектор спроектировал ограду с парадными въездными воротами, расположенными на центральной оси всего ансамбля. Их декоративно решенные

устой он обогатил большим количеством собранных воедино колонн и пилястр.

Если основные строительные работы по дворцу были завершены в 1750 году, то его отделка продолжалась еще пять лет. Создавая анфилады новых интерьеров, Растрелли сохранил ставший реликвией кабинет Петра Великого — творение Леблона и Пино.

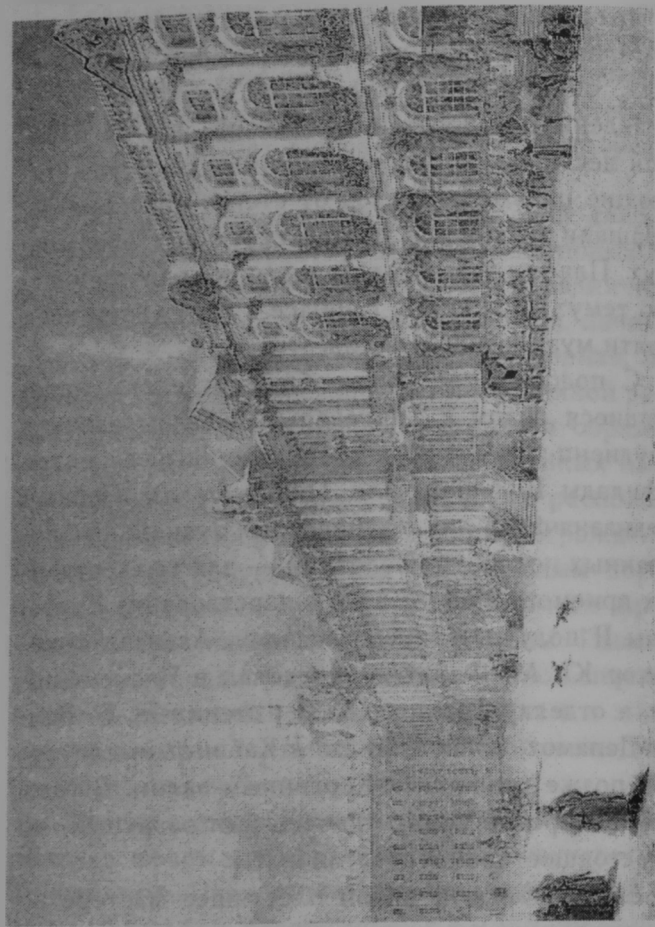
Со сдержанным решением фасадов дворцовых корпусов контрастировала отделка новых интерьеров. Ощущение необычайной праздничности и нарядности не покидало посетителя, начиная с парадной лестницы. Светлая и просторная, она была богато украшена золоченой деревянной резьбой прихотливого барочного рисунка в обрамлениях дверей, ниш и окон, а также дверных полотен. Золоченая объемная скульптура располагалась в нишах, на устоях лестничных ограждений затейливого рисунка и над центральным порталом, завершенным лучковым разорванным фронтоном с изображением царской короны. Пышное убранство парадной лестницы, названной впоследствии Купеческой¹³, дополняли росписи и живописный плафон с изображением Елизаветы Петровны в образе богини весны.

Портал парадной лестницы в виде колонного портика оформлял вход в большой двухсветный Танцевальный зал, еще обильнее украшенный золоченой резьбой, отражавшейся в многочисленных зеркалах, отсюда другое его название — Зеркальный зал. Окнами он выходил в Верхний сад, а на

его противоположной стене Растрелли спроектировал такого же рода, но ложные окна, в переплеты которых были вставлены зеркала, зрительно раздвигавшие ограниченное пространство зала. Зеркала, обрамленные золоченой резьбой, были вставлены и в простенках. Так же как на парадной лестнице, криволинейные падуго, осуществляющие плавный переход от стен к перекрытию, украшали росписи в соответствующих обрамлениях. Плафон тоже был расписан на аллегорическую тему: Аполлон на Парнасе в окружении всех девяти муз, богинь и богов.

С подобной роскошью были отделаны находившиеся рядом с Танцевальным залом аванзал и аудиенц-зал, а также расположенный в центре анфилады Большой, или Тронный, зал. Первый предназначался для официальных аудиенций иностранных послов, а последний — для торжественных приемов. Эти два зала в царствование Екатерины II получили новую отделку. Аванзал архитектор Ю. М. Фельтен переделал в Чесменский зал, а отделку Тронного зала изменил Ж.-Б. Валлен-Деламот, превратив его в Кабинет мод и граций, позже названный Картинным залом. В годы второй мировой войны дворец был разрушен, но в настоящее время восстановлен.

Еще с большей силой блестящее мастерство Растрелли как архитектора и декоратора раскрылось при создании нового ансамбля Екатерининского дворца в Царском Селе.



Ф. -Б. Растрелли. Екатерининский дворец. Акварель В. С. Садовникова. 1850

Свое название дворец получил в Петровскую эпоху, когда Царское Село принадлежало супруге Петра Великого — Екатерине I. Здесь для нее в 1714—1723 годах уже упоминавшийся архитектор И.-Ф. Браунштейн построил первый каменный дворец. При дочери Петра Великого и Екатерины I — Елизавете Петровне — дворец начал расширяться, а в 1752—1756 годах его полностью перестроил Растрелли по собственному проекту.

Если Большой петергофский дворец в окружении парков с хитроумными затеями предназначался преимущественно для увеселения царской фамилии и придворных, то Екатерининскому дворцу в Царском Селе была отведена роль парадной загородной резиденции императрицы.

Предыдущий Екатерининский дворец с его равноэтажными пристройками Растрелли превратил в единый трехэтажный главный дворцовый корпус длиной более трехсот метров. Чтобы исключить монотонность протяженных фасадов, архитектор разбил их пятью выступами-ризалитами, имеющими дополнительные членения. При этом величина ризалитов от периферии к центру возрастает. В крайних частях дворца, отмеченных купольными завершениями, с одной стороны располагалась пятиглавая церковь, а с другой — парадная лестница.

Так же как в Зимнем дворце, Растрелли объединил верхние этажи большим ордером, но очень сдержанно применил малый ордер в первом этаже. Колонны здесь в значительной степени ус-

тупили место атлантам, также играющим декоративную роль. Гигантское напряжение их мощных фигур явно не соответствует той незначительной нагрузке, которую они несут на своих плечах. Растреллиевское барокко в Екатерининском дворце достигает наивысшей степени выражения. Стены прорезаются большими светлыми окнами. В верхних этажах, отделенных от нижнего горизонтальной карнизной тягой, наличники окон переплетаются в замысловатые вертикальные декоративные композиции, в которые вкомпоновываются барельефы. Между колонн наличники с их скульптурным декором почти полностью заполняют свободные участки стены, зрительно лишая ее конструктивной основы. Создается впечатление, что стена растворяется в декоративном убранстве.

Капители колонн и все скульптурные украшения, включая барельефные композиции в разорванных фронтонах, первоначально были вырезаны из дерева и вызолочены, так же как не сохранившиеся скульптурные произведения на устоях балюстрады, проходящей над карнизом по всему зданию. Сияющий позолотой дворец производил ошеломляющее впечатление. Подобных дворцов не было во всей Европе. Он казался увеличенной до немыслимо больших размеров драгоценностью. Некоторое, хотя и очень приблизительное, представление о его первоначальном виде дает завершающая часть церкви с украшенными позолотой купо-

лом и луковичными главками на изящно вытянутых барабанах.

В соответствии с принципами построения барочных композиций Растрелли организовал перед главным фасадом обширный подъездной парадный двор, ограничив его симметрично расположенными и выгибающимися по дуге одноэтажными корпусами циркумференций, или служб, объединенных с дворцом и между собой ажурными с золочеными деталями решетками. Фасады циркумференций также украшал золоченый декор, а на балюстраде золоченая деревянная скульптура чередовалась с также золочеными резными вазами.

Карета с лошадьми, запряженными в несколько рядов, обычно въезжала на парадный двор через боковые ворота со стороны церкви и медленно проезжала вдоль ослепляющего золотом дворца в противоположный его конец, где находилась парадная лестница, ведущая на второй этаж. Парадная лестница предназначалась только для торжественных приемов высочайших особ и иностранных посланцев.

Наружному виду дворца соответствовало его внутреннее убранство. С верхней площадки парадной лестницы открывалась анфилада парадных залов, при раскрытых дверях казавшаяся протяженным золотым коридором. То, что Растрелли хотел, но не успел осуществить в Зимнем дворце, в Екатерининском ему удалось воплотить в жизнь. По мере движения по анфиладе парадных залов постепенно раскрывалось их богатое декоративно-

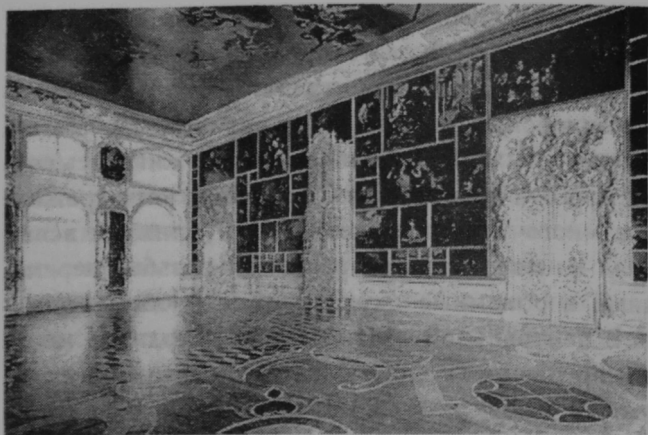
художественное убранство, в котором преобладала деревянная золоченая резьба. Ее дополняли наборные паркеты из ценных пород дерева, изразцовые печи с рисунками голубого цвета, выполненными от руки, и живописные плафоны. Причем при стилистическом единстве интерьеров все они различались между собой. Приходилось только удивляться неистощимой фантазии Растрелли.

Анфиладу из пяти роскошных парадных залов замыкал Большой зал, по своей величине и великолепию превосходивший любой из интерьеров дворца. Здесь устраивались торжественные посольские приемы почетных заморских гостей. Большой зал, так же как подготавливавшие к его восприятию предшествующие залы, был спроектирован на всю ширину дворца, но имел значительную протяженность, отчего позднее именовался Светлой галереей. В простенки освещенного с двух сторон двухсветного зала были вставлены зеркала, а оставшиеся свободными небольшие участки стен украшала золоченая деревянная резьба. Стены, зрительно лишившись своей конструктивной основы, превращались в прекрасные декорации, многократно отражавшиеся в расположенных в три яруса зеркалах. Исчезало ощущение ограниченности внутреннего пространства и создавалась иллюзия слияния его с внешней средой. Той же цели служила роспись перекрытия с резкими перспективными сокращениями изображенной архитектуры и прорывом пространства в глубину.

Во время торжественных приемов в Большой зал вносили трон. Отсюда еще одно название зала — Тронный. Когда становилось темно, в резных золоченых жирандолях, являвшихся частью декоративных обрамлений зеркал, зажигались сотни свечей. Тогда их колеблющийся свет отражался в многочисленных зеркалах и бликами вспыхивал на позолоте декоративной резьбы, переходящей в объемные скульптурные изображения.

В центральной части дворца находился меньший по размерам, но также двухсветный и освещенный с двух сторон Китайский зал. В нем располагалась первая в России значительная коллекция предметов прикладного искусства Китая и Японии. На стенах размещались подлинники китайские лаковые панно в обрамлении выполненной по рисункам Растрелли золоченой резьбы на китайские темы. В убранство стен были включены резные консоли с установленными на них диковинными расписными фарфоровыми изделиями. Это редкое для зрелого русского барокко увлечение восточной экзотикой станет характерным для искусства рококо и романтизма периода раннего классицизма.

Китайский зал не сохранился. В середине XIX века на его месте по проекту архитектора И. А. Монигетти была устроена новая парадная лестница. Желая сохранить ансамбль дворцовых интерьеров, Монигетти с большим искусством стилизовал ее под растреллиевское барокко.



Ф.-Б. Растрелли. Картинный зал
Екатерининского дворца

Помимо Большого зала торжественные приемы устраивались в Картинном зале. Он также был спроектирован на всю ширину дворца и освещался с двух сторон окнами в два яруса, но был значительно меньше, хотя представлялся достаточно просторным. Поперечные стены Большого зала здесь превратились в продольные. Их Растрелли решил украсить полотнами западноевропейских мастеров. С этой целью в Царское Село была доставлена принадлежавшая Елизавете Петровне коллекция художественных произведений преимущественно итальянских, голландских, фламандских и французских живописцев XVII — начала XVIII веков. Среди них было немало шедевров, достойных занять почетные места в лучших собраниях живописи.

Однако в соответствии с принципами зрелого русского барокко Растрелли использовал картины как чисто декоративный элемент. Из 130 живописных произведений он составил две симметричные композиции, сгруппировав картины по размерам и цветовым пятнам. Применив ковровую, или шпалерную, развеску, Растрелли отделил их друг от друга только тонким золоченым багетом.

В центре живописных композиций архитектор поместил высокие изразцовые печи, представляющие собой сложные многоярусные сооружения, также воспринимаемые как часть декоративного убранства интерьера.

Значительную роль в Картинном зале, как и в других дворцовых интерьерах, играет золоченая резьба, в частности, в обрамлениях зеркал, занимающих простенки между окнами, и десюдепортах, представляющих собой сложные скульптурные композиции. Но в отличие от Большого зала, где сверкающая золотом скульптура — основной декоративный элемент, в Картинном зале на первый план выступает живопись. Ее звучание усиливает роспись перекрытия.

В Картинном зале был создан один из лучших наборных паркетов. В нем простой геометрический рисунок искусно сочетался с изысканными барочными линиями причудливых узоров, рожденных фантазией Растрелли.

Самым уникальным интерьером Екатерининского дворца являлась примыкавшая к Картинному залу Янтарная комната. При разработке ее

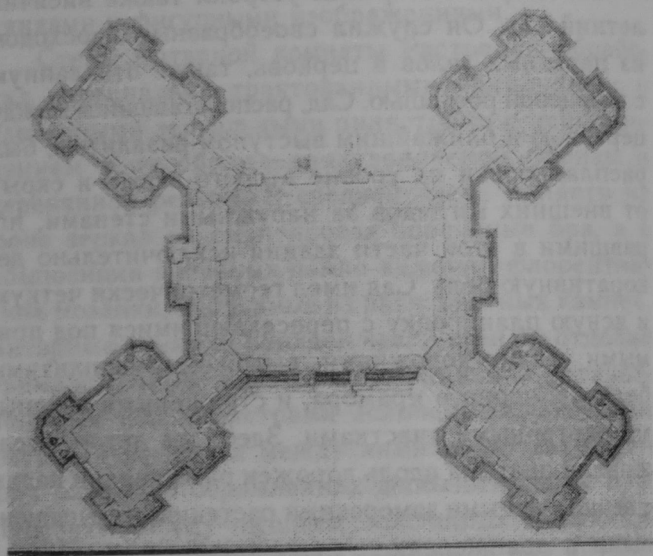
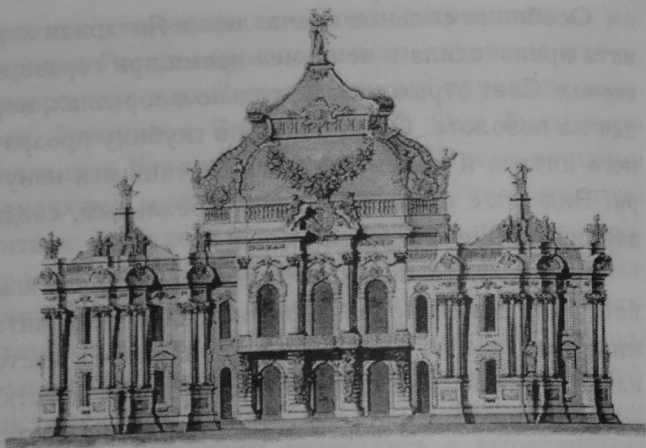
проекта в качестве основного декоративного материала Растрелли использовал янтарные панно, подаренные еще Петру Великому прусским королем Фридрихом Вильгельмом I. Они были изготовлены в Берлине в начале XVIII века лучшими немецкими мастерами с учетом богатой палитры янтаря, от белого и светло-желтого цвета до темно-коричневого с красноватым оттенком, при различной степени его прозрачности. На светлые пластины прозрачного янтаря с обратной стороны резцом был нанесен рисунок и подложена серебристая фольга, отражавшая свет изнутри. Плоские мозаичные пластины сочетались с вырезанными из того же янтаря медальонами, цветочными гирляндами и фигурными изображениями.

Стены Янтарной комнаты Растрелли обработал оригинально трактованными одиночными и сдвоенными зеркальными пилястрами с использованием в их обрамлениях золоченой бронзы и деревянной резьбы. В средней части пилястр на фоне зеркал он смонтировал золоченые бра, а в композиции янтарных панно включил флорентийские мозаики, набранные из разноцветных камней. Янтарные панно от верхней части стен он отделил промежуточным золоченым карнизом с установленными над пилястрами золочеными фигурами амуров и поместил между ними в соответствующих барочных обрамлениях дополнительные бра. Просветы между пышным золоченым декором в верхних частях стен были расписаны под янтарь.

Особенно сильное впечатление Янтарная комната производила в вечернее время при горевших свечах. Свет отражался не только в зеркалах, мерцающая на позолоте. Он проникал в глубину прозрачного янтаря и камень казался светящимся изнутри. Виденное представлялось нереальным, создавая ощущение ожившей сказки.

В период второй мировой войны Янтарная комната была демонтирована фашистскими оккупантами и вывезена на территорию Германии. Ее местонахождение до сих пор не установлено, но попытки воссоздания Янтарной комнаты предпринимаются по сегодняшний день.

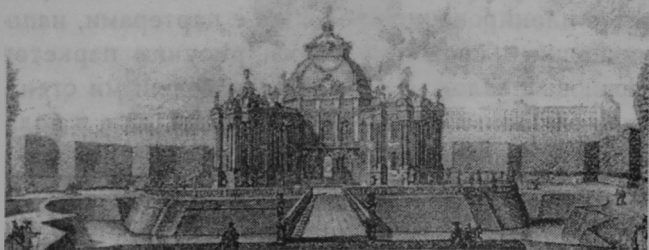
Во дворце Растрелли устроил также висячий летний сад. Он служил своеобразным переходом из парадных залов в церковь, также отделанную с дворцовой роскошью. Сад, располагавшийся между церковью и ближайшим выступом-ризалитом, был распланирован на уровне второго этажа и скрыт от внешних взглядов за наружными стенами, игравшими в этой части здания исключительно декоративную роль. Сад имел геометрически четкую и ясную планировку с пересекающимися под прямыми углами дорожками, выложенными плитами белого и черного мрамора, и стриженными зелеными партерными участками. Здесь же летом высаживали цветы, а вдоль дорожек расставляли кадки с вечнозелеными заморскими растениями, выращенными в оранжереях.



Ф.-Б. Растрелли. Проект павильона Эрмитаж
в Царском Селе. План и фасад. Копия В. И. Неелова

По такому же барочному принципу был спланирован и примыкающий к дворцу Екатерининский парк. Однако он имел значительно более развитое планировочное решение с партерами, напоминавшими своими узорами рисунки паркетов дворцовых залов. Их окаймляли зелеными стенами стриженные по линейке боскеты, еще в большей степени приближавшие отдельные участки парка к дворцовым интерьерам. Неотъемлемыми частями такого парка являлись искусственные водоемы, приведенные в соответствие с регулярной планировкой, и дворцово-парковые павильоны. Из произведений Растрелли в Екатерининском парке сохранился павильон Эрмитаж, расположенный на главной оси дворцово-паркового ансамбля, и Грот¹⁴ на берегу Большого пруда.

Замысел павильона Эрмитаж принадлежал М. Г. Земцову, строительство его начал архитектор С. И. Чевакинский, а закончил по собственному проекту в 1755 году Растрелли. Крестообразный в плане двухэтажный павильон первоначально окружали фигурные каналы с подъемными мостами. К восьмигранной центральной части, перекрытой куполом сложных криволинейных очертаний, примыкают меньшие по объему и высоте четыре квадратные в плане пристройки. Во втором этаже центральной части находился зал, предназначавшийся для приемов узкого круга приближенных императрицы. В Эрмитаже были устроены подъемные столы, которые накрывались внизу и с помощью механизмов поднимались на второй этаж,

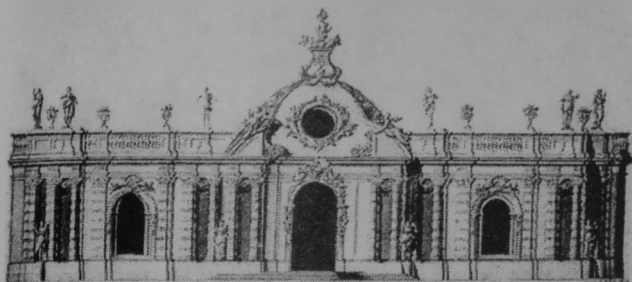


Ф.-Б. Растрелли. Павильон Эрмитаж в Царском Селе.
Гравюра середины XVIII в. по рисунку М. И. Махаева

что исключало общение придворных и знатных гостей с прислугой. Такого же рода механизмы обеспечивали подъем гостей.

Наружное и внутреннее убранство Эрмитажа ничем не отличалось от дворцового. То же обилие колонн и золоченой скульптуры снаружи, большие светлые окна, в интерьере масса золоченой резьбы, зеркала и живописные вставки в простенках. Убранство центрального зала Эрмитажа дополнял живописный плафон Д. Валериани.

Большая часть наружного и внутреннего декора Эрмитажа в настоящее время утрачена. То же можно сказать относительно Грота, лишившегося со временем значительного количества наружной скульптуры и внутреннего убранства. Его проект Растрелли разработал в 1749 году, а внутреннюю отделку закончил только в 1763 году, то есть



Ф.-Б. Растрелли.
Проект Грота в Екатерининском парке. Фасад

на следующий год после восшествия на престол Екатерины II.

Павильон Грот имеет трехчастную композицию: перекрытый куполом центральный колонный зал и два боковых помещения. Внутри Грот когда-то был украшен различными по форме, размерам и цвету раковинами, от которых не осталось и следа. В общих чертах он сохранил только внешний вид.

Грот явился последним законченным произведением Растрелли. Осенью 1763 года он получил отставку. В последующие годы Растрелли работал в Митаве и Рундале у возвратившегося из длительной ссылки Бирона. В конце жизни архитектор вернулся в Петербург, где, и, скончался в 1771 году.

С. И. ЧЕВАКИНСКИЙ

Младшим современником Растрелли был Савва Иванович Чевакинский (1713—1770-е гг.), осуществлявший по повелениям Елизаветы Петровны многочисленные работы в Царском Селе до Растрелли. Разрабатывал он также проекты по заданиям Адмиралтейств-коллегии, архитектором которой являлся.

Самое значительное произведение Чевакинского — Никольский Морской собор с отдельно стоящей колокольней. Над проектом собора архитектор работал в течение года, пока не утвержден был окончательный вариант. Начатое в 1753 году строительство закончилось в 1762 году.

Как и Растрелли при создании Смольного монастыря, Чевакинский при разработке собственного проекта обратился к возродившимся в елизаветинское время традициям древнерусской архитектуры. Он также спроектировал собор пятиглавым



С. И. Чевакинский Никольский Морской собор

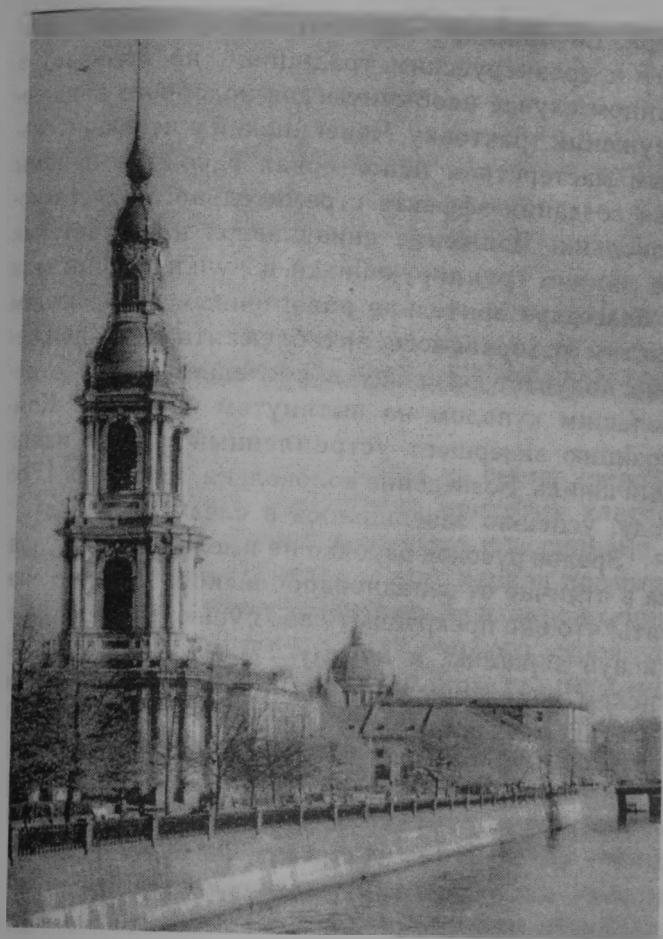
и крестообразным в плане в виде равноконечного греческого креста, однако предложил иное, в значительной степени усложненное планировочное и объемно-пространственное решение. Прежде всего, в одном соборе он спроектировал два храма: меньший по объему, приземистый летний — в первом этаже и просторный, с высоко поднятыми сводами — во втором. Что же касается фасадов, то Чевакинский отказался от малого поэтажного ордера, характерного для Смольного собора, и объединил оба этажа большим ордером с колоннами композитного ордера, поставив их на высокие пьедесталы. Вместо монолитной завершающей части с единственным большим центральным куполом у Растрелли, в Никольском соборе широко расставленные приблизительно равновеликие пять ребристых куполов на восьмигранных барабанах. Сделано это было не случайно, так

как развернутая по горизонтали композиция у Чевакинского требовала укрупненных архитектурных форм.

Имеются и существенные расхождения в деталях, определяющие индивидуальный почерк мастера. Так, группируя колонны на углах, Растрелли располагает их с двух сторон, а Чевакинский ставит еще одну колонну точно по линии угла, тем самым превращая в более пластичные фасады. Он смело перерезает антаблемент овальными барочными окнами, что никогда не позволял себе Растрелли, и дает необычную трактовку фриза, украшенного декоративными кронштейнами. Оригинальное решение имеют также завершающие колонны капители и вкомпонованные в наличники окон скульптурные композиции с изображениями головок херувимов. Непривычными на первый взгляд для храма кажутся балконы с ажурными решетками на уровне второго этажа, но они вполне соответствуют общему светскому характеру архитектуры зрелого русского барокко.

По своему внутреннему архитектурно-художественному убранству наиболее интересен второй этаж. Здесь чудом сохранился уникальнейший резной золоченый иконостас, выполненный по проекту Чевакинского. В создании его художественного образа основную роль играют безукоризненных пропорций колонны, увитые великолепными резными цветочными гирляндами.

Шедевром архитектуры стиля зрелого русского барокко является колокольня Никольского со-



С. И. Чевакинский.
Колокольня Никольского Морского собора

бора. Ее многоярусная композиция также восходит к древнерусским традициям, но получает в данном случае необычную для подобного вида сооружений трактовку. Чевакинский с исключительным мастерством использовал барочные приемы для создания эффекта стремительного взлета колокольни. Движение снизу вверх нарастает как по линиям группирующихся в пучки колонн, так и благодаря зрительно облегченным западающим частям разорванного антаблемента. Это движение получает разрядку в последнем ярусе с небольшим куполом на вытянутом барабане. Композицию завершает устремленный в небо изящный шпиль. Возведение колокольни, начатое в 1756 году, успешно завершилось в следующем году.

Зрелое русское барокко не имело периода упадка в отличие от западноевропейского. Можно сказать, что оно прекращает свое существование, достигнув вершины, к началу 1760-х годов под натиском менявшихся экономических отношений и эстетических взглядов.

РАННИЙ КЛАССИЦИЗМ

1760—1770-е годы, когда на смену зрелому русскому барокко постепенно приходит классицизм, называют периодом раннего классицизма.

Дальнейшее развитие в этот период промышленности и торговли способствовало зарождению в недрах феодально-крепостнического строя капиталистического уклада. Рост буржуазных отношений обусловил расширение круга заказчиков, которых не удовлетворяла в сущности дворцовая архитектура барокко. Изменившееся под влиянием «просвещенного абсолютизма» художественное мировоззрение заставило европейских зодчих обратиться к античному наследию с его простыми и ясными архитектурными формами. Наиболее ярко проявил себя классицизм в России, поощряемый на начальном и последующем этапах императрицей Елизаветой II. Желая прослыть европейски образованной, она поддерживала некоторое

время тесные связи с французскими просветителями, в частности, в Вольтером и Дидро. Франция к тому же являлась родиной классицизма.

Классицизм во Франции проявил себя уже в XVII веке и сосуществовал продолжительное время параллельно с барокко, продолжая испытывать на первоначальном этапе его влияние. С другой стороны, барокко в России, предшествовавшее русскому классицизму, несло на себе некоторые черты европейского классицизма, в частности, ему были свойственны господство прямых линий при разработке планировочных решений и симметричное построение композиций, так же как нарождавшийся русский классицизм на начальном этапе его развития находился еще под некоторым воздействием барокко, сохраняя его отдельные черты.

Корни классицизма, формировавшегося в России под значительным влиянием идей русских просветителей, уходят в древнегреческое и древнеримское искусство, называемое классическим. Отсюда происхождение термина классицизм. Что касается архитектуры классицизма, то его арсенал в значительной степени обогащался и за счет итальянского Возрождения, также опиравшегося в своем искусстве на античность.

Для архитектуры классицизма характерны строгая симметрия и уравновешенность, рациональные композиционные построения, монументальные формы, использование классических ордеров как конструктивных элементов. В создании архитектурно-художественного образа ордер теперь игра-

ет ведущую роль, определяя масштаб, размеры и пропорциональные соотношения даже в случае отсутствия колонн — основных составляющих ордерных композиций. Колонны, в отличие от барокко, теперь не связаны постоянно со стенами и нередко выступают в качестве формообразующих. Широкое распространение получают портики, колоннады, лоджии, павильоны-ротонды. При этом архитекторы классицизма, как правило, стремились к предельной ясности и выразительности своих произведений.

Период раннего классицизма в Петербурге совпал с проведением целого ряда значительных градостроительных мероприятий. В 1762 году была создана «Комиссия о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы». Ее архитектурную часть возглавил архитектор-градостроитель А. В. Квасов. Новая организация продолжила работы по регулярной застройке Петербурга, намеченные в первой половине XVIII века, но со значительно большим размахом. Основной ее целью являлось объединение в единую градостроительную систему городских улиц и водных магистралей. В 1765 году Комиссия закончила детальный проект планировки Адмиралтейского острова, а в следующем году — части городской территории между Мойкой и Фонтанкой. За ними последовали планы Васильевского острова, Петербургской стороны и левобережной части города с предместьями.

Одним из первых мероприятий Комиссии была облицовка камнем берегов водных магистралей и

прежде всего Невы, а также строительство каменных мостов. В его осуществлении принимали участие многие петербургские архитекторы и строители. Одновременно были одеты в гранит стены Петропавловской крепости. Классически строгие набережные Невы со спусками плавных барочных очертаний выполнялись по проекту Ж.-Б. Валлен-Деламота.

ЖАН-БАТИСТ-МИШЕЛЬ ВАЛЛЕН-ДЕЛАМОТ

Французский архитектор Жан-Батист-Мишель Валлен-Деламот (1729—1800) явился основоположником раннего русского классицизма.

В советской и современной литературе утвердилось неверное представление о том, что родоначальник раннего классицизма — А. Ф. Кокоринов (1726—1772). И когда пишут об истоках русского классицизма, то прежде всего называют Кокорина, а затем только Валлен-Деламота, хотя они несравнимы ни по уровню профессиональной подготовки, ни по оставшемуся после них архитектурному наследию.

Архитектурная деятельность Кокорина по сравнению с Валлен-Деламотом была весьма ограничена. Только в конце 1758 года он получил звание архитектора. В 1761 году Кокорин становится директором незадолго до того основанной Академии художеств, а еще через три года он

возглавил строительство грандиозного здания Академии художеств по проекту Валлен-Деламота. Помимо того, Кокоринов преподавал в архитектурном классе, что также отнимало немало времени. Перечисленных трех должностей Кокоринову было достаточно до конца его дней. Недаром по сегодняшний день мы не знаем ни одного достоверного чертежа архитектора.

Иное дело Валлен-Деламот. В Академии художеств он только преподавал, и у него оставалось достаточно времени для проектной деятельности. Кроме дома К. Г. Разумовского на Мойке (ныне здание Российского Государственного педагогического университета им. А. И. Герцена), проект которого пришлось исправлять Валлен-Деламоту в процессе строительства, в творчестве Кокоринова нет ни одного значительного произведения. Зато сооружения Валлен-Деламота до сих пор украшают центр города: Невский проспект, Дворцовую площадь и набережные Петербурга.

Коренным образом пересмотреть творчество Кокоринова и Валлен-Деламота в пользу последнего позволили многочисленные проектные материалы, находящиеся в собраниях Франции: Музее археологического и исторического общества департамента Шаранты в городе Ангулеме и в Париже в частном собрании наследников архитектора Поля Абади — автора знаменитой церкви Сакре-Кер на Монмартре.

Изучение полученных из Франции материалов вместе с архивными источниками позволило

также пересмотреть творчество еще одного архитектора раннего классицизма — Ю. М. Фельтена, которому незаслуженно приписывается ряд архитектурных работ Валлен-Деламота.

Валлен-Деламот родился в 1729 году предположительно в г. Ангулеме. По материнской линии он происходил из знаменитого рода Блонделей, в нескольких поколениях которого были выдающиеся архитекторы. Его дядя Франсуа Блондель много строил в Париже, Руане и Женеве, а двоюродный брат Валлен-Деламота Жак-Франсуа Блондель был еще и теоретиком архитектуры, основавшим собственную школу. В такой архитектурной среде рос, воспитывался и получил образование Валлен-Деламот.

По протекции своего двоюродного брата, уже известного к тому времени архитектора, Валлен-Деламот в 1750 году поступил во Французскую Академию в Риме, где совершенствовал свои архитектурные знания в течение двух лет.

После возвращения во Францию Валлен-Деламот принял участие в конкурсе на проект оформления центральной площади Парижа, носившей тогда имя короля Людовика XV, а ныне известной как площадь Согласия. Всего было представлено 19 проектов различных архитекторов, но ни один из них не был утвержден. Однако для Валлен-Деламота участие в этом грандиозном конкурсе, сыгравшем очень важную роль в истории французского градостроительства, явилось хорошей школой профессионального мастерства.

О деятельности Валлен-Деламота в последующие годы до отъезда в Россию нет никаких сведений ни в русской, ни в зарубежной литературе. Французские исследователи предполагают, что какое-то время до кончины Франсуа Блонделя в 1756 году Валлен-Деламот работал у него помощником.

В 1759 году Валлен-Деламот был приглашен в петербургскую Академию художеств в качестве профессора для преподавания в архитектурном классе. Согласно заключенному контракту он обязался не только обучать архитектуре воспитанников Академии художеств, но и разрабатывать порученные ему проекты.

До приезда Валлен-Деламота архитектурный класс возглавлял Кокоринов, не имевший профессорского звания. Теперь ведущая роль в подготовке будущих архитекторов переходит к Валлен-Деламоту. Кокоринов давал воспитанникам лишь начальные архитектурные знания, а проектирование в старших классах вел Валлен-Деламот. Несмотря на то что Кокоринов с 1761 года являлся директором Академии художеств, звание профессора он получил только в 1765 году, уже в царствование Екатерины II.

В начале 1763 года по распоряжению Екатерины II первый президент Академии художеств И. И. Шувалов был уволен, а его место занял И. И. Бецкой. При новом президенте Академии художеств она превращается в учебное заведение закрытого типа, что закрепляется утвержденным в следующем году уставом.

Положение Валлен-Деламота в качестве преподавателя, так же как Кокоринова, при новой системе обучения не изменилось. Кокоринов по-прежнему преподавал основы архитектурных знаний и с 1767 года стал еще читать курс истории архитектуры, а Валлен-Деламот вел проектирование. Ему же была поручена разработка проекта здания Академии художеств.

Ставшие доступными материалы музея в городе Ангулеме содержат целый ряд проектных чертежей, неопровержимо доказывающих, что Валлен-Деламот — автор предварительного проекта, детальной проработки отдельных частей здания и отделки интерьеров. Вместе с тем, ни одного проектного чертежа Кокоринова по зданию Академии художеств не существует.

Опираясь на традиции наиболее передовой по тому времени французской архитектуры, Валлен-Деламот в условиях петербургской действительности разработал оригинальный проект невиданного до того здания учебного художественного заведения, ставшего наиболее выдающимся произведением архитектуры раннего русского классицизма и образцом для будущих поколений зодчих.

Весной 1764 года по повелению Екатерины II были отпущены первые средства на строительство здания Академии художеств. Одновременно для успешного ведения работ была учреждена «экспедиция строения» во главе с архитектором А. Ф. Кокориновым, а в следующем году началось изго-

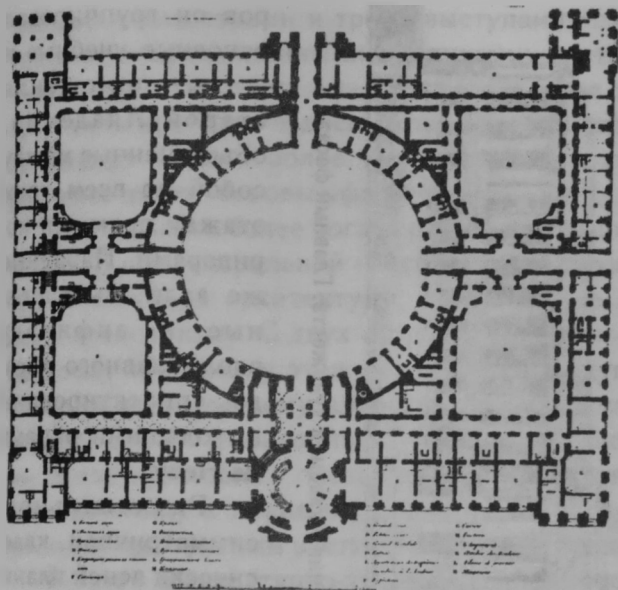


Ж.-Б. Валлен-Деламот. Здание Академии художеств.
Фотография конца XIX в.

товление большой модели здания. Руководить изготовлением модели по чертежам Валлен-Деламота должен был также Кокоринов.

Великолепная модель с отделкой парадных интерьеров и церкви хорошо сохранилась до наших дней и является одним из наиболее примечательных экспонатов отдела архитектуры Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств. Разъемная архитектурная модель дает ясное представление о замысле Валлен-Деламота.

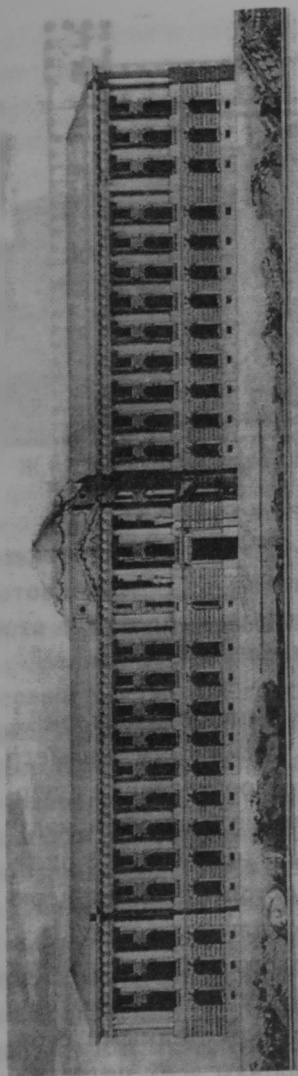
Огромное по тем временам здание он вписал в близкий к квадрату прямоугольник со сторонами 140 и 125 метров, в центре которого спланировал обширный круглый двор диаметром 55 метров. Чтобы наглядно представить себе его величину, достаточно сказать, что в круглом дворе мог



Ж.-Б. Валлен-Деламот. Проект здания Академии художеств. План первого этажа

бы поместиться знаменитый римский Пантеон — самое большое сооружение античности, диаметр ротонды которого 43 метра. В соответствии с первоначальным замыслом круглый двор был задуман как подъездной парадный, но в связи с окончательным определением местоположения церкви он утратил свою функциональную основу.

Кроме центрального круглого двора, в угловых частях здания Валлен-Деламот спроектировал еще четыре световых дворика со скругленными с одной стороны углами. По сторонам всех пяти дво-



Ж. Б. Валлен-Деламот. Проект здания Академии художеств. Главный фасад

ров он группировал основные учебные и жилые помещения старой Академии, объединенные между собой по всем трем этажам прямыми коридорами. Парадные же залы, выстроенные в анфиладу вдоль главного фасада, спроектированы выходящими окнами на Неву.

Рациональной, симметричной, классически ясной планировке здания соответствует решение его фасадов. Как свидетельствует проектная модель, протяженный главный фасад Валлен-Деламот вначале хотел украсить колоннадой, навеянной ему колоннадой Лувра. Но впоследствии был принят к исполнению более простой и дешевый вариант с

плоскими пилястрами и тремя выступами-ризалями с четырехколонными портиками: центральным и двумя боковыми. Аналогичная, но более сдержанная композиция заднего, впоследствии садового фасада. И еще более скромное плоскостное решение имеют боковые фасады.

Пластически более богато разработан главный фасад. В его центральной части еще сохраняются черты барочной архитектуры, свойственные раннему классицизму. С двух сторон главного портика фасад по первому этажу выгибается по дуге, а по второму и третьему аналогичным образом западает. Сложные барочные очертания характерны и для купольного завершения, соответствующего круглому в плане парадному залу, расположенному над круглым вестибюлем нижнего этажа.

Богатая архитектурно-художественная отделка предполагалась в двухсветных парадных залах, рассчитанных на высоту второго и третьего этажей главного корпуса, а также в помещении церкви, которая в случае осуществления проекта Валлен-Деламота напоминала бы парадный зал. К сожалению, отделка парадных интерьеров по проектам Валлен-Деламота так и не была осуществлена. В настоящее время первоначальный вид сохранил только нижний вестибюль, имевший когда-то сквозной проезд во внутренний круглый двор.

18 марта 1764 года считается официальной датой начала строительства здания Академии художеств. В этот день была учреждена «экспедиция строения академического здания», куда вошел и

Валлен-Деламот, но в строительстве он участия не принимал. Во главе строительства до конца своих дней оставался А. Ф. Кокоринов.

Строительные работы всегда тяготили Валлен-Деламота, и он старался их переложить на других. В сущности, это была едва ли не первая попытка в истории русской архитектуры разграничить проектную и строительную работы. Предшественники Валлен-Деламота обычно сами разрабатывали проект, составляли смету и вели строительство, а его старший современник Ф.-Б. Растрелли даже сам осуществлял детальную проработку проекта вплоть до мельчайших подробностей, прибегая к услугам помощников лишь для копирования чертежей.

Начатое успешно строительство здания Академии художеств в начале 1770-х годов приостанавливается из-за прекращения ассигнований. К несчастью, Кокоринов, несправедливо обвиненный в перерасходе средств на строительство, в 1772 году скончался, а по неофициальной версии — покончил жизнь самоубийством, и Валлен-Деламоту пришлось взять на себя обязанности архитектора академического здания. К тому же Кокоринов являлся ректором Академии художеств, а Валлен-Деламот адъюнкт-ректором, то есть его заместителем по административной должности.

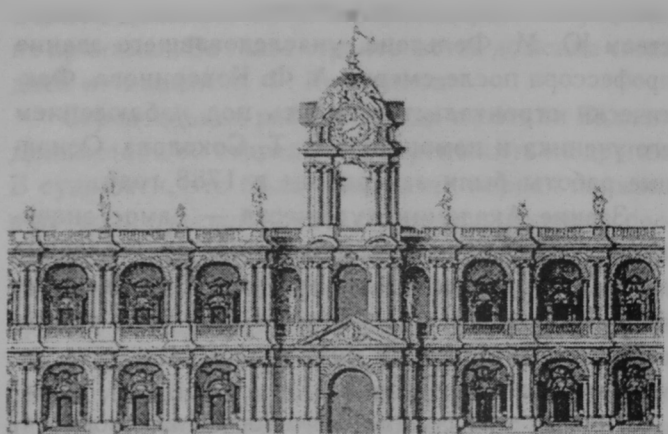
После смерти Кокоринова и до отъезда Валлен-Деламота во Францию в 1775 году строительство в незначительной степени продолжалось и осуществлялись текущие ремонтные работы, а в

следующем году оно возобновилось под руководством Ю. М. Фельтена, унаследовавшего звание профессора после смерти А. Ф. Кокоринова. Фактически строительство велось под наблюдением его ученика и помощника Е. Т. Соколова. Основные работы были завершены в 1788 году.

Здание Академии художеств — самое значительное, но далеко не единственное произведение архитектора Валлен-Деламота, разработавшего целый ряд проектов, многие из которых были осуществлены. К ранним из них относится проект каменного Гостиного двора.

Первый проект каменного Гостиного двора, утвержденный в 1757 году, был разработан Ф.-Б. Растрелли. Вначале предполагалось построить Гостиный двор за государственный счет, но в связи с Семилетней войной необходимых средств не оказалось. Тогда Елизавета Петровна повелела возложить затраты по строительству на будущих владельцев лавок.

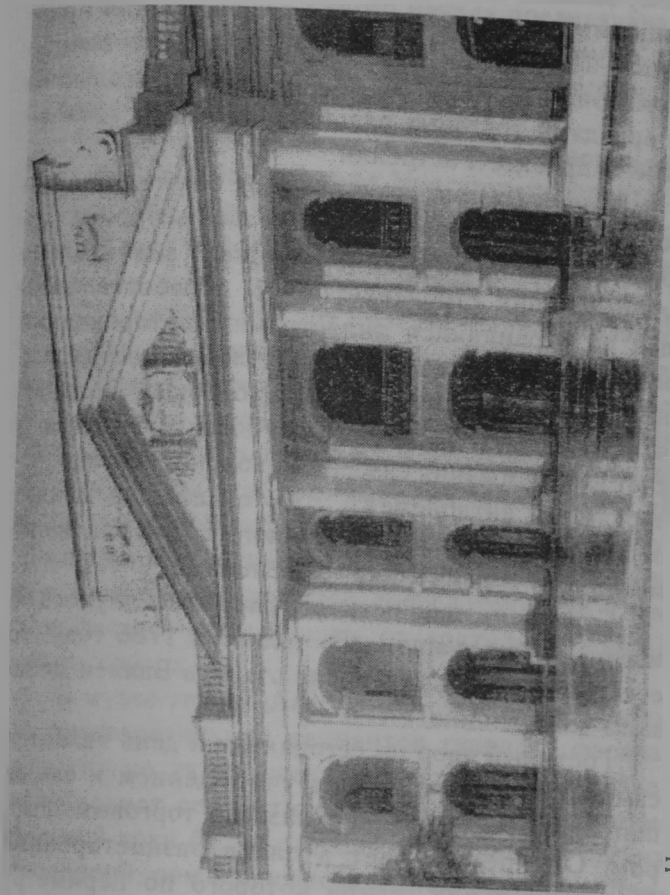
На отведенном огромном угловом участке при пересечении Невского проспекта и Садовой улицы Растрелли предложил построить Гостиный двор в виде двухъярусной аркады с отделенными друг от друга противопожарными каменными стенами лавками, открытыми галереями, трехъярусной часовой башней со стороны Невского проспекта и пышным барочным декором. В случае осуществления проекта центральная магистраль города обогатилась бы еще одним шедевром Растрелли, обилием колонн и скульптурных украшений напоми-



Ф.-Б. Растрелли. Проект Гостиного двора

навшим его дворцовые сооружения. Однако купцы не хотели тратить деньги на дорогостоящий проект и всячески тормозили строительство. Тогда президент Академии художеств И. И. Шувалов предложил Валлен-Деламоту разработать новый проект. Проект Валлен-Деламота был утвержден в 1760 году, а в следующем году Елизавета Петровна издала указ: «Гостиный двор строить о двух этажах и таким манером, как на сочиненном архитектором Деламотом плане назначено».

На первоначальном этапе строительства Гостиного двора Шувалов привлек к участию Кокоринова. Но по неизвестной причине он вскоре от этой обязанности был освобожден, и строительство продолжалось под руководством Валлен-Деламота.



Центральная часть фасада Гостиного двора по Невскому проспекту

Согласно проектному заданию Валлен-Деламот должен был предложить более дешевый вариант, чему вполне отвечал входивший в свои права классицизм. Тем не менее архитектор сохранил принципы планировки и объемно-пространственной композиции замкнутого в плане четырехугольника с аркадами торговых рядов по фасадам, заложенные в проекте Растрелли.

Валлен-Деламот отказался от богатой пластики фасадов и многочисленных скульптурных украшений своего предшественника, значительно удорожавших строительство. В обработке фасадов он ограничился пилястрами, повторяющими мерный ритм арок. Только в угловых частях здания можно обнаружить следы барокко. Большая пластическая выразительность достигнута здесь за счет использования сдвоенных колонн, несущих разорванный антаблемент. Это, однако, не меняет общее впечатление от Гостиного двора как монументального памятника классицизма.

Строительство Гостиного двора растянулось на много лет и завершилось только в 1785 году, то есть через десять лет после отъезда Валлен-Деламота во Францию.

Гостиный двор по сегодняшний день является самым большим торговым учреждением и самым популярным. Его можно назвать торговым центром. Он представляет в плане разносторонний четырехугольник, длина которого по периметру составляет более километра, а длина главного невольского фасада — 230 метров. По наружным фаса-

дам здание двухэтажное, а со стороны замкнутого двора — трехэтажное, где верхний этаж предназначался для хранения товаров.

Гостиный двор с самого начала предназначался для торговли промышленными товарами, и эта традиция сохранилась на протяжении всего периода его существования.

Почти одновременно с Гостиным двором на противоположной стороне Невского проспекта в 1762—1783 годах по проекту Валлен-Деламота сооружался католический костел Святой Екатерины.

При разработке его проекта Валлен-Деламот следовал традициям западноевропейского барокко. В плане костел имеет латинский крест, к алтарной части которого примыкают два симметричных служебных помещения. На средокрестии помещен купол параболических очертаний на барабане. Согласно принципам архитектурно-художественного решения барочных храмов основное внимание архитектор сосредоточил на главном фасаде, скрывающем от зрителя основной объем собора.

В музее города Ангулема можно видеть один из предварительных вариантов главного фасада, еще сильно тяготеющего к стилю барокко. Валлен-Деламот спроектировал фасад в виде триумфальной арки более стройных, изящных и легких пропорций, чем в осуществленном варианте. Движение вверх поддерживают симметрично расположенные над верхним карнизом башни-звонни-



Ж.-Б. Валлен-Деламот. Костел Святой Екатерины.
Фотография конца XIX в.

цы. Здесь же архитектор представил два варианта завершения башен криволинейных очертаний.

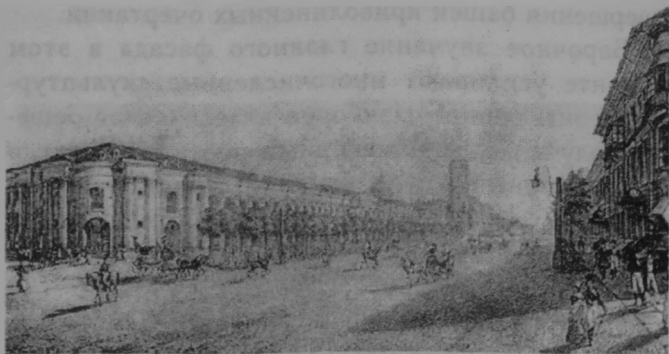
Барочное звучание главного фасада в этом варианте усиливают многочисленные скульптурные произведения. Наиболее классическое решение получил едва намеченный портал, эффектно расположенный в глубине центрального арочного проема, обрамленного свободно стоящими колоннами. Колонны посредством антаблемента поддерживают архивольт.

9 марта 1762 года проект Валлен-Деламота был утвержден, и вскоре началось строительство, прерванное в середине 1760-х годов.

Работы возобновились только в 1779 году, когда Валлен-Деламота уже не было в Петербурге. Возглавил их А. Ринальди, который и завершил строительство.

С целью экономии средств пришлось отказаться от башен и упростить скульптурный декор. Также приблизили к классическим пропорции фасада, однако основной архитектурный замысел первоначального проекта Валлен-Деламота был сохранен.

В 1764—1769 годах по проекту Валлен-Деламота рядом с Зимним дворцом было выстроено здание Малого Эрмитажа с висячим садом и галереями для размещения художественных коллекций Екатерины II. Строительство здания от начала и до конца осуществлял архитектор Фельтен, отчего ему нередко приписывается половина Малого Эрмитажа как автору проекта. Однако неле-



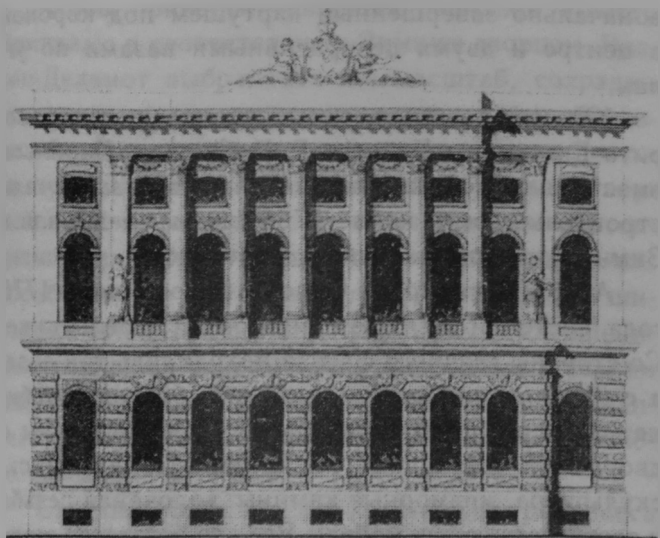
Ж.-Б. Валлен-Деламот. Гостиный двор.
Литография по рисунку К. П. Бегрова. 1820-е гг.

пость такого предположения очевидна. В истории мировой архитектуры не было случая, чтобы разные архитекторы одновременно проектировали одно и то же здание с двух сторон.

Первоначальный эскизный проект висячего сада был разработан Валлен-Деламотом в начале 1763 года, но так как необходимые средства на строительство не были вовремя отпущены, к работам приступили только через год, весной 1764 года.

В следующем году уже в процессе строительства Валлен-Деламот представил проекты двух торцевых павильонов, замыкающих висячий сад с южной и северной сторон.

Южный павильон, спроектированный в линию с главным фасадом Зимнего дворца, архитектор увязал стилистически с архитектурой Растрелли,



Ж.-Б. Валлен-Деламот. Малый Эрмитаж.
Фасад со стороны Невы

повторив в первом этаже характерный для него прием обработки фасадов зданий приставными колоннами, поддерживающими разорванный антаблемент. В том же первом этаже Валлен-Деламот использовал ордерную композицию Зимнего дворца, а также рисунок наличников окон.

Новый стиль проявил себя здесь в отделке второго и антресольного этажей, объединенных пилястрами. Раннему классицизму отвечают также скромные наличники окон и декоративные филенки. Филенками с цветочными гирляндами обработана и декоративная стенка, или аттик, пер-

воначально заверченный картушем под короной в центре и двумя декоративными вазами по углам.

Южный павильон предназначался для фаворита Екатерины II графа Г. Г. Орлова. Павильон вместе с южной частью висячего сада закончили строительством в конце 1766 года и соединили с Зимним дворцом арочным переходом

Апартаменты графа Орлова, где он жил до 1775 года, состояли всего из семи комнат в бельэтаже. Со стороны главного фасада находились три зала, а с противоположной — спальня, будуар и кабинет. Перечисленные интерьеры были отделаны с дворцовой роскошью. Их украшали живопись, скульптура, мраморные каминь, золоченая резьба и соответствующая мебель. Все это богатство внутреннего убранства отражалось в многочисленных зеркалах. Комнаты же нижнего и антресольного этажей, имевшие в лучшем случае скромную отделку, предназначались для прислуги и подсобных помещений.

Если южный павильон в конце 1766 года был уже готов, то сооружение висячего сада продолжалось в следующем году, а строительство северного павильона закончилось только в 1769 году.

При проектировании северного павильона Валлен-Деламот окончательно порвал с традициями барокко и дал один из лучших образцов раннего классицизма. Этот смелый шаг еще более укрепил его положение как ведущего зодчего новой архитектурной эпохи.

Чтобы привести северный павильон Малого Эрмитажа в соответствие с Зимним дворцом, Валлен-Деламот выбрал тот же масштаб, сохранил этажность и отметки горизонтальных тяг, объединил большим орденом два верхних этажа, повторил ритм вертикальных членений. Однако первый этаж в соответствии с принципами классицизма он решил как мощное основание для верхних, обработав его крупным рустом и прорезав широкими арочными с полуциркульными завершениями наподобие аркады точно так же, как в здании Академии художеств. Несомненно сходство архитектурных приемов и в решении фасада северного павильона в целом.

Стройная классическая колоннада играет здесь конструктивную роль в отличие от Зимнего дворца, где колонна — декоративный элемент. Стройность колоннады подчеркивают поставленные по ее сторонам на фоне пилястр того же ордера скульптурные изображения богини цветов Флоры и богини плодов Помоны. Классически ясную и четкую композицию завершает ступенчатый аттик с установленной на нем скульптурной группой.

В соответствии с пожеланием Екатерины II павильон предназначался для интимных приемов и первоначально включал в себя расположенные в бельэтаже парадный зал с примыкающими к нему кабинетами и оранжерею. Оранжерея дала северному павильону первоначальное название: Оранжерейный дом.

Парадный зал был обращен окнами на Неву, а оранжерея — в сторону висячего сада. Одно из помещений было оборудовано спускающимися и поднимающимися столами для обедов в узком кругу доверенных лиц. Для подсобных помещений северного павильона Малого Эрмитажа был приспособлен первый этаж.

Богатое внутреннее убранство большого парадного зала включало наборный паркет из разноцветных пород дерева, мраморные каминь, живописный плафон известного итальянского художника-декоратора Стефано Торелли и две хрустальные люстры. Стены парадного зала, так же как кабинетов, украшали живописные произведения западноевропейских мастеров.

Первая значительная художественная коллекция, состоящая из двухсот двадцати пяти картин, была приобретена Екатериной II в 1764 году. Затем последовали покупки других коллекций, и возник вопрос с их размещением.

Сложная декоративная отделка парадных залов Зимнего дворца не позволяла развесить на стенах значительное количество полотен, поэтому было решено выстроить картинные галереи между павильонами по сторонам висячего сада.

Сооружение галерей началось в период строительства северного павильона Малого Эрмитажа, где в 1769 году был дан первый торжественный прием. Однако отделка галереи завершилась только в 1775 году.

Интерьеры Малого Эрмитажа начали подвергаться изменениям еще в период царствования Екатерины II. В 1786—1787 годах по проекту архитектора Д. Кваренги переделывались бывшие покои графа Орлова, скончавшегося в 1783 году.

За год до смерти Екатерины II, в 1795 году в северном павильоне был ликвидирован кабинет с подъемными столами, и на его месте появилась гостиная.

В начале XIX века Кваренги внес существенные изменения в восточную картинную галерею. В ее центре он спроектировал кабинет, перекрытый куполом. Другой кабинет он устроил в северном конце той же галереи. Тогда же Кваренги еще раз переделал несколько покоев в южном павильоне.

Особенно значительные перестройки Малого Эрмитажа были связаны со строительством в середине XIX в. Нового Эрмитажа по проекту баварского королевского архитектора Лео Кленце. Но так как Кленце бывал в Петербурге только наездами, работами руководил архитектор В. П. Стасов. Под разобранными, а затем восстановленными галереями и садом он устроил манеж, конюшни и сарай для экипажей, а в 1840—1843 годах надстроил на этаж южный павильон, повторив в надстройке приемы отделки периода раннего классицизма.

В середине XIX века архитектор А. И. Штакеншнейдер капитально переделал северный павильон, заменив деревянные конструкции пере-

крытий на металлические, после чего спроектировал большой двухсветный зал на месте прежних интерьеров. Однако северный фасад Малого Эрмитажа и по сегодняшний день остается неизменным.

Недалеко от южного павильона на углу будущей Дворцовой площади и Невского проспекта по проекту Валлен-Деламота почти одновременно с Малым Эрмитажем было сооружено здание Вольного экономического общества.

Вольное экономическое общество было основано графом Г. Г. Орловым в 1765 году под покровительством Екатерины II. Григорий Григорьевич Орлов и стал его первым председателем. Проект нового здания Орлов заказал Валлен-Деламоту, спроектировавшему для него южный павильон Малого Эрмитажа. Неудивительно, что фасад здания Вольного экономического общества по своему архитектурному образу оказался близким к фасаду этого павильона. Вероятно, здесь сказалась воля заказчика.

Это произведение архитектора не сохранилось, но находящийся в ангулемском собрании проект фасада дает представление о его первоначальном виде. Проект подписан Валлен-Деламотом и датирован 1766 годом.

Перед архитектором была поставлена сложная и ответственная задача — оформить парадно въезд на центральную магистраль города.

Так как для строительства был отведен угловой участок, то, спроектировав здание единым



Ж.-Б. Валлен-Деламот.

Здание Вольного экономического общества.

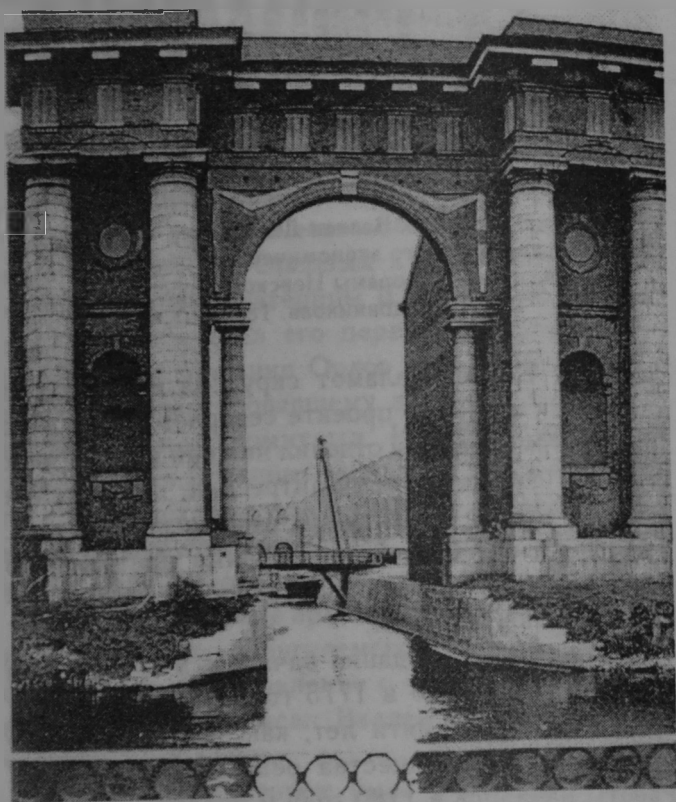
Фрагмент панорамы Невского проспекта

В. С. Садовникова. 1830-е гг.

фасадом, Валлен-Деламот скруглил его угловую часть. Так же как в проекте северного павильона Малого Эрмитажа, он отделил нижний этаж от двух верхних, добавив к нему антресоли, и объединил верхние этажи пилястрами ионического ордера. Аналогичным образом он выделил центральную часть здания в три оси и завершил аттиком с медальоном под короной.

Строительство здания началось в 1768 году, а закончилось только в 1775 году.

Не прошло и пяти лет, как здание Вольного экономического общества решили перестроить. Работы начались в 1780 году и продолжались два года. Здание, видимо, перепланировали, так как, судя по его изображению на панораме Невского проспекта 1830-х годов, фасад остался в сущности без изменений. На панораме Невского проспекта,



Ж.-Б. Валлен-Деламот. Арка Новой Голландии

выполненной по рисункам и акварелям В. С. Садовникова, отсутствует только аттик со скульптурным изображением Екатерины II в обрамленном рогами изобилия медальоне под короной.

Вольное экономическое общество просуществовало здесь до 1844 года, а затем было переведено на Забалканский (ныне Московский) проспект.

Старое здание Вольного экономического общества передали Главному штабу, и в 1845—1846 годах его перестроили по проекту архитектора И. Д. Черника в соответствии с ансамблем Главного штаба К. И. Росси.

Одним из шедевров Валлен-Деламота является арка Новой Голландии. Он же автор проекта фасада этого утилитарного и вместе с тем высокохудожественного сооружения.

Новая Голландия, созданная для хранения корабельного леса, свое название получила еще при Петре Великом, но тогда Новой Голландией называли значительно большую территорию галерной верфи, протянувшейся от Адмиралтейства в сторону Финского залива. В дальнейшем название Новая Голландия закрепилось за основной территорией, ограниченной рекой Мойкой и двумя каналами: Крюковым и Адмиралтейским.

В начале 1731 года решили использовать эту территорию для сушки и хранения лесных материалов, необходимых для строительства кораблей. Выбор места был обусловлен близостью Адмиралтейства и удобством транспортировки материалов по рекам и каналам. Проект деревянных скла-

дов выполнил архитектор Адмиралтейства И. К. Коробов. Начатое в 1732 году строительство закончилось в 1738 году.

Со временем деревянные постройки обветшали, и на их месте решили возвести каменные. Проект каменных сараев разработал другой адмиралтейский архитектор — С. И. Чевакинский, представивший его на утверждение вместе с моделью в начале 1765 года. Согласно проекту Чевакинского складские корпуса должны были охватить почти весь периметр острова. В центре его он предложил расширить и углубить существовавший водоем и соединить его с рекой Мойкой и Крюковым каналом широкими протоками для прохода барок, нагруженных лесом.

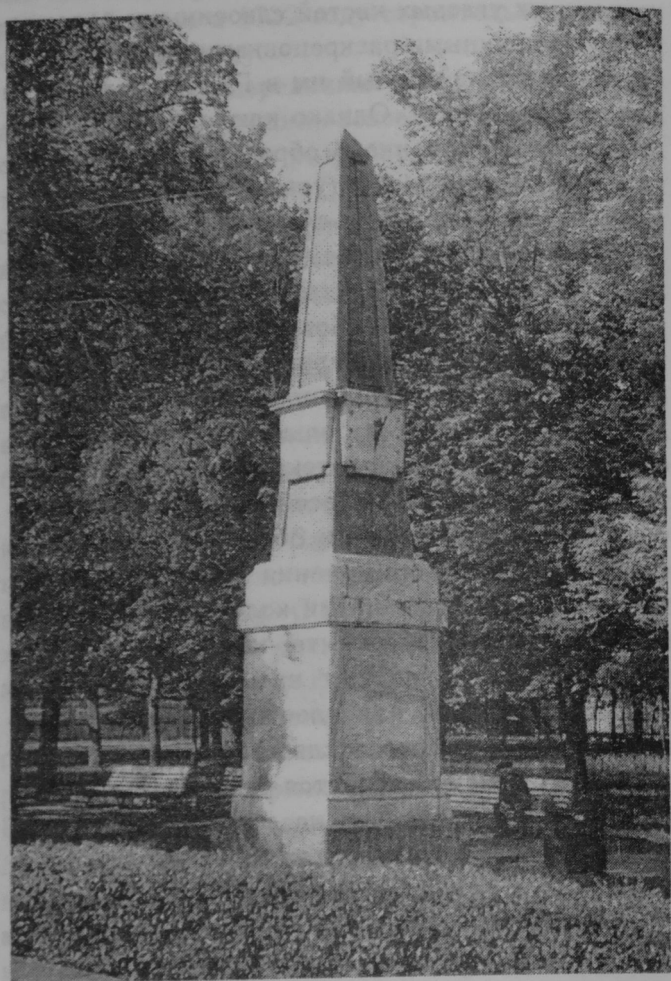
Проект Чевакинского был утвержден за исключением фасадов. Задание на проектирование новых фасадов было передано Валлен-Деламоту в том же 1765 году. С полученным заданием архитектор справился очень быстро, и 15 июля того же года проект новых фасадов был утвержден.

Учитывая значительную протяженность корпусов, вытянутых вдоль реки Мойки на 250 метров, а со стороны Крюкова канала на 300 метров, Валлен-Деламот предложил обработать их фасады крупным рустом и прорезать высокими оконными проемами с полуциркульными завершениями наподобие аркады. Такое архитектурное решение было характерно еще для петровских времен, но в данном случае Валлен-Деламот отказался от открытой галереи-аркады, застеклив ее. Здесь

же он повторил эффектный прием обработки закругленных угловых частей сдвоенными колоннами с укрупненными раскреповками антаблемента, столь удачно найденный им в Гостином дворе на Невском проспекте. Однако ключевую роль в создании художественного образа этого выдающегося памятника архитектуры раннего классицизма играет арка Новой Голландии. С одной стороны, она, казалось бы, напоминает о триумфальных арках Древнего Рима, с другой — в истории мировой архитектуры арка Новой Голландии не имеет прямых аналогий. Ее совершенные пропорции, исключительно удачно найденные соотношения малого — тосканского и большого — дорического ордера, укрупненные архитектурные формы, масштабно соответствующие всей постройке, органическая связь с основными объемами корпусов, в частности, за счет применения большого ордера с такого же рода сдвоенными колоннами и мощными разрывами антаблемента, как в угловых частях, — все это позволяет называть арку Новой Голландии одним из наиболее выдающихся памятников раннего русского классицизма.

Валлен-Деламот является также автором проектов верстовых столбов на старых Царскосельской и Петергофской дорогах, ведущих из Петербурга в бывшие загородные царские резиденции.

Традиционно верстовые столбы приписываются А. Ринальди, хотя ни один его проект не известен и документально авторство Ринальди не подтверждается. Укоренившаяся ошибка объясняет-



Ж.-Б. Валлен-Деламот.
Верстовой столб у Обуховского моста

ся тем, что облицованные мрамором верстовые столбы изготавливались на строительной площадке спроектированного Ринальди Исаакиевского собора, ибо только здесь находились большие запасы разноцветного мрамора, которым облицовывались стены храма.

В собрании музея города Ангулема хранится ряд проектов верстовых столбов Валлен-Деламота, предназначавшихся не только для окрестностей Петербурга, но и для других территорий Российской империи.

Наибольший интерес из этих материалов представляет проект верстового столба, осуществленный в начале и конце Царскосельской дороги и повторенный в начале и конце Петергофской дороги. Все они сохранились. Один из них находится у Обуховского моста, перекинутого через реку Фонтанку, другой — у Орловских ворот на границе Екатерининского парка в городе Пушкине (бывшее Царское Село), третий — недалеко от Старо-Калинкинского моста также через Фонтанку и четвертый — на дальнем углу Верхнего сада Петродворца.

Эти первые верстовые столбы в окрестностях Петербурга (напомним, что граница города тогда проходила по Фонтанке) Валлен-Деламот спроектировал в виде трехгранного обелиска, установленного на высокое ступенчатое основание и сопряженного с ним плавным переходом. Осуществить обелиск треугольным в плане с острыми

углами было технически сложно, поэтому впоследствии изменили план на прямоугольный.

Решение о сооружении верстовых столбов на царских дорогах, для проезда по которым требовался специальный документ — подорожная, возникло в связи с их благоустройством, начавшимся в 1764 году.

Первые верстовые столбы были поставлены на участке Царскосельской дороги от границы города у Обуховского моста до Пулково в 1774 году, а в следующем году остальные на отрезке от Пулково до Царского Села. Что касается Петергофской дороги, то здесь работы по установке верстовых столбов продолжались еще в начале 1780-х годов.

Учитывая назначение верстовых столбов, Валлен-Деламот проектировал их в строго обобщенных монументальных архитектурных формах, чтобы они были хорошо различимы даже на значительных расстояниях.

Что касается других верстовых столбов, то проекты их пока не найдены. Однако в документах по передаче чертежей, находившихся ранее у А. Ринальди, архитектору В. Бренне, который достраивал старый Исаакиевский собор, упоминаются проекты верстовых столбов Валлен-Деламота. На основании этого документа можно предположить, что Ринальди было поручено только изготовление верстовых столбов. Тем не менее вопрос об авторстве других верстовых столбов на бывших Цар-

скосельской и Петергофской дорогах в какой-то степени остается открытым.

После возвращения во Францию в 1775 году Валлен-Деламот живет в Лионе, где проектирует и строит собственный дом. Но в связи с тяжелой болезнью и обнищанием он в начале 1782 года вынужден был переехать в родной город Ангулем. Здесь он прожил в крайней бедности до конца своих дней. Французские исследователи творчества Валлен-Деламота безосновательно приписывают несколько зданий в Ангулеме.

АНТОНИО РИНАЛЬДИ

Современник Валлен-Деламота архитектор Антонио Ринальди (ок. 1709—1794) занимает особое место в русской архитектуре. Ринальди — выдающийся архитектор переходного периода от барокко к классицизму. Его Исаакиевский собор, начатый строительством в 1768 году, еще тяготел к барокко. Он же, наряду с Валлен-Деламотом, крупнейший представитель раннего классицизма, и в этом смысле его лучшее произведение в Петербурге — Мраморный, а в пригородах — Гатчинский дворцы.

Одновременно Ринальди — единственный архитектор русского рококо, создавший такие шедевры, как Китайский дворец и Кательная горка в Ораниенбауме. Рококо, зародившееся во Франции в начале XVIII века, получило расцвет в период правления Людовика XV, отчего нередко именуется стилем Людовика XV. Его можно рассматривать как последнюю стадию развития барокко.

Однако лучшие образцы этого стиля, превзошедшие даже шедевры французского рококо, создал Ринальди. В частности, интерьеры особняка Сувиз Жермена Боффрана¹⁵ в Париже — хрестоматийный пример рококо — по своим художественным достоинствам уступают интерьерам Китайского дворца.

Французское слово «рококо» или равнозначное ему — «рокай» (в русской транскрипции — рокайль) можно перевести так же, как итальянское слово «барокко» — вычурный, но у него есть другое значение: украшение из раковин. И это не случайно. Мотив морской раковины, нередко стилизованной, сопутствует стилю рококо. Однако основные отличия рококо от барокко заключаются в другом. Они будут рассмотрены ниже на конкретных примерах. В творчестве Ринальди, относящемся к Петербургу и его окрестностям, рококо предшествует произведениям раннего классицизма.

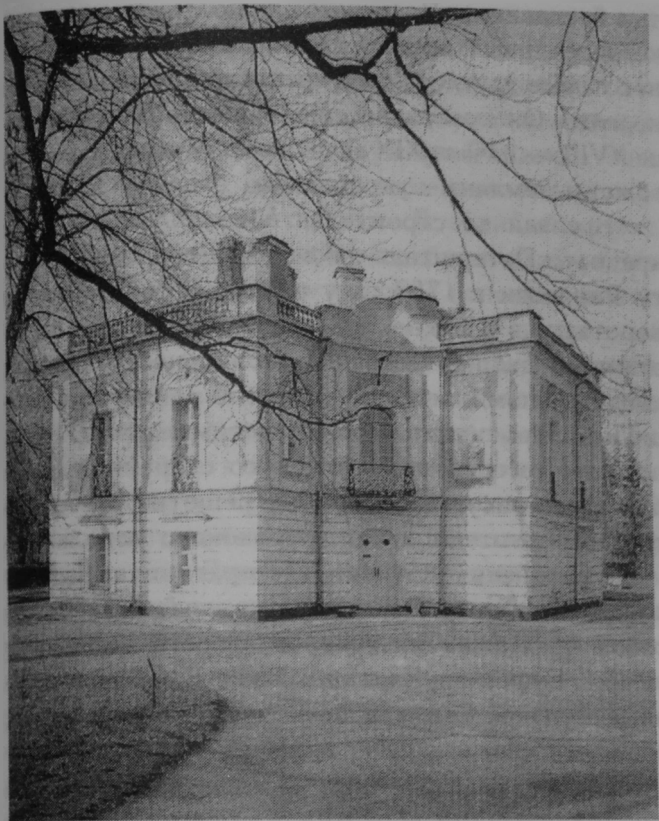
Жизненный путь и творческое наследие Антонио Ринальди изучены далеко не полностью. Не известна даже точная дата его рождения. Одни исследователи ориентируются при этом на 1709-й, другие — на 1710 год. То же касается и места рождения. С большой вероятностью можно сказать, что он родился на юге Италии, возможно в Неаполе. Здесь Ринальди воспитывался, учился и начал строительную деятельность под руководством известного архитектора Луиджи Ванвितелли (1700—1773) — одного из ярких представителей позднего

итальянского барокко, автора дворца неаполитанских королей в Казерте. В его сооружении на начальном этапе Ринальди принимал деятельное участие.

В 1752 году Ринальди приезжает в Россию, чтобы поступить на службу к гетману Малороссии К. Г. Разумовскому. Для гетманской столицы — города Батурина — он строит одноэтажный загородный дворец. Одновременно архитектор проектирует каменный дворец для Разумовского в городе Глухове, законченный строительством также в 1754 году. Оба дворца не сохранились.

В 1754 году Ринальди получает должность архитектора наследника престола Петра Федоровича — будущего императора Петра III — и затем на протяжении длительного времени работает в Ораниенбауме.

Ораниенбаум, расположенный на южном берегу Финского залива приблизительно в сорока километрах от Петербурга, вначале принадлежал сподвижнику Петра Великого и первому генерал-губернатору князю А. Д. Меншикову. Здесь для него был построен Большой дворец и распланирован парк. В 1743 году императрица Елизавета Петровна подарила Ораниенбаум наследнику престола, приходившемуся ей племянником. Запущенная бывшая меншиковская усадьба благоустраивается, а в 1756 году к югу-востоку от дворца начинается строительство миниатюрного города-крепости Петерштадта.



А. Ринальди. Дворец Петра III в Ораниенбауме

Петерштадт занимал территорию всего в два гектара и был окружен крепостными валами с пятью бастионами. В городе были построены несколько деревянных жилых домов, казармы, арсенал и некоторые другие. Город-крепость просуществовал недолго. Он прекратил свое существование в конце XVIII — начале XIX века. Последними были уничтожены земляные укрепления.

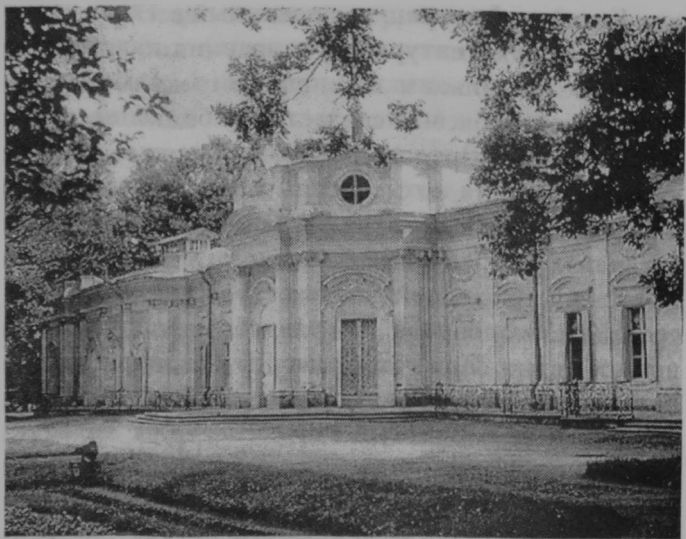
В связи со строительством в Ораниенбауме крепости Петерштадт, на ее территории по проекту Ринальди в 1757 году сооружаются парадные ворота, а в 1758—1762 годах небольшой двух-этажный дворец Петра III. Если внешний облик дворца напоминает произведения раннего классицизма с элементами барокко: несимметричная композиция со срезанным углом со стороны входа и барочного рисунка балконные решетки, то его интерьеры тяготеют к стилю рококо с использованием китайских мотивов. Декоративную отделку во дворце имеют только шесть связанных между собой маленьких интерьеров второго этажа: Передняя, Буфетная, Картинный зал, Кабинет, Спальня и Будуар. Стиль рококо проявил себя здесь, прежде всего, в замене анфилад обширных парадных залов, рассчитанных на торжественные приемы, небольшими уютными жилыми комнатами с утонченно-изысканной отделкой.

Парадные въездные ворота и дворец Петра III — первые постройки Ринальди в Ораниенбауме.

Самое значительное произведение Ринальди в Ораниенбауме — Собственная дача Екатерины II,

или Китайский дворец, сооруженный в 1762—1769 годах. Его архитектурная композиция напоминает парковые павильоны с широкими окнами-дверями с двух сторон, что создает еще больший, чем в произведениях зрелого русского барокко, эффект тесного слияния архитектуры с природным окружением парка. Видимо, не случайно Ринальди спроектировал дворец одноэтажным с незначительно повышенной средней частью. В отличие от расстрелиевских дворцов, при разработке планировочного решения Китайского дворца основные и наиболее значительные по размерам повышенный центральный и боковые парадные залы архитектор спроектировал овальными, чем обеспечил плавный переход от одних фасадных плоскостей к другим. Чтобы при этом исключить резкие светотеневые контрасты, свойственные барокко, Ринальди вместо приставленных к фасадам колонн применил пилястры. Единственный скромно решенный двухколонный портик отмечает центральный вход во дворец со стороны парка. Также сдержанно были решены декоративные обрамления окон и скульптурное убранство. Яркое цветовое решение фасадов периода барокко уступило место приглушенным полутонам рококо: фасады Китайского дворца окрашены в светло-розовый цвет, а архитектурные детали — в светло-желтый. Тот же принцип цветового решения характерен и для интерьеров рококо.

Сравнительно небольшой Китайский дворец первоначально насчитывал только пятнадцать ин-



А. Ринальди. Китайский дворец
со стороны северного фасада

терьеров. Семь из них составляли анфиладу парадных залов: Зал муз, Голубая гостиная, Стеклярусный кабинет, Большой зал, Сиреневая гостиная, Малый и Большой китайские кабинеты. Перечисленные залы выстроены в анфиладу вдоль северного фасада, но в отличие от барочных построек не имеют единой оси симметрии.

К основной анфиладе с южной стороны примыкают под прямым углом две малые анфилады с совсем уже небольшими жилыми комнатами, также убранными с изяществом и неизменным вкусом. В одной из них — западной — находились личные комнаты Екатерины II, в другой — вос-

точной — комнаты наследника престола великого князя Павла Петровича, будущего императора Павла I.

Непреходящая художественная ценность интерьеров Китайского дворца заключается, прежде всего, в том, что они дошли до наших дней почти в неизменном виде. Ораниенбаум, переименованный в 1948 году в Ломоносов, единственный из пригородных дворцово-парковых ансамблей, сохранившийся в годы второй мировой войны. В этом отношении подлинным ринальдиевским интерьерам Китайского дворца существенно уступают новоделы Петродворца, Пушкина, Павловска и Гатчины.

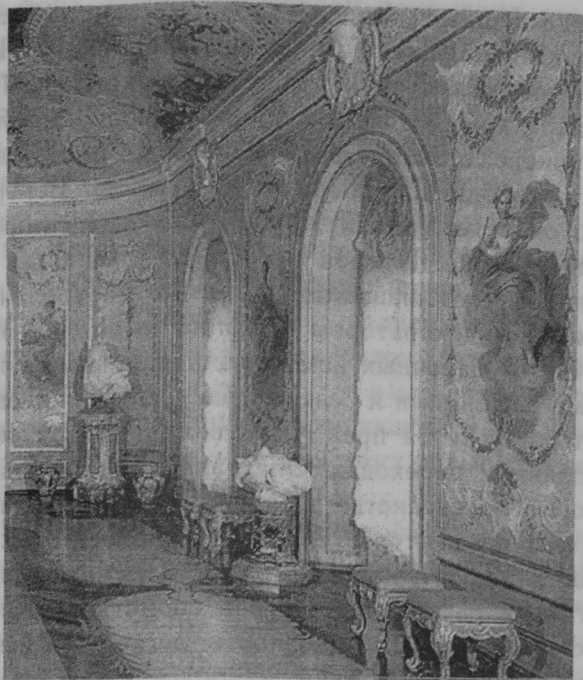
Анфиладу парадных интерьеров Китайского дворца открывает Зал муз — непревзойденный шедевр рококо. Чтобы добиться плавных переходов от одной плоскости к другой, Ринальди ликвидировал острые углы, превратив прямоугольный зал в овальный, а плоскость перекрытия объединил со стенами высокими падами. Сочную деревянную резьбу барочных интерьеров Ринальди заменил тонко орнаментированной и графически четко прорисованной лепкой, скорее подчеркивающей плоскость стены, чем зрительно разрушающей ее конструктивную основу. Как и Растрелли, Ринальди использует позолоту, но вводит ее в интерьер более деликатно.

Существенно отличаются интерьеры того и другого по цвету. Если первый использует открытые яркие цвета, то цветовая палитра интерьеров



А. Ринальди. Зал муз Китайского

в стиле рококо строится на пастельных полутонах. Так, в цветовом решении Зала муз преобладают наиболее характерные для рококо розовые и голубоватые тона. Иногда бывает даже очень сложно определить словами тот или иной колер. Поэтому случалось, что для некоторых колеров придумывали специальные названия, как, например, цвет тела испуганной нимфы.



дворца в Ораниенбауме

Наряду с орнаментальной лепкой, украшающей стены и пядуги перекрытия, в создании художественного образа Зала муз значительную роль играет живопись в стиле рококо. Простенки между окнами-дверями и дверными проемами занимают изображения муз — покровительниц различных видов искусств в позолоченных обрамлениях с преобладающими растительными мотивами. Лег-

кие воздушные росписи с характерными для стиля рококо изображениями парящих в облаках амуров покрывают также падуги перекрытия. Тема радости жизни и любви, пронизывающая искусство рококо, в Зале муз наиболее ярко раскрывается в живописном плафоне «Торжество Венеры». Это одна из лучших живописных композиций в стиле рококо. Плафон и росписи стен были выполнены упоминавшимся в связи с Растрелли художником-декоратором Стефано Торелли. В отличие от барочных композиций с яркими цветовыми решениями и резкими ракурсами, живопись теперь строится преимущественно на полутонах и плавных переходах. Она также рассчитана на прорыв пространства в глубину, но без архитектурных элементов в сильных перспективных сокращениях. Изображениям обнаженных фигур богинь и резвящихся амуров свойственны плавность движений, грациозность, легкость и изящество. Зал муз, пожалуй, наиболее изысканный и совершенный из интерьеров в стиле рококо.

Находящаяся рядом Голубая гостиная, переделанная в 1860-х годах, лишь частично напоминает о Ринальди. От ее первоначального архитектурно-художественного убранства остались наборный паркет и отделка перекрытия. Зато следующий за Голубой гостиной Стеклярусный кабинет сохранился почти в первозданном виде. Свое название он получил благодаря декоративным панно, использованным Ринальди для украшения стен. Разноцветные панно, вышитые шелком на стеклярус-

ном фоне, сплошным ковром покрывают стены. Их разделяет резной золоченый багет в виде стволов пальм. Подобный принцип украшения стен, скорее, можно назвать барочным, хотя сами настенные панно, а также отделка перекрытия с тонко орнаментированной лепкой и живописным плафоном вполне соответствуют стилю рококо.

Стеклярусные панно с вышитыми разноцветными нитями фантастическими пейзажами и дикиными птицами были выполнены вручную по индивидуальным рисункам. Поэтому каждое из них является уникальным. Особую изысканность стеклярусным панно придает мерцающий жемчужным блеском фон, набранный из мелких молочного цвета трубочек.

Первоначально стеклянным был и пол, представлявший собой мозаику, набранную из разноцветных смальт. Такие смальты изготавливались по рецептам М. В. Ломоносова на принадлежавшей ему фабрике. Фабрика находилась сравнительно недалеко от Ораниенбаума в деревне Усть-Рудица. По прошествии около ста лет, в середине XIX века мозаичный пол заменили на паркетный, повторив прежний рисунок.

Иное архитектурное решение имел единственный двухсветный Большой зал, занимающий центральное положение в анфиладе парадных интерьеров. Его общая объемно-пространственная композиция вполне соответствует стилю рококо, а в отделке стен проглядывают черты зарождающегося классицизма. Последнее сказалось в приме-

нении ордера в его классическом варианте, в разбивке филенками стен, обработанных искусственным мрамором, в использовании растительно-цветочных гирлянд как декоративных элементов в духе раннего русского классицизма. В стиле рококо были выполнены живописные полотна на стенах и лепка на высоких падугах перекрытия, прорезанного овальными окнами верхнего света. Зал когда-то украшал живописный плафон одного из самых выдающихся живописцев XVIII века — Джованни Батиста Тьеполо (1696—1770). Вывезенный в начале второй мировой войны из Ораниенбаума, плафон исчез в период эвакуации и до сих пор не найден.

Примыкающая к Большому залу Сиреневая гостиная решена в преобладающем сиреневатом розовом тоне. Она имеет еще одно более раннее название — Штукатурный покой, так как основную роль в создании художественного образа этого небольшого интерьера играет выполненный по штукатурке лепной орнамент с характерными для рококо растительными мотивами и стилизованными раковинами. Белый с позолотой орнаментальный узор покрывает стены и перекрытие, органично вплетается в лепные рамы живописных полотен и десюдепотов. Расположенные со значительными интервалами живописные полотна, хотя и уводят взгляд зрителя в глубину открывающегося пространства, не разрушают плоскость стены, как в архитектуре барокко, а, скорее, подчеркивают ее конструктивную основу. В соот-

ветствии с рисунком лепного орнамента стен и перекрытия был разработан узор паркетного пола из разнообразных пород дерева. Следует отметить, что паркет Ринальди никогда не повторяются и всегда композиционно связаны с общим архитектурно-художественным убранством интерьеров.

Последние в анфиладе передних залов — Малый и Большой китайские кабинеты значительно отличаются на первый взгляд от предыдущих, хотя их изысканная отделка вполне согласуется с принципами художественного убранства интерьеров в стиле рококо. Отличие заключается в использовании китайских мотивов в декоративных целях, а также подлинных произведений китайского прикладного искусства во внутреннем убранстве. Подобное оформление интерьеров в китайском духе нередко называют стилем шинуазри, что в переводе с французского означает китайщина. Шинуазри сопутствовал стилю рококо, а в сущности являлся оригинальной формой его проявления. Он же определил название Китайского дворца.

Прямоугольный в плане Малый китайский кабинет имеет необычной формы перекрытие в виде срезанной в верхней части пирамиды. Его стены затянуты стилизованным под китайский расписным шелком с преобладающими растительными мотивами в обрамлении деревянной золоченой резьбы с повторяющимся рисунком меандра. Различного характера геометрический рисунок использован также в обрамлениях панелей, проходящих по нижнему краю стен, зеркал, двер-

ных проемов. Такого же рода рисунок украшает полотна дверей. Под верхней карнизной тягой проходит широкий фриз. В его стилизованном под китайский орнамент рисунке многократно повторяется напоминающий фашистскую свастику, но противоположной ориентации древнекитайский знак вань, символизирующий долголетие.

Соответствующим образом было решено и декоративное убранство перекрытия. Его геометрический рисунок дополняют помещенные в угловых частях четыре крылатых вызолоченных дракона и центральная живописная композиция в стиле рококо в обрамлении сложных очертаний.

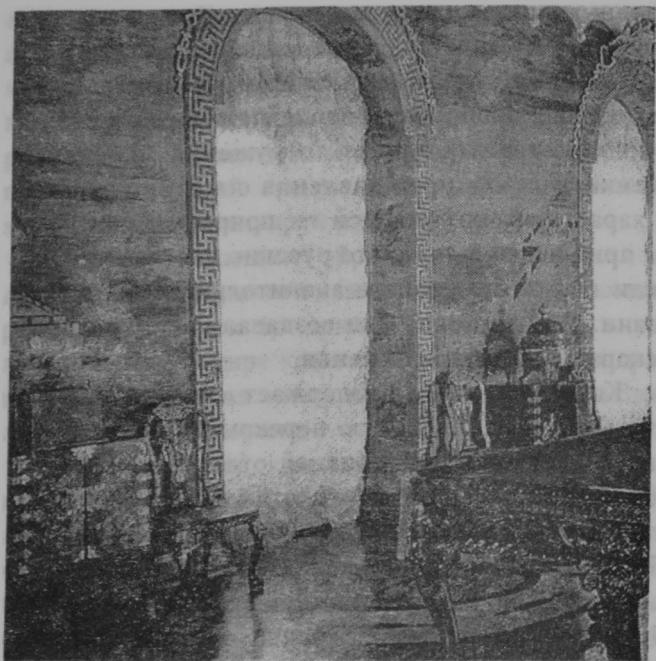
В Малом китайском кабинете находится один из лучших паркетов в стиле рококо, набранный из многочисленных пород дерева. Очень деликатно введенные в рисунок рококо китайские мотивы: четыре декоративные вазы над табличками с иероглифами и неременный крылатый дракон — в центре, играют здесь подчиненную роль. В обстановку Малого китайского кабинета, помимо мебели, специально для данного интерьера спроектированной Ринальди, были включены подлинные предметы китайского прикладного искусства.

Такого же рода, но значительно более богатое и пышное декоративное убранство имел Большой китайский кабинет. В этом парадном интерьере, равном по величине Залу муз, еще прихотливее переплетаются архитектурно-декоративные приемы рококо с китайскими мотивами. Стены Большого китайского кабинета облицованы панно, на-

бранными их драгоценных пород дерева и пластин моржовой кости. Панно, выполненные русскими мастерами по мотивам китайского изобразительного искусства, воспроизводят пейзаж с заморскими птицами, архитектурные сооружения и бытовые сценки. Так как представления о жизни китайцев и характере окружающей их природы были весьма приблизительными, то русские мастера привносили в свое творчество значительную долю фантазии. Тем не менее они создавали великолепные декоративные произведения.

Китайская тема продолжает свое развитие в отделке падуг и плоского перекрытия. В росписях падуг элементы декоративной отделки в стиле рококо настолько тесно переплетаются с китайскими мотивами, что составляют единый ковровый узор. Несколько наивным выглядит живописный плафон, выполненный итальянскими мастерами братьями Джузеппе и Серафино Бароцци на русско-китайскую тему в стиле рококо. В прошлом веке он получил название «Китайская свадьба», а ныне именуется «Союз Европы и Азии». Усложненным росписям и лепке перекрытия соответствует неповторимый рисунок паркетного пола, свидетельствующий о высоком искусстве и необычайной изобретательности архитектора.

В середине XIX века дворец претерпел некоторые изменения. Со стороны южного фасада он частично был надстроен, а в его центральной части появилась застекленная галерея. Дворец был также расширен небольшими боковыми при-



А. Ринальди. Большой китайский кабинет Китайского

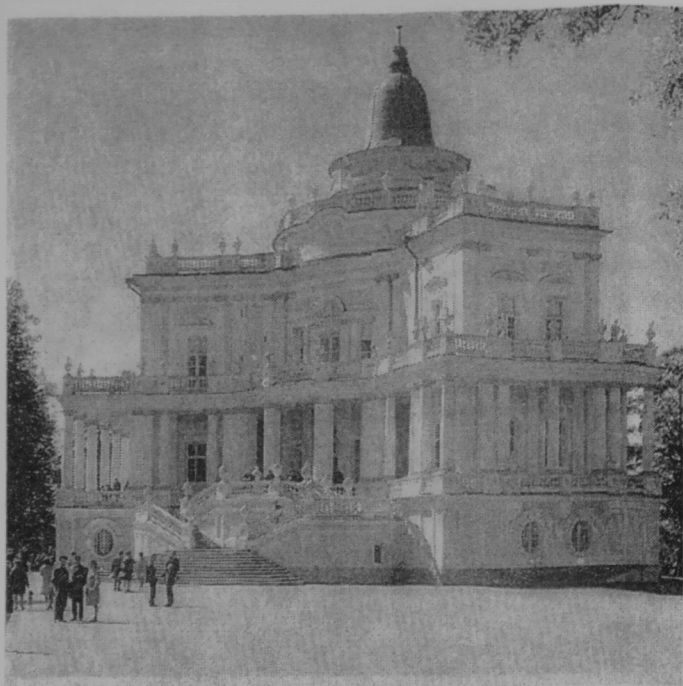
стройками, получившими названия: Большая и Малая передние. Работы производили архитекторы А. И. Штакеншнейдер и Л. Л. Бонштедт. Однако они оставили нетронутым северный фасад, дающий представление о Китайском дворце в его первоначальном виде.

Недалеко от Китайского дворца по проекту Ринальди в 1762—1774 годах была построена Кательная горка¹⁶, от которой сохранился каменный



дворца в Ораниенбауме

трехэтажный павильон. Композиция павильона Кательной горки — другого шедевра в стиле рококо, совсем уже необычна: к цилиндрическому объему с завершением в виде колокола с трех сторон под равными углами относительно друг друга примыкают прямоугольные в плане выступы, связанные между собой открытой обходной галереей на уровне второго этажа. Основанием галереи служил прорезанный овальными окнами



А. Ринальди. Павильон Кательной горки

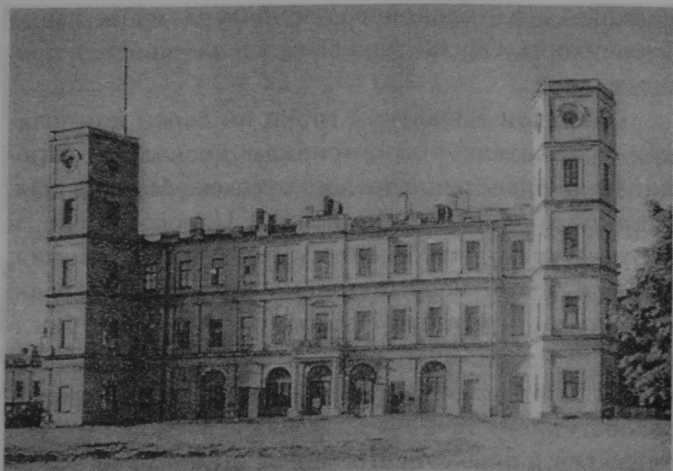
цокольный этаж с великолепными наружными лестницами сложных очертаний. Сохранилась только одна каменная лестница с плавно расходящимися маршами и вторящими ее поворотам и изгибам балюстрадами.

Балюстрады как цокольного, так и верхних этажей украшали декоративные каменные вазы, вдоль верхнего карниза по кругу была расставлена резная золоченая скульптура, а венчала композицию

павильона Кательной горки фигура музы танца Терпсихоры. Скульптура была утрачена еще в прошлом веке.

Павильон Кательной горки по своей композиции и архитектурным приемам несколько напоминает произведения зрелого русского барокко, как, например, павильон Эрмитаж в Царском Селе, и в то же время он имеет существенные отличия. Прежде всего, необычна сама объемно-пространственная композиция с тремя осями симметрии и более строгими очертаниями. Последнее достигается лишь частичным использованием ордера как декоративного элемента. Отдельно стоящие и сдвоенные колонны второго яруса, поддерживающие обходную террасу третьего этажа, выстроены в стройные колоннады, пронизанные светом и воздухом. В третьем же ярусе Ринальди преимущественно использовал пилястры, отчего он кажется более легким. А завершил архитектор композицию сильно вытянутым кверху, необычной формы куполом. Значительно более сдержанно, чем в архитектуре барокко, были решены сравнительно простые наличники окон. На примере павильона Кательной горки хорошо видно, как архитектура русского рококо, еще тяготея к барокко, предвещает рождение классицизма.

Архитектурно-художественное убранство помещений павильона Кательной горки очень близко интерьерам Китайского дворца. Особенные богатство и разнообразие декоративных приемов приуси центральному круглому купольному залу,



А. Ринальди. Гатчинский дворец. Вид со стороны парка

решенному в полутонах с живописными вставками, тонко исполненной лепкой и уникальнейшим разноцветным полом из искусственного мрамора.

Другая существенная работа Ринальди в окрестностях Петербурга — Гатчинский дворец, сооруженный в 1766—1781 годах для графа Г. Г. Орлова, внешне ничем не напоминает предыдущие постройки архитектора. Его центральный трехэтажный корпус с двумя невысокими угловыми башнями со стороны парка соединялся когда-то двухэтажными переходами криволинейных очертаний со служебными одноэтажными флигелями — Кухонным и Конюшенным каре, перестроенными до основания в середине XIX века.

Строго симметричные служебные флигеля с квадратными в плане внутренними дворами также имели невысокие угловые башни, но в отличие от главного корпуса они располагались на всех четырех углах. С одной стороны, дворец был распланирован по широко распространенной в XVIII веке усадебной схеме с главенствующим в композиции центральным корпусом, подчиненными ему боковыми флигелями и подъездным парадным двором, с другой — он напоминал средневековые замки, в особенности это относится к замкнутым корпусам флигелей с внутренними дворами и угловыми башнями. Для усиления такого впечатления Гатчинский дворец, видимо, не случайно решили облицевать пудостским камнем — серовато-желтоватым ракушечником, добывавшимся недалеко от Гатчины в деревне Пудость.

По своим внешним архитектурным формам, четким поэтажным членениям и значительной роли ордерных композиций Гатчинский дворец тяготел к архитектуре классицизма. Его можно назвать одним из наиболее выдающихся памятников архитектуры раннего классицизма.

При разработке проекта Гатчинского дворца Ринальди широко использовал архитектурные приемы эпохи Возрождения, что характерно, прежде всего, для центрального корпуса. Со стороны парадного двора он напоминал итальянские виллы эпохи Возрождения с галереями и террасами, а со стороны парка — итальянские палаццо с характерными для них четкими поэтажными членения-

ми при соблюдении системы соподчинения ордеров. Правда, если при обработке фасада в первом этаже архитектор традиционно использовал пилястры дорического ордера, во втором — ионического, то в третьем, вместо пилястр коринфского ордера — лопатки. Характерному для раннего классицизма плоскостному решению фасадов соответствуют довольно простые наличники окон, незначительно выступающие из плоскости стены.

В конце XVIII века сквозные галереи-колоннады были заложены в связи с перестройкой дворца по проекту архитектора В. Бренны. В значительной степени подверглась изменениям и внутренняя отделка. Судя по частично сохранявшейся до второй мировой войны первоначальной отделке интерьеров, Ринальди по-прежнему придерживался здесь стиля рококо, сочетая его в ряде случаев с классическими приемами. Так, например, в самом большом центральном Белом зале, выходившем пятью высокими окнами-дверями на открытую террасу, архитектор искусно сочетал стилистически различные приемы. К классицизму тяготела обработка стен сдвоенными пилястрами, а рококо соответствовала отделка перекрытия лепным растительным орнаментом, стилизованными раковинами и трельяжной решеткой. В наше время Белый зал еще находится в процессе реставрации, но отдельные залы дворца открыты для посетителей.

В 1768—1785 годах для того же Орлова Ринальди построил в Петербурге Мраморный дво-

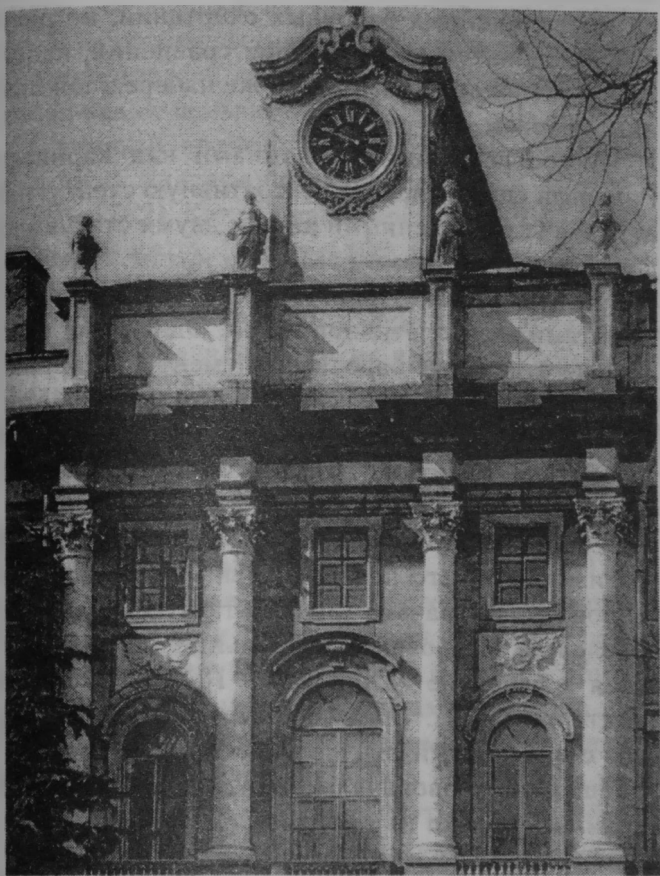


А. Ринальди. Мраморный дворец

рец — великолепный образец раннего русского классицизма. Расположенный вблизи Невы и Марсова поля, трехэтажный дворец своим главным фасадом, отступающим в средней части в глубину подъездного двора, выходил на Красный канал, соединявший Неву с Мойкой и вскоре засыпанный в связи со строительством служебного корпуса. Первоначально изолированный парадный двор, или курденер, характерный для дворов в стиле барокко, со стороны служебного корпуса ограничивала глухая каменная ограда с расположенными по главной оси въездными воротами.

Свое название дворец получил не случайно. Наряду с гранитом в отделке его фасадов, а также интерьеров широко использовался разных сортов и оттенков мрамор.

Первый этаж, облицованный розовато-серым гранитом, Ринальди трактовал как монументальное основание для двух верхних, объединенных большим ордером. Со стороны Невы, Мраморного переулка и Марсова поля фасады решены одинаково, благодаря чему внешне дворец воспринимается единым архитектурным объемом, хотя имеет довольно сложную объемно-пространственную композицию с разновеликими боковыми крыльями и внутренними замкнутыми световыми дворами. Эти фасады обработаны пилястрами коринфского ордера, окна имеют простые, строгого рисунка наличники, и только между окон второго и третьего этажей можно обнаружить скромное украшение в виде филенок с цветочными гирляндами — характерные для раннего классицизма декоративные элементы. На то, что это памятник раннего классицизма, указывают также декоративные вазы, поставленные наверху на парапете. Явные черты ушедшего барокко сохраняются только в центральной части главного фасада. Здесь вместо пилястр к фасаду приставлены четыре трехчетвертные колонны, поддерживающие небольшие части разорванного антаблемента. Но если на фасадах зданий, выстроенных в стиле зрелого русского барокко, лес колонн, то у Ринальди их количество сугубо ограничено. Расположенные во



А. Ринальди. Мраморный дворец.
Центральная часть главного фасада

втором этаже между колонн три больших окна с полуциркульными завершениями имеют наличники криволинейных барочных очертаний, но рисунок их значительно проще при сравнении, например, с расположенным на той же набережной Зимним дворцом.

В соответствии с колоннами над карнизом Ринальди спроектировал декоративную стенку, или аттик, с установленными на нем двумя статуями и двумя декоративными вазами по краям. Над аттиком возвышается башня с часами, завершенная волютами и декоративной вазой. Однако перечисленные отдельные барочные элементы не меняют общую классицистическую характеристику Мраморного дворца, а лишь указывают лишний раз на то, что это памятник архитектуры раннего классицизма, сохраняющий реминисценции барокко.

Если внешний облик дворца сохранился почти без изменений, то первоначальная отделка интерьеров была утрачена в результате последующих переделок. Наиболее значительные из них относятся к середине XIX века. В 1844—1851 годах архитектор А. П. Брюллов, перепланировав дворец, создал целый ряд новых жилых и парадных помещений. Первоначальная отделка частично сохранилась только на парадной лестнице и в Мраморном зале.

Кроме дворцовых, Ринальди проектировал утилитарные постройки, в частности, в 1764—1772 годах в Петербурге был осуществлен его проект пеньковых складов на окруженном когда-то со

всех сторон водой Тучковым буяне — строго уравновешенный симметричный классицистический ансамбль, состоящий из трех двухэтажных корпусов. В центральном, меньшем по размерам, корпусе располагалась важня, предназначенная для взвешивания пеньки.

Ринальди является автором ряда культовых построек: Екатерининского собора в Ямбурге (1762—1782), Князь-Владимирского (1766—1772) и Исаакиевского (1768—1802, не сохранился) соборов, церкви Вознесения (1770-е годы, не сохранилась) в Петербурге. Все они представляли собой развитие одной и той же традиционной пятиглавной композиции с многоярусной колокольной со стороны западного фасада, скомпонованной в общем объеме.

Архитектору приписывается большое количество дворцово-парковых сооружений в пригородах Петербурга, преимущественно в Гатчине и Царском Селе, а также верстовых столбов на бывших Царскосельской и Петергофской дорогах. Однако этот вопрос требует пересмотра в связи с обнаруженными во Франции чертежами Ж.-Б. Валлен-Деламота, в частности, проектами триумфальных ворот, близких по пропорциям к Гатчинским воротам в Царском Селе, и упомянутых ранее верстовых столбов, тем более что оба архитектора на протяжении длительного времени работали в тесном контакте.

Ю. М. ФЕЛЬТЕН

Одним из наиболее характерных представителей раннего классицизма, а также романтизма в русской архитектуре является архитектор Ю. М. Фельтен (1730—1801), много строивший в Петербурге и его окрестностях.

Достоверных чертежей архитектора почти не сохранилось, да и единичные листы, имеющие подпись Фельтена, не позволяют судить о его графическом мастерстве. Основным источником для изучения творчества Фельтена до сих пор остаются письменные свидетельства, которые не всегда бывают достоверными и нередко вызывают разночтения.

Как архитектора раннего классицизма его ставят рядом со значительно более одаренными Валлен-Деламотом и Ринальди, наделенными к тому же яркой творческой индивидуальностью.

Если для Валлен-Деламота и Ринальди переход от барокко к классицизму был довольно слож-

ным и трудным, то Фельтен не испытывал подобных мук, и его самостоятельное творчество оставалось достаточно ровным, без каких-либо существенных отклонений в ту или иную сторону. Он не страдал пережитками ушедшего стиля, но и не старался опережать эпоху.

В литературе с именем Фельтена связывают, прежде всего, гранитную набережную левого берега Невы, ограду Летнего сада и «первые эрмитажные здания с картинной галереей при Эрмитаже». Однако в свете открытий последних лет Фельтен не является автором проектов гранитной набережной Невы, решетки Летнего сада, вопрос об авторстве которой до сих пор не решен, и Малого Эрмитажа с картинной галереей. Из числа названных в общих словах сооружений на сегодняшний день Фельтен остается автором лишь здания «в линию с Эрмитажем», получившего позже название Старый Эрмитаж.

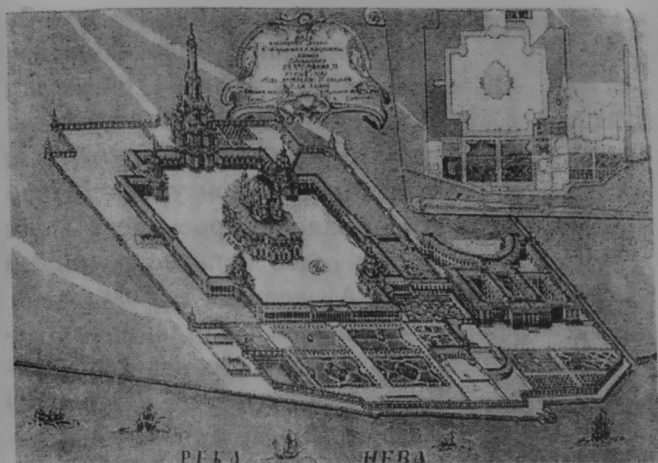
Юрий Матвеевич Фельтен родился в Петербурге в семье служащего Академии наук Маттиаса Фельтена. Первоначальное образование он получил в гимназии при Академии наук. С 1745 года Фельтен продолжал свои занятия в Германии, в Тюбингенском университете, где в основном изучал физику и математику. В 1747—1749 годах он совершает путешествие по Германии, знакомится с архитектурой и строительными работами в Штутгарте и Берлине.

В 1749 году Фельтен возвращается в Петербург и поступает в Академию наук и художеств

для продолжения математических занятий и изучения гражданской архитектуры. Одним из его учителей являлся академический архитектор И. Я. Шумахер, сочетавший теоретические занятия студентов со строительной практикой. С 1754 года Фельтен продолжает практические занятия под руководством Ф.-Б. Растрелли на строительстве Зимнего дворца, а затем определяется к нему чертежником. В 1760 году, получив звание архитектора, он по-прежнему работает под руководством Растрелли до 1762 года, а после его отставки — под руководством Валлен-Деламота, продолжавшего отделку интерьеров Зимнего дворца, но уже по собственным проектам.

Недавно обнаруженные во Франции и частично опубликованные чертежи Валлен-Деламота по переделке интерьеров на половине великого князя Павла Петровича в южной части Зимнего дворца опровергают авторство Фельтена, прочно утвердившееся в советской искусствоведческой литературе.

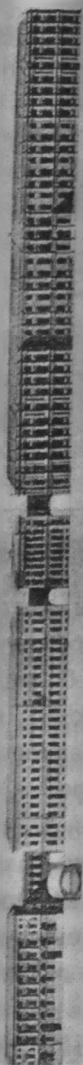
Также безосновательно приписывается Фельтену соавторство с Валлен-Деламотом в проектировании здания Малого Эрмитажа. Как уже отмечалось выше, его роль была значительно скромнее: она ограничивалась участием в строительстве двух павильонов, всяческого сада и галерей по его сторонам. Не был он и автором проекта набережной левого берега Невы. Осуществлен был проект Валлен-Деламота без декоративных украшений. Фельтен принимал участие лишь в сооружении



Ансамбль Смольного монастыря
и Училища для мещанских девиц.
План и перспектива. Исп. С. Берников

набережной, да и то только в 1770-е годы, когда значительная часть гранитной набережной со спусками уже существовала. В 1760-х годах он больше строил по чужим проектам, чем проектировал, и, видимо, не случайно в 1762 году был назначен главным архитектором Канцелярии от строений.

Среди наиболее крупных произведений Фельтена, являющихся типичными памятниками архитектуры раннего классицизма, можно назвать приписываемое ему Училище для мещанских девиц, не очень удачно пристроенное в 1765—1774 годах к ансамблю Смольного монастыря, «здание в линию с Эрмитажем», построенное в 1775—1785 годах



«Здание в линию с Эрмитажем», или Старый Эрмитаж, в ансамбле дворцовых зданий. Обмерный чертеж начала XIX в.

рядом с Малым Эрмитажем, Зубовский корпус, малоудачно пристроенный в 1778—1784 годах к Екатерининскому дворцу в Царском Селе, и здание Ломбарда на углу Миллионной улицы и Марсова поля, построенное в конце 1770-х годов и перестроенное в эпоху Александра I.

Решению о создании Училища для мещанских девиц предшествовал указ об учреждении Института благородных девиц — первого в России учебного заведения для девушек из дворянских семей. Для размещения института были отведены почти пустовавшие корпуса Воскресенского Новодевичьего, или Смольного, монастыря. Приспособление монастырских корпусов под учебное заведение с надстройкой третьего этажа было поручено Фельтену. Почти одновременно началась пристройка к ансамблю Ф.-Б. Растрелли нового здания Училища для мещанских девиц, переименованного в конце XIX века в Александровский институт. Строительство нового здания также было поручено Фельтену.



Ю. М. Фельтен. Zubовский корпус
Екатерининского дворца в Царском Селе.
Акварель Л. Премацци. 1855

Трехэтажное здание Училища для мещанских девиц, хорошо сохранившее свой внешний облик до наших дней, представляет собой достаточно развитую архитектурную композицию целого ряда корпусов, группирующихся вокруг трех прямоугольных световых дворов. К прямоугольным корпусам со стороны главного входа примыкает полуциркулярный корпус, образующий подъездную площадь. Однако главный западный фасад здания, имеющий плоскостное решение, маловыразителен. Более интересен восточный фасад, расчлененный тремя мощно выступающими ризалитами, центральный из которых дополнительно акцентирован портиком.

Само по себе примечательное, здание имеет существенный градостроительный недостаток: оно не составляет единый архитектурный ансамбль со Смольным монастырем.

В этом отношении более удачным было найдено решение «здания в линию с Эрмитажем». Фельтен согласовал с Зимним дворцом и Малым Эрмитажем не только высоту и поэтажные членения. В боковых и, особенно, центральном ризалитах он повторил архитектурные приемы Валлен-Деламота, буквально скопировав как пропорции, так и размеры окон с полуциркульными завершениями, а также рустовку первого этажа.

Очень удачным оказался арочный переход-галерея над Зимней канавкой, сооруженный Фельтеном от «здания в линию с Эрмитажем» к Эрмитажному театру, начатому строительством в 1783 году по проекту Д. Кваренги.

Одновременно со «зданием в линию с Эрмитажем» Фельтен осуществлял строительство еще одного здания, так называемого Zubовского корпуса Екатерининского дворца в Царском Селе. Выдержанное в хороших классических пропорциях и лишенное внешнего декора, оно довольно близко к архитектуре строгого классицизма. Лишь портик со сдвоенными колоннами большого ордера в центре главного фасада создает сильный акцент. Вместе с тем, Zubовский корпус никак не согласован с барочным ансамблем Растрелли и вносит в него резкий диссонанс. Этот недостаток в какой-то степени устранил комплекс сооружений Ч. Ка-

мерона, включающий галерею с висячим садом и пандусом, а также холодную баню с Агатовыми комнатами. Камерон четко разграничил барочный и классический ансамбли, что благоприятствует их восприятию в отдельности.

В обобщенных архитектурных формах было решено и трехэтажное здание Ломбарда. Его протяженный фасад, обращенный в сторону Миллионной улицы, в центре имел мощный ступенчатый ризалит и портик с колоннами большого ордера, поднятыми на высоту второго этажа. Его архитектура также приближалась к строгому классицизму, что особенно чувствовалось при сравнении с расположенным напротив зданием Мраморного дворца — шедевром раннего классицизма архитектора Ринальди.

В 1817—1819 годах при сооружении Павловских казарм В. П. Стасов перестроил здание Ломбарда, включив его капитальные стены в собственный ансамбль.

К лучшим произведениям Фельтена можно отнести небольшие одноглавые культовые постройки в Петербурге: церковь Святой Екатерины на Большом проспекте Васильевского острова (1768—1771), Армянскую церковь на Невском проспекте (1770—1772), церковь Святой Анны (1775—1779) на Кирочной улице.

Церковь Святой Екатерины, сооруженная в начале Большого проспекта Васильевского острова, имела лаконично решенный вытянутый архитектурный объем, акцентированный со стороны



Ю. М. Фельтен. Армянская церковь.
Фотография начала XX в.

входа сильно выступающим колонным портиком. Для достижения наибольшей выразительности архитектор придвинул купол на барабане к портику и обогатил фасад скульптурным декором. Церковь, рассчитанная на высоту двухэтажного дома, открывается круглым в плане вестибюлем, предваряю-

шим основное зального типа помещение, разделенное двумя рядами колонн на три части с более широкой средней. Служебные помещения Фельтен распланировал со стороны алтаря.

В начале XX века по сторонам портика были пристроены помещения для лестниц, и он превратился в лоджию. Однако прежняя обработка фасада была повторена в новых пристройках.

На первый взгляд кажется очень близким к церкви Святой Екатерины решение Армянской церкви, но есть и существенное отличие. Основное внимание здесь архитектор сосредоточил на боковом южном фасаде, обращенном к главной магистрали города. Его Фельтен и сделал главным, акцентировав колонным портиком. Соответственно к портику был перенесен купол на барабане. Иное решение получил также интерьер со сдвоенными колоннами, расставленными вдоль стен. Впоследствии внутренний объем церкви был разделен перекрытием на две части.

Иное композиционное решение однокупольного храма предложил Фельтен в лютеранской церкви Святой Анны, привлекающей особое внимание со стороны алтарной части, выходящей на Фурштатскую улицу. Ее автор спроектировал в виде полуротонды, окруженной колоннадой и завершенной небольшим куполом на высоком барабане. Основание барабана частично скрывает балюстрада, расположенная над профилированным карнизом.



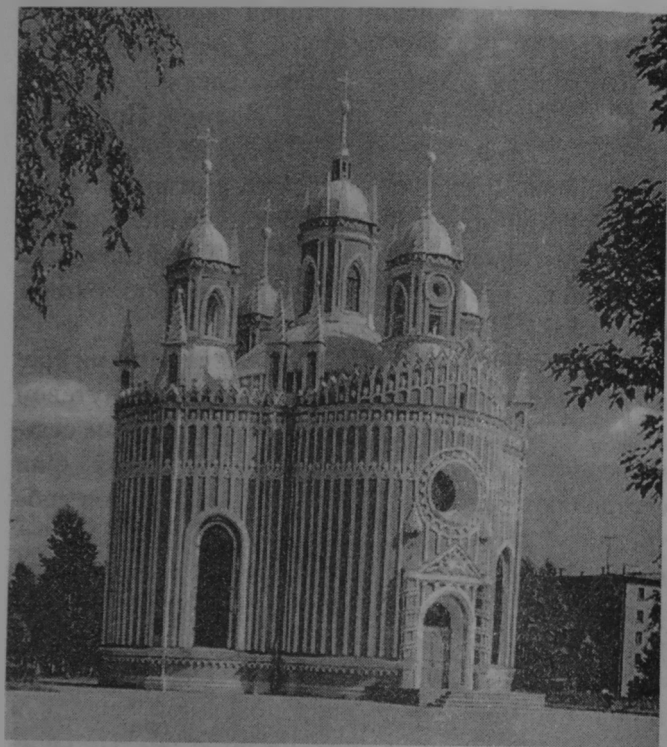
Ю. М. Фельтен. Церковь Святой Анны.
Фотография начала XX в.

Романтические тенденции в творчестве Фельтена нашли свое отражение в таких его произведениях, как Чесменский путевой дворец Екатерины II (1774—1777) и Чесменская церковь (1777—1780) вблизи бывшей Царскосельской дороги, церковь Рождества Святого Иоанна Предтечи (1776—1778) на Каменном острове вблизи Каменноостровского дворца, в строительстве которого Фельтен принимал участие, Башня-руина с искусственной горкой (1771—1773) и Китайская, или Скрипучая, беседка (1778—1782) в Екатерининском парке Царского Села.

Наиболее значительными произведениями среди перечисленных являются Чесменский путевой дворец и Чесменская церковь, сооруженные на седьмой версте бывшей Царскосельской дороги. Они составляют единый ансамбль, сочетающий в себе традиции русской и западноевропейской средневековой архитектуры, переработанные творческой индивидуальностью Фельтена в рамках раннего русского классицизма.

Чесменский дворец был построен треугольным в плане, с центрально расположенной башней и тремя небольшими башенками по углам. По своему планировочному решению он восходит к замку Лонгфорд в Уилтшире, сооруженному в конце XVI века архитектором Джоном Торпом¹⁷. Близкие аналоги XVIII века можно найти в Англии и Шотландии.

Наиболее своеобразное решение в Чесменском дворце имеют фасады, прорезанные готическими



Ю. М. Фельтен. Чесменская церковь.

стрельчатыми окнами, но сохраняющие классические пропорции и элементы ордерной композиции. К сожалению, Чесменский дворец искажен более поздними пристройками.

В лучшем виде сохранилась Чесменская церковь. В плане она имеет равноконечный крест в виде четырехлистника и решена пятиглавой в соответствии с русскими традициями. Однако ее стрельчатые окна и дверные проемы, а также весь наружный декор вызывают в памяти постройки западноевропейского средневековья.

Сказочный внешний вид Чесменской церкви привлекает к себе внимание с давних пор. В скором времени после ее строительства аналогичные церкви появились в Псковской и Тверской губерниях.

Фельтен пытался решать достаточно сложные градостроительные проблемы. Он успешно участвовал в конкурсе 1779 года на застройку будущей главной площади Петербурга — Дворцовой. По образцовому проекту архитектора была осуществлена застройка вдоль юго-западной границы площади, переработанная и включенная впоследствии в ансамбль зодчего К. И. Росси.

Менее удачным было решение другой центральной площади города с установкой памятника Петру Великому работы Э. М. Фальконе. Если собственно памятник, сооруженный в 1768—1778 годах, является шедевром монументальной скульптуры, то на огромной, раскрытой к Неве пустынь-

ной площади он выглядел немасштабным, и только иная, значительно более поздняя организация окружающего пространства усилила его выразительность.

Много времени уделял Фельтен педагогической деятельности. С 1772 года он профессор, с 1785 — адъюнкт-ректор, а с 1789 года — директор Академии художеств. В те же годы Фельтен заканчивал строительство здания Академии художеств по проекту Валлен-Деламота.

Жизнь и творчество архитектора Фельтена далеко еще не изучены в полном объеме. Для этого нужны долгие годы поисков новых материалов. Однако, несмотря на то что до недавнего времени роль его в истории русской архитектуры была завышена, достоверные произведения Фельтена навсегда останутся неотъемлемой частью богатого классического наследия Петербурга.

Если в творчестве Валлен-Деламота и Ринальди отзвуки барокко, свойственные раннему классицизму, еще порой сохраняют свою силу, то в произведениях Фельтена они в значительной степени приглушены. Последующим за ними архитекторам, работавшим преимущественно в 1780—1790-х годах, предстояло освободиться от пережитков прошлого и создать классически законченные произведения, основанные на соблюдении канонов классицизма. Допускались лишь малозначительные, на первый взгляд едва заметные отступления. Зодчие теперь стремятся к строгости и ясно-

сти композиционных построений при безусловном господстве прямых линий. Архитектура этого периода, названного строгим классицизмом, будет рассмотрена в следующей книге.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Татищев Василий Никитич (1686—1750) — выдающийся государственный деятель и ученый-историк, дипломат. С 1741 по 1745 г. — астраханский наместник. Автор «Истории российской с самых древних времен», вышедшей после его смерти.

² Шувалов Иван Иванович (1727—1797) — выдающийся государственный деятель, дипломат, меценат, один из наиболее образованных людей своего времени.

³ Микеланджело Буонарроти (1475—1564) — великий живописец, скульптор, архитектор и поэт эпохи итальянского Возрождения. Работал во Флоренции, Болонье и Риме. Архитектурные работы — во Флоренции и Риме. Микеланджело — автор знаменитого ансамбля Капитолия в Риме — первого регулярного ансамбля в европейском архитектуре. В Риме находится и его крупнейшее произведение — собор Св. Петра.

⁴ Бернини Джованни Лоренцо (1598—1680) — выдающийся архитектор, скульптор и живописец. Его большая бронзовая сень, воздвигнутая в 1624—1633 годах, считается первым произведением итальянского зрелого барокко. Его лучшее архитектурное создание — площадь перед собором Св. Петра в Риме.

⁵ Борромини Франческо (1599—1667) — наиболее яркий представитель зрелого итальянского барокко. Самое знаменитое его произведение — церковь Сан Карло алле Куатро Фонтане (Св. Карла у четырех фонтанов), сооруженная в 1634—1667 годах в Риме.

⁶ Воронцов Михаил Илларионович (1714—1767) — государственный канцлер в период правления Елизаветы Петровны, дипломат. Был женат на двоюродной сестре императрицы графине А. К. Скавронской.

⁷ Строганов Сергей Григорьевич (1707—1756) — один из богатейших людей России, занимавший высокий пост обер-камергера при царском дворе. Был женат на родственнице императрицы Елизаветы Петровны по отцовской линии — С. К. Нарышкиной.

⁸ В тексте приведены общепринятые даты строительства дворца. В настоящее время они опровергаются. Согласно последним данным, Строгановский дворец был построен и отделан в конце 1753 года в течение 6 недель (полтора месяца), что представляется невероятным (Трубинов Ю. В. Строгановский дворец. СПб. 1996, с. 43).

⁹ Строганов Александр Сергеевич (1733—1811) — сын С. Г. Строганова. Выдающийся государственный деятель, меценат, президент Академии художеств и директор Публичной библиотеки.

¹⁰ Малый и большой ордер различаются величиной: высота одного рассчитана на этаж, а другого — на два.

¹¹ См. примечание 4.

¹² Название Иорданской лестницы связано с празднованием дня Крещения, которое согласно Священному Писанию происходило на реке Иордан. В этот день царская семья спускалась по Иорданской лестнице к Неве. В XVIII веке ее называли Посольской, так как по ней поднимались на прием иностранные послы.

¹³ Когда во дворце принимали знатных купцов, они поднимались по парадной лестнице. Отсюда происходит ее название.

¹⁴ Грот — широко распространенный в России, начиная с XVIII века, вид дворцово-паркового сооружения. Его отделка раковинами, морскими камнями и ракушечником должна была имитировать пещеру. Грот в Екатерининском парке Царского Села предназначался для отдыха после катания на лодках императрицы и ее приближенных.

¹⁵ Боффран Габриель Жермен (1667—1754) — выдающийся французский архитектор и теоретик архитектуры, характерный представитель классицизма и рококо. Работал в Париже, Версале, Нанси и Люневиле.

¹⁶ Строительство катальных гор, порой неверно называемых американскими, восходит к народным древнерусским традициям катания с ледяных гор. Однако Катальная горка в Ораниенбауме была значительно более сложным сооружением. Кроме каменного павильона, она имела примыкавший к нему деревянный волнистый скат, состоящий из постепенно понижающихся четырех горок. Коляски для катания скользили по центральной колее. Имелись еще две боковые колеи, предназначавшиеся для их подъема с помощью канатов и системы блоков. Движение колясок начиналось примерно с высоты двадцати метров по первому спуску и далее по инерции на расстояние более пятисот метров. По сторонам ската были устроены каменные галереи для прогулок, в соответствии с павильоном декорированные вазами и скульптурой. Со временем деревянные скаты обветшали, и их пришлось разобрать вместе с галереями.

¹⁷ Торп Джон, архитектор. Даты жизни не установлены. Известно, что он работал с конца 1560-х до начала 1620-х годов. Больше проектировал, чем строил. В основном занимался обмерами зданий по заказам королевской фамилии.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ОБЩИЕ ТРУДЫ:

1. История русской архитектуры. М. 1956.
2. Всеобщая история архитектуры в 12 томах. М., т. 6, 1968.
3. Архитектурный путеводитель по Ленинграду. Под ред. В. И. Пилявского. Л. 1971.
4. Памятники архитектуры Ленинграда. Л. 1976.
5. Иогансен М. В., Лисовский В. Г. Ленинград. Архитектурно-художественные памятники XVIII—XX веков. Л. 1982.
6. Пригороды Ленинграда. Архитектурный путеводитель. Под ред. Н. И. Никулиной. Л. 1982.
7. Памятники архитектуры пригородов Ленинграда. Л. 1983.

8. Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С. История русской архитектуры. Л. 1984.
9. Глинка Н. И. «Строгий стройный вид...». М. 1992.
10. История русской архитектуры. СПб. 1994.
11. Глинка Н. И. «Красуйся, град Петров...». Золотой век архитектуры Санкт-Петербурга. СПб. 1996.

МОНОГРАФИИ:

Ф.-Б. Растрелли

12. Матвеев А. А. Растрелли. Л. 1938.
13. Аркин Д. Растрелли. М. 1954.
14. Денисов Ю. М., Петров А. Н. Зодчий Растрелли. Л. 1963.
15. Козьян Г. К. Ф.-Б. Растрелли. Л. 1976.
16. Овсянников Ю. М. Ф.-Б. Растрелли. Л. 1982.

С. И. Чевакинский.

17. Петров А. Н. Савва Чевакинский. Л. 1983.

А. Ринальди

18. Кючарианц Д. А. Антонио Ринальди. Л. 1976.

19. Кючарианц Д. А. Антонио Ринальди. Л. 1984.

Ю. М. Фельтен

20. Коршунова М. Ф. Юрий Фельтен. Л. 1988.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---------------------------------------|-----|
| От составителя..... | 4 |
| Зрелое русское барокко..... | 16 |
| Ф.-Б. Растрелли..... | 22 |
| С. И. Чевакинский..... | 64 |
| Ранний классицизм..... | 69 |
| Жан-Батист-Мишель Валлен-Деламот..... | 73 |
| Антонио Ринальди..... | 106 |
| Ю. М. Фельтен..... | 134 |
| Примечания..... | 150 |
| Список основной литературы..... | 154 |



Подарок к белым ночам

Книга архитектурных эссе Валентины Ле-линой, члена Союза писателей СПб., — мир петербургских дворов, забытых звуков, крыши, места свиданий влюбленных...

Петербург взглядов, шагов, мгновений разных эпох.

Вечное и преходящее...

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».