

Д. А. Кючарианц

АНТОНИО РИНАЛЬДИ





Д. А. Кючариани

АНТОНИО РИНАЛЬДИ



Лениздат

1976

Наследие зодчего Антонио Ринальди в нашем городе значительно. Он создал великолепный Мраморный дворец, где ныне находится Ленинградский филиал Центрального музея В. И. Ленина, Китайский дворец, дворец Петра III и Кательную горку в Ораниенбауме (ныне г. Ломоносов), дворец в Гатчине, мемориальные сооружения в Екатерининском парке Царского Села (ныне г. Пушкин). Книга, посвященная творчеству Антонио Ринальди, издается впервые.

Есть в сердце Ленинграда особое место, священное для каждого ленинградца, — Марсово поле. В центре его — памятник Борцам революции и Вечный огонь, зажженный во славу их. Приходя сюда, ветераны вспоминают бои, в которых довелось сражаться, и, словно обращаясь к молодым, вместе с Александром Блоком говорят: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию». Да, здесь слышна революция...

Прекрасно Марсово поле. В одном из зданий, определяющих его неповторимый облик, — в великолепном Мраморном дворце, что стоит за высокой оградой, ныне находится Ленинградский филиал Центрального музея Владимира Ильича Ленина.

Величественное, простое и спокойное здание обращено к Неве, к Петропавловской крепости. Оно вместе с площадью Ленина и памятником великому вождю революции перед Финляндским вокзалом, а также стоящей невдалеке «Авророй» составляет единый мемориально-исторический ансамбль. Он посвящен событиям Великого Октября, связанным в первую очередь с именем Владимира Ильича. Среди музеев, которые всегда привлекают многочисленных экскурсантов и туристов, Мраморному дворцу принадлежит особое место, — он пропагандирует богатейшее ленинское революционное и теоретическое наследие.

Здание Мраморного дворца имеет важное значение и в архитектуре нашего города. Оно построено в XVIII сто-

летию замечательным архитектором Антонио Ринальди, которому Петербург и его пригороды — Ораниенбаум, Гатчина и Царское Село — обязаны многими прекрасными памятниками.

Великая Октябрьская социалистическая революция изменила социальное назначение бывших царских дворцов и дворцов знати, поставив их на службу революционному народу. В новую жизнь вступил и Мраморный дворец.

К этому времени дворец почти не изменил своего внешнего облика. Но большинство его внутренних помещений были переделаны архитектором А. П. Брюлловым еще в середине XIX века. Здесь была представлена обстановка, соответствовавшая традициям буржуазного быта конца XIX — начала XX века. Лишь два интерьера сохранили часть ринальдиевской отделки.

В 1920 году коллегия Комиссариата народного просвещения передала дворец Российской академии истории материальной культуры, а с 1922 года ввела его в списки памятников, находящихся под охраной государства.

В 1937 году в Мраморном дворце был открыт Ленинградский филиал Центрального музея В. И. Ленина. С тех пор экспозиция его систематически развивается и пополняется новыми документами, произведениями искусства.

Мраморный дворец, став хранилищем документов В. И. Ленина, обрел вторую жизнь и как произведение архитектуры.

Эта книга посвящена не только прекраснейшему творению Ринальди — Мраморному дворцу. Она рассказывает обо всем, что создал архитектор в нашем городе и его пригородах.

ИСТИННАЯ РОДИНА ТАЛАНТА

Сведения о жизни зодчего скудны. Даты его рождения и кончины все еще точно не выяснены. В 1779 году в одном из писем французскому литератору Гримму Екатерина II упоминает о падении Ринальди с лесов, добавляя, что он стар, что ему около семидесяти лет. Через одиннадцать лет после этого имя зодчего упоминается в ведомости Кабинета ее величества за 1790 год: он показан там получающим пенсию. В начале 1790-х годов старик Ринальди выехал в Италию. Вот и все, что нам пока известно...

Творчество Ринальди также изучено не полностью. Нет ни одной монографии, освещающей путь развития этого блестящего мастера. Между тем с его работами в России связан ряд важных проблем становления классицизма.

Как начинался творческий путь Ринальди?

Он был учеником Луиджи Ванвителли — одного из ведущих мастеров позднего итальянского барокко и непосредственных предшественников классицизма.

Для памятников барокко, рассчитанных на острое эмоциональное воздействие, были характерны динамика и напряженность, декоративность и живописность, а также крупные криволинейные формы. Щедро применяемые скульптура и живопись, изменяя и дополняя архитектуру, иллюзорно деформировали ее, способствовали еще большей насыщенности и пышности оформления.

Но итальянская архитектура первой половины XVIII века представляла собой позднее барокко. Для него стано-

ваются характерными классицистические тенденции — обращение к античной архитектуре в поисках более спокойных, уравновешенных и строгих форм. Основным элементом, определяющим композицию здания, становится античный ордер (от лат. *ordo, ordinis* и франц. *ordre* — порядок) — система согласования архитектурных форм и частей, принятая в древнегреческом и римском искусстве.

Главная, основная часть ордера — колонна. Часть, расположенная над колонной, — антаблемент. Он состоит из трех частей — архитрава (нижняя часть его — балка), среднего широкого пояса — фриза и венчающего антаблемент продольного профилированного выступа — карниза. Часть под колонной — пьедестал (неполный ордер может его и не иметь). Но колонна, несущая нагрузку, и поддерживаемый ею антаблемент не могут быть «разлучены». Они определяют характер ордера.

Одно из крупнейших дворцовых сооружений Европы — замок Казерта (1752) близ Неаполя, созданный архитектором Ванвितелли для неаполитанского короля и характерный совмещением форм барокко с чертами классицизма, строился с участием Антонио Ринальди — ученика, а возможно, и помощника зодчего.

Классицизм — творческое переосмысление традиций и приемов античной культуры, всестороннее исследование которой началось еще в середине XVIII столетия. Идеино-художественная сущность классицизма, охватившего европейские страны, в каждом отдельном случае определялась особенностями их исторического и социально-экономического развития. Но прогрессивные начала, рожденные эпохой Просвещения, — стремление в величественных и строгих формах античной архитектуры отразить современные гражданственные идеалы, разработка новых систем — ансамблей, развитие ордерных композиций — сочетались в искусстве классицизма с отдельными тенденциями отвлеченности и канонизации принципов античности.

В Россию Ринальди был приглашен в 1751 году. Середина XVIII века в русской архитектуре отмечена именами создателей русского барокко — Растрелли, Ухтомского, Чевакинского. В этот период возникают монументальные дворцовые ансамбли и культовые сооружения. Сложные группировки колонн и пиластр, разорванные фронтоны, обилие лепных украшений и декоративной скульптуры, анфилады великолепных залов с живописными плафонами, золоченой резьбой, зеркалами свидетельствуют о глубоком творческом освоении мирового архитектурного наследия и о дальнейшем развитии художественно-композиционных приемов древнерусского зодчества. «Ликующая», по весьма удачному определению, архитектура середины века — барокко — говорит о развитии русской культуры, о подъеме национального самосознания, об укреплении престижа Российской империи в Европе.

Несмотря на тяжелый гнет крепостничества, в стране развивается реалистическое искусство, проникнутое гуманистическими и патриотическими идеями, развивается наука. Потрясшие Россию во второй половине XVIII века крестьянские восстания активизировали национальную общественную мысль, а также интерес к философии Просвещения с ее критицизмом и рационализмом. Петербургская Академия наук становится полезной помощницей государства в вопросах техники, в изучении страны, ее географии, населения, естественных богатств. Она разворачивает обширную для своего времени издательскую деятельность. Событием огромной важности было основание университета и академии «трех знатнейших искусств» — живописи, скульптуры и архитектуры. В стране основываются новые школы и училища, закладываются начала женского образования.

Великий русский писатель-революционер Радищев, «друг свободы» Фонвизин, поэт Державин, писатель Карамзин, публицист Новиков, изобретатели Ползунов и Кулибин, живописцы Рокотов, Левицкий, Боровиковский, скульпторы

Шубин, Козловский, Прокофьев, Мартос, Щедрин — вот яркие имена, убедительно говорящие о высоком уровне передовой общественной мысли и культуры этого периода.

Во второй половине XVIII века Россия окончательно утверждается как могущественная мировая держава. Непобедимость русской армии и флота показали победоносные войны с Турцией и Швецией, а также Семилетняя война. Русское государство, несмотря на его историческую и социальную ограниченность, оказалось способным решать национальные задачи, стоявшие тогда перед страной.

Все это создавало благоприятные условия для развития зодчества, расцвет которого возможен лишь при существенной поддержке государства. Воздействие же прогрессивно и демократически мыслящих умов России на передовых деятелей искусства определило широкое гуманистическое содержание архитектурных образов и их связь с национальными традициями.

Русская архитектура, далекая от абстрактной и рационалистичной архитектуры классицизма Западной Европы, заняла ведущее место в мировом зодчестве. Это приковало к России внимание талантливых архитекторов из других стран. Деламот, Ринальди, Камерон, Кваренги, не найдя у себя на родине возможностей для применения своего таланта, охотно едут в Россию.

Широко предпринимаемая здесь перепланировка старых городов, ансамблевая застройка их центров, строительство крупных зданий общественного назначения, а также загородных и городских дворянских усадеб характерны для русского классицизма.

Новые архитектурные принципы получали всестороннее развитие в творчестве Баженова, Старова, Казакова. Широкое распространение и дальнейшее углубление их наблюдалось в последнее тридцатилетие XVIII века в постройках Кваренги, Камерона, Соколова и других зодчих периода строгого классицизма. Наивысший расцвет классицизма

в русском зодчестве, выдвинувшего новые прогрессивные приемы и методы построения больших ансамблевых композиций, представлен творчеством Воронихина, Захарова, Росси, Стасова, Бове. Это была первая треть XIX века, период зрелого классицизма.

Творчество Ринальди принадлежит периоду раннего классицизма. Ринальди был одним из тех русских зодчих, чье творчество ознаменовало поворот от барокко к классицистическому направлению. Рядом с ним шли Кокоринов, Деламот, Фельтен, Львов и другие.

Отход от архитектурных приемов барокко к большей строгости композиции сооружений, декоративных приемов и средств происходит постепенно. Стержнем архитектурно-художественной композиции, его опорой становятся творчески переработанные античные ордера, в отличие от архитектуры барокко, где ордер, так же как декоративная скульптура, — лишь средство пластического обогащения. Для построек этого времени, при общей простоте и четкости, характерно стремление зодчих к плавно скругленным очертаниям архитектурных поверхностей, к тонкой и изящной прорисовке орнаментальных и тематических рельефов.

В садово-парковом искусстве этого времени на смену регулярному французскому парку, построенному по геометрической схеме, приходят пейзажные английские сады, с павильонами и мостиками, мемориальными и просто декоративными сооружениями.

Воспитанный на лучших образцах итальянского зодчества, Ринальди еще до приезда в Россию в совершенстве овладел искусством архитектуры. Сорок лет работы в России превратили его из приезжего иностранного мастера в художника, не только тонко чувствующего национальное своеобразие русской архитектуры, но и создающего ее шедевры.

На Ринальди не могли не повлиять русская культура, мастера русского изобразительного искусства, трудившиеся

в Петербурге, памятники древнего зодчества и сама архитектура молодой русской столицы, сочетающей принципы «регулярной (прямолинейной) планировки с живым чувством природы и со свойственными русскому зодчеству свободой и мощью грандиозных пространственных композиций».

Ему было уже сорок три года, когда гетман Малороссии К. Г. Разумовский пригласил его в свои владения, намереваясь создать административный центр гетманства — город Батурин. Этот грандиозный замысел не был осуществлен. Через три года, построив для Разумовского лишь один дворец, Ринальди отправляется в Петербург. Это было в 1754 году.

В Петербурге Ринальди сооружает Мраморный дворец — свое самое совершенное создание. Он принимает участие в проектировании ряда зданий общественного назначения — Гостиного двора, складов Тучкова буяна и Монетного двора на Стрелке Васильевского острова. Среди культовых построек, созданных им, прежде всего следует назвать незаконченный и впоследствии снесенный Исаакиевский собор. Ринальди достраивал Князь-Владимирский собор на Петербургской стороне и католическую церковь на Невском проспекте. Ему приписывается и колокольня церкви Вознесения на Вознесенском проспекте (ныне проспект Майорова, церковь не сохранилась).

Имя Ринальди тесно связано с замечательными пригородами столицы. В Ораниенбауме он возводит дворец Петра III и создает замечательный архитектурно-парковый ансамбль Собственной дачи с его главными постройками — Китайским дворцом и Кательной горкой. В Гатчине Ринальди строит дворец-замок и ряд парковых сооружений. Широко известные мемориальные памятники Царского Села — Орловские ворота, Чесменская роstralная колонна, Кагульский обелиск и некоторые другие — также созданы Ринальди.

Значительно графическое наследие зодчего. Проект дворца Чернышева на Мойке, ряд проектов для Царского Села — Триумфальной арки, Китайского театра, Китайского и Готического павильонов, проекты отделки Тронного зала и Зала к маскараду 1770 года для Зимнего дворца, проект восстановления Петропавловского собора и другие чрезвычайно интересны как произведения архитектуры своего времени.

Ринальди внес большой вклад в развитие русского зодчества. Легкость вхождения зодчего в русскую архитектуру и успех его были не случайны.

Для русского барокко, в отличие от европейского, с его сложными пространственными композициями, была характерна большая простота и четкость решений. Поэтому при переходе от барокко к классицизму в русском зодчестве не приходилось преодолевать чуждые классицизму сложные и изломанные композиции. Ринальди нашел в России благоприятную почву для работы. Если же он зачастую предпочитал более сложное пространственное решение интерьеров, чем Растрелли (характер отделки многих из них свидетельствует о приверженности зодчего не только к барочным формам, но и к поздней стадии барокко — рококо), то в этом проявилось своеобразие вкуса и дарования Ринальди.

Работы Ринальди изучены далеко не одинаково. Одним повезло больше, другим — значительно меньше. Это и понятно. Одни из них, такие, как сооружения в Ораниенбауме, счастливо сохранились до наших дней, претерпев лишь незначительные изменения. Другие — Мраморный и Гатчинский дворцы — подверглись существенным внутренним переделкам, и первоначальный замысел автора выявить нелегко. Отсутствие проектных чертежей зодчего осложняет работу исследователей. Нет графических материалов и по многим другим произведениям Ринальди, по ряду мемориальных сооружений.

Пока не представляется возможным воссоздать образ Ринальди-человека. Уехав в начале 1790-х годов в Италию, старый зодчий, видимо, увез с собой личный архив. В Италии нет ни книг о Ринальди, ни упоминаний о нем. Только альбом ораниенбаумских построек зодчего, изданный там, свидетельствует о том, что из России Ринальди вывез и значительную часть своих чертежей.

Проникновение в сущность принципов творчества А. Ринальди нужно не только для ликвидации пробела в истории архитектуры. Оно необходимо для научного обоснования реставрации памятников архитектуры. Опыт зодчего имеет также практическое значение для возрождения былой культуры отделки зданий, непревзойденные образцы которой он создал.

Изучение и выявление прогрессивных черт и особенностей, присущих произведениям великих зодчих, способствуют формированию архитектуры будущего.

* * *

В проекте резолюции «О пролетарской культуре» в 1920 году В. И. Ленин писал: «Марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, наоборот, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры»*. После победы Великой Октябрьской социалистической революции был принят ряд декретов об охране памятников, в том числе декреты от 8 марта 1923 года «Об учете и регистрации предметов искусства и старины» и от 7 января 1924 года «Об учете и охране памятников искусства, старины и природы».

Под охрану государства были взяты и замечательные сооружения, созданные Антонио Ринальди.

* Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 31, с. 292.

Гатчинский и Ораниенбаумский архитектурно-художественные комплексы стали музеями. Здесь в годы мирного строительства проводилась огромная работа по идейному и эстетическому воспитанию трудящихся. Велась здесь и большая научно-исследовательская работа. В Мраморном дворце, как уже говорилось, открылся Ленинградский филиал Центрального музея В. И. Ленина.

Варварское нашествие фашистских полчищ на нашу страну прервало и созидательную работу дворцов-музеев. Государственная инспекция по охране памятников Ленинграда, руководимая тогда Н. Н. Белеховым, человеком неутомимой энергии, преданности и любви к своему делу, летом 1941 года начала работу по маскировке и укрытию архитектурных памятников, провела фотографирование и обмеры их.

Ленинграду и его пригородам, которые в годы Великой Отечественной войны превратились в арену упорных и долгих боев с фашистскими захватчиками, был нанесен огромный ущерб. Значительно пострадали и памятники, созданные Ринальди.

В начале Великой Отечественной войны 1941—1945 годов фронт приблизился к Ораниенбауму — враг был остановлен на подступах к нему. И хотя на территории Ораниенбаума не было военных действий, в результате 29-месячной блокады Ораниенбаумского «пятачка», артиллерийских обстрелов и бомбардировок с воздуха были повреждены замечательные архитектурные памятники — павильон Котельной горки, дворец Петра III, частично Китайский дворец, значительный ущерб был нанесен паркам и городу.

Два с половиной года длилась оккупация Гатчины. Фашисты взорвали мосты и парковые сооружения, вырубili сотни деревьев. При бегстве из Гатчины они подожгли дворец.

Разграбленный и сожженный Екатерининский дворец, разрушенные павильоны, заминированные, изрытые парки —

результат почти 29-месячной оккупации города Пушкина. Пострадали и памятники русской военной славы, созданные Ринальди в Екатерининском парке.

После изгнания врага в пригородных парках и дворцах начались восстановительные и консервационные работы, закреплялись уцелевшие фрагменты лепки и живописи, продолжались обмеры. Большую помощь Госинспекции по охране памятников Ленинграда оказывали в этом научные сотрудники дворцов-музеев. Готовился фронт работ для мастеров реставрации — архитекторов, художников, скульпторов, резчиков, строительных рабочих высокой квалификации.

Предстояло затратить огромные средства, отпущенные Советским правительством для того, чтобы возродить из руин и пепла памятники, любимые народом. Впереди были годы и десятилетия самоотверженного патриотического труда.

В годы первой послевоенной пятилетки во дворцах и парках Ломоносова начались интенсивные работы. Они велись силами Специальных научно-реставрационных производственных мастерских под наблюдением архитектора К. Д. Халтурина, человека большой культуры и опыта.

В 1946—1954 годах большие работы были проделаны в Верхнем парке — от цветников партерных садов у Китайского дворца, воссозданных по рисункам XVIII века, до восстановления зеленых массивов, аллей, газонов.

В 1946 году под руководством архитектора И. И. Варакина и научного сотрудника Л. И. Васильевой большая группа мастеров трудилась над реставрацией фасадов и интерьеров Китайского дворца. Живописные работы велись под руководством художника Н. В. Перцева. Художник Н. П. Удаленков реставрировал портреты.

В эти же годы бригада столяров-краснодеревцев И. И. Картошкина трудилась над уникальными ринальдиевскими паркетами.

Вслед за этим началось воссоздание первоначального облика интерьеров дворца с устранением всех наслоений и искажений XIX века.

Интересной и значительной была работа художницы Л. Тышкевич. В 1959—1961 годах на сохранившихся образцах старой шелковой обивки она повторила, казалось бы, неповторимую старинную китайскую роспись. В 1966 году Научно-исследовательский институт шелка в Москве изготовил ткань, воспроизводящую штоф XVIII века, что дало возможность вернуть Штофной опочивальне ее первоначальный облик.

В 1967—1970 годах был возвращен первоначальный облик Большому залу дворца. Расчищенный от слоев краски розовато-желтый и зеленоватый искусственный мрамор вновь украшает его стены.

Начиная с 1960 года группа художников под руководством Р. П. Саусена, награжденного золотой медалью Академии художеств СССР, с большим мастерством и тонкостью восстанавливает во дворце живопись С. Торелли и С. Бароцци.

В начале 1950-х годов опытными мастерами был возрожден внешний облик дворца Петра III, реставрированы его интерьеры — лепка плафонов, резьба, лаковые росписи. Картинный зал дворца еще в конце XVIII века утратил свой первоначальный облик. Картины, некогда украшавшие его стены, не сохранились. Характер их развески оставался неизвестным. В начале 1960-х годов научному сотруднику Дворцов-музеев Ломоносова З. А. Эльзенгр удалось обнаружить в архиве чертежи Картинного зала, исполненные в XVIII веке академиком Я. Штелиным. Они давали возможность судить об авторском замысле. Из музейных хранилищ было получено более шестидесяти картин западноевропейских мастеров XVII — первой половины XVIII века. Картины для дворца были реставрированы художниками Р. П. Саусеном, Б. А. Пуговкиным и другими.

Значительным событием в жизни города Ломоносова был 1958 год, когда восстановили и открыли для обозрения павильон Кательной горки. Работы здесь начались еще в 1951 году и велись по проекту архитектора М. М. Плотникова — серьезного, вдумчивого реставратора. В 1972 году он был награжден Государственной премией Совета Министров РСФСР.

Теперь мы любуемся полами искусственного мрамора Кательной горки. И если в Круглом зале и Белом кабинете ее они были реставрированы, то разрушенный пол Фарфорового кабинета заново создан по сохранившимся фрагментам художником Л. А. Любимовым.

В начале 1950-х годов художниками А. Н. Виноградовым, А. А. Бобылевым, В. П. Окорочковым были восстановлены в Круглом зале и Фарфоровом кабинете орнаментальные росписи С. Бароцци. Были реставрированы и живописные картины работы С. Торелли «Нептун» и «Наяда на дельфине». Они находятся над дверьми Круглого зала. Третье его полотно — «Амфитрита», — давно утраченное, было воссоздано художником А. В. Трескиным.

Много сил в довоенное время отдал изучению Гатчины и организации там музея ученый-искусствовед В. К. Макаров. Ценные материалы, которые должны помочь при восстановлении гатчинского комплекса, были бережно сохранены научными сотрудниками дворца-музея во главе с С. Н. Балаевой.

Сразу же после окончания войны начались работы по восстановлению парков Гатчины, открытых 17 июня 1945 года. В 1970-х годах по проекту архитектора В. М. Тихомирова выполнена реставрация Колонны орла.

Еще в 1945—1948 годах первые предложения по восстановлению внутреннего убранства Гатчинского дворца выдвинула группа архитекторов Госинспекции по охране памятников — С. В. Попова-Гунич, А. Б. Лессман, С. Е. Путкевич, Н. А. Козел-Александрова и другие.

В 1963—1965 годах под руководством архитектора М. М. Плотникова разработан проект возрождения внутренней отделки ряда парадных залов дворца — Белого зала, Мраморной столовой, Чесменской и Греческой галерей, Тронного зала, зала Ротари и других.

В Екатерининском парке города Пушкина прежде других были восстановлены памятники русской боевой славы. Еще в 1949 году, к столетию юбилею со дня рождения А. С. Пушкина, были реставрированы воспетые им Кагульский обелиск и Морейская колонна.

Значительным событием была реставрация Чесменской колонны. Она проводилась в 1953—1954 годах Специальными научно-реставрационными производственными мастерскими. В годы войны колонна сильно пострадала не только от снарядов и мин. Бронзовые буквы с мемориальной доски и два ее барельефа были похищены. Третий барельеф (сильно поврежденный) найден близ станции Антропшино, около построенной фашистами медеплавильной мастерской. Враги пытались свалить колонну с помощью троса, прикрепленного к движущемуся танку.

Реставраторы, приступившие к спасению памятников, обладали энергией, изобретательностью. У них была возможность предварительно экспериментировать. Начальником участка специалистом по реставрации мрамора В. Е. Бочаровым была организована экспедиция на Карельский перешеек за необходимым серым мрамором — на место первоначальной его добычи. Бригада камнерезов под руководством Н. Н. Решетова устроила мастерскую по заготовке и предварительной обработке камня на островке вблизи колонны.

Метод восстановления утрат камня вставками, который приводит к дополнительному разрушению материала, был заменен способом мастиковки. Эта работа велась под руководством старшего научного сотрудника И. Г. Блэк.

Архитектор А. А. Кедринский и техник А. Е. Поляков, изучив множество материалов, подготовили рисунки — проекты воссоздания утраченного скульптурного декора колонны.

Исторические справки Е. Л. Туровой и Л. В. Еминой, составленные в 1950-х годах, являются научной основой для восстановления мемориальных памятников.

Более 170 лет облицовка фасадов Мраморного дворца не подвергалась сколько-нибудь существенным реставрациям. Но в 1951 году встал вопрос о ее обновлении.

У архитекторов не было практического опыта ни реставрации, ни консервации камня в таких масштабах. Работа была проведена в 1951—1955 годах коллективом Специальных научно-реставрационных производственных мастерских под руководством архитектора А. Э. Гессена. Она проходила в содружестве с учеными и практиками Ленинграда — профессорами Ю. В. Морачевским, Б. Н. Долговым, А. Я. Дринбергом, А. И. Порадней, С. П. Соколовым, Н. А. Тороповым, Н. Б. Баклановым, И. В. Крестовским, доцентом М. Г. Воронковым и замечательным мастером-мраморщиком В. М. Мильковым. Они выработали научную методику реставрации.

Работа была и интересной и актуальной, ибо создание подобных Мраморному дворцу монументальных долговечных зданий — одна из задач советской архитектуры.

Советское государство высоко ценит памятники национальной русской архитектуры и выделяет для их восстановления большие средства. Достаточно сказать, что с 1945 по 1972 год на реставрацию памятников Ленинграда и пригородов было израсходовано 350 миллионов рублей, а предполагаемая сумма расходов на десять лет (1971—1980) должна составить 200 миллионов рублей. Это свидетельствует об огромном размахе реставрационных работ в нашем городе. С 1 января 1975 года они осуществляются научно-производственным объединением «Реставратор» под науч-

но-методологическим руководством и наблюдением Государственной инспекции по охране памятников.

Ленинградцы вносят огромный вклад в научную методику и практику реставрационных работ. Реставрационные работы проводятся на основе документальных данных — графических и архивных материалов, которые дают возможность воссоздать первоначальный облик памятника. В ряде случаев не только возрождается забытая технология, но и внедряются новые методы и материалы. Кроме того, — и это очень существенно — работы ведутся с учетом характера предстоящего использования архитектурных памятников.



«ЕДИНСТВЕННЫЙ В СВОЕМ РОДЕ»

Несмотря на свое общественное и архитектурное значение, Мраморный дворец как памятник архитектуры долгое время оставался неизученным.

В 1720-х годах на месте, где ныне высится Мраморный дворец, был построен Почтовый двор. Здесь, как говорится в «Описании Петербурга», Петр I многократно «отправлял некоторым праздникам и викториям торжества». В это же время из углубленной и очищенной реки Мьи (Мойки) мимо Почтового двора был проведен Красный канал, соединивший ее с Невой.

После пожара 1737 года, уничтожившего Почтовый двор, место, где он находился, было названо Верхнею набережною площадью. Здесь с 1768 по 1785 год архитектор Ринальди и возводит Мраморный дворец, или «Каменный дом у почтовой пристани». С севера участок, отведенный под застройку, был ограничен Дворцовой набережной, с запада — Бестужевым переулком, с юга — Миллионной улицей (ныне улица Халтурина) и с востока — Красной улицей, проходившей вдоль канала того же названия.

Неправильные очертания участка, отведенного для строительства дворца, затрудняли его плановое решение. Но зодчий должен был расположить здание дворца строго по красным линиям набережной и улиц, как это было предписано Комиссией о каменном строении городов Санкт-Петербурга и Москвы. Следуя установившейся еще в петровское время традиции, комиссия требовала, «чтобы все

дома, в одной улице состоящие до самого ее пересечения, в линию и не выступая крыльцами в улицу, одною сплошною фасадою и вышиною построены были».

К началу строительства Мраморного дворца на набережной Невы уже были завершены барочный Зимний дворец (1754—1764) Растрелли и произведение раннего классицизма — Малый Эрмитаж (1764—1767) Деламота. К моменту окончания строительства дворца «в линию» с Эрмитажем было построено и другое здание раннего классицизма — Старый Эрмитаж (1775—1784) Фельтена, а также был почти закончен решенный уже в приемах строгого классицизма Эрмитажный театр (1783—1787) Кваренги.

Здания эти составляют единый ансамбль. Талантливые зодчие, создавая их, тактично вторили композиционному строю фасадов Зимнего дворца, расчлененных на два неравных по высоте яруса, и следовали предписанию комиссии строить на набережной новые здания не выше линии его карниза. И действительно, высота всех сооружений Дворцовой набережной примерно равна десяти сажням — двадцати двум метрам.

Перед Ринальди стояла сложная градостроительная задача — не только органически включить Мраморный дворец в композицию Дворцовой набережной, но и завершить ее облик. Участок за Красным каналом до Летнего сада не был застроен до 1780 года и был еще частью Царицына луга.

Архитектор блестяще справился с этой задачей. Мраморный дворец уравнивает собою массивный объем Зимнего дворца, расположенного в противоположном конце набережной. Но если огромный, словно распластавшийся, Зимний как бы слился с поверхностью земли, Мраморный дворец, приподнятый на гранитном цоколе, кажется, парит над Невой. В то же время своим обликом он гармонирует со всей набережной.

Ощущение гармонии возникает и потому, что Мраморный дворец, так же как и набережная, выполнен в есте-

венном камне. Это — гранит. К началу строительства Мраморного дворца набережная Невы на участке от Зимней канавки вверх по течению до Литейного двора уже была одета гранитными плитами. Из гранита созданы цоколь и стены дворца. Здание, устремляясь ввысь, будто вырастает из гранита набережной.

Генеральный план территории, прилегающей к Мраморному дворцу, неоднократно менялся. В 1780 году, еще до окончания строительства дворца, началась постройка Служебного дома по проекту архитектора П. Егорова и был засыпан Красный канал. С севера и юга фасады Служебного дома были выведены в одну линию с фасадами дворца и соединены с ними решеткой. Пространство перед главным фасадом Мраморного дворца превратилось в замкнутый участок. Вид на дворец со стороны Летнего сада и Выборгской стороны почти закрылся.

Первоначально Служебный дом имел два этажа и большой замкнутый квадратный двор. Судя по гравюрам и картинам XVIII века, это было несколько грузное и непропорциональное здание, занявшее часть набережной, важную для ее общего вида. Однако облик этого здания значительно ухудшился после перестройки его в 1840-х годах А. П. Брюлловым. Брюллов насытил его маловыразительными деталями, надстроил и окончательно закрыл вид на Мраморный дворец. При всех существенных недостатках облик Служебного дома, созданного П. Егоровым, более соответствовал композиции Мраморного дворца и характеру участка.

Все это исказило хорошо продуманное Ринальди градостроительное решение. Дворец, имевший широкий перспективный обзор со стороны Невы и Царицына луга, теперь потерял его. К счастью, внешний облик и объемно-пространственная композиция самого дворца сохранились почти без изменений.

Здание Мраморного дворца П-образное в плане. От обычных композиций такого типа оно отличалось решением

лестницы-вестибюля и небольшими размерами квадратного парадного двора. Характерны компактное размещение комнат и залов дворца, а также максимальная их освещенность, ставшая возможной благодаря наличию внутренних дворов. Асимметричность плана здания и явное стремление зодчего скрыть ее были вызваны изменениями, происходившими в процессе строительства дворца. Какими?

Ни один документ этого не разъясняет. Но они были. Об этом свидетельствует следующее обстоятельство: из счетов первого года строительства дворца мы узнаем, что 15 апреля столяру Иоганну Кнорру были отпущены деньги для изготовления модели каменного дома и каналов, а в октябре ему же заказана новая модель. В плане произошли изменения...

Возможно, что эти изменения происходили по воле заказчицы. Легенда рассказывает, что Екатерина II сама сделала чертеж здания и показала его архитектору.

Писатель А. П. Сумароков в «Обозрении царствования и свойств Екатерины Великия» замечал, что «дворец Мраморный построен по плану императрицы, а потому с немалыми погрешностями, примечателен только по великолепию».

Екатерина, конечно, могла своим вмешательством повлиять на творческий замысел зодчего и в какой-то мере изменить его. Но возможно и другое. При возведении дворца могла быть использована старая постройка, и зодчему в этом случае пришлось бы считаться с наличием старых фундаментов.

Благодаря простоте объемно-пространственного решения, удачно найденным архитектурно-пластическим и цветовым отношениям Мраморный дворец воспринимается удивительно цельно.

Дворец был великолепен. С затратами на постройку не считались. Кровля из железных полос, покрытых медью, казалась золотой (кровельным железом Мраморный дворец

был покрыт лишь в начале 1930-х годов, когда с его крыши было снято около 164 тонн остродефицитной тогда красной меди). Рамы, весом тридцать пудов каждая, также были медные, позолоченные, а «во всех окончинах вставлены зеркальные стекла с фацетами»*. Специальная «экспедиция по розыску мраморов и каменьев» для Мраморного дворца была направлена на Урал. Были построены подъемные механизмы, которые поднимали облицовочные плиты и колонны на стены дворца. Крепились мраморные облицовки железными скобами, а декоративные детали своеобразными медными болтами-пиронами. Для отделки и шлифовки мрамора кузнечного дела мастер Тимофей Наживин «сочинил машину железные валы». Обработка мрамора шла круглый год с утра до поздней ночи, зимой при сальных свечах. И «каждый день у шлифовки находилось 169 человек фузилеров** 2-го артиллерийского полка», — сообщают нам архивные документы.

Мастеров не хватало. Их не только нанимали в Петербурге «на торгах», но и привозили со всех концов Российской империи.

Были здесь путиловские и ярославские каменщики и ученики с Урала. Строительство дворца продолжалось восемнадцать лет. Оно было своеобразной школой, в которой воспитались искуснейшие умельцы, прошедшие путь от ученика до мастера. Ученикам покупали «книги Виньолы» — труд теоретика архитектуры Виньолы, их обучали опытные мастера, такие, как скульптурного дела мастер Иван Кинхер и резных дел мастер Вассали. Ученики «скульптурного дела» Михаил Быков и Андрей Макаров стали подмастерьями, а подмастерье Козьма Зерчанников полировщиком высокой квалификации — мастером «зеркаль-

* Скошенная кромка зеркального стекла.

** Пехотинцы во второй половине XVII века, вооруженные ружьями с кремневым замком. Название сохранилось и позднее для некоторых пехотных полков.

ного дела». Но на строительстве дворца трудились и сотни неизвестных крепостных мастеров, творивших в камне, дереве, бронзе. Их ждала общая судьба: отдав возведению блистательного дворца все силы, опыт и здоровье, со временем, будучи уже не в силах трудиться, они кормились «мирским подаянием».

Главный фасад Мраморного дворца был обращен к набережной Красного канала и к Летнему саду. Между выступами его — ризалитами — находился парадный двор — курдонер. Первоначально он отделялся от набережной канала монументальной декоративной стенкой. В центре стенки располагались украшенные бронзовыми золочеными розетками металлические ворота. Они были входом в парадный двор. Декоративные ниши и ложные окна с металлическими решетками подчеркивали местоположение ворот. Стенка-ограда выходила на красную линию, ее высота равнялась высоте первого этажа дворца. Стенка была облицована розовым гранитом. Такой же гранит покрывал и нижний этаж дворца. Включив этим каменную ограду в композицию главного фасада, Ринальди следовал и национальным русским традициям. Это соответствовало правилам застройки столицы, введенным в петровские времена. Курдонеры разрешалось сооружать лишь при условии неперменного выведения на красную линию улицы чугунной или каменной ограды.

После того как П. Егоровым был построен Служебный дом, а Красный канал засыпан, стенка утратила свой композиционный смысл. Снята она была А. П. Брюлловым.

Главный — восточный — фасад дворца с парадным двором, обнесенным с севера и юга металлической решеткой, представляется нам композиционно и стилистически цельным и гармоничным. Однако зрительно он доступен теперь только со двора, и поэтому северный фасад, выходящий на набережную, и южный, обращенный к улице Халтурина, воспринимаются как главные.

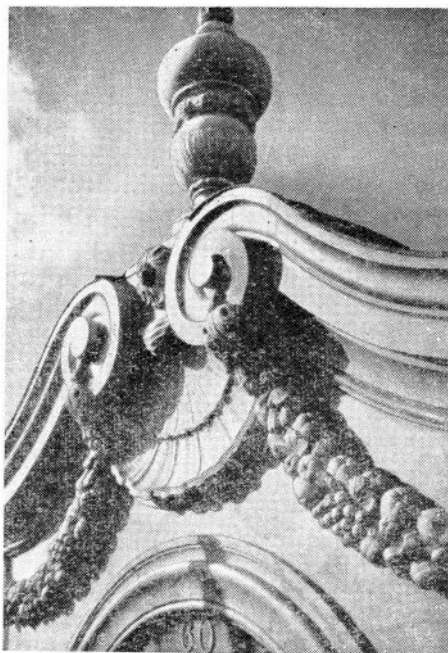


А. Ринальди. Мраморный дворец. Центральная часть
восточного фасада.

Первый этаж дворца трактован как цоколь. Два верхних этажа объединены большим коринфским ордером, равным двенадцати с половиной метрам, при общей высоте здания двадцать два метра. Ордер диктует принципы композиционного решения фасадов дворца, их основные пропорции. Выступающие на три четверти из толщи стен колонны и пилястры, членившие фасады дворца, придали им строгость, характерную для раннего классицизма. Южный, северный и западный фасады отличаются сдержанностью. Смещенная к северу арка въездных ворот западного фасада (со стороны Мраморного переулка) подчеркивает его второстепенность. Незначительные барочные элементы присущи центральной части южного и северного фасадов. Это расположенные на уровне второго этажа двери-ниши с полукруглым завершением и балконом на кронштейнах и резной мраморный картуш, которым украшен высокий аттик — стенка над карнизом, венчающим здание по центральной оси обоих фасадов.

Восточный фасад дворца сильно отличается от трех других. Для него характерна относительная объемно-пространственная усложненность. Центральная часть фасада и выступы подчеркнуты выпуклыми трехчетвертными колоннами. Боковые части фасада со стороны двора отмечены лишь плоскими угловыми пилястрами. Этот контраст подчеркивает пластическую значительность центральной части главного фасада. В этой части, особенно в решении силуэта и в деталях башни с часами, в прорисовке кронштейнов, раковины с гирляндами и волют, завершающих башню, живут стилистические особенности барокко.

Общее решение фасадов Мраморного дворца сдержанно. Однако пластика архитектурных элементов первого и верхних этажей контрастна. Если первый этаж оживлен лишь простыми наличниками окон, то для верхних этажей, особенно на главном фасаде, характерна значительно более усложненная и тонкая прорисовка архитектурных деталей.



А. Ринальди. Мраморный дворец. Фрагмент башни с часами. Фотография. 1953.

Этот прием в полной мере отвечает художественному замыслу зодчего. Над массивным и строгим пьедесталом — первым этажом — цоколем — возвышаются два верхних, более легких, изысканных и нарядных этажа.

Интересно отметить близость характера архитектурных элементов Мраморного дворца и более ранних работ зодчего. Так, например, сандрик — карниз, выступающий над наличниками окон, с барочными завитками и замковым кам-

нем над центральным окном главного фасада дворца — напоминает сандрики окон Китайского дворца в Ораниенбауме и окон дворца Чернышева на Мойке (проект). Два других полуциркульных окна этого фасада завершены сандриками, подобными тем, которые помещены над балконной дверью дворца Петра III в Ораниенбауме — одной из самых ранних построек Ринальди.

Не менее интересным композиционным приемом в решении фасадов дворца нужно считать и принцип использования декоративной пластики — от круглой скульптуры до тончайших рельефов.

Над башней с часами, над колоннами и пилястрами фасадов дворца расположены восемьдесят шесть декоративных ваз. Их очертания заставляют вспомнить вазы, изображенные на проекте дворца Чернышева, и особенно вазы на павильоне Кательной горки в Ораниенбауме.

Характер прорисовки архитектурных деталей, несколько усложненная конфигурация декоративных ваз, их орнамента свидетельствуют о приверженности Ринальди к не забытым еще формам барокко. Все эти детали тонкими, но достаточно заметными нитями связывают произведения Ринальди, созданные в разное время.

Над аттиком по сторонам башни с часами стоят две мраморные скульптуры работы Федота Шубина. В реалистической трактовке этих фигур, в их спокойном силуэте, в простоте поз, в использовании мрамора мы видим черты, характерные для периода становления классицизма. Особенно это заметно в решении декоративных рельефов, составляющих все остальное внешнее скульптурное убранство дворца. На главном фасаде над полуциркульными окнами Парадной лестницы симметрично друг к другу, в четко очерченных филенках размещены военные арматуры (композиции из щитов, шлемов, оружия), резанные из мрамора. Несмотря на то что в их композиции сосредоточены различные воинские атрибуты, общее впечатление, создаваемое этими рельефами, спокойное. Только тщательно рассматривая рельефы, можно заметить различие в их рисунке. В центре одного из них изображена голова Медузы Горгоны, в центре другого — щит с дубовым венком, перекинутым через него. Эти отклонения внутри одной схемы создают мягкую оживленность и непосредственность рисунка, которая столь типична для композиционных приемов Ринальди.

Столбы решетки со стороны Марсова поля и набережной Невы увенчаны скульптурными арматурами. Они напоминают композицию из военных атрибутов на проекте Триумфальной арки Ринальди, хранящемся в Эрмитаже. Иден-



А. Ринальди. Мраморный дворец. Южный фасад. Фотография. 1954.

тичность манеры и характер прорисовки деталей рельефов на главном фасаде дворца и арматуры на столбах его решеток убеждают, что рельефы были созданы по рисункам Ринальди. Мастерство и характер выполнения рельефов дают основание присоединиться к существующему суждению, что это работа Шубина или мастера его школы.

Композиционный строй и архитектурно-пластическое решение Мраморного дворца предопределили его цельность и масштабность. Но не меньшую роль в этом сыграло и неразрывно с ним связанное тонкое колористическое решение дворца. Нежная цветовая гамма блеклых серых,

розовых, белых, голубых тонов придает ему особое очарование. Естественный камень для Ринальди — своеобразный живописный материал, с помощью которого он выявляет композиционный строй сооружения, подчеркивая основные элементы композиции — цоколь, ордер и скульптурный декор. Первый этаж дворца наиболее насыщен цветом — он облицован темно-розовым крупнозернистым гранитом Выборгского месторождения типа раппакиви. Блоки его подобраны так, что нижняя часть цоколя более интенсивна по цвету.

Плоскости стен второго и третьего этажей выполнены из серого мелкозернистого сердобольского гранита с островов Ладожского озера. На их более светлом нейтральном фоне легко читаются полированные колонны и пилястры из светло-розового тивдийского, или белогорского (добывается в Карельской ССР — на берегу Чижозера, севернее Петрозаводска) мрамора. Все это создает контраст массивному цоколю, придает зданию неожиданную легкость, изящество. Венчает здание Мраморного дворца и его ограду почти не отличимая по цвету от светлого ленинградского неба декоративная скульптура. Верхняя линия здания благодаря этому словно растворяется в воздухе. Вазы из доломитового известняка так называемого кирновского месторождения (вблизи Таллина) украшают аттик здания. Из итальянского крупнозернистого белого мрамора типа саравеццо исполнены картуши на южном и северном фасадах, ваза на башне с часами, а также обе скульптуры, стоящие по сторонам башни. Из такого же мрамора вырублены арматуры и вазы на столбах садовой решетки.

Колористическое решение фасадов Мраморного дворца не разрушает структурной целостности здания, а лишь подчеркивает и выявляет ее. Это характерно для классицизма.

Архитектурные элементы здания не только подчеркнуты цветом естественного камня, но каждый элемент осмыслен зодчим как часть целого. Резные капители и базы из белого

крупнозернистого мраморовидного известняка подчеркивают светло-розовый тон пилястр и колонн. Цветовая близость их помогает целостному восприятию всей ордерной системы, хорошо читающейся на фоне серых стен. Но ордер и стена также воспринимаются гармонично. Этому помогает единство основного материала — серого гранита, из которого сделаны и стены, и архитрав, и карниз ордера.

Рельефы, статуи работы Шубина и декоративные вазы, ритмически расчленяющие линию парапета по всему периметру дворца, не только подчеркивают архитектуру сооружения. Они усиливают его образное звучание и в известной мере смягчают парадность облика здания.

С помощью тонкой игры оттенков мрамора и камня, неброского декоративного рельефа и светлой скульптуры Ринальди стремился к гармоничному слиянию облика здания с северной природой — сероватой гладью невских вод, с нежными красками бледного неба. Зодчему важен был не только цвет материала, но и характер его обработки. Несколько огрубленная поверхность цокольного этажа контрастирует с более мягкой фактурой стен верхних этажей. На тонко обработанном, несколько шероховатом граните эффектно выделяются гладкие полированные поверхности архитектурных деталей и скульптурного декора дворца.

Ринальди тонко чувствовал красоту естественного камня, его связь с окружающим ландшафтом. Он глубоко понимал природу материала, в котором воплощал свой художественный замысел. Об этом свидетельствуют и Гатчинский дворец, и мемориальные памятники, и Мраморный дворец.

Новаторство автора Мраморного дворца заключалось в том, что граниты и мраморы были не просто декоративной облицовкой, но и составным элементом каменной кладки стен. Толщина стен значительна. Она доходит до полутора-двух метров. Кирпичная кладка выполнена из обожженного крупного кирпича (7×14×30). Для обеспечения прочности она делалась в три-четыре кирпича (более мет-

ра). Уравновешивая и поддерживая массивные облицовочные блоки гранитов и мраморов толщиной от двадцати до пятидесяти сантиметров, кирпичная кладка составляет с ними единую конструктивную систему.

Своеобразие объемно-пространственного и пластического решения Мраморного дворца, новый конструктивный прием кладки, гармоническое единство декоративного убора с архитектурой, умелое использование эстетических свойств материала делают Мраморный дворец уникальным памятником периода становления русского классицизма. «Единственный в своем роде», — сказал о дворце известный путешественник и ученый, современник Ринальди И. Г. Георги.

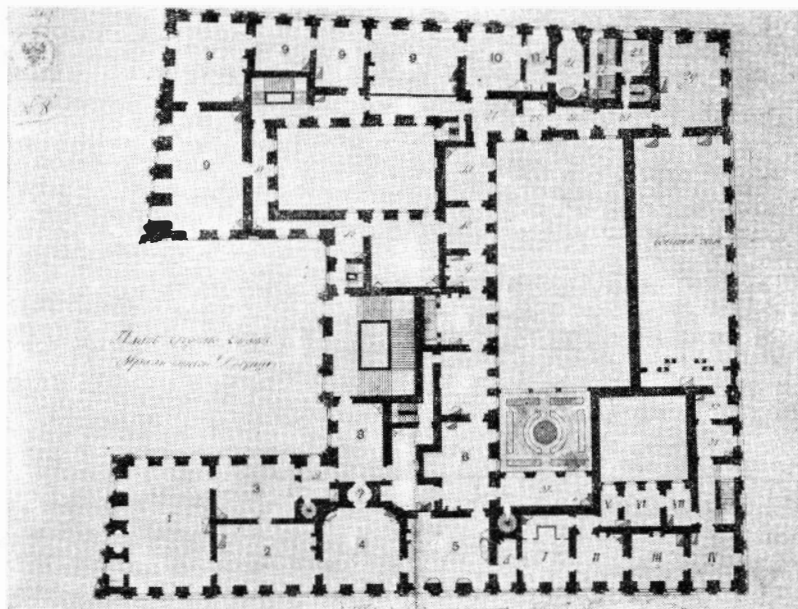
* * *

Какой была первоначальная планировка Мраморного дворца? Какими были его интерьеры?

Отделку Ринальди сохранили Парадная лестница, претерпевшая незначительные изменения, и сильно реконструированный Мраморный зал. Эти интерьеры представляют большой архитектурно-художественный интерес. Но только они, естественно, не могут дать представления о первоначальной внутренней отделке всего дворца, утраченной в результате реконструкций, особенно реконструкции, проведенной А. П. Брюлловым.

Изучение первоначальной отделки интерьеров Мраморного дворца стало возможным после привлечения ранее не исследованных документов. Один из них — «Описание Мраморного дома покоям в их уборах и вещам, также и службам с приложением планов, поднесенное от полковника Буксгевдена в 1785 году», другой — фиксационные чертежи некоторых интерьеров второго этажа дворца, исполненные в 30-х годах XIX века.

«Описание» представляет собой большую ценность, так как оно составлено в год окончания постройки дворца. И несмотря на то, что текст «Описания» является, по



А. Ринальди. Мраморный дворец. План второго этажа. 1785.
 1 — Мраморный зал; 2 — Шубинский зал; 3 — Парадная столовая;
 4 — Лаковый зал; 5 — Зал, обитый бархатом; 6 — Спальня; 7 — Овальная
 проходная; 8 — Приемная; 9 — Картинная галерея; 10—11 — Комнаты при
 Галерее и русской и греческой банях.

существо, инвентарной книгой, а поэтажные планы, приложенные к нему, дают лишь некоторое представление об общем пространственном решении интерьеров дворца, все же эти материалы очень существенны для воссоздания его первоначального облика.

Фиксационные чертежи сделаны спустя полстолетия после окончания строительства дворца. На них отражены изменения, происшедшие в отделке Мраморного дворца, и поэтому выявление первоначальной отделки его представляет известную трудность.

Однако все эти материалы, их анализ и сравнение с общим богатейшим наследием Ринальди дают возможность воссоздать и планировочную структуру дворца, и характер его интерьеров.

Здание Мраморного дворца трехэтажное. План его позволяет судить о характере и целесообразности расположения помещений. Часть второго этажа была занята парадными залами. Жилые и служебные помещения находились во всех этажах. В первом и третьем этажах они составляли как бы отдельные группы квартир, объединенные лестничными клетками (дома квартирного типа в Петербурге появляются несколько позднее).

Парадные залы второго этажа располагались анфиладами вдоль боковых и главного фасадов. Первая группа этих помещений была размещена в северо-восточной части главного фасада и вдоль северного фасада, выходившего на Неву. Это — Мраморный зал, Парадная столовая, Шубинский и Лаковый залы и Зал, обитый бархатом (названия первоначальных интерьеров дворца даются условно).

Вторую группу парадных помещений составляли залы юго-восточного выступа дворца. Здесь располагалась Картинная галерея. Вдоль западного фасада помещался самый большой двусветный зал дворца — Зал для игры в мяч. Часть жилых покоев парадного этажа дворца была непосредственно связана с парадными залами и являлась как бы их продолжением, другие были обособлены.

Третью группу комнат второго этажа составляли жилые и подсобные помещения, обращенные своими окнами на Миллионную улицу и внутрь большого двора. Они были объединены в блок, который можно назвать ванным.

Жилые помещения первого и третьего этажей были отделаны со вкусом, но достаточно скромно. Обивка стен тканями, иногда ситцем, цветная штукатурка, обои, штучные дубовые полы — вот материалы, примененные для отделки этих помещений.

Для интерьеров второго этажа дворца характерно необычайное разнообразие декоративных приемов и средств. Даже расположенные в этом этаже греческая и русская бани отличались нарядной и изысканной отделкой. Широко применена самая разнообразная стенопись, включая лаковую живопись и росписи в китайском духе. Исполняли их талантливые русские живописцы Григорий Молчанов и Иван Акимов.

Особое место в отделке жилых интерьеров второго этажа дворца принадлежало тканям. Ринальди отделывал стены жилых покоев бархатом и штофом. Наряду с дорогими тканями он применял и более дешевую, но не менее декоративную ткань — брокатель (многокрасочная шелковая ткань с небольшим применением золотой нити — парчица, полупарча). Здесь были ткани однотонные и сложные по своему колористическому решению. Применялась роспись по тканям.

В общем композиционном строе помещений с закругленными углами, мягкими переходами стен через падугу к потолку и в декоративном убранстве жилых покоев слышались отзвуки рококо. Мотивы рокайля, использованные здесь наряду с реалистически трактованной орнаментикой, делали эти интерьеры изысканно нарядными.

В первой половине XVIII века стены отдельных комнат иногда сплошь покрывали картинами, как ковром. Ринальди, в частности в Картинной галерее, как и в своей более ранней работе — Кабинете Ротари в Китайском дворце, размещал картины в определенном ритме, который был подчеркнут изящной орнаментикой стен. Белый лепной орнамент с позолотой, хорошо согласуясь с резными золочеными рамами картин, связывает их в единую композицию.

Разнообразно, в соответствии с особенностями интерьера, конструировались перекрытия дворца. Плоские перекрытия давали возможность помещать на потолках живописные плафоны. Выбор мифологических сюжетов для плафонов в парадных залах подчеркивал основную идею их убранства. Зал, обитый бархатом, был посвящен прославлению Екатерины II. Для плафона здесь был выбран сюжет в аллегорической форме, олицетворяющий ее и Россию. В Шубинском зале не случайна, нам кажется, тема плафона «День, прогоняющий ночь», а в спальне Г. Орлова, в подарок которому строился этот дворец, — «Отдых Марса». В Мраморном зале плафон, изображающий «Торжество Венеры», сохранился до наших дней. Все эти плафоны были работами Стефано Торелли. Им же был создан плафон «Опасность и спасение троянского флота», помещавшийся в главном зале Картинной галереи. Плафон большого двухсветного зала написал Федор Данилов.

Плоские перекрытия были не единственным композиционным приемом. Были здесь и характерные для Ринальди перекрытия с куполообразным углублением в центре и вариант очень пологого «куполка», занимающего почти всю поверхность перекрытия. Его можно найти лишь в Мраморном дворце.

Ринальди широко применял дерево при создании предметов прикладного искусства и использовал резьбу по дереву для декорировки стен. Были во дворце резанные из дерева барельефы с эпизодами из истории Александра Великого. Их было шесть. Они украшали Лаковый зал. По рисункам Ринальди были набраны и полотнища дверей.

Одной из вершин творчества Ринальди-декоратора были созданные по его рисункам паркеты.

В настоящее время выявлено более двадцати композиций паркетов Мраморного дворца, автором которых является А. Ринальди. Для этих паркетов характерно сочетание форм геометрического орнамента с элементами стилизованного

растительного, в трактовке которых ощущаются отзвуки рококо. Композиционная схема паркетов обычно строилась в соответствии с решением плафонов перекрытия. В центре композиции располагался медальон, в большинстве случаев имевший такую же конфигурацию, как и плафон. Трактовка остальной плоскости пола перекликалась с решением падуги.

Интересен паркет Лакового зала, симметричный лишь по одной оси. В рисунках ряда паркетов дворца преобладают циркульные и эллиптические кривые. Эти паркеты по своему композиционному строю не похожи на другие паркеты Ринальди. Они отмечены большей монументальностью, и здесь можно увидеть сходство с полами павильона Катальнойгорки в Ломоносове, выполненными из искусственного мрамора.

Основываясь на графическом материале и на двух сохранившихся до наших дней паркетах Мраморного дворца, можно утверждать, что и здесь, как и в замечательных паркетах Гатчины и Ораниенбаума, преобладали теплые охристые и красновато-коричневые оттенки. Настилались и изготовлялись ринальдиевские паркеты русскими мастерами артели Л. Наумова.

Архитектурное решение интерьеров дворца, целиком согласованное с ним декоративное убранство поддерживались и предметами прикладного искусства, созданными замечательными русскими мастерами, в ряде случаев — по рисункам Ринальди.

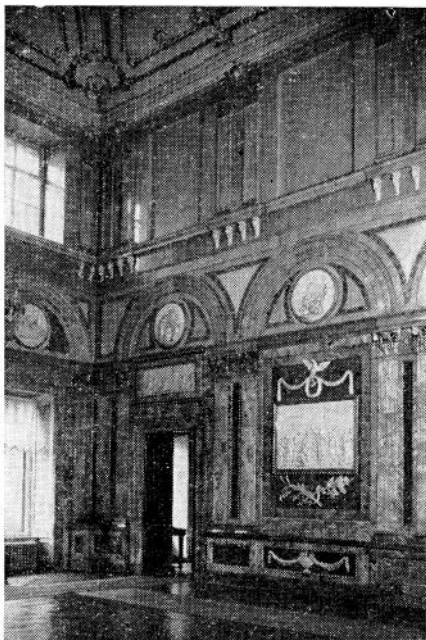
Мебель во дворце соответствовала характеру и отделке помещений — от мебели с полихромной раскраской, столь характерной для России, до мебели из полированного дерева с наборной орнаментацией. Она была обита бархатом, штофом и более дешевыми тканями. Из таких же тканей делались портьеры.

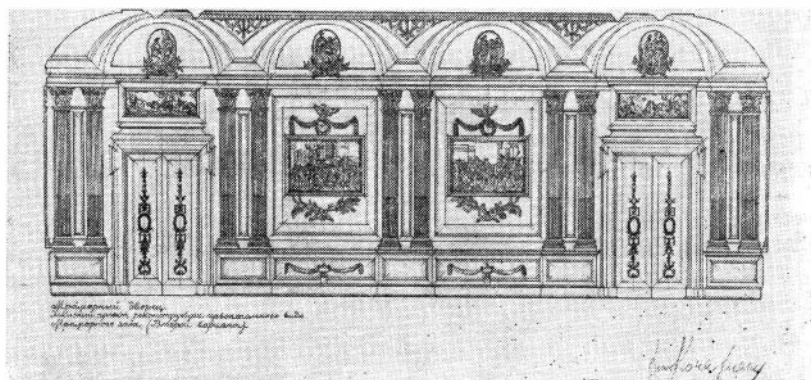
Изразцовые печи и отдельные предметы прикладного искусства — вазы из дорогого камня и стекла, люстры, фонари, жирандоли, шандалы, стенники, канделябры были прекрасными образцами искусства второй половины XVIII столетия.

А. Ринальди. Мраморный дворец. Мраморный зал. Фотография. 1960-е гг.

Остановимся несколько подробнее на двух залах дворца — Мраморном и Шубинском.

Мраморный зал, расположенный в северо-восточном выступе дворца, замыкал собою анфиладу парадных залов и жилых покоев, выходивших на Неву. К нему же примыкали помещения, ориентированные на парадный двор. Зал сохранился в реконструкции А. П. Брюллова. Он двухсветный, занимает по высоте второй и третий этажи дворца и решен в два яруса. Стены обоих ярусов расчленены парными пилястрами коринфского ордера. В первом они поддерживают архитрав, над которым начинаются арки, во втором — довольно высокий антаблемент. Над ним начинается сравнительно невысокая падуга перекрытия, в центре которого расположен эллиптической формы живописный плафон. Нижний ярус зала выполнен в естественном камне. Он явно классицистичен. В композиции верхнего яруса введен искусственный мрамор. В однообразно решенных орнаментальных композициях этого яруса очевидны сухость и скованность. Сплошь золоченые завитки рокайля плохо увязываются со строгим орнамен-





Д. А. Кючарианц. Эскизный проект реконструкции Мраморного зала Мраморного дворца. Западная стена. 1963.

тально-декоративным убранством нижнего яруса. Мраморный зал был реконструирован А. П. Брюлловым, как он сам считал, в характере рококо.

Каков же первоначальный облик Мраморного зала?

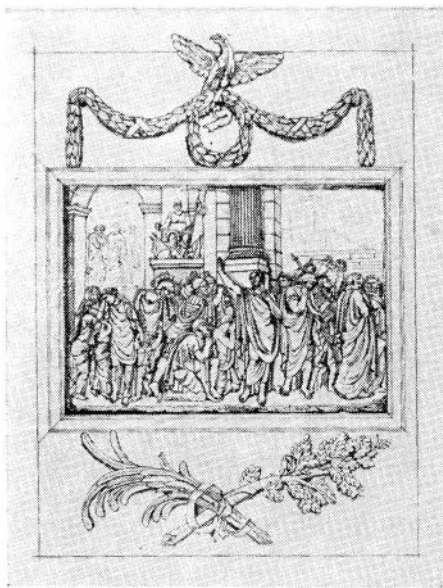
На основании анализа графических и архивных материалов нами составлен эскизный проект реконструкции Мраморного зала. Прежде всего, зал Ринальди был односветным. Это суждение подтверждается и поэтажными планами дворца, сделанными до реконструкции Брюллова, и описаниями дворца, относящимися к концу XVIII века. Они свидетельствуют о том, что в третьем этаже над залом была квартира, а в самом дворце был лишь один двусветный зал. Это был Зал для игры в мяч, выходивший своими окнами на Мраморный переулок и в большой внутренний двор. Прием односветного зала характерен для Ринальди. Мы

встречаемся с ним в парадных залах ораниенбаумских построек и в Гатчинском дворце, а также в проектах Тронного зала Зимнего дворца и Большого зала Екатерининского дворца в Москве.

В ряде своих парадных залов Ринальди применял ордерную систему. Имеется ордер и в Мраморном зале. Сравнительная схема ордеров, примененных Ринальди в своих парадных залах, позволила проследить свойственные их ордерным системам закономерности. Эти данные, анализ фиксационных чертежей перекрытия и падугои зала, исполненные в 30-х годах XIX века, и натурные исследования дают основание утверждать, что высота зала была равна шести метрам и завершался он высокой падугой с распалубками (врезанные с падугу сводчатые поверхности). Прием этот достаточно характерен для композиций Ринальди, о чем свидетельствует Овальный зал Китайского дворца и особенно проект Тронного зала Зимнего дворца. В центре перекрытия зала помещался и ныне находящийся здесь эллиптической формы живописный плафон «Торжество Венеры» работы С. Торелли. Но он располагался тогда на пять метров ниже, был лучше виден и воспринимался иначе.

Если первоначальный архитектурный облик Мраморного зала сохранился значительно измененным, то скульптурное его убранство в основном осталось в прежнем виде.

Декоративной скульптуре в Мраморном зале Ринальди уделил большое внимание. Она была неразрывно связана с архитектурным решением зала, во многом определяла его художественно-образный строй. Известно, что и первоначально в зале находились барельефы «Камилл избавляет Рим» и «Возвращение Регула в Карфаген» работы М. И. Козловского, который в 80-х годах XVIII века привлекается к участию в скульптурном оформлении Мраморного дворца. Барельефы эти, высеченные из белого мрамора и вставленные в золоченые рамы, размещены в средних простенках западной стены. Их общее композиционное расположение,



А. Ринальди. Мраморный дворец. Мраморный зал. Барельеф работы М. И. Козловского «Возвращение Регула в Карфаген». Начало 1780-х гг. Рисунок Д. А. Кючарианца. 1955. Публикуется впервые.

пропорции по отношению к стене зала, соразмерность являются примером исключительно удачной совместной работы архитектора и скульптора. Здесь пластика скульптурных форм гармонически сочетается с формами архитектуры, не теряя при этом своей самостоятельности. В отличие от барочных композиций барельефы Коз-

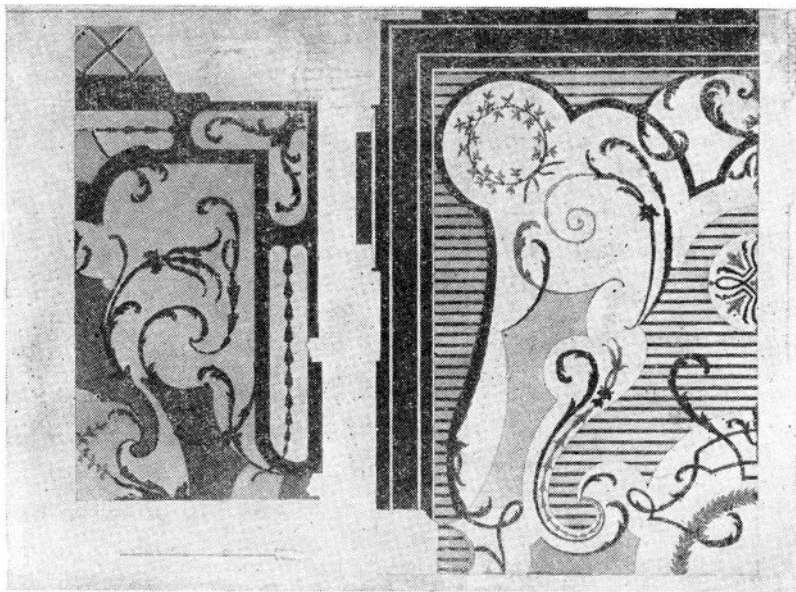
ловского не связаны неразрывно с орнаментом, в них нет глубокой перспективы, разрушающей плоскость стены, фигуры на основном фоне читаются очень четко. В великолепных барельефах Козловского с их героическими образами нельзя не видеть отражения прогрессивных идей второй половины XVIII века, связанных с общим развитием русской культуры, со славой Русского государства. Они как бы несут основную идейную нагрузку в декоративном убранстве зала.

В крайних простенках западной стены сохранились и наддверные рельефы, изображающие игры детей, работы Шубина и Антонио Валли. А вот барельеф из белого мрамора «Диана и Эндимион», также работы Шубина и Валли, располагавшийся в центральной простенке восточной стены, при реконструкции зала был убран.

По периметру всего зала в арках над пилястрами первого яруса размещены круглые барельефы на тему «Жертвоприношение», придающие нынешнему двусветному залу изысканную и гармоническую красоту. Они, видимо, были сделаны Шубиным или его помощниками для Исаакиевской церкви и вмонтированы в стены Мраморного зала не при Ринальди, а лишь после 1790 года. Кажется естественным предположить, что в Мраморном дворце, насыщенном произведениями Шубина, решили использовать его же работы, оставшиеся после ликвидации ринальдиевского Исаакия. Архивные данные 80-х годов XVIII века говорят о том, что первоначально в Мраморном зале находились не круглые, а овальные барельефы. Зная любовь Ринальди к этой форме и графически проверив вероятность ее использования для барельефов Мраморного зала, мы пришли к заключению, что она, очевидно, наиболее близка к первоначальному облику падуго перекрытия.

Основой орнаментальных композиций Мраморного зала был реалистически трактованный растительный орнамент. Под барельефом Козловского мы видим перекрещивающиеся ветки, напоминающие композиции зодчего с цветами и бутонами, получившие название «цветка Ринальди». «Цветок Ринальди» первоначально располагался под каждым овальным, а затем круглым барельефом по периметру всего зала. Здесь был уже намечен тот путь, которым будет следовать ранний классицизм в области орнамента. Это можно увидеть в орнаментально-декоративных композициях Деламота и Кокоринова, Баженова и Фельтена.

Художественный образ Мраморного зала создавался не только изысканными пропорциями архитектурных членений и умело использованной декоративной скульптурой и живописью, но и многообразной палитрой естественного камня. Цветные мраморы зала — синие, желтые, розовые, светло-оливковые, не менее двенадцати сортов — выигрывали еще больше от соседства с гладкими голубыми плоскостями

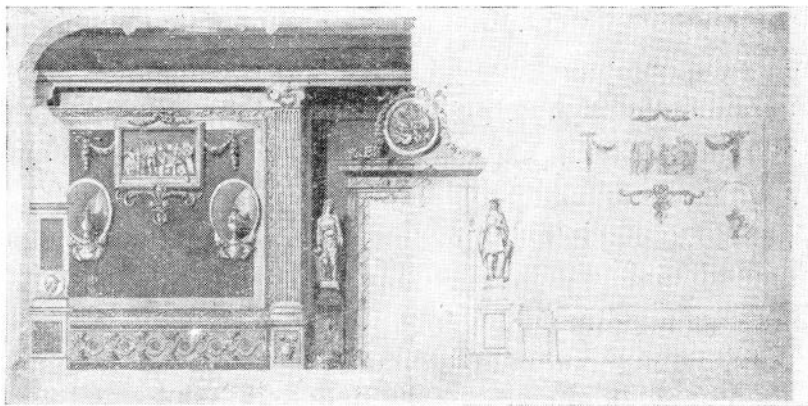


А. Ринальди. Мраморный дворец. Паркет Мраморного зала и Парадной столовой. Обмерный чертеж М. А. Андреева. 1830-е гг.

портьер, обшитых золотой бахромой. В художественном облике Мраморного зала огромную роль играл составленный из изогнутых линий растительного и геометрического орнамента многоцветный рисунок паркета. Он не сохранился. Судя по обмерным чертежам 30-х годов XIX века и фотографиям начала нашего века (Брюллов не менял паркета), Ринальди умело использовал направление волокон древесины для выявления структуры и цвета различных пород дерева в зависимости от направления световых лучей. В Мраморном зале, освещенном с трех сторон, этот прием должен был давать богатую игру светотени.

Хотя и сильно подновленные, в зале сохранились до нашего времени набранные по рисункам Ринальди полотнища дверей с золочеными и бронзовыми украшениями. Строго и в меру вводил их Ринальди. Бронза оживляла интерьеры, не разрушая их строгости. Не случайно также бронза была выбрана для люстр и шандалов. Мерцание бронзовых капителей, баз и рам, окаймлявших барельефы и зеркала, возникавшее при искусственном освещении, создавало впечатляющую картину. Так выглядел Мраморный зал в год окончания строительства.

Работу Брюллова по реконструкции Мраморного зала, с нашей точки зрения, нужно оценить как неудачную. И не только потому, что он применил в перестроенной части искусственный мрамор, плохо согласовав его по цвету с естественным камнем, и ввел чуждые ринальдиевской отделке орнаментальные мотивы. Основная ошибка Брюллова состояла, очевидно, в нарушении первоначальной ком-



А. Ринальди. Мраморный дворец. Шубинский зал. Южная стена.
Обмерный чертеж П. А. Азимова. 1830-е гг.

позиционной схемы Мраморного зала как зала одноярусного, как интерьера раннего классицизма. А ведь именно в интерьере Мраморного зала, в обработке его стен мрамором, в более сдержанных формах построения всего декоративного убранства, в отходе от орнаментальных мотивов барокко, в реалистической трактовке растительных форм орнамента и, наконец, в применении ордера были особенно заметны черты нарождающегося классицизма.

Шубинский зал примыкал к Мраморному залу, Парадной столовой, Лаковому залу и входил в анфиладу парадных помещений дворца, обращенных своими окнами к Неве. Анализ чертежей 1830-х годов и их сопоставление с «Описанием» 1785 года дает основание утверждать, что еще до работ Брюллова в убранство зала уже были привнесены отдельные орнаментально-декоративные элементы, бедные и сухие по рисунку, свидетельствующие о принадлежности к более позднему времени и другому мастеру. Однако весь композиционный строй зала и его основное декоративное убранство до середины XIX века соответствовали первоначальному замыслу Ринальди.

Для архитектурного решения Шубинского зала была характерна ясная композиционная схема. Система пилястр ионического ордера расчленяет стены зала. Пилястры и два горизонтальных членения — панель и карниз с невысокой, но упругой падугой перекрытия — являлись основой архитектурной композиции, которой подчинялось все декоративное убранство. Этой общей, достаточно сдержанной композиции отвечали и решение простого по своим членениям перекрытия, и схема паркета, для которой характерен четкий и довольно крупный рисунок.

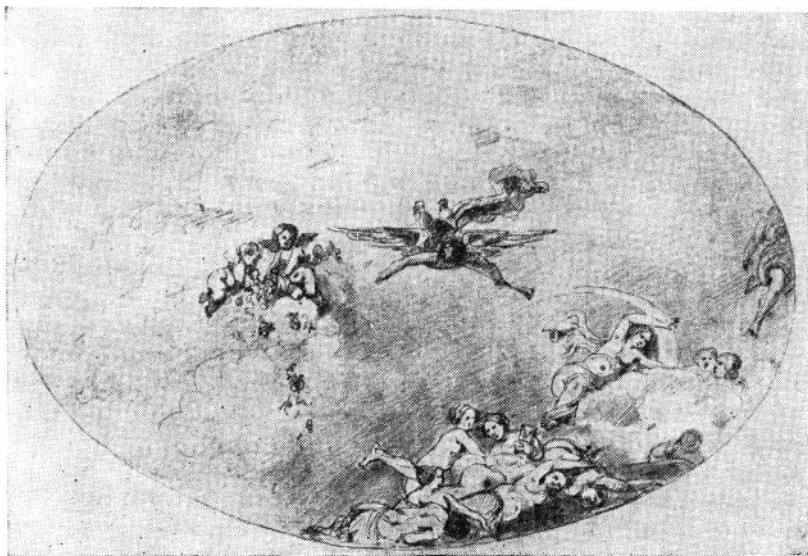
Особое место в убранстве зала принадлежало скульптуре работы Шубина, почему он и был нами условно назван Шубинским. Четыре прямоугольных барельефа были сделаны на тему «Освобождение военнопленных». На двух из них, помещавшихся в простенках южной стены, запе-

чатлены «Великодушные действия к свободе военнопленных графа Алексея Григорьевича Орлова-Чесменского в 1770 году». В них рассказывается об эпизодах из морейской экспедиции русского флота во время первой русско-турецкой войны, когда русскими моряками была одержана победа на полуострове Морея. Два других, располагавшихся над дверями торцовых стен, посвящены героям Древнего Рима. Это барельефы «Великодушие Павла Эмилия» и «Великодушие Сципиона Африканского». Они подчеркивают героическое содержание барельефов, посвященных недавним событиям русской истории. Пятый, круглый барельеф, на котором изображены мальчики, играющие военными трофеями, увенчивал собою дверь южной стены зала. Все эти барельефы были сделаны в 1780—1782 годах и в настоящее время находятся в Государственном Русском музее.

В отличие от Мраморного в Шубинском зале были не только барельефы, но и круглая скульптура.

Известно, что Шубиным для Мраморного дворца были сделаны статуи весталок. До наших дней сохранились две белые мраморные статуи, изображающие весталок — «хранительниц божественного огня», которые некогда стояли по сторонам средней двери южной стены зала. Существует мнение, что эти статуи — работа другого скульптора и что судьба шубинских скульптур неизвестна. Можно предположить и другое — что существующие скульптуры вполне могли быть сделаны по рисункам Ринальди если не самим Шубиным, то его помощниками Антонио Валли или Иваном Франком Дункером под его руководством. Шубин для этого зала высек из белого итальянского мрамора и пять бюстов братьев Орловых. Они находятся в Государственной Третьяковской галерее.

Архивные материалы XVIII—XIX веков давали основание утверждать, что для Шубинского зала дворца художником Стефано Торелли был написан плафон «День, прогоняющий ночь». Однако обнаружить его не удавалось, и



А. Ринальди. А. П. Брюллов. Рисунок плафона работы С. Торелли «День, прогоняющий ночь». 1846. Публикуется впервые.

он считался утраченным. И вдруг в октябре 1969 года при ремонтно-реставрационных работах интерьеров здания Ленинградского филиала Центрального музея В. И. Ленина в Зале V (бывший Шубинский зал) на потолке был обнаружен живописный плафон-вставка, исполненный маслом по холсту. В течение нескольких десятков лет он был закрыт забеленным холстом. Сопоставление архивных данных и плафона не оставляет сомнений в том, что вновь найденная живописная вставка принадлежит кисти хорошо известного в России живописца XVIII века Торелли и что она была предназначена именно для Шубинского зала дворца.

Плафон С. Торелли в аллегорической форме передает смену времени суток. На фоне светлого неба парит Аврора с цветами в руках и в сопровождении амуров. Она возвещает о наступлении дня. В другой, более темной части плафона мы видим уходящую фигуру ночи с серпом луны и ее спутников с атрибутами, также олицетворяющими ночь.

Живопись С. Торелли отличается мягкими тонами красок, хорошим рисунком и умелым решением композиции. Найденный плафон представляет значительную художественную ценность, так как подобных произведений декоративной живописи XVIII века как в Ленинграде, так и в других городах нашей страны сохранилось очень мало.

Шубинский зал — яркий пример синтеза архитектуры раннего русского классицизма с декоративной скульптурой и живописью.

Здесь все уже подчинено конструктивной сущности интерьера, его архитектонике. Ордер хотя и был трактован в Шубинском зале в известной степени декоративно, все же он становится как бы образной основой композиции. Весь скульптурный декор зала неразрывно связан с архитектурой. На первый взгляд может показаться случайным, что барельефы заходят за рамки архитектурных членений, но без этого зал во многом утратил бы присущую ему мягкость и пластичность. Эти качества с предельной четкостью проявились в лепном орнаменте. В нем преобладали растительные элементы, среди которых нашел место и знаменитый «цветок Ринальди».

В противовес грандиозным композициям плафонов времени барокко, иллюзорно раскрывающим пространство, здесь живописному плафону было отведено сравнительно небольшое место, и он по существу являлся лишь декоративным пятном. Мягкая по тону живопись Торелли гармонизировала с залом, выдержанным также в мягких, светлых тонах. Такое колористическое решение зала, хорошо освещенного днем и не менее хорошо вечером с помощью золо-

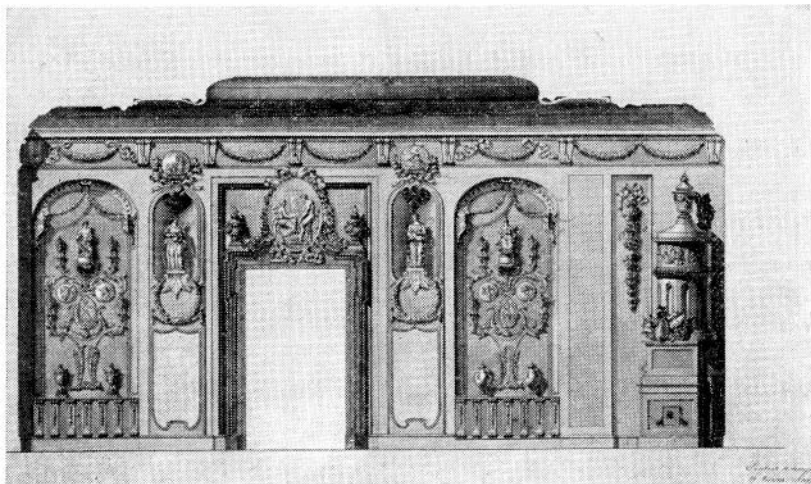
ченных стенных шандалов и хрустальных фонарей «с бронзовым золоченым и аглицким полированным хрустальным убором», создавало ощущение теплоты, нарядности, приподнятое настроение.

Несмотря на то, что Шубинский зал сохранился в реконструкции Брюллова, пространственная схема его интерьера не нарушена, как это было сделано в соседнем зале — Мраморном. Полностью сохранившаяся декоративная скульптура и живопись делают вполне реальным его восстановление.

Композиционным и идейным центром Мраморного дворца были Мраморный и Шубинский залы, Парадная столовая, Лаковый зал и Зал, обитый бархатом. Решены они были чрезвычайно разнообразно, каждый из них имел свой четкий и ясный архитектурный облик. Классцистически решенные Мраморный и Шубинский залы соседствовали с Парадной столовой, художественный образ которой определялся орнаментально-декоративной скульптурой и лепкой. Здесь даже не было живописного плафона, обычного для больших парадных помещений дворца. В убранстве Парадной столовой наряду с реалистически трактованной орнаментальной скульптурой были использованы мотивы рокайля, характерные для дворцов Ораниенбаума. В Лаковом зале, располагавшемся рядом с Шубинским, росписи сочетались с резными из дерева барельефами. А в следующем за ним зале и стены, и мебель, и балдахин над портретом Екатерины II были обиты бархатом.

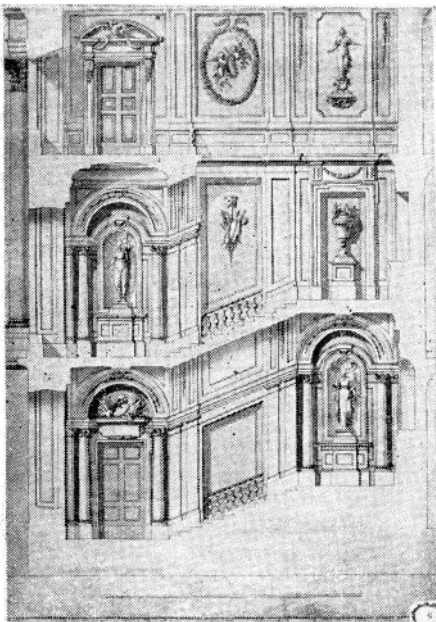
Все эти залы были связаны с Парадной лестницей дворца. Она занимает в архитектуре здания особое место.

Парадная лестница расположена по оси главного фасада и представляет собою своеобразно решенный «лестничный павильон». Вестибюля, в его традиционном понимании, дворец не имеет. Им по существу является лестничная площадка, решенная тождественно площадкам двух других этажей. На нее и вступает посетитель, вошедший во дворец через главный вход. Композиционный прием решения лестницы



А. Ринальди. Мраморный дворец. Парадная столовая. Северная стена. Обмерный чертеж М. А. Андреева. 1830-е гг.

Мраморного дворца своеобразен и не имеет аналогий в русской архитектуре. Он уникален и в творчестве Ринальди. И в Гатчинском дворце, и в проекте дворца Чернышева на Мойке, и во дворце Петра III, и в павильоне Катальной горки в Ораниенбауме Ринальди сдвигает парадные лестницы в сторону от главной оси здания. Лестницы, помещенные в стороне от главного входа, разрывали замкнутую цепь помещений и были характерны для раннего классицизма. В сооружениях периода строгого классицизма зодчие часто станут окружать парадные лестницы во втором этаже широкой площадкой, которая сделает возможным обход всего здания по периметру, приведет к более тесному объединению всех помещений верхних этажей.



А. Ринальди. Проект Парадной лестницы Мраморного дворца. 1768.

Лестница Мраморного дворца расположена так, что она, несмотря на свое центральное место в композиции дворца, не вела прямо в парадные залы, как это было характерно для дворцов Растрелли, и разрывала замкнутую цепь помещений. Обход по залам вокруг всего здания, возможный в настоящее время, первоначально не был предусмотрен.

Лестница состоит из шести маршей, соединенных под прямым углом. Первые три марша ведут

во второй, парадный, этаж и три — в третий. Марши, ведущие во второй этаж, перекрыты цилиндрическими сводами.

Для лестничного павильона характерны известная сумрачность — пространственная замкнутость первых трех маршей — и свободное раскрытие пространства на уровне второго, парадного, этажа, залитого светом. Весь объем «лестничного павильона» венчает перекрытие с очень высокой падугой с овальными окнами в ней — люкарнами.

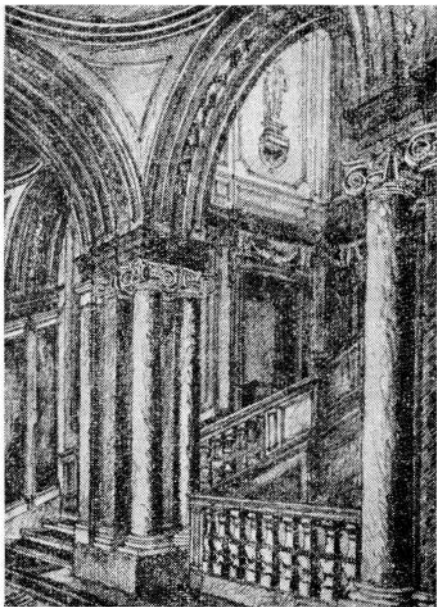
Общий колорит Парадной лестницы определяет серый мрамор. Из него сделаны наличники дверей и фланкирующие их колонны, обрамления ниш, карнизы, балконы на лестнице, а также пилястры и колонны, которыми обрабо-

А. Ринальди. Мраморный дворец. Парадная лестница. Площадка второго этажа. Рисунок Д. А. Кючарианц. 1954. Публикуется впервые.

таны пилоны лестницы. Пространство между первым и вторым этажами сильнее насыщено и акцентировано этими архитектурно-декоративными элементами. Поэтому нижний ярус стен лестницы воспринимается более темным, чем верхние. Этому способствует и световое решение лестничного павильона.

Второй этаж — главный этаж Парадной лестницы. Он освещен не только тремя своими большими полуциркульными окнами. Свет падает сюда также из окон третьего этажа и люкарн. В то же время первый этаж лестничного павильона слабо освещен лишь двумя окнами. Такой прием в освещении подчеркивает переход от более темной по цвету нижней части помещения к более светлой на уровне второго и третьего этажей и перекликается с колористическим решением фасадов дворца. Как мы видели, и для них было характерно использование наиболее интенсивных по цвету материалов в нижнем этаже, а более светлых — в верхних.

Принято считать, что Парадная лестница дворца сохранилась до наших дней без изменений. Но стилистический анализ и архивные источники подсказывают, что Брюллов



внес в ее композицию некоторые изменения конструктивного и декоративного характера. Главное из них — реконструкция центральной части перекрытия лестницы. Брюллов поместил здесь картину работы Иосифа Криста «Суд Париса», которую мы видим и теперь. Ранее она находилась в Лаковом зале дворца. Первоначально вместо живописного плафона на Парадной лестнице был «в куполе потолок из штука* с лепным украшением». Введение в отделку Парадной лестницы скульптуры и лепки, возможно, было продиктовано желанием Ринальди объединить по характеру декоративной обработки лестничный павильон с внешним обликом дворца. Судя по сохранившимся фрагментам лепки на Парадной лестнице, к которым следует отнести частичные лепку падуг, фигуры на консолях, венки, вертикальные ветви, лепка была великолепно и по композиции, и по тонкости выполнения. Значительная роль в ее создании, равно как и в создании всего скульптурного убранства дворца, принадлежала „ученикам скульптурного и лепного искусства“. Это — Фока Магин, Николай Капустин, Андрей Макаров, Михаил Быков, Степан Батагонов, Андрей Михайлов, Андрей Аксенов, Макар Семенов и многие другие.

Парадная лестница Мраморного дворца — яркий пример синтеза архитектуры и скульптуры. Ведущая роль в создании ее скульптурного убранства принадлежала Федоту Шубину. Им были исполнены статуи и барельефы. Не все они сохранились, некоторые из них утрачены, некоторые хранятся в музеях. В вестибюле дворца находится портрет-барельеф Ринальди, созданный, очевидно, самим Шубиным. Кроме того, им были исполнены скульптурные наддверья для второго этажа — барельефы трофеев. Для фронтонов дверей третьего этажа Шубин вырубил «двух орлов с фестонами».

* Стюк (здесь «штук») — штукатурка высокого качества. Лучшие сорта подвергаются полировке и напоминают мрамор.

Ко времени окончания строительства дворца в нишах Парадной лестницы помещалось шесть статуй, три из которых были, бесспорно, работами Шубина. Это — сделанные по рисункам Ринальди «Весеннее равенствие», «Утро» и «Ночь», находящиеся ныне в Русском музее.

Исследователи творчества Шубина отмечают, что его декоративные работы, в частности по Мраморному дворцу, несравненно ниже портретных произведений. Основную работу над декоративной скульптурой, видимо, выполняли его помощники, но и сам Шубин прославился главным образом в портретной пластике.

Однако, несмотря на отдельные недостатки и неравноценность, скульптура придавала Парадной лестнице какую-то особенную грациозность и вместе с тем сдержанную, поистине классицистическую красоту. Это уже не неразрывно связанная с архитектурой и почти превращенная в орнамент бесконечная цепь скульптурных и барельефных изображений времен барокко. Но еще и не целиком самостоятельная скульптура периода зрелого классицизма. Скульптура Парадной лестницы дворца, гармонично сочетаясь с архитектурой помещения, четко рисовалась на фоне ниш, не разрушая архитектурных членений. Общая тональность серых мраморов Парадной лестницы и матовая белизна скульптуры вызывали ощущение покоя, гармонии и сдержанности. Естественный камень, мраморная круглая скульптура и барельефы, примененные во внешней и внутренней отделке здания, усиливают их гармоническое единство.

Весь образный строй Мраморного дворца, его колористическое решение, прорисовка архитектурно-декоративных элементов, а также первоначальный облик интерьеров дворца — от их объемно-пространственной композиции до рисунков паркетов и орнаментики — убеждают в несомненном тождестве приемов решения Мраморного дворца и других произведений зодчего, созданных в разное время. Это сви-

детельствует о стилистическом единстве, свойственном творчеству Ринальди, и убеждает в том, что он был единственным автором проекта Мраморного дворца.

Читателю, должно быть, покажется несколько неожиданным, почему вдруг понадобилось утверждать авторство Ринальди. Коротко остановимся на этом.

До конца XIX века автором Мраморного дворца считался архитектор Джакомо Кваренги. Авторство Кваренги опровергается не только архитектурно-стилистической характеристикой памятника. Сопоставим даты. Постройка Мраморного дворца началась в 1768 году, а Кваренги приехал в Россию в 1780 году, когда строительство дворца уже подходило к концу.

Можно предположить, что сторонники авторства Кваренги были введены в заблуждение тем, что в архивных документах Мраморный дворец Ринальди известен под названием «Каменный дом у Почтовой пристани» или «Каменный дом на Миллионной-Луговой». Построенный Кваренги в 1783 году дом против Зимнего дворца (на месте встречи этих улиц), там, где теперь арка Главного штаба врезается в восточное его крыло, также назывался «Каменный дом на Миллионной-Луговой». Тождеством этих названий, очевидно, и вызвана ошибка в определении авторства Мраморного дворца.

Впервые имя Антонио Ринальди как «действительного строителя Мраморного дворца и составителя его проекта» было названо в 1885 году протодьяконом церкви дворца В. Орловым в его статье, посвященной столетию здания. Затем на протяжении более чем полувека это не подвергалось никаким сомнениям. Однако в специальной литературе в течение последних двух десятков лет появилось новое суждение — автором Мраморного дворца называют не только Антонио Ринальди, но также В. Баженова и П. Егорова.

И. Э. Грабарь проводит аналогию между зданием Кригс-Комиссариата (военного ведомства) в Москве и Мрамор-

ным дворцом. Убедительно доказав, что автором творческого замысла здания Кригс-Комиссариата был Баженов, он совершенно неожиданно, с нашей точки зрения, делает вывод об участии Баженова в проектировании Мраморного дворца. И. Э. Грабарь подкрепляет свое суждение наличием столпного приема (система перекрытия, опирающаяся на центральную опору в виде столба) в обоих зданиях, фактом покровительства Баженову со стороны Григория Орлова и наличием переписки Баженова с Ринальди.

Возможно, И. Э. Грабарь сравнивал столпный прием в здании Кригс-Комиссариата с подобным же приемом в одном из интерьеров Мраморного дворца в его юго-восточном выступе. Но это — интерьер середины XIX века, и сделан он А. П. Брюлловым; кроме того, прием здесь чисто декоративный. Покровительство, которое оказывалось Орловым зодчему, вряд ли можно считать убедительным аргументом. Что же касается переписки Баженова и Ринальди, то в ней нет никаких сведений о каком-либо участии Баженова в проектировании Мраморного дворца.

Некоторые исследователи делают предположение о том, что автором проекта Мраморного дворца, наряду с А. Ринальди, был П. Егоров.

П. Егоров, работавший на строительстве дворца восемнадцать лет, творчески относился к своим обязанностям. Однако осуществлять постройку и быть создателем архитектурного замысла далеко не одно и то же.

Сторонники идеи о соавторстве, отмечая контраст между наружной и внутренней архитектурой дворца, видят в этом свидетельство участия П. Егорова в создании его фасадов. Такое утверждение нам представляется ошибочным, ибо, как это справедливо отметил еще И. Э. Грабарь, «контраст между наружной и внутренней архитектурой ни у кого из работавших в России зодчих не был так велик, как у Ринальди». Кроме того, из документов известно, что

по Мраморному дворцу Егоров осуществлял лишь «практическое показание и смотрение».

Приведем несколько доказательств, подтверждающих авторство Ринальди.

В годы строительства дворца Ринальди был Штатным архитектором Кабинета ее величества. Естественно предположить, что постройка дворца на столь ответственном участке могла быть поручена именно ему, зодчему, авторитет которого был в то время общепризнан.

В ряде документов, относящихся к сооружению дворца, мы находим подтверждение творческой роли Ринальди. Об этом свидетельствуют и его рисунки отдельных элементов композиции дворца, и данные о декоративном убранстве, о подборе и приобретении отделочных материалов, а также собственноручная записка Екатерины II времен строительства дворца, говорящая о том, что без ведома Ринальди и доклада ей никаких изменений не производить.

Графическим подтверждением авторства Ринальди является его чертеж неполного разреза Парадной лестницы дворца, отвечающий натуре.

И наконец, в вертикальную стену центрального марша Парадной лестницы вкомпонован барельефный портрет Ринальди. Он помещен здесь в ходе строительства здания. Трудно было бы понять причины помещения здесь портрета архитектора, если бы он не был автором здания. Портрет читается как своеобразный скульптурный автограф его.

Однако самые значительные доводы, как мы видели, дает стилистический анализ самого памятника, который подтверждает безусловное и единственное авторство Антонио Ринальди.

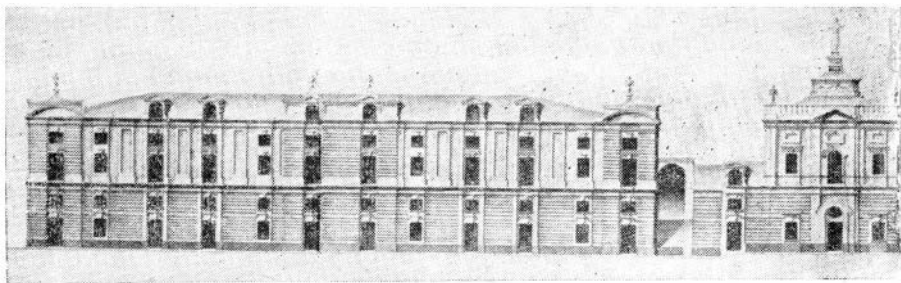


НА УЛИЦАХ И ПЛОЩАДЯХ ПЕТЕРБУРГА

Со второй половины XVIII века в строительстве Петербурга все больше внимания уделяется постройкам общественного и утилитарного назначения. Наряду с дворцовыми и культовыми сооружениями возводятся здания научных и учебных заведений, административных и коммерческих учреждений, портовые здания и склады. Созданная в 1762 году Комиссия каменного строения Санкт-Петербурга и Москвы руководит всем этим строительством. Ринальди наряду с другими ведущими мастерами этого времени — А. Ф. Кокориновым, Ж.-Б. Валлен-Деламотом и Ю. М. Фельтенем — активно участвует в проектировании и возведении нового типа сооружений.

Недалеко от Мраморного дворца, на Конюшенной площади и набережной Мойки, в начале 1720-х годов архитектором Н. Ф. Гербелем было построено обширное здание придворных конюшен. Через столетие В. П. Стасов перестроил это старое здание, изменив его первоначальную конфигурацию пристройкой полуциркульного корпуса по Мошкову (ныне Запорожский) переулку. Однако не всем известно, что Ринальди создал проект реконструкции существовавшего конюшенного двора и варианты новых зданий конюшен. Сохранилось семь чертежей зодчего.

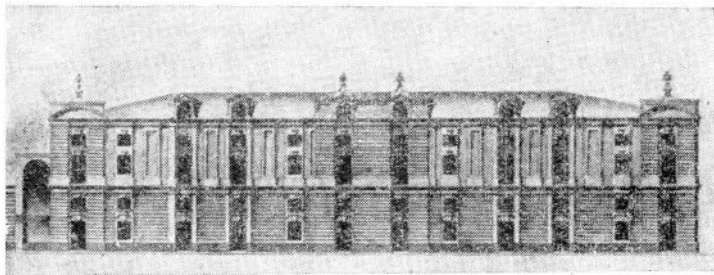
На гравированном плане С.-Петербурга 1753 года есть аксонометрическое изображение первоначального конюшенного двора. Сопоставим его с чертежами Ринальди. Зодчий стремился сохранить общий характер архитектуры Гербея.



Здесь тот же прием двухэтажных, большой протяженности фасадов. Вертикальной башне со шпилем, акцентирующей центр фасада здания Гербеля, выходящего на Мойку, со-
стоит башня со шпилем на проекте Ринальди. Но она здесь
стоит отдельно. Несмотря на бóльшую усложненность объ-
емно-пространственного решения и в прорисовке деталей,
Ринальди в этом своем проекте стремился в какой-то сте-
пени приблизиться к петровскому барокко.

В 1772 году Ринальди сооружает каменное здание Пень-
ковых складов на острове Тучков буян (название острова
закрепилось позднее за зданием), который возник на Малой
Неве после наводнения 1726 года. От Петроградской сто-
роны его отделял проток, засыпанный лишь в начале XX ве-
ка. Нынешнее название острова сформировалось к середине
XVIII века, когда недалеко от него был сооружен плашко-
утный мост через Малую Неву, строителем которого был
подрядчик Тучков, владелец складов леса в столице. До
этого остров называли просто Буян (древнерусское слово,
обозначающее речную пристань).

Рост торговли со странами Западной Европы в первой
трети XVIII столетия потребовал расширения Петербург-
ского порта на Васильевском острове. В 1735 году на Буяне
среди других портовых сооружений были построены дере-
вянные склады для пеньки. Они сгорели в 1761 году.

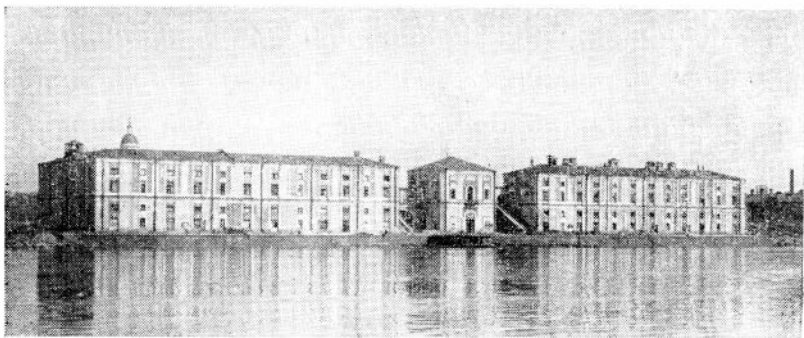


Проект Пень-
ковых скла-
дов на Туч-
ковом буяне.
1764. Копия.
1835. Публи-
куется впер-
вые.

Строительство новых каменных одноэтажных зданий для складов начали по проекту военного инженера М. А. Деденева. Однако в 1764 году его перерабатывает А. Ринальди. «Во избежание лишних затрат» Ринальди составляет проект двухэтажных складов, согласуясь с уже начатой постройкой и подчиняя планировку и облик здания его назначению.

Если вспомнить о применении пеньки, «шедшей на изготовление канатов — столь важного орудия корабельного устройства, столь необходимой части парусной системы, — то мы поймем, почему для пеньковых складов сооружен был почти дворец, недаром и заслуживший такое название в народе», — писал о Тучковом буяне историк архитектуры Г. К. Лукомский. И действительно, пеньковые амбары Тучкова буяна — пример того, как мастерски решали зодчие XVIII века задачи строительства зданий утилитарного назначения. Распластаный силуэт складов, прерываемый крутыми лестницами, как бы слит с простором Невы и великолепно обозревается с набережной, огибающей Васильевский остров. Удивительно умело выбрано место для постройки, — здание соразмерно протяженности набережной и ширине Малой Невы.

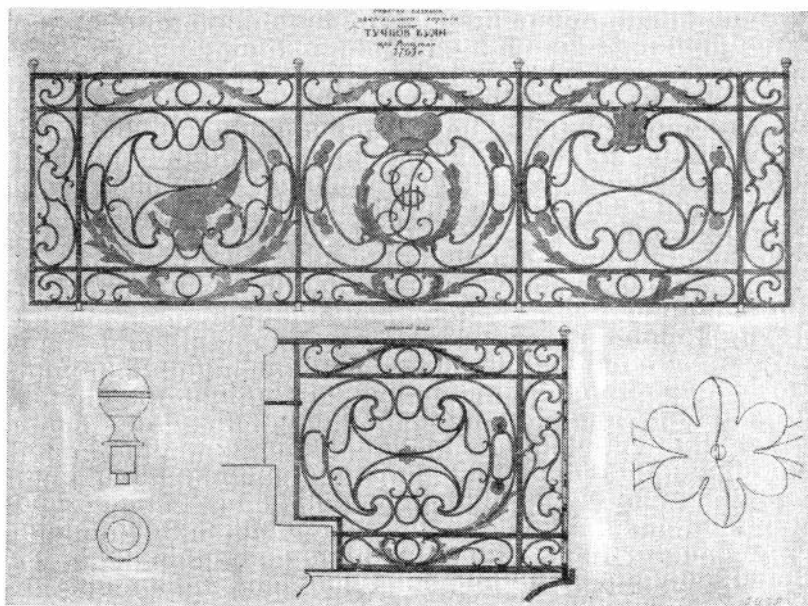
Строительство комплекса пеньковых амбаров заканчивается в 1772 году. Склады в основном сохранили свою первоначальную объемно-пространственную композицию. По



А. Ринальди. Пеньковые склады на Тучковом буяне. Фасад со стороны Малой Невы. Фотография. 1946.

сторонам центрального двухэтажного здания важни — помещения для взвешивания пеньки — симметрично располагаются прямоугольные в плане корпуса. По первоначальному проекту они должны были быть двухэтажными. Однако в процессе строительства каждый из этажей, в сугубо утилитарных целях, был разделен дополнительно на два низких этажа, что придало фасадам некоторую измельченность. Сейчас здание обедняет отсутствие некоторых первоначально существовавших, но постепенно утраченных архитектурно-декоративных элементов. Корпус важни венчало сложное завершение со статуей, а боковые части были акцентированы аттиками, завершающими фасад. Аттики вносили оживление в несколько монотонный ритм вытянутых частей здания, а декоративное завершение центрального корпуса гармонировало с превосходной ринальдиевской кованой железной решеткой балкона важни. В 1930 году при смене стропил была опущена кровля. Это ухудшило общий силуэт здания.

В облике здания Тучкова буяна без труда можно узнать



А. Ринальди. Пеньковые склады на Тучковом буяне. Балконная решетка. Обмерный чертеж Н. А. Апостоловой и В. А. Варданянц. 1948. Публикуется впервые.

почерк Ринальди. Центральный корпус в значительной степени напоминает дворец Петра III в Ораниенбауме. Первый этаж, расчлененный рустовкой, трактован как опора второго этажа, обработанного лопатками наподобие пилястр (но без капители и базы). И центральные проемы с полуциркульным завершением и балконом, огражденным решеткой изысканного орнамента, трактованы идентично. Завершение здания важни еще более сближало бы эти два сооружения. Проект здания Тучкова буяна был создан к 1764 году,

а закончено оно было лишь в 1772 году. Дворец Петра III был сооружен еще в 1758—1762 годах. Тождество композиционных приемов, использованных в обоих зданиях, свидетельствует о единой линии в творчестве Ринальди.

Тучков буян — единственное в своем роде сооружение, сохранившееся от старого Петербурга. Оно находится под охраной государства, и в его художественной ценности никто теперь не сомневается. Однако в начале нашего века отношение к нему было противоречивым. Одни утверждали, что это нехудожественное произведение, другие считали Тучков буян выдающимся зданием. В связи с этим небезынтересно вспомнить, что в 1912 году ставился вопрос об активном использовании территории Тучкова буяна. Эскизные проекты застройки острова, заказанные в 1913 году архитектором М. Х. Дубинскому, И. А. Фомину и О. Р. Мунцу по программе, разработанной комиссией при Городской думе с участием Л. Н. Бенуа и Ф. И. Лидваля, весьма показательны для этого периода. Обширная программа урегулирования этой части города включала разбивку парка с размещением выставочного здания, зданий музеев, съездов и т. д. При этом решение вопроса о сохранении Тучкова буяна, называвшегося в то время Дворцом Бирона (возможно, что на месте складов некогда стояло какое-либо сооружение аннинского времени), предоставлялось усмотрению авторов.

В проекте О. Р. Мунца полностью, а у М. Х. Дубинского компромиссно памятник игнорировался. И. А. Фомин решительно защищал здание Тучкова буяна. В своем проекте он предложил использовать вновь создаваемый корпус со стороны западного фасада складов и старинное сооружение для Музея старого Петербурга. К сожалению, градостроительные замыслы, связанные с территорией Тучкова буяна, не имели продолжения.

При возможном восстановлении первоначального силуэта здания, имеющего огромное значение для общего облика берегов Невы, надо обратить серьезное внимание и на за-

стройку набережной слева от Тучкова буяна. Ее хаотический и «неприбранный» вид мешает целостному восприятию всего фронта набережной Малой Невы. Нельзя не учитывать расположение здания и при строительстве новых сооружений.

Двумя годами позднее проекта Пеньковых складов на Тучковом буяне, в 1766 году, утверждается проект Ринальди для достройки Князь-Владимирского собора на Петербургской стороне, который был возведен близ того места, где в 1712 году заложили мазанковую церковь Успения на Мокруше. В имени ее закрепилось название территории, которая затапливалась водой даже при незначительных наводнениях. Строительство каменного здания началось лишь в 1741 году по проекту М. Г. Земцова, работами же с 1742 года руководил Пьетро Трезини.

Собор был спроектирован по образцу Успенского московского одноглавым, и его основной массив в 1742 году был уже возведен. Однако в 1747 году последовало распоряжение о достройке здания «о пяти главах по древнему российскому обычаю». В разработке проекта достройки собора принял участие все крупные архитекторы Петербурга 1750—1760 годов. Утвержден был проект А. Ринальди. Работы с 1766 по 1772 год возглавил инженер А. А. Дьяков, занимавшийся и возведением Тучкова буяна. Но в 1772 году возник пожар, причинивший зданию значительный ущерб, и лишь с 1783 года работы возобновились под наблюдением И. Е. Старова. В 1789 году собор был открыт. Существует суждение, что Старовым была несколько видоизменена обработка верхнего яруса колокольни. Он же создал проект соборного иконостаса, переделанного в 1823 году.

Во внешнем облике Князь-Владимирского собора общая архитектурная строгость и сдержанность оформления фасадов не нарушается применением барочных архитектурных форм — лучковых фронтонов и сандриков, овальных, горизонтально вытянутых окон-люкарн и т. п. Внутренняя

отделка отличается простотой. Стены членятся пилястрами дорического ордера. Центральный барабан обработан парными пилястрами. Облик здания говорит о новых временах в архитектуре — о переходе к классицизму. Князь-Владимирский собор с его крупными и в то же время легкими куполами — один из первых примеров пятиглавия в Петербурге, говоривший об интересе зодчих к традициям национальной русской архитектуры. Основной массив здания, слившийся с колокольной, воспринимается удивительно цельно.

По одну сторону дамбы Тучкова моста расположен Тучков буян, по другую — вытянутый вдоль Малой Невы остров, отделяющийся от Петроградской стороны рекой Ждановкой. Остров был собственностью Петра I и поэтому получил наименование Петровского. На этом острове некогда находился небольшой дворец, названный также Петровским. Автором дворца был, по-видимому, Ринальди. Интерес и к острову, и к Петровскому дворцу возник лишь после пожара, уничтожившего дворец 23 июля 1912 года.

На остров по повелению Петра I для одного из шуточных празднеств были привезены «самоеды», в том числе «король самоецкий». Были здесь у Петра два увеселительных домика, которые при пожаловании острова сперва царице Прасковье Федоровне, а затем царевне Екатерине Иоанновне перешли в их владение. Начиная с 1738 года «для происходимого пожарного страха» — так тогда называли противопожарные меры — на Петровский остров переносится ряд амбаров для хранения легковоспламеняющихся материалов — пеньки, масла, сала. С 1749 года здесь строятся новые амбары, «магазины» и восковой завод. О домиках Петра уже никаких сведений нет.

В 1760—1770 годах остров походил на неблагоустроенную окраину с рядом промышленных предприятий и складов.

«Петровский остров происходит из одного рукава правой стороны Малой Невы, текущего параллельно с нею сажень в сто или двести, отчего и выходит долгой, узкой



Князь-Владимирский собор на Петроградской стороне. Фотография. 1952.

остров, отделяемой поперечными рукавами. Сей остров имеет в длину более трех верст, и западный конец его простирается до Кронштадтского залива», — писал И. Г. Георги.

Екатерину II, видимо, привлекало местоположение острова, несмотря на то что «он везде низок, большею частью лесист и болотист». Здесь 6 февраля 1768 года «отпраздновано было обедом и балом открытие нового дворца», сообщает «Камер-фурьерский журнал».

Вскоре на этот дворец перестают обращать внимание. В 1801 году его, как «ветхое дворцовое строение», вместе



А. Ринальди. Петровский дворец на Петровском острове. Фотография. 1900-е гг.

с прилегающей к нему территорией передают Вольно-экономическому обществу. В течение тридцати пяти лет Общество «не произвело никаких опытов и хозяйственных заведений и не извлекает никакой пользы, кроме доходов за дачи» (с 1807 года на Петровском острове земли стали раздавать в аренду под постройку дач, и остров высочайшим рескриптом 1836 года передается дворцовому ведомству).

Иконографические и архивные материалы дали основание утверждать, что сгоревший в 1912 году дворец в основном сохранял еще свой первоначальный облик. Многочисленные реставрации, которые проводились во дворце, изменили главным образом его внутреннее убранство.

В. Я. Курбатов, знаток старого Петербурга, называя Ринальди и Деламота как возможных строителей Петровского дворца, авторство первого из них считал наиболее вероятным «как по близости его к духу барокко, которым овевало здание, так и по характеру увеселительной постройки, близкой по назначению к ораниенбаумским. К тому же и план павильона Кательной горки представляет как бы половину сгоревшего дворца (круглое центральное и два угловых зала), там и подъезд соединен с лоджеттой и так же поставлен во входящем углу здания, типы колонн и капителей верхних этажей того и другого здания одинаковы, и есть сходство в форме барабана купола. Последнее наводит даже на мысль, не был ли первоначально Петровский дворец покрыт таким же куполом, как и Кательная горка». Предположение о первоначальном купольном завершении Петровского дворца заслуживает внимания. Общий силуэт дворца в этом случае воспринимается логичнее.

Петровский дворец был окружен регулярным парком, который занимал среднюю часть узкого и длинного Петровского острова. Планировка парка показана на так называемом сенатском плане-атласе Санкт-Петербурга 1798 года. С двух сторон парк был ограничен реками — Малой Невой и Малой Невкой, с двух других — лесом. От центральной круглой площади, на которой располагался дворец, отходило восемь радиальных аллей. Шесть аллей подходило к водным просторам Малой Невы и Малой Невки. Дворец был хорошо виден не только с этих аллей, но и при приближении к острову по воде. Две аллеи, открывавшие вид на дворец с далеких перспектив, были проложены вдоль острова и продолжались по обе стороны регулярного парка. Одна из них подходила к реке Ждановке, другая к Петровской косе, где в настоящее время расположена водноспортивная станция. Эти аллеи, впоследствии слившись в одну, стали основной магистралью острова — Петровским проспектом.

Петровский парк с его радиальной разбивкой аллей очень напоминает о том авторском приеме, с которым мы еще встретимся при знакомстве с генеральным планом Собственной дачи Ринальди в Ораниенбауме. В Петровском парке был использован не просто принцип регулярного французского парка, но весь композиционный строй и характер прорисовки был аналогичен восточной части парка Собственной дачи. Это обстоятельство также говорит в пользу авторства Ринальди и дает возможность отнести планировку парка по времени сооружения дворца к концу 1760-х годов. На Петровском острове действительно находилось сооружение Ринальди, близкое по своим архитектурным формам к ораниенбаумским постройкам и также свидетельствующее о глубоком понимании автором синтеза архитектуры и ландшафта.

В 1762 году архитектор С. И. Чевакинский предложил создать новую городскую площадь — Исаакиевскую — и разработал проект собора, который предполагал соорудить в ее центре. К постройке собора приступили только через шесть лет, в 1768 году, но уже по проекту, исполненному Ринальди.

Строительство затянулось на долгие годы. Это решило судьбу здания. В 1802 году со значительными изменениями первоначального проекта его достраивает Бренна. Он увенчал собор «наскоро сведенным неудачным кирпичным куполом и завершил колокольню на уровне второго этажа. Эту изуродованную постройку — «низ мраморный, а верх кирпичный» (как говорилось в эпиграмме, ходившей по городу) — мы видим и на гравюре Патерсена, и на гравюре начала XIX века «Возвращение Петербургских ополченцев из похода 1812—1814 года». С одним куполом и низкой колокольней храм, потерявшийся на большой площади, явно дисгармонировал с совершенными по пропорциям зданиями центральной части города.

Конкурс на разработку проекта нового собора состоялся в первом десятилетии XIX века. Все выдающиеся зодчие

А. Ринальди. Исаакиевский собор. Модель. 1768.

того времени приняли участие в этом конкурсе. Небезынтересен проект Воронихина, который по предложенным условиям использует план Ринальди, заменив боковые купола скульптурными группами. Война 1812—1814 годов приостановила проектные работы. К 1818 году была начата постройка ныне существующего собора по проекту Монферрана. В алтарях нынешнего Исаакия сохранились фрагменты мраморной обли-



цовки, выполненной по проекту Ринальди. Их сопоставление с облицовкой, осуществленной по проекту Монферрана, показывает, насколько цветовая гамма мастера раннего классицизма была тоньше и изысканнее.

О неосуществленном замысле Ринальди мы можем судить по хранящейся в Музее Академии художеств СССР превосходной модели. Но оценки ринальдиевского Исаакия противоречивы. «Будь закончен Исаакий Ринальди, мы имели бы несравненный образчик зодчества совершенной эпохи барокко», — писал в 1913 году В. Я. Курбатов. И. Э. Грабарь в том же году высказывает совершенно противоположное мнение: «Архитектура собора не имеет ни одного из обычных достоинств этого зодчего, а, напротив, дает как бы в карикатуре его неприятные стороны, и прежде всего

склонность к той вычурности, которую он рисовал себе, видимо, в данном случае как „русский стиль“».

Чем вызван столь отрицательный отзыв? Возможно, в критической оценке ринальдиевского Исаакия сыграл роль чертеж бокового фасада собора, опубликованный в книге, посвященной исторической выставке архитектуры 1911 года (ранее приписывался Ринальди). Сравнивая его с моделью, нельзя не отметить слабых сторон этой неудачной копии с чертежа Ринальди.

Думается, что пятикупольный, органически связанный с колокольней, ринальдиевский Исаакий, в значительной степени отмеченный своеобразными чертами раннего классицизма, украшенный сибирскими и олоонецкими мраморами, в гамме тонов, присущей только одному Ринальди, был бы значительно совершеннее и гармоничнее монферрановского.

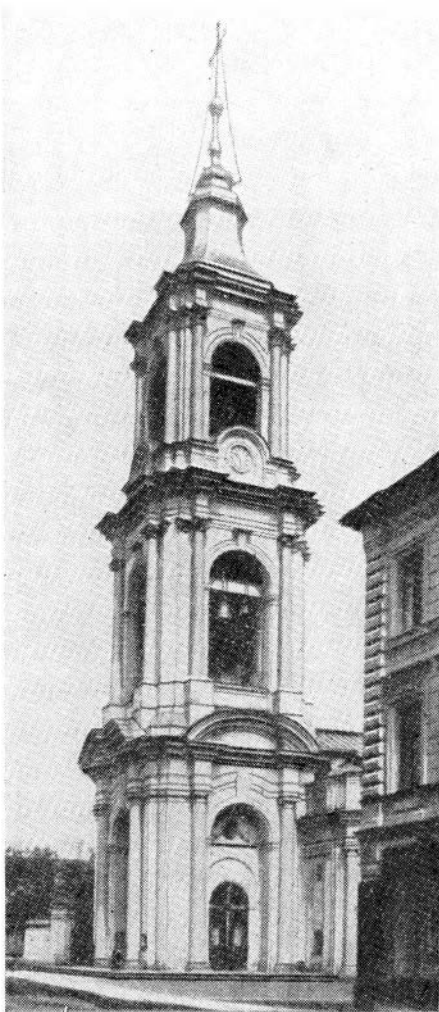
Недалеко от Исаакиевской площади, на одном из лучей, идущих от Адмиралтейства, с большим тактом и мастерством Ринальди построил церковь Вознесения. Она была перестроена в XIX веке и, к сожалению, не уцелела до наших дней. Как отмечал В. Я. Курбатов, все купола этой церкви имели почти равное архитектурное значение, и, таким образом, Ринальди здесь вторил классическому древнерусскому московскому пятиглавию. В композициях церквей Ринальди особое место занимают колокольни. Излюбленным им типом колокольни была трехъярусная башня с небольшой главкой. Колокольня включена в плановую структуру здания и органически связана с основным архитектурным массивом церкви. Так было в Исаакиевском соборе. Аналогичного типа колокольни были в Вознесенской церкви, а также в Князь-Владимирском и Ямбургском соборах. Во всех этих сооружениях именно колокольни придавали особое своеобразие всей объемно-пространственной композиции.

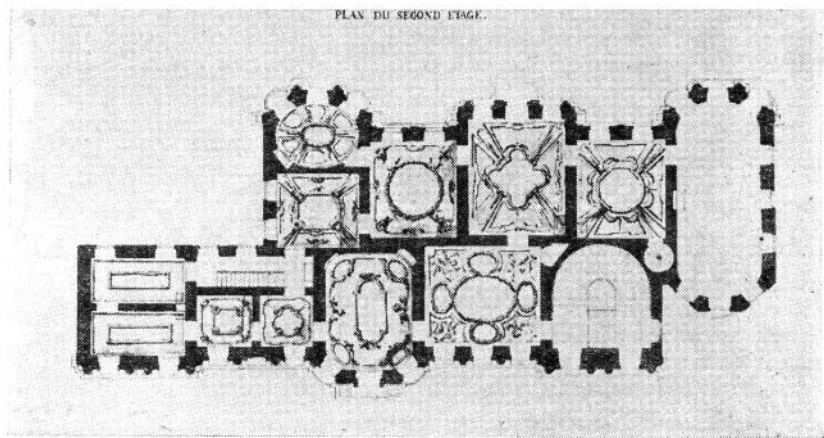
Говоря о культовых постройках Ринальди, следует остановиться на редкой в его творчестве неудаче и объяснить ее. Речь пойдет о восстановлении Петропавловского собора

А. Ринальди. Колокольня церкви Вознесения на Вознесенском проспекте (ныне пр. Майорова). Фотография. 1910.

после пожара 1756 года. Как известно, проект А. Ринальди, равно как и проекты С. Чевакинского, А. Виста и других, был отклонен, и здание Петропавловского собора восстановлено близко к своему первоначальному облику. Ошибка Ринальди состояла не столько в том, что он предполагал существенно изменить купол и отделку стен, а в том, что он хотел заменить знаменитую колокольню Трезини своим излюбленным типом колокольни. Ринальди недооценил той роли, которую играл шпиль Петропавловского собора в силуэте здания и в архитектурном облике города.

Культовые сооружения создавались зодчим на протяжении десятилетия. Проект Петропавловского собора — наи-

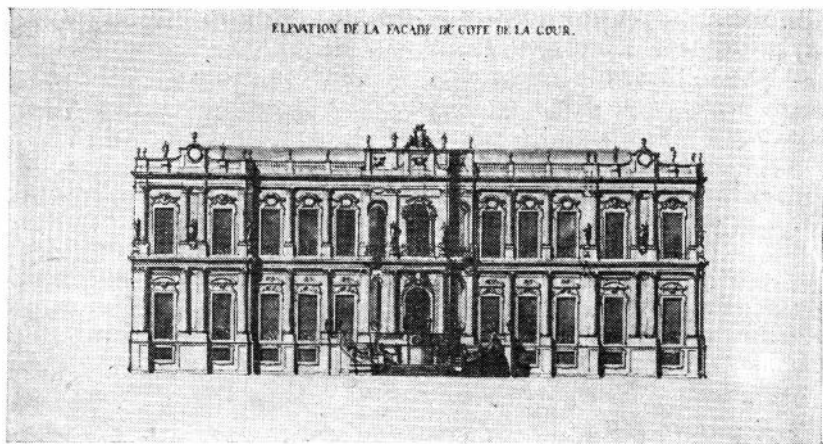




А. Ринальди. Проект дворца Чернышева на Мойке. План второго этажа. 1756—1762.

более ранняя из подобных композиций Ринальди. Он должен быть отнесен к концу 1750-х — началу 1760-х годов. Князь-Владимирский собор начат постройкой в 1766 году, а Исаакий и Вознесенская церковь заложены почти одновременно: первый — в 1768 году, вторая — в 1769 году. Несмотря на значительный временной интервал, всем этим произведениям присуще композиционное и пластическое единообразие. Включенные в тело соборов башни, равновесие и соразмерность масс, благородство архитектурного оформления — все это придает культовым сооружениям Ринальди своеобразие и изысканную простоту.

Общее число чертежей Ринальди на сегодня составляет примерно семьдесят листов. Из них подписных всего четырнадцать. В их числе в собрании Государственного Исторического музея в Москве хранится проект Ринальди, вклю-



А. Ринальди. Проект дворца Чернышева на Мойке. Фасад со стороны двора. 1756—1762.

чающий шесть чертежей. Они выполнены в типичной для Ринальди эскизной, но удивительно точной графической манере и наряду с другими подписными работами являются своеобразным ключом для атрибуции еще не опознанных проектов Ринальди.

По конфигурации плана здания и общему приему композиции установлено, что особняк, к которому относятся шесть чертежей из собрания Исторического музея, предполагалось построить в Петербурге на том месте, где Де-ламотом был построен дворец И. Г. Чернышева (в 40-х годах XIX столетия архитектором А. И. Штакеншнейдером здесь был сооружен ныне существующий Мариинский дворец).

По ряду косвенных данных, заказчиком проекта Ринальди также был И. Г. Чернышев. Судя по дате начала по-

стройки дворца по проекту Деламота, проект Ринальди следует отнести к концу 1750-х — началу 1760-х годов.

Клинообразное очертание участка предопределило плановую структуру дворца Чернышева и решение каждого из фасадов.

Дворец Чернышева из всех работ зодчего ближе к памятникам эпохи барокко. Это сказалось и в его композиционном строе и в деталях. Двухэтажное здание дворца расположено на высоком цоколе — полуподвальном этаже. Фасады его расчленены поэтажно. Они обработаны полуколоннами и пилястрами ионического ордера в нижнем этаже и коринфского — в верхнем. В трактовке ордера, являющегося здесь не опорой, а лишь элементом орнаментально-декоративной системы, и сказалось прежде всего влияние барокко.

Необычайно разнообразно решенные наличники окон, решетки сложного рисунка, обилие декоративной скульптуры дополняют эту изысканную композицию, напоминая о формах, о которых в это время уже начинали забывать. Быть может, именно поэтому дворец по проекту Ринальди и не был построен.

И все же и в этом здании явственно различаются и черты переходного характера, и особенности, присущие произведению Ринальди. Каждая из комнат имеет свой художественный образ. На плане второго этажа показаны схемы плафонов, очень напоминающие плафоны Китайского дворца, в которых существенная роль отведена падауге. В центре перекрытия каждой комнаты (как и в Ораниенбауме), возможно, намечались живописные плафоны. Лепка состояла и из рокайльных композиций, и из реальных растительных форм, которыми Ринальди так искусно пользовался. Лестница дворца Чернышева расположена не по главной оси здания. Этот композиционный прием характерен для Гатчинского дворца, для дворца Петра III и павильона Кательной горки в Ораниенбауме. Ниша на промежуточной пло-

щадке лестницы и характер прорисовки напоминают о Парадной лестнице Мраморного дворца.

Дом Чернышева с закругленными выступами его фасадов как бы варьирует одноэтажную композицию Китайского дворца. Размещение пилястр и колонн по центрам ризалитов, высокий парапет и аттики, украшенные статуями и вазами, заставляют нас вспомнить Мраморный дворец.

В ансамбль Исаакиевской площади входит дом Мятлевых. Он был построен в 60-х годах XVIII века и является самым старым зданием, находящимся на этой площади. Вопрос об авторе проекта дома Мятлевых не выяснен. Дом этот — свидетель многих событий. По некоторым сведениям, он принадлежал Потемкину, а затем стал собственностью Л. А. Нарышкина — «веселого хлебосола», как его называл А. Н. Бенуа. Дом видел блестящие празднества екатерининского времени. В 1773—1774 годах здесь останавливался приехавший в Петербург французский философ Д. Дидро. Именно в нарышкинском доме им был составлен ряд проектов, связанных с развитием народного просвещения в России и с улучшением положения крепостных крестьян. Осуществить их, как известно, не удалось. Через двадцать лет, в 1793 году, в этих же стенах был устроен прием в честь роялиста графа д'Артуа. Впоследствии здесь бывали ярый враг Бонапарта г-жа де Сталь и пруссак Штейн, приехавший к царю Александру I с проектами государственных реформ, надеждами на свержение Наполеона и спасение Европы.

Впоследствии нарышкинский дом перешел во владение Мятлевых. К этой семье принадлежал автор популярной книги «Сенсации и замечания г-жи Курдюковой за границей дан л'этранже», стихотворец, приятель Пушкина и Вяземского Иван Петрович Мятлев.

В течение XIX столетия дом Мятлевых неоднократно перестраивался, однако его главный фасад, обращенный на Исаакиевскую площадь, сохранил свой первоначальный облик. Дом Мятлевых — трехэтажный особняк городского



Дом Мятлевых на Исаакиевской площади. Фотография. 1954.

типа. Его фасад со спокойным ритмом оконных проемов акцентирован портиком из четырех мраморных колонн, поддерживающих балкон второго, парадного, этажа. Парадность этого этажа подчеркнута изящно прорисованными наличниками окон с кронштейнами наверху и декоративными барельефными панно с изображением военных трофеев. Они расположены по сторонам двери, выходящей на балкон, огражденный изысканной решеткой. Еще два барельефных панно, расположенных по сторонам полуциркульного окна третьего этажа, а также чередующиеся круглые медальоны с бюстами и прямоугольные барельефы, изображающие классические процессии, над окнами первого этажа дополняют скульптурное убранство дома.

Автор проекта дома Мятлевых неизвестен. В 1906 году А. Н. Бенуа высказал суждение о том, что «приписать его можно одному из двух первоклассных архитекторов того времени: Ламоту или Ринальди». Семью годами позднее решение центра фасада мятлевского дома навело В. Я. Курбатова на мысль об авторстве Ринальди. Позднее эти соображения не поддерживались. Но поддержать их стоит.

Ритм оконных проемов и характер прорисовки наличников окон, орнаментальная композиция балконной решетки и особенно лепные панно с трофеями, заставляющие вспомнить декоративную лепку Парадной лестницы Мраморного дворца (в частности, правое верхнее), — все это позволяет считать вполне возможным участие Ринальди в проектировании дома Мятлевых. Казалось бы, нехарактерны для Ринальди круглые медальоны с бюстами. Однако аналогичные композиции можно увидеть на чертеже одного из вариантов Орловских ворот, хранящемся в Эрмитаже*. Об авторстве Ринальди говорит и введение в композицию фасада портика из естественного камня. Он напоминает портик с дорическими колоннами Гатчинского дворца.

Естественно предположить, что рядом с Исаакием, возводимым по проекту Ринальди, недалеко от строящейся им же Вознесенской церкви, могло сооружаться еще одно здание по его проекту. Дом Мятлевых — один из интереснейших частных домов периода раннего классицизма, которых вообще сохранилось немного, — если и не построен по проекту Ринальди, то все же сделан под сильным его влиянием.

Несколько слов еще об одном доме, который был одним из первых каменных сооружений на набережной реки Мойки. Его знают многие. Это дом № 12. В нем жил и умер Александр Сергеевич Пушкин. В настоящее время здесь

* В начале 1950-х годов И. Э. Грабарь, найдя тождество в скульптурном убранстве дома Мятлевых, дома Разумовского и Кригс-Комисариата, приписал авторство мятлевского особняка Баженову.



Дом Волконских (набережная Мойки, 12). Фотография. 1974.

находится музей-квартира А. С. Пушкина. Дом № 12 на Мойке имеет не только мемориальное значение. Он является интересным историко-архитектурным памятником.

Научной группой Всесоюзного музея А. С. Пушкина в 1972—1973 годах проведены исследования по истории дома. Установлено, что на данном участке в 1720-х годах был возведен каменный одноэтажный дом на погребах для кабинет-секретаря Петра I Черкасова. На планах Петербурга, начиная с 1738 года и кончая аксонометрическим планом де Сент-Илера 1767—1773 годов, можно последовательно проследить конфигурацию первоначального строения, его предполагаемую достройку и, наконец, характер застройки всего участка.

В отделе рисунка Эрмитажа среди фоторепродукций из Стокгольмской коллекции был опознан чертеж фасада дома Черкасова. Дата чертежа (конец 1740-х годов) свидетельствует, что в это время на месте старого уже был возведен новый большой дом. Существование такого дома полностью подтверждено археологическими исследованиями, проведенными в 1973 году. Изучение современных обмерных планов дома и сопоставление их с чертежами из Стокгольмской коллекции дают основание считать, что первый дом Черкасова петровского времени не был разобран, а полностью вошел в новое здание.

За время своего дальнейшего существования дом № 12 на Мойке подвергался тем или иным переделкам, однако капитально он был перестроен в начале XIX века. Именно в это время дом получил существующую ныне высоту и конфигурацию. Об этом свидетельствует план Санкт-Петербурга 1806 года. Тогда же, очевидно, была сделана архитектурная отделка фасада по набережной, в основных чертах сохранившаяся до нашего времени. Менялись лишь некоторые детали отделки. Имя архитектора, по проекту которого была произведена реконструкция дома и архитектурная отделка его, неизвестно. Но по характеру архитектуры, на наш взгляд, здесь бесспорно влияние А. Ринальди.

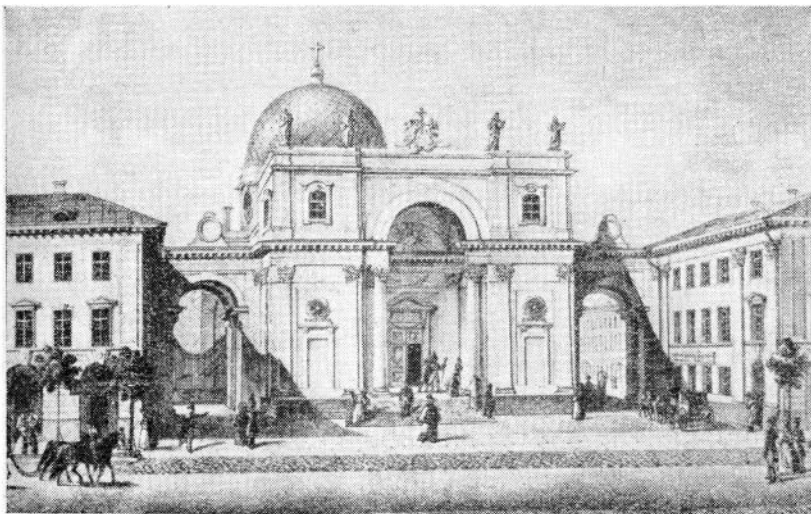
И действительно, внимательно присмотревшись к этому дому, нельзя не заметить в общем его строе определенного сходства с Мраморным дворцом. Здесь также нижний этаж трактован как цоколь, а в ризалите, расположенном по центральной оси здания, два верхних этажа объединены коринфским ордером. Ордер Мраморного дворца совершеннее, и все же основные его соотношения в обоих зданиях близки. Небезынтересно, что и для дома № 12 на Мойке прототипом капители, как и для Мраморного дворца, была коринфская капитель толоса (фолоса) в городе Эпидавре — круглого здания, перекрытого куполом, построенного в IV веке до н. э. древнегреческим зодчим Поликлетом-

младшим. Близки в обоих зданиях хорошо найденные пропорциональные соотношения оконных проемов всех трех этажей. Простой и четкий рисунок наличников окон двух верхних этажей и рисунок панно с гирляндами, расположенных между ними, в Мраморном дворце и в доме № 12 на Мойке идентичны.

И еще одна особенность. Мы знаем, как Мраморный дворец органически взаимосвязан своим тектоническим строем с обликом Невы. Иной масштаб, материал, задачи... Но для дома на Мойке также характерна соразмерность здания ширине реки. Кроме того, криволинейность русла Мойки на этом участке, видимо, предопределила композицию здания и решение его центрального пилястрового портика. Портик здания придает ему благородную простоту архитектуры раннего классицизма.

Дом на набережной Мойки, № 12, перестроен в начале XIX века. В это время в петербургской архитектуре прочно господствовал строгий классицизм. Однако автор следует приему раннего классицизма, взяв за образец один из лучших его памятников. Быть может, жизнеспособность образного строя Мраморного дворца определялась не только его художественным воздействием. Он интересен и практической своей стороной. В нем как бы сделана заявка на будущий новый тип зданий — жилой доходный дом.

В 1736 году в Петербурге сгорела деревянная католическая церковь. Она помещалась в Греческой слободе, располагавшейся между набережной Мойки, Царицыным лугом и Миллионной улицей. В 1738 году Комиссия о Санкт-Петербургском строении отвела для церкви новый участок. Он располагался между Невским проспектом и вновь продолженной Итальянской улицей. В 1739 году утверждается проект церкви Пьетро Трезини. По мысли автора, она отодвигалась в глубину участка, а предложенное строительство «двух палат при ней» — симметричных трехэтажных жилых домов — предполагалось вести по красной линии Невского



Ж.-Б. Деламот — А. Ринальди. Костел св. Екатерины на Невском проспекте. Фрагмент панорамы Невского проспекта по акварелям В. С. Садовникова. 1830-е гг.

проспекта. Дома и костел соединялись каменными оградами с проездами в виде арок. Но по проекту П. Трезини были возведены только каменные корпуса, выходящие на Невский. Церковная служба временно осуществлялась в одном из них, а для костела много лет спустя был заказан новый проект. Он был составлен Деламотом, утвержден в 1762 году, а строительство затянулось на целых двадцать лет. После отъезда Деламота в 1775 году из России руководство постройкой переходит к Ринальди, который завершает ее в 1782 году.

Какова же доля участия Ринальди в сооружении здания? Судя по плану инженера-топографа де Сент-Илера, в на-

чале 1770-х годов был возведен лишь первый ярус церкви. Сопоставление осуществленной Ринальди постройки с проектом Деламота показывает, что общий замысел собора в виде латинского креста с куполом на пересечении нефа и трансепта, столь характерный для культовой архитектуры барокко, принадлежит Деламоту. Фасад собора, каким его мыслил Деламот, с массивными усложненными башнями, фланкирующими главный вход, обилием декоративной скульптуры, проездами, оформленными группами колонн, также был отмечен типичными приемами барокко.

Ринальди убрал башни и завершил костел высоким парапетом, придав зданию классицистическую простоту. Этому способствует и более спокойная прорисовка архитектурных и декоративных форм, среди которых нашел место и «цветок Ринальди». Таким образом, композиция главного фасада костела в значительной степени принадлежит Ринальди.

В конце XIX века по проекту архитектора Клевщинского были надстроены до пяти этажей боковые корпуса, выходящие на Невский проспект, и небольшой, но законченный ансамбль костела был значительно искажен. Трехэтажные дома, как это видно на гравюре по рисунку В. С. Садовникова, органично входили в общую композицию, отлично согласуясь со всем строем костела. Равные по высоте каменным оградкам и объединенные с костелом общим карнизом на уровне аттикового этажа, они не закрывали, как ныне возвышающиеся пятиэтажные дома, фасад костела. Такая объемно-пространственная композиция создавала определенную воздушную среду, необходимую для выявления силуэта главного фасада костела, и особенно наиболее интересной основы его композиции — портала, опирающегося на свободно стоящие колонны.

Мы рассмотрели памятник, в облике которого можно проследить почерк двух зодчих — Деламота и Ринальди. В известной степени творчество этих мастеров близко друг

другу. Не случайно недавно сделан вывод, что автором церкви в городе Почепе, Брянской области, был Ринальди. Долгое время она считалась произведением Деламота. Кроме того, эти зодчие не раз конкурировали при создании ряда сооружений. Мы уже говорили о проекте Ринальди для дворца Чернышева. Он проектировал дворец для того же участка, где здание было возведено Деламотом, и для того же заказчика.

И еще об одной работе. Ринальди создает проект здания Гостиного двора. Его следует отнести к концу 1750-х годов, ибо в 1757 году был утвержден проект Растрелли, а в 1761 году руководство работами по строительству Гостиного двора уже было передано Деламоту. Два подписных чертежа Ринальди, находящиеся в собрании Эрмитажа, дают полное представление о замысле зодчего. Он предлагает периметральную застройку участка с большим замкнутым внутренним двором. Весь характер архитектуры этого двухэтажного здания, с широкими арочными галереями по всем фасадам, четок и достаточно строг. Этому ощущению способствует обработка столбов галерей парными пилястрами тосканского ордера с высокими пьедесталами. Пластику фасадов обогащают широкие ворота посередине каждой стороны и угловая часть, выходящая на Садовую улицу и Невский проспект. Их зодчий предполагал оформить колоннами, несущими лучковые фронтоны и вазы. Вазы и гирлянды, введенные в композицию угловой части здания, как и сложно орнаментированные решетки ограждения галереи второго этажа, оживляют лаконичную структуру здания.

Всем ленинградцам известны старинные верстовые столбы, установленные в 1772—1787 годах на Царскосельской и Петергофской дорогах. «Мраморные верстовые пирамиды», как называли верстовые столбы в XVIII веке, изготавливались в мастерских Конторы строения Исаакиевской церкви. Автором их был Ринальди.

Первой была закончена Царскосельская дорога, поэтому и верстовые столбы прежде всего появились на ней. Здесь их было двадцать один. Первый столб, с солнечными часами, встал у Обуховского моста, последний — в Царском Селе, у Орловских ворот. Это единственный столб с высеченной датой — 1775, означавшей год окончания установки столбов на Царскосельской дороге. По Петергофской дороге сооружение верстовых столбов началось лишь в 1777 году, а закончилось в 1787 году, одновременно с окончанием строительства самой дороги. Всего их было двадцать семь. Первый из них был установлен у Калинкина моста, на левом берегу Фонтанки, по которой в 1766 году определялась южная граница города, а последний — в Петергофе, у Верхнего сада. (Вдоль Петергофской дороги, получившей название Петергофской перспективы, которая связывала Петербург с царскими резиденциями в Стрельне, Петергофе и с резиденцией Меншикова в Ораниенбауме, еще в петровское время были установлены деревянные верстовые столбы.)

«Мраморные пирамиды» долго несли свою службу. И только в 1920-х годах, с введением метрической системы измерения дорог, они потеряли свое практическое значение. Однако эти небольшие, тонко прорисованные и великолепно исполненные обелиски из разноцветных мраморов и гранитов придают исторический колорит современной застройке города.

Когда по проекту Ринальди возводили верстовые столбы вдоль перспектив, ведущих в город, по его же проекту были сооружены городские ворота для въезда в столицу. В конце 60-х годов XVIII века новой границей города стал Обводный канал. Его начали прокладывать от залива и к 70-м годам XVIII века довели почти до Лиговского канала. Из нескольких задуманных и спроектированных ворот осуществлены были только Лифляндские ворота (проект Ринальди), оформлявшие въезд в столицу со стороны Пе-

тергофской дороги. Они стояли на пересечении дороги с Обводным каналом, на его северном берегу. Эта часть дороги теперь называется проспектом Газа. Массивная однопролетная арка из «дикого камня» в 1781 году как бы закрепила въезд в город с северо-запада.

Ринальди оставил значительный след в архитектуре Петербурга. В течение более чем двух десятков лет интенсивной творческой жизни он строит и проектирует дворцы, возводит утилитарные постройки, культовые сооружения, говоря современным языком, создает «малые формы» — верстовые столбы и принимает участие в крупнейших конкурсах. Архитектурные сооружения Ринальди, созданные в нашем городе и спроектированные для него, при всем их разнообразии отмечены единым почерком. Правда, в зависимости от задач почерк этот то строже и лаконичнее, то прихотливее и изысканнее, но он всегда характеризует особенности Ринальди — мастера переходного времени.



В ОРАНИЕНБАУМЕ

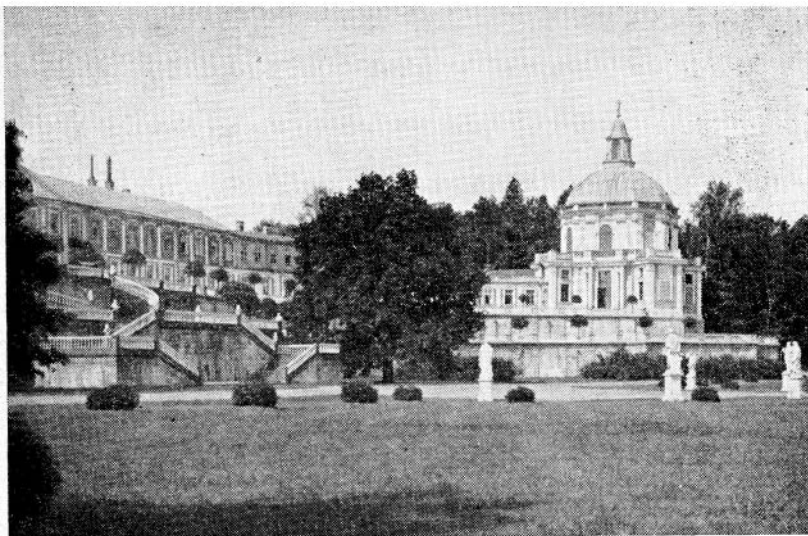
Дворцово-парковый комплекс в Ораниенбауме включает в себя Нижний и Верхний парки с расположенными на их территории Большим дворцом, Каменным залом, дворцом Петра III и Собственной дачей с ее главными постройками — Китайским дворцом и павильоном Кательной горки.

Начало застройки Ораниенбаума относится к тому времени, когда Петр I, вернув захваченные Швецией территории, раздает земли своим приближенным с обязательством построить и заселить их.

Меншиков получил большую часть Ингерманландии с городами Ямбургом и Копорьем и множество мыз, в составе которых была небольшая финская деревушка, расположенная на берегу Финского залива при реке Каросте, напротив Кронштадта. Здесь создается загородная усадьба, названная Ораниенбаум — «Померанцевое дерево».

Первый период строительства Ораниенбаума связан с созданием Большого дворца и общей композиции парка. Весь ансамбль Большого дворца в основном был создан в 1710—1725 годах известными в то время строителями — «фортификационного и палатного дела мастером» Джованни Марио Фонтана и «мастером палатного и каменного дела» Иоганном Готфридом Шеделем.

Гравюра 1750-х годов воспроизводит общий вид Большого дворца А. Д. Меншикова. Композиционным центром ансамбля является главный двухэтажный корпус. К нему



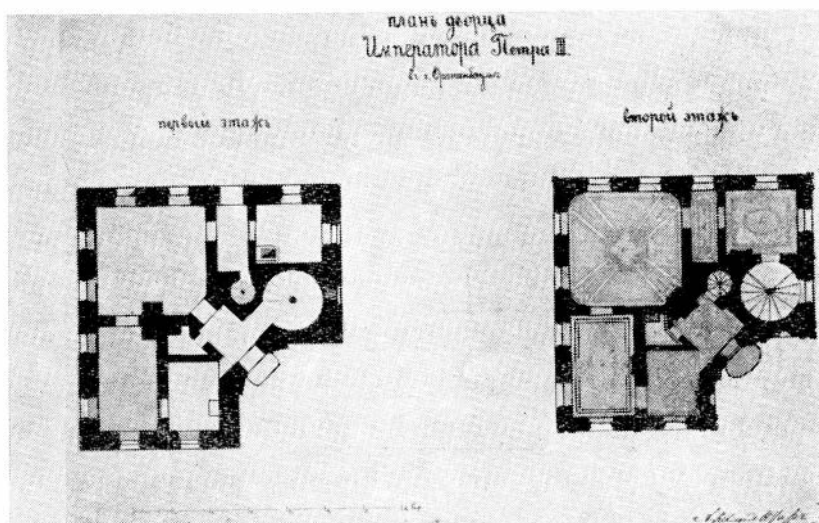
Ораниенбаум. Большой дворец. Фрагмент фасада с лестницей. Фотография. 1941.

с обеих сторон примыкают развернутые дугой крылья, которые заканчиваются высокими, перекрытыми куполом восьмигранными павильонами. К павильонам с южной стороны примыкают флигеля.

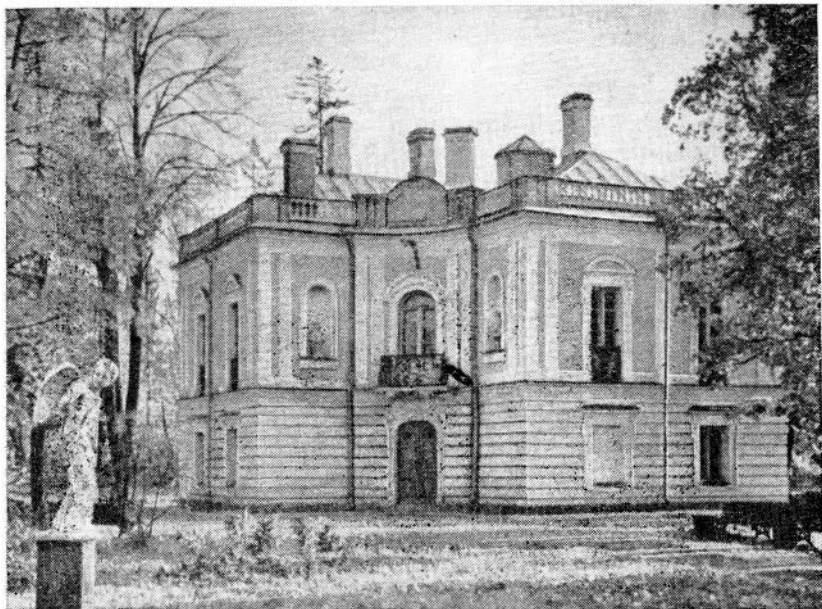
Канал, связывающий ансамбль дворца с заливом, построен в 1712—1713 годах. Он завершался небольшим ковшем с пристанью против главных ворот дворца.

Дворец обращен своим главным — северным — фасадом к заливу. Он расположен на высоком берегу. Пересекая искусственно созданные террасы, в парк к заливу спускается парадная каменная лестница, сооруженная в 1772 году Ринальди. В связи с этим важны и интересны натурные

обмеры, произведенные в 1774—1775 годах под руководством де Сент-Илера. На чертеже, посвященном ансамблю Большого дворца, детально запечатлена не только планировка прилегающего ко дворцу регулярного сада, но и показана объемно-пространственная композиция Большого дворца с наружной лестницей. Лестница существует до сих пор. С плавными, веерообразными маршами, органически слитая с террасами, она сделалась неотъемлемым элементом композиции дворца. Террасы, стены которых укреплены каменной кладкой, и Парадная лестница связывают дворец с расположенным перед ним парком и создают единый художественный образ.



А. Ринальди. Дворец Петра III. План первого и второго этажей. Обмерный чертеж. 1900.



А. Ринальди. Дворец Петра III. Общий вид. Фотография. 1953.

В середине 1770-х годов Ринальди был занят внутренней отделкой Большого дворца. Об этом свидетельствуют некоторые архивные данные и фрагменты сохранившейся отделки.

После ареста и ссылки Меншикова княжеская резиденция была взята в казну. Строительство вновь началось с 1743 года, когда Елизавета Петровна назначила своим наследником Петра Федоровича и подарила ему бывшую меншиковскую усадьбу. В этот второй период, который заканчивается 1762 годом, завершается создание Большого дворца и приводится в порядок Нижний парк.

Весь третий этап строительства Ораниенбаума, относящийся к 1762—1774 годам, связан с именем Антонио Ринальди.

В 1756—1762 годах по проекту «каменных дел мастера» Мартина Гофмана на восточной стороне дворцового пруда, при впадении в него речки Карости, была сооружена маленькая крепость «о пяти бастионах, вооруженных двенадцатью чугунными пушками», названная Петерштадт. К крепости, построенной в виде двенадцатиконечной звезды, вели три подъемных моста. Окружена была крепость земляными валами, которые имели брустверы. Снаружи они были обведены рвами, наполненными водой. Внутри крепости находились небольшие арсеналы и гауптвахта, дома для офицеров и казармы для солдат. На строительстве этого своеобразного военного городка трудилось много рабочих и мастеровых. Руководили всеми работами архитекторский ученик Савелий Соколов и инженер-поручик Роман Качалов.

Одновременно с возведением крепости шло строительство дворца Петра III. К этому же времени относится и строительство парка. Его первоначальная разбивка, как и строительство дворца Петра III, производилась по проекту А. Ринальди.

Рельеф местности и естественные водные протоки предопределили создание парка, задуманного в основном по образцу итальянских садов с каскадами, террасами, лестницами, фонтанами и беседками. Однако в этом парке нашли свое выражение и черты регулярного стиля. Здесь были геометрически разбитые площадки и аллеи, окаймленные подстриженным кустарником, деревья стояли ровными рядами. Как мы увидим в дальнейшем, сочетание различных приемов садово-паркового искусства было характерным для Ринальди.

Миниатюрный парк в долине речки Карости не был непосредственно связан с дворцом. Разбитый в прилегающем

к нему районе, он узкой полосой простирался вдоль правого берега речки. Эрмитаж, Менажерия и так называемый Китайский домик служили композиционными центрами парка.

Большинство сооружений в крепости и парке были деревянными и не сохранились. В 1798 году по приказу Павла I все деревянные строения в крепости и в парке были разобраны. От всех затей Петерштадтской крепости сохранились только небольшие каменные ворота с высоким шпилем над стеклянной башней, с которой караул должен был наблюдать приближение «неприятеля», и дворец Петра III.

Архитектурный облик дворца Петра III сохранился до наших дней. Строительство его велось с 1758 по 1762 год. Здесь были заняты Василий Петров, Дмитрий Головка, Василий Зотиков «с товарищами», постоянный помощник Ринальди «каменных дел мастер» Михаил Кьеца, подмастерье Эрих Гампус, каменотес Никита Петров.

Дворец Петра III — небольшой, почти кубической формы двухэтажный павильон, увенчанный балюстрадой. В основе его компактного плана лежит квадрат, один из углов которого вогнут плавной дугой. Расположение здания по диагонали было predetermined планировкой всего прилегающего участка.

Внутренняя логика планировки дворцовых помещений с предельной ясностью выражена во внешнем облике дворца. Так как помещения первого этажа имели служебный характер, то этот этаж трактован как опора второго этажа, где располагались парадные дворцовые помещения. Первый этаж, покоящийся на невысоком гранитном цоколе, рустован сплошными горизонтальными полосами, прорезанными прямоугольными окнами. Они обрамлены простыми, слегка профилированными наличниками и завершены прямыми карнизами. Второй этаж (он несколько выше первого) оформлен более парадно и производит впечатление большей легкости. Этому способствуют лопатки, введенные

в композицию, и высокие проемы окон-дверей, защищенных в нижней части ажурными коваными решетками. Прием этот характерен для Ринальди и был им использован в проекте дворца Чернышева на Мойке. Общему впечатлению легкости и стройности способствует и балюстрада, которой увенчан дворец. Над центральной частью главного фасада, который образован вогнутой поверхностью стены, балюстрада как бы переходит в парапет с небольшим фронтоном в форме упругой кривой. С нею гармонируют барочного типа сандрик над балконной дверью и завершение двери парадного входа во дворец.

Организация внутреннего пространства дворца Петра III своеобразна. Здесь нет парадной анфилады, рассчитанной на торжественные приемы. Небольшие, камерные помещения этой интимной загородной резиденции как бы связаны в единый узел, подчиненный целям удобства.

Во второй этаж ведет винтообразная лестница с массивными ступенями из «дикого камня». Она расположена не по оси здания, что предопределило планировку комнат. С ее маленькой площадки, украшенной чугунной орнаментированной решеткой, открывается дверь в Переднюю. От нее по периметру дворца расположены все его помещения.

Большой зал дворца, который играл роль и парадной приемной, и столовой, помещается между Кабинетом и Буфетной, которая примыкает к Передней. Спальня и Будуар несколько обособлены.

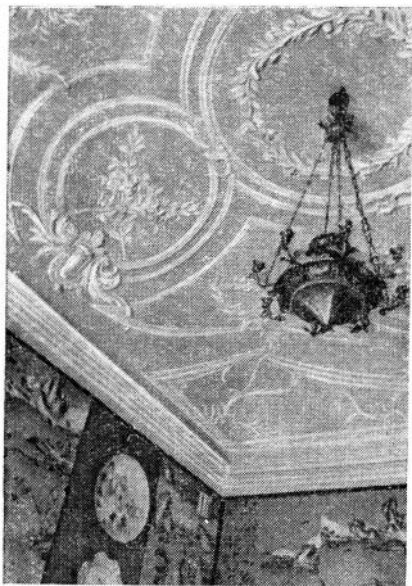
Интерьеры дворца в значительной степени пострадали от ремонтов и неумелой реставрации. К настоящему времени от первоначальной отделки дворца сохранились лаки, исполненные в китайском вкусе, лепные потолки, некоторые детали наборных паркетов и отделка стены в Буфетной.

В пяти комнатах верхнего этажа — Передней, Буфетной, Кабинете, Спальне и Будуаре — стены были затянуты дорогими тканями, утраченными в XIX веке. Стены шестой ком-

наты — Большого зала — первоначально были украшены пятьюдесятью восемью картинами в деревянных посеребрённых рамах (шпалерная развеска картин воссоздана в 1960-х годах). К этому приему декоративной отделки стены, характерному для первой половины XVIII века, Ринальди, как мы уже знаем, обращался неоднократно.

Зал, квадратный в плане, расположен в углу дворца и освещен с двух сторон. Довольно высокая падуга перекрытия, плавные очертания скругленных углов зала придают ему необыкновенную пластичность и напоминают интерьеры Китайского дворца, в частности Зал муз и Кабинет Ротари, о которых читатель узнает позднее. Об этом же говорят и мягко стилизованные растительные формы лепной отделки камина и потолка, реставрированные в 1953 году, и рисунок центральной части паркета, набранного из ценных пород дерева.

В Большом зале и в двух следующих комнатах — Кабинете и Спальне — от первоначальной отделки сохранилась русская живопись в китайском вкусе, представляющая большую художественную ценность. Двести восемнадцать декоративных композиций, изображающих человеческие фигуры и бытовые сценки, архитектуру и природу, размещены на панелях, дверях и откосах дверных проемов. Эти свободно трактованные фантазии на китайские темы, сделанные по густому темно-зеленому фону золотом, местами серебром в Зале и Кабинете и на коричнево-красном фоне в Спальне и Будуаре, занимают общую площадь в семьдесят квадратных метров. Условный и плоскостной характер росписей, их линейный рисунок и отсутствие светотени свидетельствуют об использовании традиций старой китайской живописи. Исполняли китайскую живопись во дворце Петра III «лакирных дел мастер» Федор Власов и «лакирный ученик» Яким Герасимов, очевидно, по рисункам живописца Федора Данилова. И Власов, и Данилов позднее работали в Китайском дворце.



А. Ринальди. Дворец Петра III. Спальня. Фрагмент перекрытия. Фотография. 1952.

Китайская живопись дворца композиционно связана с резьбой по дереву, которая украшает и откосы дверных проемов, и панели, и дверные полотнища. В ее рисунке умело сочетаются мотивы рокайля с растительными мотивами. Выполняли резьбу направленные из Канцелярии от строений четыре резчика: Дмитрий Михайлов, Павел Дурногласов, Дмитрий Иванов и Семен Фирсов. Очевидно, эти же мастера сделали отделку стены в Бу-

фетной. На ней расположены посеребренные деревянные резные кронштейны. Боковые части стены обрамлены также посеребренной резьбой, напоминающей стволы пальм. Заметим, что прием оформления этой стены консолями-кронштейнами будет позднее использован Ринальди в оформлении Кабинета обезьян в Кательной горке и в проекте горки для фарфора, хранящемся в Эрмитаже. Резьба в виде стволов пальм напоминает прием решения Стеклярусного кабинета Китайского дворца.

Изящна и мастерски исполнена лепка дворца Петра III. О ней можно судить по сохранившейся, очевидно от первоначальной отделки, лепке перекрытий в трех комнатах — Кабинете, Спальне и Будуаре, в котором находится один из лучших потолков работы Ринальди. В центре расположен

небольшой медальон с вензелем «РФ» и короной. По падам изображены сцены из жизни Петерштадта. Лепка перекрытий дворца Петра III со стилизованными растительными мотивами по характеру и по мастерству исполнения в какой-то степени переключается с отличной лепкой Гатчинского дворца.

Дворец Петра III заслуживает внимания как первая сохранившаяся до нашего времени работа зодчего. Следует отметить компактность плана дворца и удобное расположение комнат, тесно связанных между собою. Строгие фасады дворца отражают уже новые веяния. Кроме того, воплощенные здесь принципы композиции перекрытий и характер орнаментики, расположение лестницы не по оси здания в дальнейшем будут продолжены и в павильоне Кательной горки, и в проекте дворца Чернышева на Мойке, и в Гатчинском дворце.

Из записок Екатерины II известно, что, будучи еще великой княгиней, в 1750-х годах она приобрела у князей Голицыных в Ораниенбауме участок, расположенный на запад от Большого дворца. Она задумала построить здесь так называемую Собственную дачу и даже занялась «проектированием». За недостатком средств строительство шло медленно, и лишь с 1762 года началось строительство нового архитектурно-паркового ансамбля — Верхнего парка с Китайским дворцом и Кательной горкой.

Верхний парк Ораниенбаума, занимающий площадь в сто шестьдесят два гектара, состоит как бы из нескольких исторически сложившихся частей, главная из которых первоначально входила в Собственную дачу.

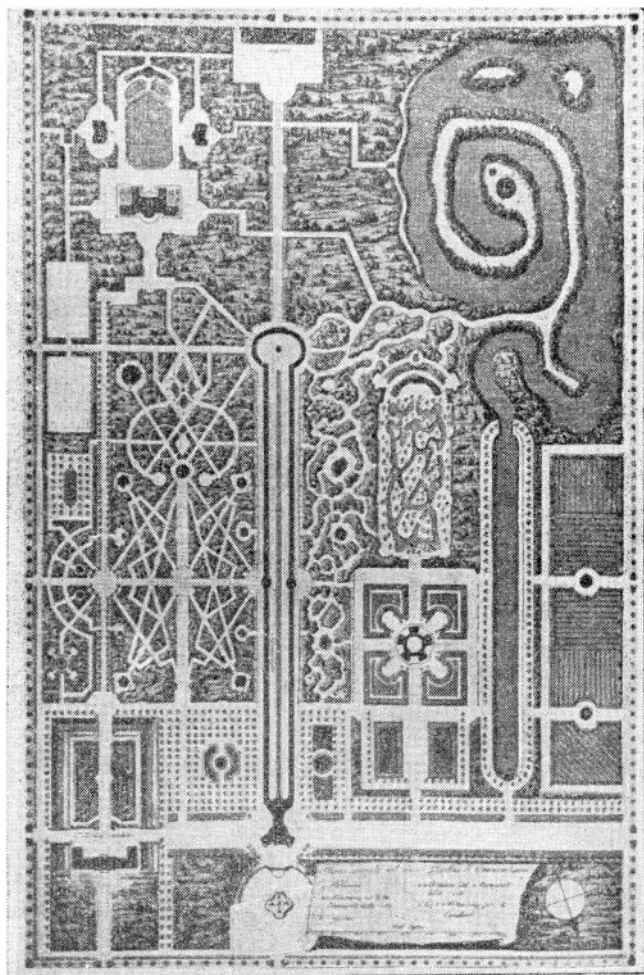
В 1796 году в Риме наследниками Ринальди был издан гравированный Карло Антонини альбом чертежей построек зодчего в Ораниенбауме *. На двадцати девяти листах этого

* «Pianta ed Elevazione delle Fabbriche esistente nel nuovo Giardino di Oranienbaum», Roma, MDCCXCVI («Планы и фасады строений в новом саду Ораниенбаума». Рим, 1796).

альбома, являющегося единственным источником, дающим полное представление о задуманном архитектурном ансамбле Собственной дачи, воспроизведены наиболее значительные чертежи. При сравнении материалов гравированного альбома с планом и рукописным альбомом Ораниенбаума де Сент-Илера видно, что замысел Ринальди был осуществлен почти без отступлений от проекта.

Генеральный план Собственной дачи представляет собой прямоугольник, обнесенный оградой. Скаты Катальной горки и широкая аллея, продолжающая их направление до оранжереи, являются главной вертикальной осью, которая делит территорию Собственной дачи на две неравные части. Восточная, меньшая часть, в которой размещены основные архитектурные сооружения, решена в принципах регулярного французского парка. Центральный район этой части, расположенный между Китайским дворцом и Каменным залом, до сих пор сохранил геометрическую разбивку аллей. Западная, большая, часть парка с фигурными прудами очень близка к пейзажному английскому. Таким образом, для облика Собственной дачи характерно сочетание двух различных, поочередно развивавшихся в России в XVIII веке принципов паркостроения — регулярного и пейзажного. Как известно, в русском садово-парковом искусстве в период, когда создавалась Собственная дача, уже наметился отход от регулярной к более свободной, пейзажной планировке парков. При этом мастера, работавшие над созданием пейзажных парков, были верны этим принципам. Обычно, как это было, например, в Царском Селе, пейзажный парк создавался на свободной территории и в свое время просто примкнул к регулярному, а впоследствии слился с ним.

В этой связи особенно значительной, на наш взгляд, является работа Ринальди над созданием садово-паркового ансамбля Собственной дачи. Зодчий находит свое решение в органическом сочетании двух принципов паркостроения.



А. Ринальди. Генеральный план Собственной дачи. Из альбома гравированных чертежей. 1796.

И действительно, два парка, различных по композиции, расположенные на территории Собственной дачи, не только не имеют резкой границы, а наоборот, как бы переходят один в другой.

Такое единение достигается рядом приемов. Прежде всего, в композиции восточной части парка, в самом принципе регулярной разбивки есть характерные особенности, говорящие об отходе от приемов регулярных парков XVII—XVIII веков. Дворец уже не является архитектурным центром, которому подчинена вся композиция. Аллеи не раскрывают далеких перспектив. Китайский дворец — главное сооружение Собственной дачи — трактован как интимный парковый павильон. Он связан с небольшим прилегающим к нему с юга участком парка. Из парка, расположенного к северу, непосредственно ко дворцу не подводила ни одна из аллей регулярной части парка.

Главная аллея, получившая впоследствии название Тройной липовой, также не вела прямо ко дворцу. Она не была и геометрической осью планировки всей этой части. Отдельные участки различных конфигураций имели каждый свой композиционный центр. Характерно, что находившиеся здесь архитектурные сооружения были расположены в концах аллей и являлись архитектурным завершением их перспектив. Так, например, на площадках, завершающих радиальные аллеи, стояло пять каменных павильонов — Кавалерские домики. С восточной стороны Тройной липовой аллеи находились нарядные, с миниатюрными садиками, так называемые китайские кабинеты. Все это придавало регулярной части парка камерность.

О взаимосвязи двух различных принципов планировки парка свидетельствует и его западная, большая часть. Здесь был устроен лабиринт фигурных прудов с небольшими островками, соединенными между собой подъемными мостами. На островках располагались маленькие деревянные беседки, украшенные резьбой. С южной стороны лабиринта находи-

лась еще одна беседка с куполом, увенчанным позолоченной статуей. И если регулярной восточной части парка присущи пейзажные черты, то район фигурных прудов отличается геометрической правильностью отдельных участков, аллеями и круглыми площадками, окаймленными шпалерником, что характерно для архитектурных регулярных садов.

Умелый и предельно точный выбор композиционных акцентов, раскрытие архитектурного и ландшафтного замысла в пространстве, подчинение той или иной декоративной задаче обусловили создание ансамбля в известной степени двух стилистических направлений в садово-парковом искусстве.

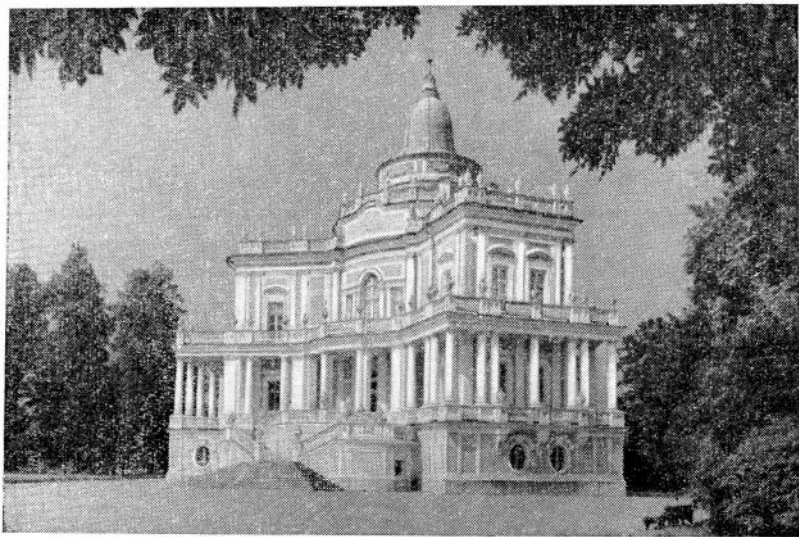
Характерные стилистические особенности парков Ринальди в Ораниенбауме дают основание предположить его участие в создании парков Гатчины и Царского Села.

Писатель Афанасий Щекатов в «Словаре географическом Российского государства» отметил, что «в Ораниенбауме есть наипреимущественнейшая в своем роде „Катальная горка“».

Катальные горки в Царском Селе и в Ораниенбауме не имели себе подобных ни в России, ни за границей. Они поражали и архитектурным замыслом и размахом. Это были сложные сооружения.

К главному павильону Катальной горки Ораниенбаума некогда примыкал волнистый скат, по которому были проложены рельсы. По сторонам ската тянулись колоннады с башенками в середине. В конце колоннады закруглялись, образуя площадь, в центре которой возвышался обелиск.

Долгое время автором павильона Катальной горки считали Растрелли. Впервые это суждение было опровергнуто в начале нашего столетия историком архитектуры Петербурга А. И. Успенским на основе документов Государственного архива министерства иностранных дел. Графическим подтверждением авторства Ринальди является уже упомянутый нами гравированный альбом, десять листов которого посвящены Катальной горке.



А. Ринальди. Павильон Кательной горки. Общий вид. Фотография. 1972.

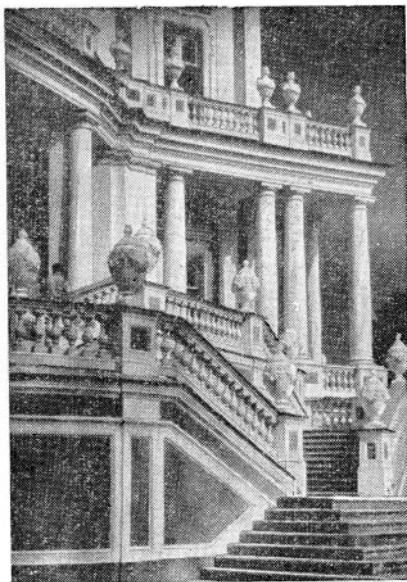
Судьба Кательной горки была подобна судьбе ряда других построек Собственной дачи, которые из-за незначительности сумм, отпускавшихся на их содержание, приходили в упадок. Уже в 1785 году архитектор Иван Ситников реставрировал горку, а в конце XVIII века ремонтные работы проводил Иван Фок. Все это, однако, не приводило к желательным результатам. Сырость продолжала разрушать деревянные скаты, а также перекрытия и фундаменты колоннад, которые в 1813 году и вовсе рухнули (разобраны они были в 1858—1861 годах). Еще задолго до этого, в 1801 году, катанье на горке прекратилось.

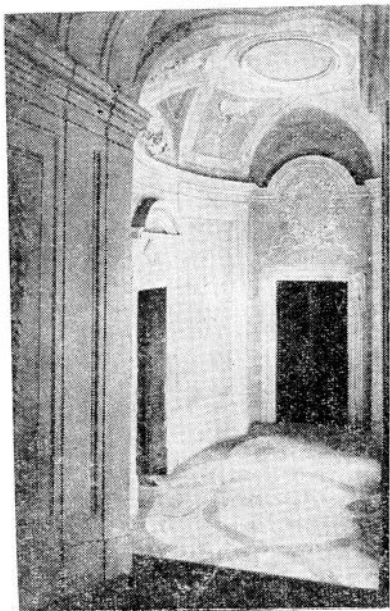
А. Ринальди. Павильон Кательной горки. Фрагмент фасада. Фотография. 1962.

В 1818 году на перестройку павильона Кательной горки было отпущено пятьдесят тысяч рублей. Реконструкция Кательной горки должна была проводиться по проекту архитектора В. П. Стасова, однако к работам не приступили, а в 1827 году предполагаемая перестройка была отменена. При этом указом Николая I повелевалось отпущенные в 1818 году деньги и приобретенные на них проценты «обратить на построение дома для псовой и егерской охоты» в окрестностях Петергофа.

До наших дней не сохранились ни колоннады, ни волнистые скаты. Уцелел лишь павильон Кательной горки. Он является замечательным памятником архитектурного творчества Ринальди.

Возведен павильон Кательной горки в 1762—1774 годах у северной границы Верхнего парка. Это высокое, тридцатитрехметровое трехэтажное каменное здание. Оно увенчано куполом в форме колокола, покоящегося на деревянном барабане, украшенном резными гирляндами. С трех сторон к основному цилиндрическому объему здания симметрично примыкают прямоугольные выступы с плоской крышей. Подвальный этаж павильона Кательной горки трактован как цоколь, на который опирается колоннада тосканского ордера





А. Ринальди. Павильон Кательной горки. Вестибюль. Фотография. 1946.

второго этажа, образующая открытую галерею. Колоннада поддерживает балкон-террасу, с южной стороны которой и спускалась некогда гора.

Павильон Кательной горки наряден. На лазурно-голубом цвете стен эффектно выделяются белые колонны, пилястры, сложных очертаний алебастровые вазы балюстрады. Невогда внешнему облику павильона особую изысканность придавала необычная для Ринальди деревянная золоченая скульптура, украшавшая барабан его купола и напоминавшая скульптурный убор барокко.

Между выступами с восточной стороны павильона на высоту цоколя поднимается красиво расположенная полукругом, с двумя входами наружная лестница. Когда-то такая же лестница была и с западной стороны. Наружная парадная лестница ведет в Вестибюль овальной формы, отделанный белым лепным орнаментом на светло-зеленом фоне. Вестибюль Кательной горки интересно сопоставить с Овальным будуаром Гатчинского дворца. Здесь также даны распалубки в перекрытии, так же изогнут огибающий их карниз, так же центр перекрытия образует эллиптический по форме медальон. Некоторые же детали орнаментики напоминают скульптурное убранство Парадной лестницы Мра-

морного дворца. Композиции, помещенные в прямоугольных панно, расположенных по сторонам двери напротив входа, подобны композиции перевязанного гирляндой щита с оружием, помещенной на стене Парадной лестницы Мраморного дворца.

Значительный интерес представляет пол Вестибюля, облицованный искусственным мрамором. Оранжево-желтые полосы с вплетенным стилизованным растительным орнаментом образуют три круга, центральный из которых больший. Эта предельно ясная схема, красиво выделяясь на светлом фоне основного поля, органично согласована и с перекрытием, и со всем композиционным строем интерьера.

Из Вестибюля влево отходит, живописно изгибаясь, лестница. Она занимает южный выступ здания. Перекрыта лестница куполом, на котором расположены расширяющиеся книзу овалы медальоны. Тонкая лепка, украшающая эту часть лестницы, состоит из трельяжной сетки в сочетании со стилизованным и реалистически трактованным растительным орнаментом. Ведет эта широкая каменная лестница в Круглый зал, к которому примыкают два небольших кабинета — Охотничий и Фарфоровый.

Фарфоровый кабинет расположен в восточном выступе павильона Кательной горки. Его потолок, стены, пол были расписаны Серафино Бароцци. На стенах кабинета расположены отличные по тонкости исполнения панно с лепными консолями. Некоторые из них поддерживаются фигурами обезьян, почему это помещение получило название Кабинета обезьян. Кроме того, в XVIII веке на консолях стояли мифологические фарфоровые группы. Поэтому первоначально Кабинет обезьян назывался еще и Мифологическим. В архивных документах 1767 года кабинет этот значился как помещение, «где будет убрано фарфором». Здесь даже пол украсили «живописной работой наподобие фарфора».

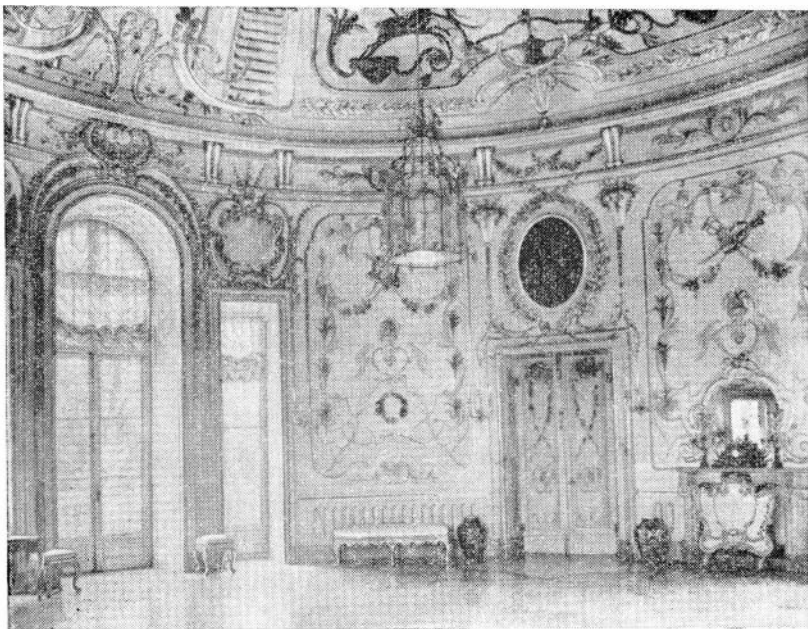
С 1772 по 1775 год талантливым художником-скульптором Мейсенского завода И.-И. Кендлером и мастером

М.-В. Асье было выполнено сорок фарфоровых групп, прославлявших русскую императрицу как «владычицу над морями и победительницу при Чесме». В 1776 году группы эти были присланы в Ораниенбаум с письмом Ринальди, в котором было дано указание, где их надлежит поставить. Эти «штуки в кабинет по местам и были поставлены».

Охотничий, или Белый, кабинет расположен в западном выступе павильона Кательной горки. Живописи здесь не было, если не считать росписи двери. Роспись эта в сером тоне была выполнена по зеленому фону «en grisaille», имитируя скульптурный рельеф. Надо особенно отметить удивительно изящную и тонкую орнаментику этой комнаты.

Лепные работы в Кательной горке, как и в Китайском дворце, исполнял Джани. «Штукатурного дела мастер итальянец Жани в горе (т. е. в павильоне Кательной горки. — Авт.) производит лепную работу по рисунку Ринальди», — сказано в одном из документов XVIII столетия. И здесь же отмечается, что работают там «штукатурного дела подрядчик Иван Дышин с товарищем» и «штукатур Иван Федоров с товарищем».

Самый парадный и большой зал Кательной горки — Круглый — решен в характерном для Ринальди композиционном приеме как одноярусный. Он занимает все центральное пространство третьего этажа. По его трем осям в соответствии с выступами павильона размещены двери. Они соединяют зал с лестницей, Охотничьим и Фарфоровым кабинетами. По центрам трех стен между выступами здания расположены тройные окна-двери, выходящие на балконтеррасу. Они прекрасно освещают зал и особенно ощутимо связывают его интерьер с окружающим парком. Перекрыт Круглый зал куполом, композиция которого состоит из двух частей — средней, расписанной под трельяж, и широкой полосы, разделенной на отдельные панно, согласованные с членениями стены. В это убранство пластично включены лепные гирлянды. Рисунок пола, облицованного искусствен-



А. Ринальди. Павильон Катальной горки. Круглый зал. Фотография. 1962.

ным мрамором, как бы отвечая схеме перекрытия, состоит из ряда концентрических полос, расположенных вокруг центрального круглого медальона. Орнаменты в виде стилизованных растительных побегов и цветов, размещенные на фоне центрального медальона и на полосах, придают полу Круглого зала известное сходство с наборными паркетами Ринальди. Этому способствует и характерное цветовое решение пола, в котором тона подобраны так, что они без резких границ переходят один в другой. Этого же принципа придерживался Ринальди при составлении наборных полов.

Полы Круглого зала, Вестибюля и Охотничьего кабинета, облицованные искусственными мраморами, — единственный в нашей стране сохранившийся памятник XVIII века в подобной технике. Искусственный мрамор пола Круглого зала перекликается с такой же отделкой стен. Наличники дверей сделаны также из искусственного мрамора. Их зеленовато-сероватый тон хорошо согласован с полотнищами дверей, расписанными по такому же фону, и с росписями панно, выдержанными в блекло-зеленом и желтом тоне.

Орнаментальные панно расположены в простенках между дверями и окнами. Их шесть. В композицию панно, составленную из мягко изогнутых растительных побегов, гирлянд, цветов и венков, красиво и изобретательно включены лук и стрела, охотничьи рога, колчан, лира с трубой и т. д. Рисунок дверных полотнищ был составлен из цветов и растительных побегов. В верхней же части был изображен полузатемненный диск луны. А на куполе Круглого зала изображены бегущие олени. Все эти мотивы внутреннего убранства говорят о том, что павильон Кательной горки, возможно, был задуман как охотничий домик. Да и кабинет здесь был того же названия.

Росписи в Круглом зале сделаны Бароцци, а живописные вставки над дверьми — десюдепорты «Нептун», «Амфитрита» и «Нимфа на дельфине» — исполнены Торелли. Эти композиции овальной формы, окруженные лепкой в виде венка, по сторонам которого располагались вертикальные цветочные полосы, увенчанные высокими вазами с цветами, придавали определенную стройность всему простенку с дверным проемом.

Материалы гравированного альбома свидетельствуют о том, что Кательная горка была сооружена в основном без отступлений от проекта. Однако по разрезу павильона Кательной горки видно, что первоначально внутреннее убранство Круглого зала было намечено сделать декоративно-скульптурным, а не живописным. Отделка Круглого зала

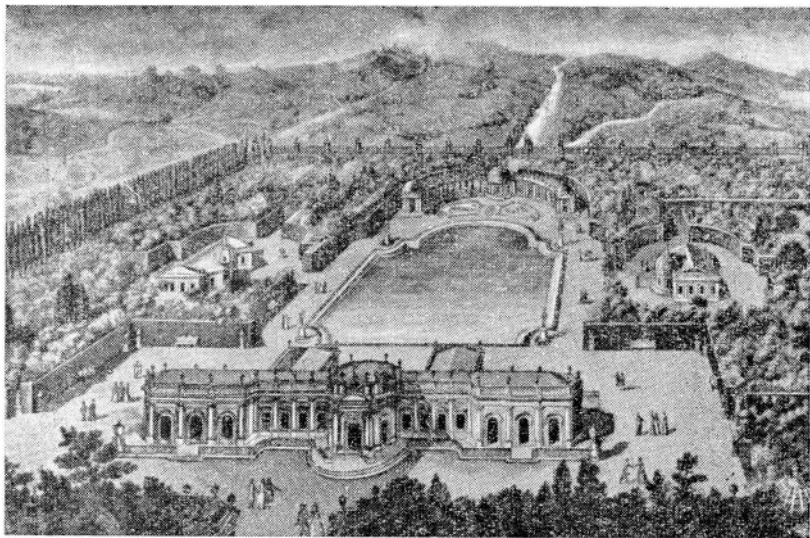
в проекте ближе по характеру к отделке Вестибюля и Охотничьего кабинета. Она строже. Возможно, что с такой отделкой Круглый зал еще больше бы выиграл.

Катальная горка была самым большим сооружением, созданным Ринальди в Ораниенбауме. Она была и одним из самых своеобразных его творений. При создании архитектурно-пространственных композиций катальных гор Ринальди, как и другие зодчие, решал новую для себя проблему, — у русских катальных гор не было архитектурного прообраза.

Казалось бы, павильон Катальной горки ближе к барокко 40—50-х годов XVIII века, чем к классицизму. И действительно, по приему решения он напоминает павильон «Эрмитаж» в Царском Селе. К Катальной горке также (к центральному корпусу, увенчанному куполом) примыкают флигеля. Правда, их три вместо четырех, и они не так сильно выступают, как в Эрмитаже. Однако не только менее изрезанный план здания, предопределивший более четкое и ясное объемно-пространственное решение, позволяет рассматривать павильон Катальной горки в Ораниенбауме как памятник переходной эпохи. Об этом говорит прежде всего характер орнаментально-декоративного убранства.

Павильон Катальной горки чистотой форм, гармонией и соразмерностью частей напоминает нам о совершенных памятниках Греции. Он не кажется массивным, хотя размеры его велики. Ведь тридцать три метра — это высота современного двенадцатиэтажного дома. Павильон удивительно масштабен и представляет собой великолепный пример синтеза архитектуры с природной пространственной средой.

Китайский дворец первоначально назывался «Голландский домик», или «Домик маленький, собственный ее императорского величества», или «что в верхнем саду». Название «Китайский» он получил лишь в XIX веке, после того как был разрушен существовавший Китайский домик, построенный близ Петерштадтской крепости и дворца Петра III еще



А. Ринальди. Китайский дворец и часть Верхнего парка. Из альбома гравированных чертежей. 1796.

в бытность царя наследником престола. Несколько комнат Голландского домика — Большой и Малый китайский кабинеты, а также спальня Екатерины II, отделанные в китайской манере, а также подлинные произведения китайского искусства, находившиеся здесь в художественной коллекции, дали основание новому наименованию.

К постройке Китайского дворца Ринальди приступил в 1762 году. В 1768 году строительство его в общем было закончено. Однако работы по внутренней отделке продолжались значительно дольше.

Китайский дворец расположен в глубине Верхнего парка и, как мы отмечали, в планировке ансамбля Собствен-

ной дачи занимает своеобразное место. К югу от дворца расположена часть парка, которая носит ярко выраженный регулярный характер и составляет с ним единое целое. В 1770 году перед южным фасадом дворца был выкопан бассейн, с южной стороны ограниченный полуциркульной кривой. Согласно по форме с этой кривой и как бы замыкая перспективу, против дворца располагалась дугообразная беседка, на концах и по центру акцентированная небольшими куполами. Каменные павильоны, также посередине увенчанные куполами, предполагалось поместить с восточной и с западной сторон бассейна. На месте одного из них — Фрейлинского домика, выстроенного у восточной сто-



А. Ринальди. Китайский дворец. Северный фасад. Фотография. 1960-е гг.

роны пруда, — в 1852—1853 годах архитектором Л. Л. Бонштедтом сооружена была Китайская кухня. Кухня сохранилась до сих пор. Симметрично Фрейлинскому с западной стороны бассейна предполагалось возвести Кофейный домик.

Китайский дворец — это своеобразный садовый павильон с широко раскрытыми окнами-дверьми, создающий у человека, находящегося внутри него, иллюзию непосредственного общения с природой. Дворец стоит на невысоком выступающем стилобате, образующем террасу. Она обнесена кованой решеткой изысканного и тонкого рисунка. Фасады дворца расчленены пилястрами и полуколоннами, завершающимися ионическими капителями с гирляндами; в простенках помещены прямоугольные окна и окна-двери с полуциркульным завершением. Центральный выступ северного фасада образован граненым выступом Большого зала. Завершен он фигурным аттиком барочного типа с люнетами. Первоначально Китайский дворец был одноэтажным. Перекрыт он был двускатной крышей, почти целиком скрытой балюстрадой, украшенной декоративными вазами и скульптурами.

В 1951 году после предварительного исследования дворец был окрашен в бледно-розовый цвет, а его декоративное убранство в желтовато-белый. Ринальди, очевидно, предполагал использовать в здании Китайского дворца по крайней мере два тона. Это подтверждают изображения, помещенные в гравированном альбоме, где плоскость стены показана более темной по сравнению с тоном наличников и пилястр. Вообще полихромность, основанная на согласовании мягких тонов, свойственна Ринальди.

Цельность объемно-пространственной композиции дворца была значительно нарушена в связи с реконструкцией 1852—1853 годов, которая велась под руководством архитектора Л. Л. Бонштедта. Именно в это время с южной стороны дворца А. И. Штакеншнейдером над анфиладой парадных комнат и над выступами был надстроен второй

этаж, что в значительной степени изменило силуэт южного фасада, скрыв центральную, более высокую часть здания. Со стороны южного же фасада был пробит ряд дверей. Боковые фасады получили небольшие пристройки, значительно увеличившие их длину. В результате этих работ южный фасад дворца композиционно пострадал.

Большие реставрационные работы 1819 года под руководством архитектора Луиджи Руска и работы, проводившиеся под руководством архитектора И. Б. Фока еще во второй половине 1780-х годов, не исказили первоначального художественного замысла интерьеров А. Ринальди. Последующие же переделки, в том числе и 1852—1853 годов, привели в ряде случаев к существенным нарушениям их художественного облика.

Остановимся кратко лишь на некоторых из них. Парадный въезд во дворец первоначально был со стороны южного фасада. В центре его П-образного углубления в XVIII веке был расположен вестибюль дворца, который назывался Передней. Эта просторная комната с двумя срезанными углами и крутой высокой падугой как бы приглашала войти во дворец. Находящийся здесь и теперь плафон «Аполлон и искусства» работы С. Торелли в символично-аллегорической форме олицетворяет гармонический союз искусств, который нашел такое блестящее воплощение в интерьерах дворца.

В Передней от первоначальной отделки сохранилась орнаментальная роспись, выполненная С. Бароцци и представляющая несомненный художественный интерес. Ее живописно решенный растительный орнамент в виде гирлянд, букетов и декоративных пучков пышной растительности по сторонам панно переплетается с белой орнаментикой, выполненной на золотистом фоне. Существенным нарушением художественного облика интерьера была замена панно. Композиции, по-видимому кисти С. Торелли, сняли. Их место с 1853 года заняли архитектурные пейзажи. Крытая стек-

лянная галерея, пристроенная в эти же годы, отдалила вестибюль от парка, и он потерял свой первоначальный композиционный смысл.

Существенные изменения произошли в это время и в комнатах Павла. Гостиную на его половине в XVIII веке украшали холсты с росписями С. Бароцци, утраченные в XIX веке. Во время реставрационных работ 1947 года вместо появившихся здесь позднее обоев стены были покрыты тонированным холстом. Решение такое, видимо, правильно, отделка стен стала нейтральна. Но, к сожалению, она обедняет интерьер, сохранивший первоначальную лепку перекрытия и интересный паркет, в композицию которого введен мотив трельяжной сетки.

Во внутреннюю отделку дворца в XIX веке вносились и совершенно произвольные искажения. Показательный пример — перекрытие Спальни Павла, сделанное в форме парусного свода. В ходе реставрационных работ 1948 года восстановлены облицовка перекрытия искусственным мрамором, покрашенным в XIX веке, и его прекрасная лепка. Красноватого цвета искусственный мрамор, декорированный белой и золоченой лепкой, первоначально интересно согласовывался в цвете со стенами бледно-зеленого селадонного штофа, почему и комнату эту в XVIII веке называли Штофной опочивальней. Композиционному строю перекрытия вторит рисунок паркета, одного из лучших во дворце. Его центральный медальон согласован с плафоном комнаты, а стилизованный растительный орнамент перекликается с лепкой перекрытия. К сожалению, сохранившаяся здесь отделка XIX века — ткань на стенах алькова и росписи на холстах — не отвечает первоначальному художественному замыслу. И композиционно и стилистически она мешает цельности восприятия этого интерьера.

Примером перенесения отделки из одного помещения в другое является Будуар. В XVIII веке он назывался Живописным кабинетом. Ореховая облицовка перенесена сюда

в 1853 году из Камер-юнгферской комнаты, которая в XVIII веке называлась Ореховым покоем.

И все же искажения и изменения первоначального художественного замысла Китайского дворца и его интерьеров не могут умалить огромного значения этого уникального памятника русской архитектуры второй половины XVIII века. Декоративная прелесть рококо своеобразно соединилась здесь с neodолимым стремлением к классицизму.

Блестящим мастером в области декоративного оформления огромных дворцовых анфилад был Растрелли. В Китайском дворце Ринальди также создает их. Одну длинную парадную протяженностью шестьдесят пять метров и две ей



А. Ринальди. Китайский дворец. Стеклярусный кабинет. Фотография. 1962.

перпендикулярных коротких. Вместе они образуют букву П. Малые анфилады — жилые помещения дворца: половина Павла и половина Екатерины.

Но этот композиционный прием, характерный для дворцов барокко, здесь не создает впечатления бесконечной галереи помещений. Каждая из комнат дворца — самостоятельное художественное целое. Меняется замысел оформления, цветовое решение, материал. Так, например, стены Будуара на половине Павла покрыты ореховым деревом. По этому фону рукою С. Торелли написаны фигуры Дианы и Марса, а рукою С. Бароцци — орнаменты и цветы. Стены Стеллярного кабинета расчленены резьбой в виде стволов пальм на отдельные панно-вышивки, сделанные синелью по стеклярусной основе. На этих панно изображены фантастические птицы на фоне не менее фантастического пейзажа. Такие вышивки в XVIII веке были весьма распространены. Рисунки для панно давал крупнейший орнаменталист-декоратор середины XVIII века Жан Пильман, принадлежавший к целому поколению художников из Лиона. Вышивки были привезены из мастерской де Шен (Париж); на одном из панно имеется подпись «de Chêne Z+».

Заслуживает внимания отделка Маленького кабинета, украшенного стенописью Бароцци. Кабинет сплошь покрыт живописью по наклеенному холсту. В стены вставлены плакетки в виде китайских дощечек красного дерева и белого мрамора с инкрустациями и изречениями, написанными синими буквами.

В Малом Китайском кабинете стены были обтянуты белым китайским атласом с нанесенными на него очень тонкими рисунками китайских пейзажей и фигурками людей. Расписывали эту материю искусные русские мастера Федор Власов, Федор Данилов и др. Стены Спальни Екатерины II первоначально были обиты сплошь китайской материей.

Небезынтересна и отделка Кабинета Ротари, названного так по имени художника, работы которого декорируют

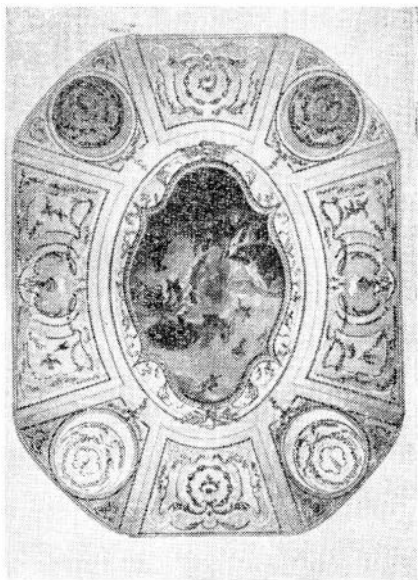
стены комнаты. В XVIII веке это помещение называлось Штукатурным портретным покоем. Портреты, заключенные в рамы, связаны между собою в единую композицию изящно изогнутыми завитками рокайля. Изысканно-капризный рисунок головок девушек различных национальностей прекрасно сочетается с рокайльным орнаментом и придает этому интимному интерьеру особое своеобразие.

Анфилада парадных комнат Китайского дворца составляет основной корпус здания и образует его северный фасад. Она включает в себя семь комнат. Три зала парадной анфилады — Зал муз, Большой зал и Большой китайский кабинет — занимают особое положение в композиционном строе дворца. Эти самые парадные и большие помещения дворца, освещенные большими окнами-дверями, словно раскрыты навстречу зелени парка.

Центром всей композиции дворца является Большой, или Овальный, зал. В XVIII веке его называли то Приемным, то Круглым. В плане он приближается к эллипсу, длинная ось которого направлена поперек оси анфилады парадных помещений.

По своим размерам Большой зал невелик — $8,60 \times 12,30$ метра при высоте 7,90. Однако он производит впечатление большого помещения благодаря всему своему композиционному замыслу. Высокая падуга перекрытия, прорезанная четырьмя круглыми люкарнами, определяет это ощущение. Структурное членение стен пилястрами-полустолбами, каменными нишами и особенно колоннами, на три четверти выступающими из плоскости стен, усиливает его. Колонна Овального зала, выступившая из стены и вошедшая в общую его тектоническую композицию, делает этот интерьер в известной степени интерьером классицистическим.

Овальный зал наряден, своеобразен по форме, вызывает ощущение парадности, торжественности, создает приподнятое настроение. В 1763 году Альберт Джани и Гаэтано Спинелли заключили договор на выполнение «штукатурных



А. Ринальди. Китайский дворец. Перекрытие и плафон Овального зала. Обмерный чертеж. 1900-е гг.

фальшивого мрамора работ» в Китайском дворце. Искусственным мрамором были облицованы стены, панели и колонны Овального зала, во второй половине XIX века закрытые слоем краски. В начале 1970-х годов реставраторы восстановили первоначальный облик Овального зала, позволяющий убедиться в огромных декоративных возможностях искусственного мрамора. Розовато-желтый цвет колонн и зеленоватый — стен хорошо согласованы с мягкими по

тону живописными панно — картинами работы С. Торелли «Похищение Ганимеда» и «Юноша с гением», помещенными над каминами закругленной южной торцевой стены зала. Согласована с ними по цвету и картина неизвестного художника XVIII века «Силена и Эндимион». Она находится над дверью той же стены, ведущей в Переднюю.

Великолепным завершением композиции Овального зала был помещавшийся в раме сложного контура плафон работы Джованни Баттиста Тьеполо «Триумф Марса», исполненный специально для Китайского дворца. В 1941—1945 годах он был похищен фашистскими захватчиками.

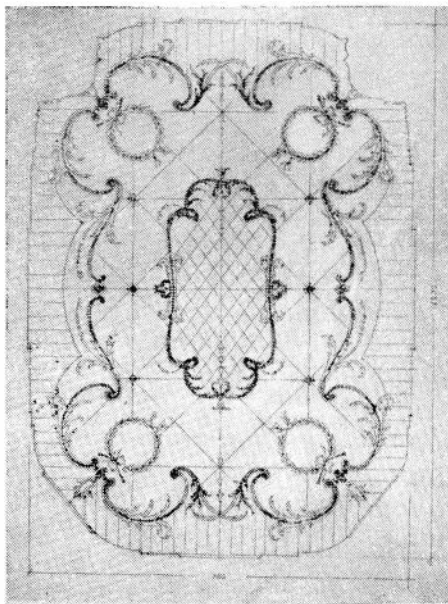
По решению ученого совета Государственной инспекции по охране памятников Ленинграда плафон С. Торелли

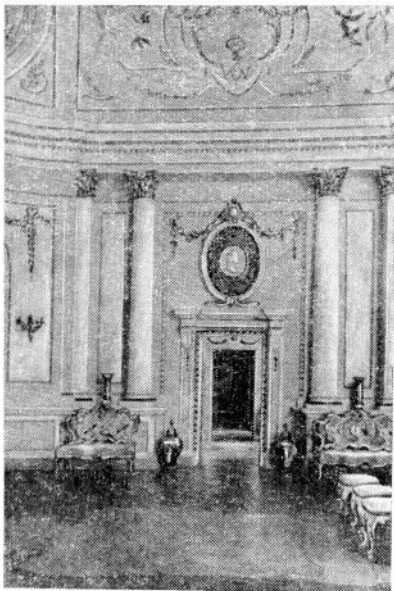
А. Ринальди. Китайский дворец. Паркет Овального зала. Рисунок Д. А. Кючарианц. 1954. Публикуется впервые.

«День, прогоняющий ночь», обнаруженный в Шубинском зале Мраморного дворца, будет установлен в Овальном зале Китайского дворца. Шубинский зал и Овальный зал решались в одном художественном ключе и в светлых тонах. В обоих залах использовалась ордерная система, в отделке их большое место занимали барельефы и лепка, они были освещены только с одной стороны. В обоих помещениях были

плафоны. Внутренняя отделка Овального зала Китайского дворца сохранилась в первоначальном виде, и отсутствие плафона, бесспорно, мешает целостному восприятию всей его композиции. На стенах Овального зала имеются живописные панно, выполненные С. Торелли. Логично установить плафон его работы и на потолке помещения.

Знаменитый плафон работы Тьеполо «Триумф Марса», по некоторым сведениям, побывал в ряде стран Европы и попал в одно из частных собраний Соединенных Штатов Америки. Плафон, заключенный в эллипс, был ограничен сложным контуром, состоящим из капризных изогнутых





А. Ринальди. Китайский дворец. Фрагмент Овального зала. Фотография. 1960-е гг.

линий. Падуга зала расчленена на восемь панно, декорированных лепкой.

Композиционный прием перекрытия нашел отклик в рисунке пола. Пол Овального зала, так же как и все ринальдиевские полы, тонкого, сложного, изысканного рисунка. По его четырем закругленным углам под круглыми люкарнами расположились четыре круглых медальона, окруженных лавровыми венками. Оформление центрального медальона соответствует сложной конфигурации плафона. Цент-

тральный медальон соответствует плафону и по размеру.

Значительное место в убранстве Овального зала принадлежит белым мраморным барельефам — профильным портретам Елизаветы и Петра I. Первоначально здесь предполагали поместить барельефы работы Маркиори и Морлейтера «Похищение Елены» и «Эней, выносящий из горящей Трои Анхиза», которые позднее были установлены в Большом зале Гатчинского дворца. Портреты Елизаветы и Петра I были заказаны Екатериной II Марии Колло, о чем она упоминает в письме к Фальконе от 17 сентября 1769 года.

Барельефы Овального зала включены в медальоны эллиптической формы, сделанные из красных и голубых смальт с отделкой из золоченой меди и эмали. Это работы мастера Джакомо Мартини и рабочих Петергофской гранильной фабрики — крепостных мастеров Козьмы Котельникова и Федора Бирюкова с помощниками. Мастера трудились в Китайском дворце с 1763 по 1778 год. Много работ было выполнено ими во дворце. Мартини даже проектировал устроить из мозаики камин и зеркальные рамы. Но Ринальди не дал рисунков на эти работы. Особенно он был против мозаичных каминов: они, по словам Ринальди, «от огня стоять не могут».

Материалы для мозаичных работ — сердолик, агат, хрусталь и другие — получали с Петергофской гранильной мельницы. Смальты для работ в Китайском дворце изготовлялись в Усть-Рудице, в двадцати четырех верстах от Ораниенбаума.

Образцами мозаичного искусства, широко распространенного еще в Древней Руси, позднее забытого и вновь возрожденного Ломоносовым, являются находящиеся в Китайском дворце два столика и мозаичный фон барельефов Большого зала.

Овальные медальоны, художественно построенные на контрасте белого мрамора и цветных смальт, придают залу своеобразие. Эффектно расположенные над дверями, ведущими в Сиреневую гостиную и Стеклярусный кабинет, они как бы подчеркивают особое положение, которое зал занимает в структуре дворца.

В альбоме ораниенбаумских построек Ринальди помещен разрез Овального зала. Судя по нему, зал сохранился с незначительными изменениями. Некоторые детали, изображенные на чертеже, возможно, исчезли во время реставрационных работ или вовсе не были выполнены.

Так, эллиптические медальоны, расположенные над дверями, поддерживаются фигурками мальчиков. Подобное

решение встречается в творчестве Ринальди. Круглую нишу, поддерживаемую амурами, мы видим на чертеже декорации Зала для празднеств в Зимнем дворце. Автором его также является Ринальди.

Композиция для Овального зала Китайского дворца отмечена определенным единством и завершенностью. Однако она придает залу несколько барочный характер, что усиливается барочным завершением ниш и окон-дверей, расположенных в закругленных частях зала. Над нишами и окнами-дверями на поверхности стены, проходящей на уровне капителей, размещены по две скрещивающиеся гирлянды, которые оживляют несколько монотонную плоскость. Кроме того, между трехчетвертными колоннами и пилястрами на чертеже помещены скульптуры, над которыми на уровне эллиптических медальонов изображены лепные украшения. Композиция этого простенка на чертеже представляется более цельной и законченной, а так как круглая скульптура вообще во дворце занимает незначительное место, обидно, что она не сохранилась.

Восточный выступ Китайского дворца образует Зал муз. В XVIII веке он назывался Живописной галереей. Благодаря потокам света, льющегося сквозь шесть застекленных окон-дверей, мы воспринимаем этот зал как парадный вестибюль, открывающий выход в парк.

Зал муз — большой светлый интерьер с закругленными углами, с мягкими переходами стен через падагу к потолку. Стены зала сплошь покрыты живописью Торелли. Фон стен лилово-розовый и серо-голубой. Орнамент, окружающий фигуры муз, асимметричен, что придает ему необычную оживленность и трепетность. Особенно удачно в Зале муз сочетание золоченого лепного орнамента с живописью. Аполлон, группы порхающих амуров, античные боги, два медальона «Пан и Сиринкс» и «Аполлон и Дафна» — все эти живописные композиции окружены легкой лепкой реалистически трактованного растительного орнамента.



А. Ринальди. Китайский дворец. Зал муз. Фотография. 1950-е гг.

Целиком писан Торелли великолепный, очень сложный плафон Зала муз «Торжество Венеры», на котором изображены Венера и грации, окруженные мифологическими божествами. Сцена эта развернута на фоне голубого неба с облаками, освещенными розоватым светом.

Фальконе писал о плафонах Торелли: «Два плафона, изготовленные им для Ораниенбаума, поистине удивительны. Есть там три грации, коих колорит, густота краски, рисунок не уступают лучшим произведениям великих мастеров. Есть амур, коего прелестная головка примерно красива, нежна, тонка, миловидна. Небеса имеют такой лёгкий и удачный оттенок чего-то неопределенного, что их можно сравнить лишь с настоящим небом». Второй плафон, который имеет в виду Фальконе, — «Аполлон и искусства» — находится в Передней.

Рисунок паркета Зала муз перекликается с характером отделки стен. В узоре пола связки музыкальных инструментов, в том числе флейта и труба, такие же, как в руках у изображенных на стенах муз. Это подчеркивает гармонию и единство художественного оформления зала.

В Зале муз особенно сказалось умение Торелли почувствовать общий замысел архитектора. Здесь прекрасно сочетаются лепнина и живопись. Вся отделка зала служит образцом необыкновенной согласованности всех частей.

Симметрично с Залом муз в западном выступе северного фасада дворца расположен Большой китайский кабинет, который в XVIII веке назывался Китайской галерей.

С конца XVII века увлечение китайскими и японскими мотивами захватило всю Европу. В искусство России мода эта проникает не только с Запада, но и благодаря непосредственным связям России с Востоком.

По композиции, скругленным углам, плавному переходу к потолку с помощью пологой падуго этот зал аналогичен Залу муз.

Лепные рамки падуго идут к углам рамы плафона и как бы поддерживают ее. Заканчиваются эти рамы фигурами двух свившихся драконов. На падугах вдоль длинных сторон плафона расположены гирлянды тонкого и изысканного рисунка. Рама плафона довольно выпуклая; она белая с золоченым орнаментом, так же как и вся орнаментальная скульптура перекрытия. Остальное пространство падуго декорировано орнаментальной и фигурной живописью. Во всем этом пышном обрамлении плафона чрезвычайно интересно сочетание китайских мотивов с мотивами рокайля.

Плафон «Союз Европы и Азии» написан братьями Бароцци.

Отделка потолка прекрасно согласуется с лепкой, обрамляющей стены, и деревянными тончайшей наборной работы панно на китайские бытовые сюжеты. Это работа, по всей вероятности, штатного столяра Собственной дачи Якова Ланга. Стены прекрасно сочетаются с полом такой же наборной работы. Прямых линий в рисунках полов Китайского дворца, как и вообще в орнаментике у Ринальди, очень мало. Исключение составляет геометрический китайский орнамент. В отделке Большого китайского кабинета он играет значительную роль.

* * *

Необычайно тонка гармония внешней архитектуры и интерьера в ораниенбаумских постройках Ринальди. Это особенно ощутимо при сопоставлении их, и в частности Китайского дворца, с подобными произведениями на Западе, например с дворцом Сан-Суси в Потсдаме. Интерьеры Сан-Суси несоразмерны внешней архитектуре здания. Они воспринимаются как более крупные по масштабу.

Тем пленительнее единство и соразмерность ораниенбаумских произведений Ринальди. Детали художественной отделки еще больше подчеркивают назначение интерьера

в постройках зодчего. Живописность и изысканность работки деталей, отличающие рококо вообще, достигли в Китайском дворце предельной чистоты и своеобразия.

Характерно отсутствие в произведениях Ринальди лишних, не связанных с общей композицией, декоративных элементов. В орнаментике Китайского дворца видная роль отведена растительному орнаменту. Это подчеркивало загородный характер дворца, его тесную связь с природой, парком. Как мы увидим в дальнейшем, «сельская» растительная орнаментация встречалась во многих помещениях Гатчинского дворца — более поздней постройки зодчего.

Орнаментальные композиции составлены из стилизованного и реалистически трактованного растительного орнамента — гирлянд цветов и листьев. Иногда в него включены фантастические птицы. Мы видим их и в падуге Овального зала, и в прекрасной лепке стены над камином в Стеклярусном кабинете — одной из самых красивых комнат Китайского дворца по своей декоративной отделке. Отличаются от лепки Китайского дворца, подчеркивающей садовый характер постройки, композиции, помещенные по сторонам торцовой двери Овального зала. В них включено изображение оружия, напоминающего о недавних военных победах. Композиции отличаются определенной строгостью и уравновешенностью, и хотя в размещении орнамента еще не проведен принцип симметрии, все же они близки к классицистическим приемам.

Следует отметить и введение в орнаментику конкретных декоративных форм. Так, например, в овальной неглубокой нише над дверью Зала муз, ведущей в Голубую гостиную, помещена ваза. Если овальная ниша с цветочными гирляндами вторит форме эллиптических медальонов Овального зала, то мотив вазы напоминает завершение дверей в Кабинете Ротари. Этот же прием был использован Ринальди и позднее — в завершении дверей в Овальном будуаре Гатчинского дворца.

Лепка в отделке Китайского дворца, равно как и других ораниенбаумских интерьеров, занимает значительное место. На падугах она, как правило, размещена довольно свободно. Панно падуг составлены из криволинейных, зачастую капризных контуров. Лепные рамки во многих помещениях идут от углов падуг к центру и как бы поддерживают рамы плафонов.

Интересно сопоставить характер лепки в орнаментике Растрелли и Ринальди. Сплошь золоченая, высокого рельефа лепка у Растрелли четко выделялась на цветном фоне. Растрелли настолько любил золоченую резьбу, что даже имитировал ее росписью. Лепка в орнаментике Ринальди — белая, с незначительным применением позолоты. Она низкого рельефа и мягко сочетается с блеклой окраской фона. Ринальди золото применяет скупое, с расчетом. Золоченый орнамент лишь оттеняет отдельные части композиции и как бы подчеркивает структуру рисунка. И по контрасту опять вспоминается обилие позолоты в интерьерах Сан-Суси, которая загромождает и утяжеляет всю композицию.

Орнаментальные композиции Китайского дворца, хотя еще и далекие от строгой симметрии, все же отличаются определенной уравновешенностью. В этой связи интересно изображение раковины в орнаментике Ринальди. Известны блестящие примеры богатой, утонченно-изысканной орнаментики рококо, в основе форм которой лежал завиток раковины — рокайль. Он был полон беспокойства, динамики, живописности. По его форме изгибали все линии орнамента в помещении. Ранний Ринальди в Китайском дворце и в общих очертаниях, и в деталях уже обнаруживает черты, свидетельствующие о его принадлежности к другому поколению зодчих, шедших на смену Растрелли, Чевакинскому, Ухтомскому. Во всем, и в том числе в орнаментике, чувствуется значительно бо́льшая простота. Ринальди щедро применял в орнаментике Китайского дворца украшения в форме раковины. Мы встречаем мотив раковины в Зале

муз, Сиреновой гостиной, Маленьком кабинете. Но она всюду трактована как раковина-пальметта. Напоминающая стилизованный лист веерообразной пальмы, она изящна по рисунку, симметрично построена и плоска.

В Китайском дворце лепную работу выполняли замечательные русские мастера — Николай Туболкин, Николай Холщевников, Михаил Кривоногов, Савва Трофимов. Именно этим мастерам мы обязаны виртуозно и разнообразно исполненными орнаментально-декоративными композициями, которые свидетельствуют о совершенном владении формой.

Определенная уравновешенность в орнаментике относится и к лепке Китайского дворца, и к рисункам его паркетов.

Первоначально полы в Китайском дворце были сделаны из искусственного мрамора по рисунку Ринальди мастерами Джани и Спинелли. В Стеклярусном кабинете был сделан знаменитый пол из смальт, орнаментация которого выполнялась в приемах флорентийской мозаики — крупными пластинками, которым придавались любые очертания. Сохранившиеся три стола, два из которых находятся в Китайском дворце, а один — в Русском музее, с мозаичными досками из ломоносовских смальт могут дать представление и о немеркнувших красках смальт и о монументальной манере набора. К 1771 году эти полы испортились, и их заменили деревянными также наборной работы.

Композиционная схема паркетов Китайского дворца двухчастная и построена в соответствии с решением перекрытия. В центре композиции располагается медальон, обычно согласованный с формой плафона. Рисунок остальной плоскости пола перекликается с решением падуги.

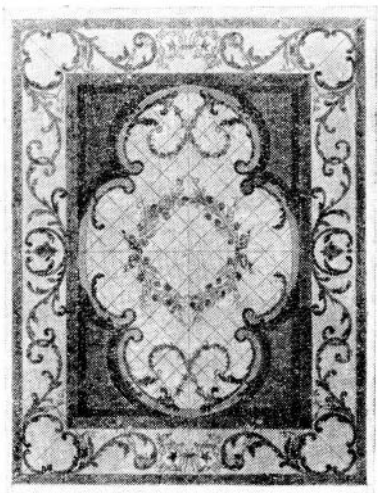
Основой композиции паркетов является геометрический орнамент, для которого характерны мягко изогнутые линии. В орнаментике полов Китайского дворца, так же как и в лепке, видная роль отведена растительному орнаменту. Этим как бы подчеркивается связь дворца с окружающей

А. Ринальди. Китайский дворец. Паркет Голубой гостиной. Рисунок Д. А. Кючарианц. 1954. Публикуется впервые.

природой. В рисунках паркетов часто встречаются венки из листьев и цветов в самых разнообразных формах и композициях.

Изготавливались ринальдиевские паркетные отдельные щитами из сосновых досок, на которых рыбим клеем закреплялась вырезанная по узору фанера цветной древесины твердых пород, сухая и здоровая, толщиной пять — восемь миллиметров. Древесина для паркетов выбиралась из местных пород деревьев: клена, березы, груши, ореха, яблони, сосны, ольхи, дуба и дорогостоящих «заморских» деревьев — черного эбенового дерева, амаранта — розового и красного, сандалового дерева, лимонного, табачного, самшита, палисандра, тиса, туи и других пород. В ряде комнат насчитывается до пятнадцати пород в тонких красочных сочетаниях. Решены паркетные Китайского дворца в теплых тонах с преобладанием красновато-коричневых оттенков.

В технике набора паркетов использовались такие приемы, как маркетри, — когда рисунок составляется из отдельных, тесно пригоняемых друг к другу частей дерева, и интарсия — когда кусочки цветного дерева врезали в основную породу для создания более тонкого узора. Кроме того, применялись резьба и выжигание, а также подкраска и подкуривание. Так, например, здесь было «зеленое дерево» —



клен, пропитанный железным или медным купоросом, и «фиолетовое дерево» — специально обработанное амарантовое дерево, разновидность которого известна под названием фиалкового дерева. К подкуриванию прибегали, чтобы создать впечатление объемности орнамента. Для этого ту часть древесины, которая должна была соответствовать теневой стороне, закапывали в горячий песок и держали в нем до побурения.

Широко применял Ринальди и так называемое граффё. Это как бы своеобразная, глубоко вырезанная гравюра в дереве. Желобки и отдельные штрихи резьбы либо заполнялись тончайшими вставками черного дерева, либо заливались варом.

Наконец, следует отметить умение Ринальди использовать направление волокон древесины для выявления структуры и цвета различных пород дерева в зависимости от направления освещения. Это нашло удачное применение в паркетах Китайского дворца. В частности, в Зале муз и Большом китайском кабинете, которые освещены с двух сторон окнами-дверями, использование направления волокон древесины способствует эффектному выявлению цветовой гаммы на естественном свету.

Многообразный, сложный и изысканный рисунок паркета Китайского дворца, общая площадь которого семьсот двадцать два квадратных метра, занимает важное место не только в русском, но и в мировом декоративном искусстве.

В интерьерах Китайского дворца, где стены как бы непосредственно переходят в падуги, все же заметно достаточно четкое разграничение поверхностей, ибо карниз здесь трактован как архитектурный элемент, отделяющий перекрытие от стены. При этом в помещениях большого размера плафоны ограничены причудливыми, сложными контурами. В небольших же комнатах падуги почти подменяют перекрытия, и только в центрах выделяются небольшие вставки живописных плафонов. Композиционное и

цветовое решение этих плафонов не подчинялось, как в эпоху барокко, стремлению иллюзорно углубить пространство. Изысканные по рисунку, построенные на тонких сочетаниях неярких тонов, они способствовали большей уравновешенности и завершенности всего интерьера. В своем большинстве они были выполнены первоклассными венецианскими художниками XVIII века.

Следует подчеркнуть общий прием решения залов Ораниенбаумских построек Ринальди. Все они одноярусные. Несколько особняком стоящий Овальный зал, по существу, тоже является одноярусным, с очень высокой падугой. Композиционный прием этого зала напоминает проект Ринальди Тронного зала в Зимнем дворце. Кроме того, еще раз надо отметить введение ордера в композицию зала.

Весь архитектурный облик произведений Ринальди в Ораниенбауме свидетельствует о принадлежности их к своеобразному периоду постепенного отхода от барочных приемов середины века и своим изяществом, виртуозностью, многообразием оправдывает определение И. Э. Грабаря — «чудо полного чудес XVIII века».

Чудо это создавалось целой армией опытных профессиональных рабочих — резчиков и позолотчиков, лепщиков, скульпторов и живописцев. Некоторые из них усталивались высочайшей милости — их передавали в ведение Ринальди, «не отъемля... положенного жалования», что улучшало их положение. Но таких было немного. Основная масса крепостных и вольных мастеровых людей испытывала гнет и жестокую эксплуатацию. Рабочий день, продолжавшийся по двенадцать — четырнадцать часов, плохое питание, обшчеты, издевательства со стороны чиновников и подрядчиков — такой была плата за самоотверженный труд и мастерство.



«НАД ОЗЕРОМ ХОТЧИНО»

Как гласит писцовая новгородская книга 1499 года, местность нынешней Гатчины, в числе селений которой упомянуто и село Хотчино «над озером Хотчино», входила тогда в состав северо-западных земель, принадлежавших Великому Новгороду. Однако позднее, во время войн с Ливонией и Швецией, земли эти переходили из рук в руки.

Шведский вариант наименования (Hatchina), вновь обрусевший, закрепился в нашем языке — Гатчина.

Петр I подарил Гатчину своей сестре царевне Наталье Алексеевне. После смерти ее в 1727 году земли гатчинские с мызою, деревнями и мельницей на Ижоре были отданы известному медику петровского времени И. Л. Блюментросту. С 1734 года они становятся владением князей Куракиных.

Б. И. Куракин, дипломат и писатель, автор «Гистории о царе Петре Алексеевиче и ближайших к нему людях. 1682—1694», возвел на северном берегу Белого озера ряд зданий, получивших название Старая Мыза. Мыза просуществовала до конца XVIII века. Представление о куракинских хоромах дают картина художника Меттенлейтера, написанная в конце XVIII века, и чертеж плана 70-х годов XVIII века. Судя по этим материалам, планировка мызы носила случайный характер, а постройки были сугубо утилитарными.

В 1762 году Гатчина приобретает дворцовый ведомством и приписывается к дворцовой канцелярии. Особенности Гатчины, одного из самых живописных мест в окре-

стностях Петербурга, богатых лесом и кристально чистой ключевой водой, привлекают к ней внимание Екатерины II. В 1765 году она дарит Гатчину Г. Г. Орлову. В последующие два десятилетия здесь создаются уникальный дворец и парк. Этот период существования Гатчины связан с именем архитектора Антонио Ринальди, автора дворца и первых парковых сооружений.

Позднее, в 1783 году, Екатерина II пожаловала Гатчину в собственность Павлу, привлечшему сюда архитекторов В. И. Баженова и В. Ф. Бренна. В течение первой четверти XIX века строительные работы во дворце замирают. В 1840-х годах здесь работает архитектор Р. И. Кузьмин. В дальнейшем сколько-нибудь значительных строительных работ во дворце не производилось.

Приглашая к себе в 1766 году Жан-Жака Руссо, Г. Орлов писал: «Мне вздумалось сказать Вам, что в шестидесяти верстах от Петербурга у меня есть поместье, где воздух здоров, вода удивительна, пригорки, окружающие озера, образуют уголки, приятные для прогулок, и возбуждают к мечтательности...» Среди этого ландшафта, по словам писателя, журналиста и издателя XVIII века В. Г. Рубана, Антонио Ринальди возводит

Огромно здание из камня именита,
Которым Пудостка окружность знаменита,
Величием равно величию тех громад,
При Нильских берегах которые стоят...

«Усадебный дом нового вкуса... прекрасен, без нагромождения украшений, без многочисленных статуй на крыше, без вздыхающих кариатид, представляющих печальный вид мучимого и страдающего человечества», — не без яда по адресу устаревающего барокко говорилось о Гатчинском дворце в одном из изданий XVIII века.

Строился Гатчинский дворец одновременно с Мраморным. Надпись над Иорданским подъездом на парковом фасаде гласит: «Заложен 1766 мая 30, окончен 1781».

Материалы, характеризующие первоначальную композицию Гатчинского дворца, не сохранились. Одно из самых ранних описаний относится к 1794 году. Оно сделано Георги. Все следующие авторы в той или иной вариации повторяли его.

В связи с этим особую ценность имеет одно из самых ранних известных нам изображений Гатчинского дворца до его первой перестройки. Это относящийся к 1780-м годам рисунок пером, сделанный итальянским скульптором Феличе Ламони, работавшим в России с 1772 года. Рисунок был найден А. Н. Бенуа в бумагах Ламони в Мудзано и с пометкой «*La campagne du prince Orloff, nommé Gaszupa*» («Поместье князя Орлова Гатчина») воспроизведен в журнале «Старые годы».

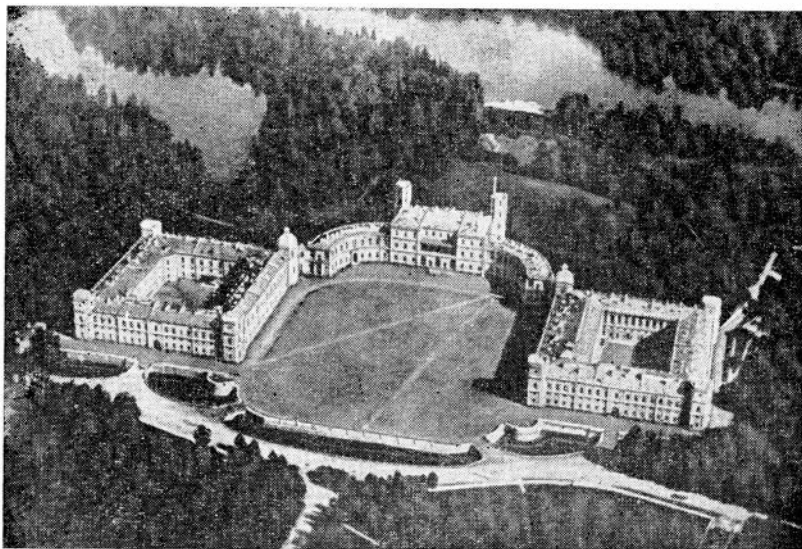
К 1781 году относятся чертежи Гатчинского дворца, находящиеся ныне в собрании Государственного Исторического музея, снятые с натуры. Разнятся эти изображения лишь тем, что на первом из них, рисунке Ламони, мы видим в завершении главного корпуса вместо скромного папета сложный рисунок арматуру из военных атрибутов.

Прямоугольный главный корпус дворца в три этажа с двумя пятиугольными башнями возвышался над Серебряным озером. Два полуциркуля, во втором этаже которых находились открытые галереи, соединяли центральный корпус со служебными одноэтажными флигелями — «кухонным» и «конюшенным» (впоследствии «арсенальным»). Они образовывали каре.

Принадлежала ли вся эта композиция первоначальному замыслу А. Ринальди? Это долго было предметом споров.

Высказывались сомнения в том, что замысел Гатчинского дворца принадлежит А. Ринальди. Некоторые утверждали, что дворец Ринальди состоял только из главного корпуса и полукруглых флигелей.

Разноречивость суждений объяснялась прежде всего тем, что на плане 1770-х годов, где показано расположение



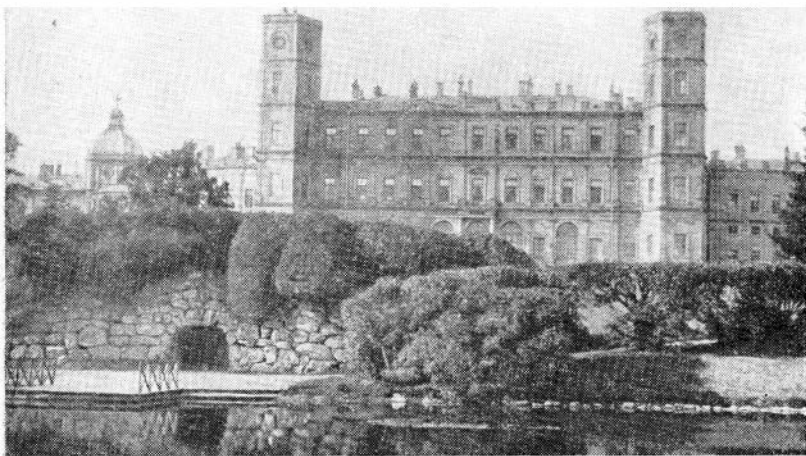
А. Ринальди. Гатчинский дворец. Вид сверху. 1946.

старой Куракинской мызы, здание дворца представлено без каре. Это и породило суждение о том, что в первоначальный замысел Ринальди каре якобы не входили. Однако отсутствие каре на чертеже можно объяснить тем, что к моменту составления чертежа они не были еще воздвигнуты и чертивший выполнял не проектный, а фиксационный план. Далее, было известно, что в кухонном каре дворца располагалась церковь. Она существовала здесь при Орлове и в 1797 году лишь перестраивалась. Кроме того, в 1772 году, как сообщали «Санкт-Петербургские ведомости», заканчивалась постройка кухонь и конюшен, которые, как мы знаем, были расположены в каре. Следовательно, каре скорее всего были задуманы Ринальди.

Но только лишь в 1956 году суждение об авторстве Ринальди окончательно подтвердилось благодаря атрибуции фрагмента плана первого этажа, сделанной Г. Г. Гриммом. На этом единственном оригинальном чертеже Ринальди показана переходная галерея с воротами между южными полукруглыми флигелями главного корпуса и каре. Необходимость в таких галереях могла возникнуть лишь при наличии каре. Ринальди не мог бы спроектировать галереи, если бы в плановой структуре дворца не были предусмотрены каре. Так было доказано бесспорное авторство Ринальди в создании полностью всего проекта Гатчинского дворца.

Чем же объяснить стилистические различия, существовавшие между главным корпусом, первоначальными каре и внутренней отделкой церкви, какой она была до 1783 года? Трудно себе представить, чтобы такой тонкий мастер, как Ринальди, мог допустить стилистические несоответствия. Однако предельная занятость зодчего, одновременно с проектированием гатчинского комплекса возводившего Мраморный дворец и мемориальные сооружения в Царском Селе, могла заставить его передать работу по менее ответственным служебным флигелям другому архитектору. По традициям того времени такой помощник мог внести коррективы в проект Ринальди либо осуществить свой собственный. Как мы увидим в дальнейшем, есть и другие основания предполагать, что до В. Бренны в работах по Гатчинскому дворцу принимал участие еще один архитектор, неизвестный нам.

В Гатчине в еще большей степени, чем в Ораниенбауме, Ринальди рисуется мастером переходной эпохи в русском зодчестве XVIII века. Все более изменялись понятия о прекрасном. Живописность, динамика, нарядность все больше уступают место относительной камерности, удобству, большей целесообразности в расположении помещений. Наступило время форм более лаконичных, четких и ясных.



А. Ринальди. Фасад Гатчинского дворца со стороны парка. Фотография. 1941.

Образцы их многие видели в античной архитектуре и итальянском Возрождении.

И действительно, центральный корпус дворца, разделенный горизонтальными тягами, «решен по ренессансу», замечает архитектор Н. Е. Лансере. Нижний этаж расчленен пилястрами дорического ордера, средний — ионического и лишь в третьем этаже пилястры не украшены никакими капителями.

Композиция загородного Гатчинского дворца зиждется не на противопоставлении строгого цоколя нарядному верху, как в Мраморном дворце, построенном в центре столицы, а на принципе поэтажного членения, что теснее свя-

зывает его с окружающей природой и делает здание более соразмерным человеку.

Для фасадов Гатчинского дворца характерна плоскостная обработка стен. Наличники окон и арок едва выступают на поверхности стены. Рисунок наличников прост и лишь во втором, парадном, этаже барочен. Если выявлению архитектурных деталей на фасаде Мраморного дворца способствует цвет (и поэтому можно говорить о живописном приеме его решения), то однородность материала, покрывающего стены Гатчинского дворца, при графической и четкой прорисовке деталей, придает облику здания подчеркнутую монолитность.

Открытые галереи с двойной колоннадой в полуциркулях и сквозные проходы под центральным корпусом, существовавшие до перестройки 1797 года, придавали облику дворца легкость, вносили в него светотеневые акценты. Галереи и проходы контрастировали с монументальностью стен, не нарушая единства пластического решения. Объемными акцентами служат портики дорического ордера в полуциркулях, как бы выходящие из плоскости стены, и статуи работы Джованни Маркиори и Иогана Морлейтера, эффектно выделяющиеся на фоне суровых гладких стен дворца: Справедливости и Осторожности — на фасаде со стороны площади, Войны и Мира — на садовом фасаде.

Объемно-пространственное решение Гатчинского дворца, его план сложной конфигурации и словно отдельные объемы разной высоты, создающие необычный и сложный силуэт, предопределили сдержанность и даже некоторую скупость пластического решения дворца, его художественного оформления.

Предельное единство и цельность пластического решения Гатчинского дворца во многом определяются выбором материала, из которого он сооружен. Дворец построен из местного светло-серого пудожского камня. В. Г. Рубан назвал его «камнем именитым». Новаторски применив искус-

ственный и естественный мраморы, Ринальди и здесь показал себя новатором. Он первый применил пудожский камень как облицовочный материал. В дальнейшем из этого камня было сложено основание Камероновой галереи, им облицованы кирпичные стены Казанского собора, а также высечены наружные барельефы, колонны и пилястры. Пудожский камень, добываемый неподалеку от Гатчины, легко поддается обработке, а с течением времени, на воздухе приобретает твердость обожженного кирпича.

Гатчинский дворец, особенно со стороны сада, напоминал современникам дворец в Ричмонде и в Хамптоншейре в Англии. И действительно, общее для того времени увлечение английскими замками сказалось в какой-то степени на облике Гатчинского дворца. Об этом говорят пятигранные романтические башни и подземный ход, идущий от дворца к западному берегу Серебряного озера и получивший наименование «Эхо». И сейчас на склоне холма, спускающегося к озеру, видна сложенная из массивных глыб дикого камня арка грота «Эхо». Грот был выходом из подземного тоннеля.

Строгому и даже несколько суровому облику Гатчинского дворца была как бы противопоставлена легкая, изысканная и нарядная его первоначальная внутренняя отделка. Характерный для русского зодчества XVIII века контраст наружной и внутренней архитектуры прекрасно выявлен в творчестве Ринальди вообще и в Гатчинском дворце в особенности.

Интерьеры Гатчинского дворца подверглись существенным переделкам уже в конце XVIII века. Однако до Великой Отечественной войны 1941—1945 годов в ряде комнат второго этажа главного корпуса — Белом зале, Туалетной, Овальном будуаре и некоторых других — сохранялась ринальдиевская отделка. Изучение и анализ этих интерьеров с привлечением литературных (работы известных исследователей Г. Г. Гримма и В. К. Макарова) и архивных источ-

ников дают возможность в известной степени представить себе композиционную структуру ринальдиевских интерьеров дворца и характер их декорировки.

Сквозные открытые проходы-галереи, находившиеся в первом этаже под центральной частью главного корпуса, являлись своеобразным вестибюлем дворца. Они были облицованы, как и дворец, пудожским камнем и выдержаны в характере простой и строгой архитектуры. Уже в конце XVIII века эти проходы закрываются, благодаря чему возникает Вестибюль. Облицовка Вестибюля Гатчинского дворца пудожским камнем сближала его с внешним обликом дворца и создавала постепенный переход к изысканным интерьерам.

Из Вестибюля влево отходила светлая двухмаршевая Парадная лестница. Она вела в парадные комнаты второго этажа и далее — в третий. Парадная лестница не выявлена на фасаде, что способствует композиционному единству внешнего облика центрального корпуса. Ее расположение в стороне от центральной оси здания типично для сооружений Ринальди.

В первом этаже главного корпуса общий композиционный строй ряда интерьеров определялся сравнительно высокими падурами перекрытий. Невысокие строгие дубовые панели, дубовые двери с тонкопрофилированными наличниками и бронзовыми ручками завершали отделку. Эти интерьеры сохранялись еще от орловского времени.

Введение в интерьер деревянной панели — прием, к которому Ринальди обращался неоднократно. Во всех помещениях Картинной галереи Мраморного дворца тоже были деревянные панели. Возможно, что именно в этих комнатах Гатчинского дворца, подчиненных единому принципу отделки, размещалось собрание картин.

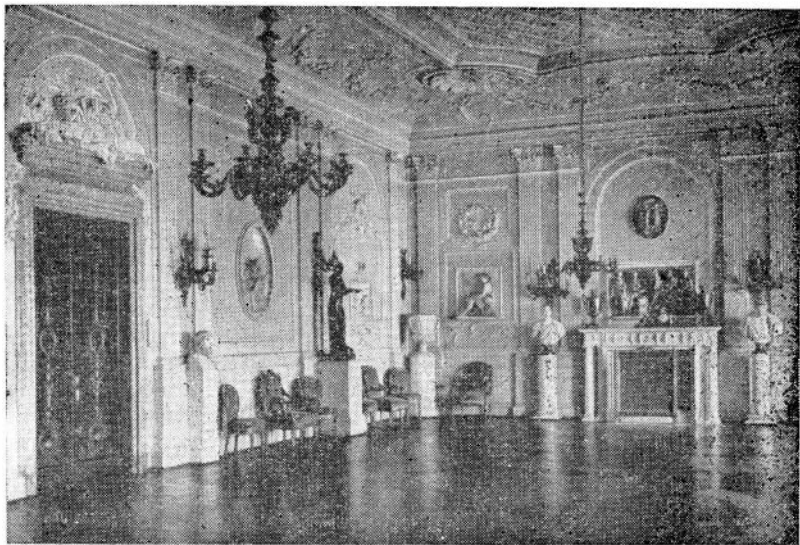
Назначение помещений третьего этажа главного корпуса при Орлове, а также характер их архитектурного убранства неизвестны. Из записок современников следует, что при

Павле здесь находились половины великих князей с обширной передней и апартаменты фрейлины Е. И. Нелидовой. Планировка здесь была, надо полагать, удобной для создания таких «квартир», ибо Ринальди и в Мраморном дворце умело планировал отдельные помещения — «квартиры».

К концу XVIII века «квартиры» требовали ремонта. Видимо, они были отделаны недолговечными материалами. Первоначальная отделка этих помещений могла быть типичной для Ринальди при решении подобных задач. Здесь могли бы быть цветная штукатурка, обои, а также различные ткани. Последующие изменения, очевидно, были естественной заменой одного вида плоскостной отделки другим видом. Общий характер объемно-пространственного решения этих интерьеров здесь также сохранялся первоначальным. Перекрытия над третьим этажом были балочного типа. Здесь не было высоких падуг с «куполком» в центре плафона. Весь характер пространственного решения интерьеров и их оформление отличались простотой и лаконичностью.

Как уже было отмечено, ринальдиевская отделка в известной степени сохранялась во втором этаже главного корпуса.

Больших дворцовых парадных анфилад в Гатчинском дворце не было. И все же в плановом решении второго этажа главного корпуса ранней Гатчины четко были выявлены отдельные анфилады и крепко с ними связанные парадные помещения — Белый зал, Аванзал и Тронная Марии Федоровны (сохранились названия павловского времени). Одна из анфилад была обращена в сторону парка — она начиналась Мраморной столовой и завершалась Будуаром Марии Федоровны. Другая, ей перпендикулярная, шла от Будуара до Зеленой угловой. Почти все двери этих двух групп помещений были расположены на одной оси, но смещены. Этот характерный для Ринальди прием способствовал определенной замкнутости каждого из интерьеров.



А. Ринальди. Гатчинский дворец. Белый зал. Общий вид. Фотография. 1941.

Белый зал — самый большой во дворце. Он был парадным залом. Прямоугольный в плане, он занимал центральную часть основного корпуса дворца и был обращен своими пятью большими окнами-дверями с полуциркульными завершениями в сторону балкона-террасы, выходящей на парадный двор.

Белый зал, каким мы его знали до Великой Отечественной войны, сохранялся в реконструкции Бренны, осуществленной в 1796—1797 годах. Несмотря на привнесенные изменения, многое в Белом зале соответствовало его первоначальному облику. Прежде всего, был в известной степени сохранен архитектурный облик зала, основой которого был

ордер. Стены Белого зала, расчлененные пилястрами коринфского ордера, были как бы установлены на пьедесталы, образованные панелью. Она проходила по всему периметру зала. Пилястры поддерживали малый по высоте антаблемент, вернее, часть его — архитрав, над которым начиналась падуга перекрытия. Центр перекрытия состоял из трех частей. В средней первоначально было куполообразное углубление. Бренна закрыл его живописным плафоном «Геркулес на распутье между пороком и добродетелью» неаполитанского живописца XVIII века Джузеппе Бонито. Это существенно нарушило первоначальную объемно-пространственную композицию зала. С уничтожением «куполка» зал стал приземистым. Отсутствие полного антаблемента сделало композиционно неоправданным архитрав, который несли пилястры.

О первоначальной композиции зала можно говорить лишь предположительно. В определении его высоты и характера отделки могут помочь другие интерьеры Ринальди. Следует сопоставить композицию первого яруса Мраморного зала Мраморного дворца, как мы видели, очень схожую с композицией Белого зала Гатчины, и вспомнить о характере перекрытия Парадной столовой Мраморного дворца.

В центре перекрытия Парадной столовой располагался эллиптической формы «купол» довольно большого подъема, декорированный лепкой. В нем находилось панно. Оно было составлено из четырех циркульных кривых, как бы окаймленных ветвями. Сохранившиеся фрагменты лепки перекрытия Белого зала дают основание предполагать, что его пластическое решение могло быть орнаментально-скульптурным. В центре перекрытия Белого зала также могла быть композиция в форме тройного венка, что согласовывалось бы с рисунком паркета. Высказанное суждение может быть поддержано именно схемой паркета Белого зала. В 1887 году в заново сделанном паркете зала были изме-

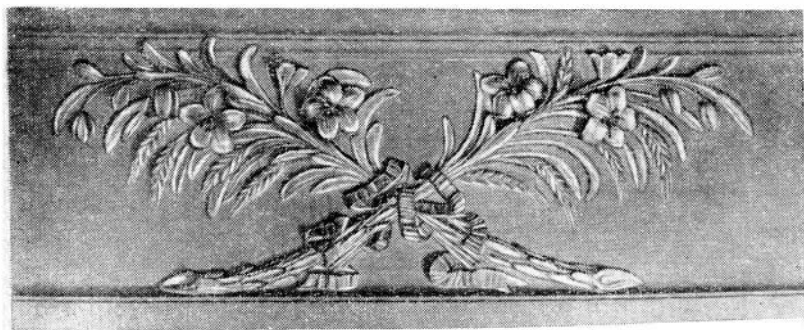
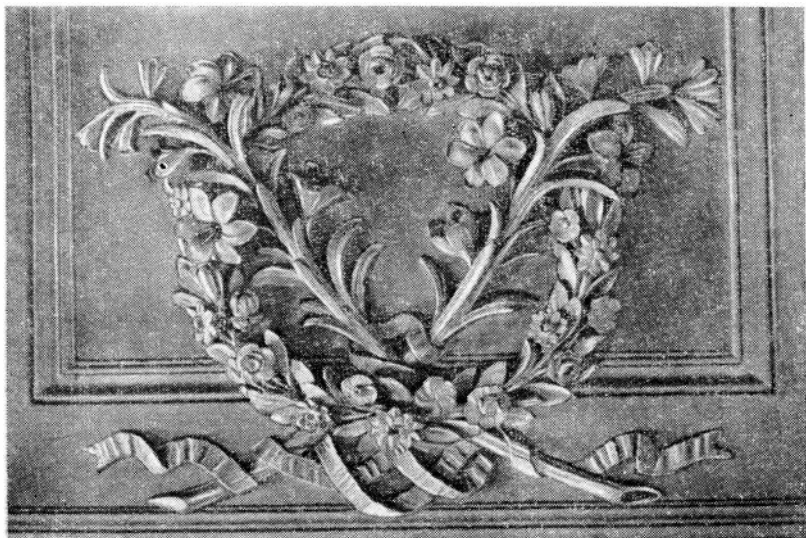
нены детали и, главное, изменен колорит. Общий композиционный прием был сохранен. Рисунок пола состоял как бы из трех частей, объединенных единым криволинейным контуром. Как известно, у Ринальди композиция паркета находила отклик в решении перекрытия.

Белый зал был насыщен декоративной скульптурой. Его орнаментальная скульптура в основном сохранилась от орловского времени, барельефы же, различные и по стилю, и по композиции, были привнесены в павловское время.

В угловых простенках торцовых стен находились грубые по технике исполнения барельефы работы генуэзского скульптора XVIII века Томмазо Соларио, посвященные сценам из жизни Александра Македонского, и античный рельеф римской работы I века н. э. — «Пастух, или Путник с посохом».

В средний простенок торцовой стены над камином был вделан также античный рельеф «Жертвоприношение императора Веспасиана». Над ним размещался красивый медальон работы XVIII века. Он был выполнен в традициях древнего резного камня, и поэтому его иногда сравнивали с камеей.

На продольной стене зала против окон располагались четыре рельефа. По сторонам двери, ведущей в Тронную Палату, находились эллиптической формы медальоны И. Морлейтера и Д. Маркиори. Оба они — мастера XVIII века и работали в Венеции. Морлейтер много трудился над резьбой по слоновой кости, а Маркиори — по дереву. Эта специфика сказалась в гатчинских рельефах. Сюжетами рельефов были эпизоды Троянской войны. Рельеф Маркиори посвящен похищению Елены Парисом — теме, не часто встречавшейся в изобразительном искусстве, а рельеф Морлейтера рассказывает о другой сцене из Илиады — об Энее, спасающем Анхиза при бегстве из горящей Трои. Именно они и были сделаны для Овального зала Китайского дворца, где сейчас находятся барельефы — портреты Елизаветы и Петра I работы Марии Колло.



А. Ринальди. Гатчинский дворец. Белый зал. Детали лепной отделки.
Фотография. 1941.

Следующие два рельефа помещались в угловых простенках этой же стены. Один из них — «Кидиппа на колеснице» неизвестного мастера. Строгость фигуры, восседающей на колеснице, пластика и чистота линий бегущих фигур позволили отнести этот рельеф к концу XVIII века. Другой рельеф — «Драка амуров» мастерской братьев Дюкенуа, фламандских скульпторов первой половины XVII века, красив по композиции, вылеплен сочно и в то же время мягко.

Также в конце XVIII века в зале были установлены мраморные скульптуры, вазы из искусственного мрамора, бронзовые люстры, стенники и камин.

Все это убранство в общую структуру зала органически не вошло. На фоне неравноценных и в основном случайно расположенных рельефов обращала на себя внимание легко и свободно размещенная на плоскости стен, сохранившаяся от первоначальной отделки зала орнаментально-декоративная скульптура. Основой многих ее лепных композиций становится реалистически трактованный растительный орнамент. В этом обращении к природе проявилась одна из особенностей искусства второй половины XVIII столетия.

Удивительные по красоте и изяществу венки, перевитые лентами с перекрещивающимися ветвями уже знакомого нам «цветка Ринальди», находились в верхних прямоугольных панно угловых частей торцовых стен. Под нижними панно в этих же простенках располагалась орнаментальная композиция из стилизованной раковины, завитков аканта и лепки под трельяжную сетку. В простенках под барельефами «Кидиппа на колеснице» и «Драка амуров» также располагался своеобразный букет — «цветок Ринальди». Но «цветок» всегда немного иной. Здесь букет был составлен из цветка типа лилии и колосьев. Аналогичные композиции перекрещивающихся стеблей с цветами и бутонами были и на карнизе над дверями Туалетной Марии Федоровны. Композиция эта очень напоминает перекрещивающиеся ветви,

расположенные под барельефами работы Козловского в Мраморном зале Мраморного дворца.

С замечательным мастерством были выполнены гирлянды, составленные из цветов и листьев. Своим мягким контуром они как бы выходили из плоскости стены. Ими было декорировано поле панели между пьедесталами.

Из Белого зала в Тронную Павла и в Аванзал вели двери, обрамленные красивыми наличниками искусственного мрамора розового оттенка. В лепном десюдепорте двери в сторону Тронного зала Павла был изображен лев, лежащий среди колосьев и плодов. В десюдепорте двери торцовой стены изображены были два огромных рака среди цветов и плодов. По догадке профессора К. К. Романова, изображения эти символизируют знаки Зодиака, соответствующие месяцам июлю и августу. При установке камина и барельефов, возможно, была уничтожена третья, ложная, дверь. В случае сохранения ее композиция зала была бы более законченной. В десюдепорте над этой дверью могло бы быть помещено изображение Девы — знак сентября или Близнецов — знак июня. Второй этаж дворца не отапливался, парадные комнаты не были приспособлены для зимнего пребывания, поэтому можно предположить, что знаки Зодиака скорее всего подчеркивали летний характер резиденции.

Каким же было первоначальное декоративное убранство Белого зала? Существует предположение, что поля всех панно, в которых до пожара находились барельефы, введенные в композицию Бренной, были заполнены орнаментальными росписями по штукатурке — фреской. Нам кажется, что вопрос о росписях является несколько спорным. Художественный образ Белого зала, как можно судить по сохранявшейся первоначальной отделке, определялся скорее декоративно-орнаментальной скульптурой и лепкой, которая четко, хотя и нерезко, выделялась на фоне мягких по цвету архитектурных плоскостей.

Цветовое решение зала могло быть построено на близких, переходящих один в другой оттенках, согласованных с розоватыми наличниками дверей и белой орнаментикой. Излюбленная ринальдиевская гамма, так хорошо известная по Китайскому и Мраморному дворцам, могла быть присуща и Белому залу. Введение цвета в перекрытие, как это было в Парадной столовой Мраморного дворца, в значительной степени объединяло бы все пространство.

Итак, живописный плафон и чуждые первоначальному замыслу декоративные мотивы нарушили пластику ринальдиевской пространственной композиции зала и целостность его художественного образа.

Первоначальное объемно-пространственное решение Белого зала своеобразно. В парадных залах, где Ринальди применял ордер, были живописные плафоны. Введение ордера, хотя в известной степени и декоративного, в композицию Белого зала при куполообразном перекрытии было необычным. Это расширяет наше представление о композиционных приемах оформления парадных залов Ринальди.

В четырех залах анфилады, обращенной в сторону парка, — Мраморной столовой, Тронной Павла, Малиновой гостиной и Парадной опочивальне — Бренна, а в Мраморной столовой, возможно, и Баженов создали пышный ансамбль дворцовых помещений, в отделке которых были применены мрамор, бронза, золото, гобелены.

Ранее в Тронной Павла располагался кабинет, а в Парадной опочивальне — спальня Орлова. Стены кабинета Орлова были отделаны росписью, выполненной в технике фрески. Фрагмент ее был скрыт за ложной дверью и до разрушения дворца являлся единственным образцом росписей ринальдиевской Гатчины. По этому фрагменту можно судить, как в орловском доме лепка соединялась с росписью. Ее изысканный орнаментальный рисунок в сочетании с цветочными корзинками дает основание предположить, что и в Гатчине работали художники братья Бароцци — ораниен-

баумские коллеги Ринальди. Роспись гармонировала с паркетом, одним из лучших во всем дворце. Только он и сохранился здесь до войны от отделки Ринальди.

Возможно, что в двух следующих комнатах этой анфилады — Малиновой гостиной и Парадной опочивальне — отделка стен была аналогичной. Этому, как нам кажется, не противоречит и интимный характер всех этих помещений, а также принцип их последующего декоративного убранства.

Наше суждение основано на том, что в ходе работ конца XVIII века первоначальная орнаментально-декоративная скульптура интерьеров дворца в значительной степени все же была сохранена. Естественно предположить, что гобелены Тронной Павла и Малиновой гостиной и штоф Парадной опочивальни заменили архитектурно-декоративную отделку стен, основой которых была именно роспись.

Расскажем несколько подробнее об отделке Малиновой гостиной. После пожара на обгоревших стенах комнаты обнаружилось места установки круглых медальонов и следы лепных орнаментов, которые нельзя приписать ни Ринальди, ни Бренне. Как справедливо указывал Г. Г. Гримм, это является свидетельством того, что в период между работами Ринальди и Бренны здесь трудился какой-то пока неизвестный автор.

Подкрепляет это предположение и характер паркета, который здесь сохранялся до войны. Если по своей цветовой гамме он и напоминал паркеты Ринальди, то его рисунок в виде ковра с конкретным профильным изображением отдельных предметов противоречит композициям ринальдиевских паркетов, в которые включались лишь стилизованные растительные формы — венки, гирлянды. С другой стороны, паркет Малиновой гостиной значительно интереснее и изысканнее паркетов, например, Парадной опочивальни и Мраморной столовой, сделанных по рисункам Бренны.

Назначение Малиновой гостиной в ранней, орловской

Гатчине неизвестно. Нет сведений и о ее первоначальной отделке, но можно утверждать, что она была утрачена еще до работ Бренны. Тогда же была создана новая композиция паркета. Это дает основание высказать суждение о том, что, возможно, первоначально здесь находилось «ванное помещение». О нем, правда, нет никаких упоминаний. Быть может, оно просуществовало недолго. В дневнике монаха Палладия Лаврова, жившего в 1778 году в Гатчине, есть запись о церковной службе, проходившей в помещении между Кабинетом и Спальной.

Подтверждение тому, что здесь могло быть «ванное помещение», мы видим в аналогии с Мраморным дворцом. Там «баня», связанная с жилыми комнатами, была расположена тоже в парадном этаже. «Ванное помещение», как мы помним, было парадно отделано, а вот пол в нем был простой, дощатый. И здесь, в Малиновой гостиной, пол, вероятно, был таким же. Только этим и можно объяснить появление здесь впоследствии паркета, сделанного не по рисунку Ринальди. Предположение, что Ринальди мог поручить создание паркета в главном корпусе другому зодчему, лишено каких-либо оснований.

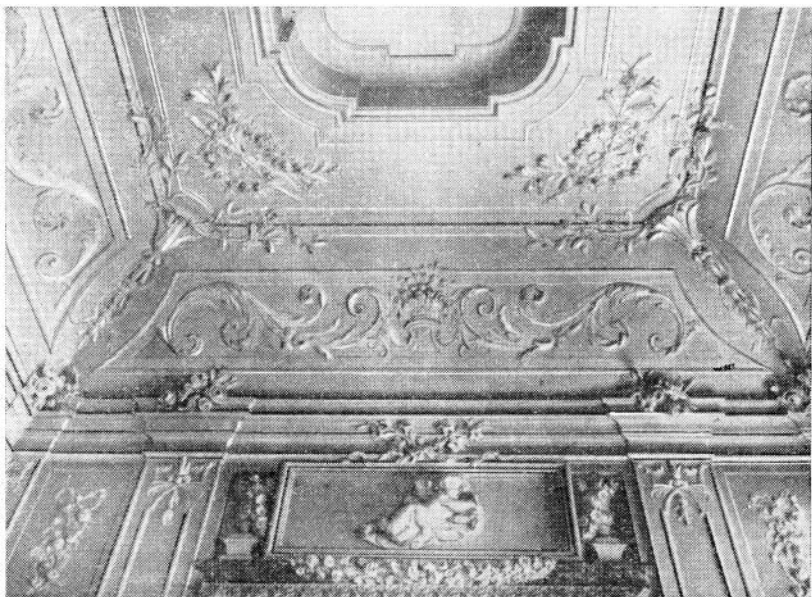
Таким образом, представляется вполне вероятным, что в Гатчинском дворце интимные комнаты, связанные с «банным», были обращены в сторону парка, а основным средством их внутреннего убранства были росписи. Здесь же следует отметить, что вообще в Гатчинском дворце существовала «очаровательная и весьма разукрашенная баня». В ней «посреди бассейна, углубленного ниже уровня паркета, устроен фонтан, на который ставится дерево из полой жести, по ветвям которого стекает вода». Об этом сообщает Корберон, французский дипломат при русском дворе 1775—1780 годов. «Купальня» находилась в одном из полукруглых флигелей. Однако это не должно исключить существование нами предполагаемой, быть может значительно более скромной и практичной, настоящей «бани».

В комнатах, ориентированных в сторону Собственного сада, до войны в значительной степени сохранялась первоначальная отделка. В некоторых интерьерах, например в Овальном будуаре, она была выполнена в какой-то степени в характере архитектурно-декоративных приемов Китайского дворца. Здесь мы встречаем уже знакомое нам по Ораниенбауму сочетание стилизованного растительного орнамента с мотивами рокайля и с реалистически трактованным орнаментом. При этом если реалистически трактованный орнамент и становится основой лепных композиций, то он все же сохраняет мягкость и разнообразие рокайля.

Небезынтересно декоративное убранство Туалетной и Зеленой угловой. Убранство Туалетной дополняли мраморные медальоны — копии с античных и два барельефных портрета Екатерины II: один — работы Марии Колло, другой, по-видимому, Чибей. Последний, несмотря на отсутствие сходства, был и изящен, и декоративен. В Зеленой угловой были барельефные портреты римских императоров и тематические эмблемы с изображением военных атрибутов. Если характер всего этого декора и свидетельствует о том, что он в значительной степени подновлен и изменен уже в павловское время, все же здесь чувствуется стремление не отходить от первоначального замысла.

Нарядное оформление Зеленой угловой объясняется тем, что она как бы замыкала ряд помещений, начинавшихся Аванзалом, и была расположена перед выходом на первоначально открытую галерею-лоджию (впоследствии Греческую).

Как и в Ораниенбауме, в Гатчине нашел применение искусственный мрамор. Мы это уже видели в Белом зале. В Аванзале наличники дверей были из розовато-оранжевого мрамора. Они прекрасно гармонировали с полотнищами дверей наборного дерева. В переходе к Белому залу также сохранялись наличники дверей из искусственного мрамора желтоватого оттенка. В соответствии с размером и назна-



А. Ринальди. Гатчинский дворец. Фрагмент стены и перекрытия Туалетной Марии Федоровны. Фотография. 1941.

чением комнаты они здесь были более простого рисунка, чем со стороны Аванзала и Белого зала. К орловскому же времени относились характерные мраморные наличники и сами двери в Овальном будуаре, а также наличники дверей двух оттенков в Зеленой угловой, хорошо читавшиеся на фоне гладких стен.

Была во дворце и Китайская комната. О ней упоминает монах Паладий Лавров: «...ходил по саду и в среднем этаже: стены убраны лепною работою очень великолепно, и одна комната убрана по-китайски». Об этом же

говорит и письмо адмирала Кушелева Павлу, подтверждающее, что картинная комната «из китайской сделана», «о чем дано повеление архитектору Бренну».

Зная работы Ринальди в китайском стиле, можно предположить, что Китайская комната в Гатчинском дворце была выполнена с большим мастерством. Выходила Китайская комната (впоследствии Тронная Марии Федоровны) на Парадный двор и была расположена рядом с Белым залом. В Китайской комнате первоначально была дверь, соединявшая ее с террасой, находившейся перед Белым залом. Ее местоположение и предопределило парадное оформление.

Сохранявшаяся первоначальная отделка дает возможность охарактеризовать композиционные приемы перекрытий и паркетов, положенные Ринальди в основу формирования интерьеров парадного этажа.

Ринальди почти во всех помещениях парадного этажа применил по существу один тип перекрытия. Его середина имела куполообразное углубление. Варьируются лишь высота и крутизна падуго и глубина «куполка».

О перекрытии Белого зала мы уже говорили. Близкими к нему по схеме были перекрытия Туалетной Марии Федоровны и Аванзала.

В Туалетной средняя часть перекрытия, видимо, была переделана, тонкий ринальдиевский «купол» был уничтожен. На наш взгляд, средняя часть плафона здесь была декорирована скорее лепкой, чем росписью. Аналогии подобных решений можно найти и в интерьерах самой Гатчины, и в других работах Ринальди. Об этом свидетельствовала и сохранявшаяся здесь, по-видимому без искажений, лепка перекрытия и, главным образом, характер ее расположения.

Корзинки с цветами и отходящими рокайльными завитками, размещенные по осям падуго, красиво изгибающиеся ветви с листьями и ягодами, органически переходящие от углов падуго на горизонтальную часть перекрытия, факелы,

связанные лентами, и венки, пересеченные ветками, расположенные уже на горизонтальной части перекрытия, — весь этот композиционный строй как бы предопределял переход лепки к «куполку».

В Аванзале в конце XVIII века существенно была изменена вся средняя часть перекрытия. Здесь поместили живописный плафон на аллегорическую тему — перед Беллоной коленопреклоненный Марс. Плафон закрыл эллипсовидной формы плоский «куполок». Общая же схема перекрытия с сильно развитыми падами здесь сохранялась первоначальной.

Интересно были решены перекрытия в небольших комнатах дворца. В Овальном будуаре располагавшийся в центре перекрытия эллиптической формы медальон первоначально находился в углублении. Широкие пады перекрытия четырьмя распалубками подразделялись на отдельные панно, заполненные орнаментально-лепными композициями. Они состояли из рогов изобилия, цветов и плодов в сочетании со стилизованным растительным орнаментом и завитками рокайля. Вспомним, что вся объемно-пространственная структура Овального будуара с его сильно развитыми падами, напоминала Вестибюль павильона Кательной горки. А в Башенном кабинете, правда с искажениями, сохранялось перекрытие с «куполком», близким перекрытию лестницы Кательной горки.

По схеме решения к Овальному будуару и Башенному кабинету примыкало перекрытие Проходной между Туалетной и Зеленой угловой. На нем слабым рельефом были намечены сложные по конфигурации четыре основных панно, а по углам еще четыре узких. Все эти панно были декорированы лепкой. В центре композиции располагался медальон эллиптической формы, середина которого была как бы переплетена сеткой. Подобная схема перекрытия встречается и в более ранних работах мастера — в Кабинете Ротари в Китайском дворце и в проекте дворца Чернышева.

Интересным было перекрытие Зеленой угловой. Довольно высокая падуга была окружена сильно выступающим высоким карнизом. Этот карниз служил как бы рамой заглубленной прямоугольной средней части перекрытия, декорированной венком эллиптической формы. В Зеленой угловой очень нарядна была падуга. На двух противоположных сторонах, по центрам, были помещены барельефные портреты Петра I и Елизаветы. Под ними размещались композиции, состоящие из касок с перьями. На двух других сторонах были барельефные портреты Петра II и Екатерины II с одноглавыми орлами; у портрета Екатерины II помещен был еще и штандарт с ее инициалами. Медальоны были окружены изображениями знамен и военных атрибутов. Аналогичными композициями были декорированы углы падуг.

Перекрытие Зеленой угловой напоминает нам перекрытие одной из комнат дворца Чернышева. Разница заключается лишь в обрамлении средней части перекрытия. В Зеленой угловой оно прямоугольное, в доме Чернышева тоже прямоугольное, но со срезанными углами. (Небезынтересно, что оно такой же формы, как картина Криста «Суд Париса», помещенная в перекрытии Парадной лестницы Мраморного дворца.)

Очень типичным для небольших комнат дворца было перекрытие маленькой Проходной, разместившейся между Аванзалом и Белым залом. В центре располагался эллиптический «купол» большого подъема, поверхность которого была расчленена четырьмя узкими полосами, расширяющимися книзу. Вся композиция была декорирована легкой лепкой.

В одну из стен маленькой Проходной был вделан мраморный барельеф — портрет Ринальди — такой же, как на Парадной лестнице Мраморного дворца. Хотя он и был помещен здесь уже в павловское время, но читается как своеобразная подпись автора.

В комнатах второго этажа главного корпуса дворца сохранялись и паркеты Ринальди.

В Гатчинском дворце, как и в Китайском, композиция паркетов обычно состояла из двух частей. Однако надо отметить, что в Гатчинском дворце она была менее четко выявлена. Этому способствовало в немалой степени цветочное решение паркета. Если в ряде комнат Китайского дворца предельно четко выявлена двухчастная схема паркета и в цвете — в Овальном зале, в Сиреновой и Голубой гостиных, то в Гатчинском дворце схема эта не так ясно читается именно благодаря цветовому решению. В паркете Овального будуара сложный, изломанный контур центральный медальон не выделен цветом. Составленный в основном из завитков стилизованного растительного орнамента, он как бы растворен в общей кружевной сетке изысканного и свободного рисунка паркета.

То же надо сказать и о двух других паркетах, сохранявшихся от первоначальной отделки. Это паркет Туалетной и Тронной Павла. Они насыщены орнаментом, причем значительную роль играет геометрический орнамент, особенно в Туалетной. Оба эти паркета по своему композиционному строю, по характеру прорисовки деталей, по цвету — одни из лучших и наиболее виртуозных композиций мастера.

В Гатчинском дворце, так же как и в Китайском, видная роль в орнаментике паркетов была отведена растительному орнаменту, здесь также часто встречались венки и цветы самых разнообразных узоров. «Сельская» растительная орнаментация была вначале по всему зданию Гатчинского дворца, и, как писал В. К. Макаров, «вся эта сельская красота отражалась в зеркалах знаменитых гатчинских паркетов».

Интерьеры орловской Гатчины, разнообразное убранство которых целиком было подчинено архитектурно-пространственному решению, отмечены чертами переходного стиля. Об этом говорит общий композиционный строй интерьер-

ров, их декорировка, рисунок паркетов, решение перекрытий, и особенно наличие ордера в парадном зале.

К 1796 году были закончены работы по переустройству парадных залов дворца. При этом в некоторые помещения вносятся незначительные изменения, не искажившие замысла Ринальди. На месте же других помещений создаются новые интерьеры. Работа эта была выполнена архитектором В. Бренной. Не исключено участие в этих работах и В. Баженова. Исследователь Гатчины Л. К. Абрамов считает, что именно Баженов «с присущей ему широтой подхода к решению задачи... предложил обширную программу не только по частичному переустройству отдельных помещений, но и включил в план создание совершенно новых интерьеров. Этим объясняется то обстоятельство, что от отделки ряда помещений дворца орловского периода ничего не сохранилось».

Мы не знаем, какова была первоначальная внутренняя отделка полуциркульных флигелей и каре. В организации внутреннего пространства им принадлежала подчиненная роль, и, учитывая утилитарное назначение располагавшихся в них помещений, отделка их, по-видимому, не представляла художественного интереса. Поэтому создание торжественной Чесменской галереи на месте шести комнат левого «полуциркуля» и Греческой галереи, представлявшей своеобразный музей в бывшей лоджии правого «полуциркуля», было вполне закономерным, не говоря уже о том, что оба эти зала — интересные и ценные памятники архитектуры конца XVIII века.

Очень жаль, что до нас не дошла ринальдиевская анфилада залов, обращенных в парк. Уничтожение их в конце XVIII века было варварством. И тем не менее нельзя не признать, что вновь созданные четыре зала этой анфилады — Мраморная столовая, Тронная Павла, Малиновая гостиная и Парадная опочивальня — нарядные и интересные интерьеры.

В какой-то степени можно понять, что зодчий то ли под нажимом заказчика, то ли стремясь создать новые интерьеры, рассматривал эти помещения просто как коробку. Он создал произведения меньшей художественной значимости, чем интерьеры Ринальди, но цельные по своему композиционному замыслу.

Искажение первоначальных ринальдиевских интерьеров совершенно необъяснимо. Как мы видели, все изменения, которые вводились в конце XVIII века в интерьеры центрального корпуса дворца, ухудшали их. Были введены чуждые декоративные элементы, нарушена композиционная цельность интерьера, уничтожены характерные ринальдиевские «куполки». Непонятно, зачем было Бренне, а может, и Баженову, нарушать композиционный строй центрального и самого нарядного зала дворца — Белого, не только вводя чуждые декоративные элементы, но и перекрыв «куполки» живописным плафоном. Ведь тем самым были разрушены хорошо продуманные пропорциональные соотношения и цельность композиции...

С интерьерами Гатчинского дворца на полстолетия раньше произошло то же, что и с интерьерами Мраморного дворца по воле А. П. Брюллова. Поэтому с особой признательностью следует отметить деятельность Р. И. Кузьмина — современника А. П. Брюллова, который с большой бережностью и тактом отнесся к реконструкции не только внешнего облика Гатчинского дворца, но и его интерьеров.

«Суровое и строгое здание, превратившееся в свою собственную фантазмагорию, в свой мираж, исполнено непередаваемого очарования, оно кажется воспоминанием о самом себе, оно окружено задумчивостью прошлого. И в необыкновенной гармонии с этим замечательным зданием находится Гатчинский парк», — писал А. В. Луначарский. И действительно, необычный и своеобразный дворец, сооруженный из серого камня, прекрасно сочетается с окружающей его природой — лесами, озерами. За его централь-

ным корпусом раскинулся пейзажный парк, в создании которого разграничиваются два периода. Первый период охватывает 1766—1783 годы. Это время постройки замка-дворца и создания по существу усадьбы с обширным зверинцем, центральная часть которого была превращена в парк — один из самых ранних пейзажных парков России. Во второй период, в 1783—1801 годах, перестраивается дворец, дальнейшее развитие получает пейзажный парк. В это же время появляются участки с регулярной планировкой, что, однако, не нарушило стилистического единства всего ансамбля парка.

Чертеж плана старого местоположения Гатчины дает представление о самом раннем этапе композиции парка.

В этот ранний период своего существования парку, как и самому дворцу, присущ явно выраженный характер охотничьего. Он занимал огромную территорию, включая в себя нынешний дворцовый и городской парки, зверинец и так называемую Орловскую рощу.

Гатчинский парк своим созданием обязан известным специалистам садово-паркового искусства — ирландцу Шпарро и англичанину Бушу, руководившему работами и по устройству пейзажного парка Царского Села. В начале 1770-х годов сюда направляются из Царского Села, Петергофа и городских оранжерей садовые ученики Алексей Кряжев, Тихон Навозов, Иван Лебедев (Лебедь Иван), Василий Ползунов. В том же году в Гатчину прибывает и Лев Иванов, именующийся в документах как «первоклассный ученик». Он с 1745 года работал в петергофских парках и к началу работ в Гатчине уже был опытным мастером. Замыслы зодчих и паркостроителей осуществляли сотни крепостных, — ведь Орлову в его гатчинской вотчине принадлежало около шести тысяч душ. Парк создавался и крепостными мастерами, и работными людьми. Велись работы и по подрядам. Поставлялись и строительные материалы, и рабочая сила. Документы называют имена вологодских крестьян Григории

Осипова и Ульяна Александрова, олонецкого крестьянина Федора Попова и костромского Ивана Пискунова «со товарищами» и многих других, которые внесли свой труд в создание гатчинского ансамбля.

В самом начале формирования гатчинского ансамбля композиционным центром его становится здание дворца, вокруг которого создаются части парка. Парк проектируется как пейзажный. Его украшают естественные ключевые озера, с их заливами и мысами. Очертания озер остаются в их естественных границах, а стержнем композиции парка становится самое большое из всех озер — Белое.

Гатчинские леса не обладали разнообразием древесных пород. Поэтому в первые же годы строительства парка там в значительном количестве были сделаны новые посадки, главным образом лиственных пород — липы, клена, вяза, дуба, ивы, тополя. Учитывались оттенки листвы и коры деревьев, создавалась живописная цветовая гамма ландшафта.

На берегах озер размещали лесные массивы и отдельные деревья с таким расчетом, чтобы наиболее эффектно раскрыть виды на водные пространства. В наиболее удаленной от дворца северной части парка в этот период сохраняются большие открытые поляны с отдельными группами деревьев, производившими большое впечатление со стороны озера. Деревья на переднем плане и лесные массивы в глубине пейзажа объединялись в единое композиционное целое с гладью озер.

В начальный период была интересно задумана Орловская просека. В ее центре была круглая площадка, вокруг которой деревья образовывали солнечные часы. Вдоль дороги, ведущей в Царское Село, пролегла аллея. Была задумана, но не осуществлена широкая аллея с южной стороны дворца раскрывающая перспективный вид на него.

Весь последующий период свидетельствует о том, что в противоположность дворцу парки Гатчины существенным

переделкам не подвергались. Садоводы и архитекторы стремились лишь к улучшению и сохранению созданного.

В орловское время в Гатчинском парке было мало архитектурных сооружений, что вообще характерно для пейзажных парков середины XVIII века. Единственный документ, который с предельной ясностью говорит о том, что же было в парке к 1783 году, — это так называемый «Юрнал береговой описи», составленный штурманом Крыласовым. Из него мы узнаем, что наиболее значительными парковыми сооружениями к тому времени были Чесменский обелиск, Восьмигранный колодец и Колонна орла.

Чесменский обелиск воздвигнут по проекту А. Ринальди. Он выполнен из олонцевых мраморов близких друг к другу оттенков, поэтому на большом расстоянии мягкая и тонкая цветная гамма памятника сливается в общий тон. Лишь вблизи ощущаются вся логичность и все очарование цветового решения Чесменского обелиска. Так же, как и в мемориальных сооружениях, воздвигнутых Ринальди в Царском Селе, содержание монумента предопределило выбор места для его установки. Обелиск, посвященный победе русского флота у Чесмы, расположен на оконечности мыса, глубоко вдающегося в Белое озеро. Мыс образует бухту, которая ассоциируется с Чесменской бухтой Эгейского моря, где была одержана историческая победа.

Своеобразной геологической особенностью Ижорской возвышенности, на которой расположена Гатчина, является наличие многочисленных ключей. Один из источников на территории Гатчины выходит на поверхность недалеко от Собственного сада и Серебряного озера, в которое по подземной трубе стекает его прозрачная вода. Этот бьющий из земли родник, образующий небольшой бассейн, заключен в восьмигранную каменную оправу. Его верхнее профилированное ребро было сделано сразу же из гранита. Стенки же бассейна-колодца были первоначально выполнены из пудожского камня, и лишь во время ремонтных работ

XIX века пудожская плита была заменена массивными гранитными блоками.

Уже в конце XVIII века колодец был центром красивого уголка парка, вокруг которого была создана площадка, обсаженная кустарником. Со стороны Карпина пруда тогда же была устроена каменная лестница, дошедшая до наших дней.

Как и Чесменский обелиск, Восьмигранный колодец был создан по проекту А. Ринальди.

В 1770-х годах была сооружена и Колонна орла. Крылатов в своем «Юрнале» записал: «С длинного острова от места, где позже был построен Павильон орла, виден через лес в прорубленном прищепке столб, на расстоянии около полуверсты». Эта запись со всей очевидностью опровергает живучую легенду о том, что якобы колонна воздвигнута на месте падения орла, которого застрелил Павел. Общий композиционный строй, характер прорисовки деталей дают основание предположить, что памятник был сооружен по проекту А. Ринальди.

До наших дней привлекают внимание красиво отделанные откосы террас Голландского сада. Клены, расположенные вдоль террас Верхнего сада, которые осенью создают яркий убор этой части парка, были посажены в XIX веке. В XVIII же веке на террасах стояли ряды штабмовых деревьев. Возможно, что композиция возвышающихся друг над другом террас была задумана Ринальди. Подтверждением этого суждения может быть работа Ринальди по созданию парка при дворце Петра III в Ораниенбауме, в котором Ринальди использовал аналогичные приемы композиции, характерные для итальянских парков.

В 1790—1792 годах на берегу Длинного острова на одной оси с дворцом была сооружена терраса и парадная пристань. Стены пристани, выполненные из пудожского камня, поднимаются из кристально прозрачного Белого озера. Две широкие лестницы, по тридцать две ступени каждая, охва-

тивая стены по краям, пологими маршами спускаются к воде. Балюстрада пристани украшена четырьмя мраморными статуями, восемнадцатью вазами из пудожского камня, а у ступеней, ведущих на террасу, со стороны сада, поставлены два каменных льва.

Оригинал проекта террасы-пристани не сохранился. В Кушелевском альбоме помещен проект, который изменился в процессе строительства. Л. К. Абрамов высказал предположение о том, что это неудачная копия, исполненная Владимиром Баженовым, и что сооружена терраса Василием Ивановичем Баженовым с участием его сына Владимира.

Возможно, что проект террасы и был разработан Баженовым, но замысел, мы считаем, восходит к А. Ринальди. Известно, что композиционный прием, положенный в основу сооружения, вообще характерен для пригородных дворцов Петербурга начала XVIII века. Достаточно указать на подпорную стенку с фонтанами в Петергофе, монументальную террасу в Стрельнинском дворце, решение террас и лестницы в Меншиковском дворце в Ораниенбауме.

Веерообразные пологие спуски лестниц в Меншиковском дворце, так органически слитые с террасами и самим дворцом, были осуществлены А. Ринальди.

Это дает нам основание предположить, что замысел террасы-пристани также принадлежит ему.

Своеобразие рельефа Гатчины не позволило сделать пристань-террасу в непосредственной близости ко дворцу. Однако поставлена она с таким точным расчетом, что с противоположного берега Белого озера воспринимается как своеобразный стилобат самого дворца. Этому способствует и тождественность материала дворца и террасы-пристани. Умение найти место для своего сооружения, связать его с водным пространством, найдя при этом правильные соотношения масштабов, также характерно для Ринальди. Вспомним Мраморный дворец, масштаб которого великолепно

но согласован с шириной Невы и высотой гранитной набережной.

Таким образом, не только сам дворец, но и основные парковые сооружения орловской Гатчины были созданы А. Ринальди. Их образный строй, расположение и связь с художественным обликом парка, выбор материала рисуют Ринальди как мастера, тонко понимающего синтез архитектуры с ландшафтом, будь то архитектура так называемых малых форм или же сложный по своему объемно-пространственному построению дворец-замок.

Исследование Гатчинского дворца должно прежде всего помочь в работе по его восстановлению. Памятники архитектуры в большинстве случаев претерпевают неоднократные перестройки. Поэтому всестороннее изучение памятника должно предопределить характер и пути воссоздания его и одновременно подсказать возможности практического использования здания.

Учитывая степень и характер разрушения Гатчинского дворца, создание в нем музея, как это было прежде, видимо, невозможно.

Внешний облик дворца должен быть восстановлен. Но чтобы приблизиться к первоначальной композиции Ринальди и тем самым придать пластическому облику дворца известную контрастность, следовало бы подумать о восстановлении галерей в полукруглых флигелях, а может быть, и сквозного прохода в главном корпусе. Целесообразно восстановить некоторые интерьеры, и в первую очередь Белый зал в его первоначальном виде.

Гатчинский заповедник со всеми постройками и парками было бы неплохо использовать для устройства в нем санатория либо научно-исследовательского института. Особенно привлекательна идея создания здесь ботанического института. Великолепная коробка дворца дает большой простор для организации внутреннего пространства. Помещения главного корпуса могут стать приемными, кабинетами,

парадными залами учреждения, а все лаборатории, служебные и хозяйственные отсеки могли бы разместиться в полукруглых флигелях и каре. Но главное — открылись бы интересные возможности для развития парка. Огромной территории парки с водоемами позволили бы создать здесь уникальный, единственный в своем роде ботанический центр. Ведь не случайно здесь, на территории дворцового парка, к востоку от Белого озера, в конце XVIII века был создан ботанический сад с оранжереями и коллекциями редчайших растений.

Основные композиционные узлы, связанные с высшим периодом формирования парка, во всех случаях должны быть безусловно и строжайше сохранены.



«ПАНТЕОН РОССИЙСКОЙ СЛАВЫ»

Один из современников Пушкина назвал «пантеоном российской славы» Царское Село. И действительно, уникальная группа сооружений, находящихся в Екатерининском парке, — Чесменская и Морейская роstralные колонны, Кагульский обелиск и Крымская колонна — единый гимн во славу русского оружия. Группу мемориальных сооружений дополняет одна из первых монументальных триумфальных арок России — знаменитые Орловские ворота и небольшой Памятник Ланскому.

Давно установлено, что автором Орловских ворот и Чесменской колонны является Ринальди. Имеется также суждение, что Кагульский обелиск и Морейская колонна выстроены по его же проекту. До настоящего времени остается неизвестным автор Крымской колонны и так называемого Памятника Ланскому. Но их изучение и стилистический анализ позволяют предположить, что автором всех этих мемориальных сооружений Царского Села был Антонио Ринальди.

Возведение этих памятников осуществлялось в 1770-х годах. Одновременно создавалась пейзажная планировка Екатерининского парка на территории, прилегающей к старым регулярным царскосельским садам, возникшим еще в 20-х годах XVIII века. Располагались мемориальные памятники от границ, примыкавших к старому регулярному парку, до границ вновь созданного пейзажного парка.

В создании пейзажной планировки Екатерининского парка большая роль принадлежала В. И. Неелову и мастерам садово-паркового искусства И. Бушу и Т. Ильину. При постановке парковых сооружений роль Неелова была, видимо, также очень значительной.

Предположение об участии Антонио Ринальди в проектировании Царскосельского парка пока остается документально не подтвержденным, но выбор мест для возведения упомянутых мемориальных сооружений, как нам кажется, говорит в пользу его имени.

До начала работ в Царском Селе Ринальди создал замечательный ансамбль Собственной дачи в Ораниенбауме, в котором умело и тонко сочетались элементы регулярного и пейзажного парков. Ринальди были созданы многочисленные проекты парковых сооружений, в числе которых для Царскосельского парка он спроектировал Китайский и Готический павильоны, а в 1771 году им были отделаны интерьеры Грота. В эти же годы Ринальди создал серию проектов небольших плотин и каскадов, столь характерных для Царского Села.

Кроме того, видимо, разработка проекта Китайской деревни принадлежала Ринальди. Авторство Камерона, впервые поставленное под сомнение Г. Г. Гриммом, убедительно опровергнуто А. Н. Петровым. На сохранившихся планах Царского Села начала 1770-х годов — за несколько лет до приезда Камерона в Россию — уже определено место и характер планировки ансамбля Китайской деревни. В те же годы в точном соответствии с проектными чертежами была выполнена и деревянная модель Китайской деревни, сохранявшейся до 1941 года в собрании дворцов-музеев Пушкина.

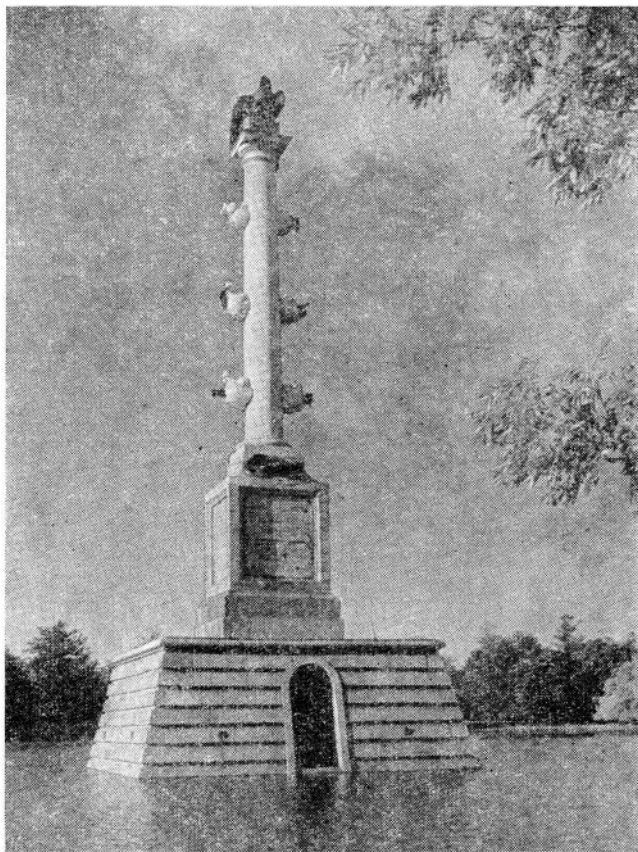
Именно в эти годы в Царском Селе начинает работать Ринальди. Разработка ложнокитайских сооружений могла быть поручена Ринальди прежде всего потому, что к тому времени им уже были созданы произведения в китайском

вкусе. Здесь следует иметь в виду и интерьеры Китайского дворца, и идентичность решения, правда в миниатюре, комплекса Китайских кабинетов в ансамбле Собственной дачи и зданий Китайской деревни.

Далее, для Царского Села Ринальди проектирует Китайский театр, чертежи которого хранятся в Эрмитаже. Китайский театр был построен И. В. Нееловым в одном из четырех больших квадратов Нового, или Верхнего, сада — регулярной части Александровского парка. Однако он, видимо, использовал проект Ринальди. Об этом свидетельствуют планы Царского Села начала 1770-х годов, на которых показан Китайский театр Ринальди. Небезынтересно, что отделку стен театра Ринальди предполагал исполнить фреской. Так же были расписаны домики Китайской деревни.

Комплекс китайских сооружений Царского Села, кроме Китайской деревни с двумя железными мостами через канал, включает Китайский театр, Крестовый мост, «Большой Каприз» и Скрипучую беседку. Скрипучая беседка построена по «проекту Фельтена». Архивные данные, обнаруженные А. Н. Петровым, дают основание предполагать участие Ринальди в разработке проекта. Росписи стен Скрипучей беседки под цветной мрамор — прием, характерный для Ринальди.

Постройка «Большого Каприза» была начата в 1772 году В. И. Нееловым. Им же был сооружен Крестовый мост. Однако мысль построить мост через канал в виде арки принадлежала Ринальди. Возможно, глубоко продуманный выбор места для «Большого Каприза» и Скрипучей беседки был сделан также Ринальди. Скрипучая беседка, хотя и находится на территории Екатерининского парка, с помощью подводящей к ней дорожки, идущей от Крестового моста по земляной насыпи «Малого Каприза», композиционно включена в ансамбль китайских сооружений. «Большой Каприз», являясь одним из входов на территорию Александровского парка, как бы объединяет весь китайский комплекс.



А. Ринальди. Чесменская колонна. Общий вид. Фотография. 1963.

Целостность ансамбля китайских сооружений, созданных в одно время — в конце 1770-х — начале 1780-х годов, связанных территориально и близких стилистически, свидетельствует о том, что сочинить все эти «китайские» затеи должен был один автор. Возможно, что им был Ринальди. В Царском Селе Ринальди могли поручить не только возведение мемориальных сооружений, но и одновременно более широкую программу работ.

Композиционным центром Екатерининского парка, в формировании пейзажей которого огромная роль принадлежит водным пространствам, становится Большой пруд. Над его сияющими «светлыми водами» возвышается роstralная колонна, сооруженная по проекту Ринальди в 1771—1778 годах в честь крупнейшей морской победы над «блистательной Портой» в Чесменской бухте Эгейского моря. Работы по возведению более чем двадцатипятиметровой колонны велись с учетом перепланировки этой части Екатерининского парка и параллельно с работами по углублению и изменению очертаний Большого пруда. В 1773 году ему придается характер естественного озера.

Сложная, изрезанная береговая линия Большого пруда подражает абрису Эгейского моря. Ощущение сходства усиливается тем, что вблизи Чесменской колонны расположены два самых больших острова этого искусственного архипелага. Они словно напоминают об островах Эгейского моря, у которых русским флотом были одержаны известные исторические победы.

Чесменская колонна своим восточным фасадом, который и по смыслу, и по композиции воспринимается как главный, ориентирована на расположенный невдалеке от нее большой остров. Это было не случайно. Следует помнить, что к большому острову подходил один из форсов (скатов) Кательной горы, сооруженный еще в 1765 году (Кательная гора была разобрана лишь в 1792—1795 годах). Таким образом, Чесменская колонна прежде была лучше видна

с «материка», а ее тонко прорисованные детали обозревались с близкого расстояния.

Мраморная дорическая Чесменская колонна украшена рострами и увенчана бронзовым орлом. Она установлена на пьедестале, поставленном на основании, поднимающемся из воды и имеющем форму четырехгранной усеченной пирамиды, отделанной рустами серо-розового гранита. База пьедестала состоит из двух частей — нижней, прямоугольной, из красного гранита и стоящей на ней, также прямоугольной, части из красного мрамора, что создает четкую границу между пирамидой и пьедесталом, сделанным из синего полосатого мрамора. Из этого же мрамора, но подобранного так, что он кажется зеленоватым, выполнены скос пьедестала, база и капитель колонны. Ствол колонны и ростры, высеченные из розового мрамора с белыми и желтыми прожилками, обогащают цветовую гамму памятника.

Со сложной, но удивительно мягкой и изысканной цветовой гаммой мрамора согласуются украшения из темной бронзы. Скульптурный декор пьедестала Чесменской колонны был сосредоточен на трех его сторонах. До 1941 года здесь находились бронзовые доски с рельефными изображениями, посвященными победе русского флота в Чесменской бухте, Хиосскому морскому сражению и взятию острова Митилена. С четвертой стороны пьедестала была прикреплена мраморная доска с надписями, которые рассказывали о всех этих исторических победах. На суживающемся завершении пьедестала с двух сторон размещены бронзовые композиции из якорей и весел. Венчающая весь памятник скульптура орла отлита из темной бронзы и обращена на восток. Голова орла с хищно открытым клювом горделиво повернута к правой лапе, в которой он держит полумесяц.

Интересны композиции ростр, размещенных в стволе колонны. Не только все шесть ростр отличаются друг от друга. Изменения внесены даже и в оформление сторон некоторых из них. Эти незначительные варианты в пределах

единой схемы очень характерны для декоративных приемов Ринальди.

В декорировку ростр включены эмблемы покоренного Востока — полумесяцы и чалма, мягко очерченные слабым рельефом и благодаря этому не выступающие на передний план. В отличие от этого военные атрибуты — штандарты, копья, колчаны, бунчуки, сабли, включенные в носовую композицию ростр, — сделаны из темной бронзы и создают определенный цветовой контраст со светло-розовым мрамором самих ростр.

Изысканная гамма мраморов и гранитов Чесменской колонны, бронза ее декора великолепно согласованы с мягким по цвету тоном воды, из которого колонна как бы вырастает. Купы деревьев, расположенные на островах и окаймляющие береговую линию озера, создают в разное время года то более спокойную, то более живописную, но всегда гармоничную по цвету «кулису» для этого удивительного и по композиции, и по месту своего расположения памятника.

Чесменская колонна стала национальным памятником, причем памятником уникальным, ибо среди известных современных ей зарубежных памятников ростральных колонн нет.

Небезынтересно, что во Франции в 1780—1790 годах были созданы архитектурные проекты с ростральными колоннами. Так, например, в композицию Биржи Пьера Бернара, удостоенной медали в 1782 году, были включены колонны, украшенные рострами. Созданный Буржолем проект маяка, удостоенный медали на одном из конкурсов Парижской академии 1780-х годов, также предусматривал ростры. Следует указать, что, когда создавались эти проекты, Чесменская колонна была уже возведена, а сам Ринальди работал по заказам Франции.

Еще до создания Чесменской колонны, в 1771 году, по-видимому, по проекту Ринальди сооружается малая ростральная, или Морейская, колонна. Она воздвигнута в честь

победы, одержанной русскими в 1770 году на полуострове Морья в Средиземном море. Колонна находится на территории Старого сада, который с юго-востока ограничен тремя неодинаковыми по величине прудами, соединенными каскадами. Им был придан вид естественных водопадов, усеянных обломками скал. Каскад между первым и вторым прудами получил название Чертов мост. Здесь-то, со стороны Старого сада, и была поставлена Морейская колонна. Она как бы замыкает три аллеи регулярной части Екатерининского парка. Одна из них идет от лестницы Камероновой галереи, мимо Грота, другая — от крыла Эрмитажа и третья подходит под прямым углом к первой.

Сравнительно невысокая, семиметровая, Морейская колонна хорошо обозревается с разных дорожек парка. Если идти вдоль каскадных прудов к Адмиралтейству, Морейская колонна рисуется на фоне сменяющегося пейзажа Старого сада, при этом она особенно хорошо видна с так называемой Трифионовой горы. Интересен вид с плотины между Нижним каскадным и Большим прудами, когда перед взором путника вырастает не только Морейская, но и Чесменская колонна.

Поставлена Морейская колонна между первым и вторым прудами не случайно. Берег первого пруда плавно переходит к Чертову мосту, слегка понижаясь, а сама колонна расположена на некотором возвышении. Это создает иллюзию полуострова, возможно, символизирующего полуостров Морья.

Морейская колонна своеобразно входит в планировочную систему города. В 1744 году на месте ограды Старого сада со стороны Садовой улицы начались работы по сооружению канала. Канал был построен с каскадами (разница в уровнях местности у Большого дворца и у Нижнего третьего пруда при впадении в него канала составляет два с половиной метра). Сооружение канала с ажурной решеткой вместо ранее находившейся здесь каменной ограды от-

крывало вид на парк не только с набережной канала, но и с улиц, подходивших к набережной.

Структура памятника проста: колонна, увенчанная сравнительно небольшим круглым обелиском с рострами, покоится на четырехгранном постаменте с двухступенчатым основанием. Основные соотношения элементов Морейской колонны аналогичны соотношению их в Чесменской и Крымской колоннах. Они соответствуют принципам римско-дорического ордера. Единый композиционный строй этих трех колонн дает основание назвать автора Чесменской колонны возможным автором и двух других.

Об этом говорит и колористическое решение Морейской колонны. Ступени в основании памятника, база и капитель выполнены из белого каррарского мрамора. Благодаря тонкой профилировке базы и капители цветового контраста между этими элементами и стволом колонны, сделанным из серо-голубого с белыми прожилками олонецкого мрамора, не создается. Гармоничен и переход от ствола колонны к пьедесталу, сделанному из того же мрамора. Несколько отличающееся по цвету, сделанное в более крупных формах и в другой фактуре основание и выполненный из темно-розового камня нижний плинт пьедестала создают присущее произведению Ринальди ощущение насыщенности в нижней части композиции.

Обелиск, завершающий колонну, высеченный из так называемого тивдийского, или белогорского, розового мрамора, украшен рострами. Они не только придают колонне своеобразный силуэт, но и раскрывают содержание памятника.

Чесменская и Морейская колонны — уникальные памятники второй половины XVIII века. И по выбору места расположения, и по композиции, и по использованию декоративных элементов, среди которых главными являются ростры, эти памятники приобретают характер эмоционально насыщенной объемно-пространственной иллюстрации к победам русского народа в русско-турецкой войне.

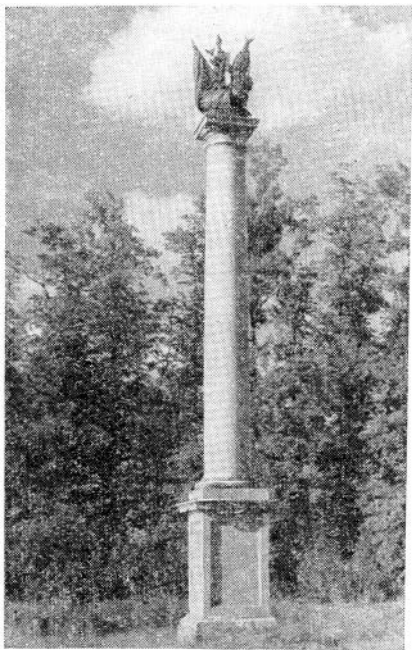
А. Ринальди. Морейская колонна. Фотография. 1972.

Крымская колонна — памятник присоединения Тавриды. Она расположена недалеко от Орловских ворот, за оградой Екатерининского парка. Однако, установленная в 1777 году на территории комплекса зданий дворцового Запасного двора и Кордегардий, Крымская колонна с окружающим ее ансамблем по существу была неотъемлемой частью Екатерининского парка. До возведения решетки весь ансамбль Запасного двора со стройной пятнадцатиметровой колонной отделялся от парка лишь дорогой, засаженной липами. Ансамбль, ориентированный на восток, что достаточно символично, был обращен к Екатерининскому парку и как бы ограничивал и закреплял его юго-восточную границу между Орловскими воротами и Подкапризовой дорогой.

Крымская колонна сейчас одиноко возвышается среди маловыразительной застройки на территории больницы, из-за чего доступа к ней нет. Этот уникальный памятник XVIII века целесообразно было бы перенести на территорию Екатерининского парка.

Колонна вырублена из монолитного куска мрамора на Екатеринбургской шлифовальной фабрике и отдела-





А. Ринальди. Крымская колонна. Фотография. 1972.

на в мастерской Конторы строения Исаакиевской церкви. С большой долей вероятности можно предположить, что Крымская колонна сооружена по проекту Ринальди. Ведь именно он создает ряд монументально - декоративных сооружений из естественного камня, и не только в Царском Селе. Мы имеем в виду не только мемориальные памятники, но и верстовые столбы — «мраморные верстовые пирамиды». Однако самое убедительное доказательство его авторства — в художественном единстве Крымской колонны с Морейской.

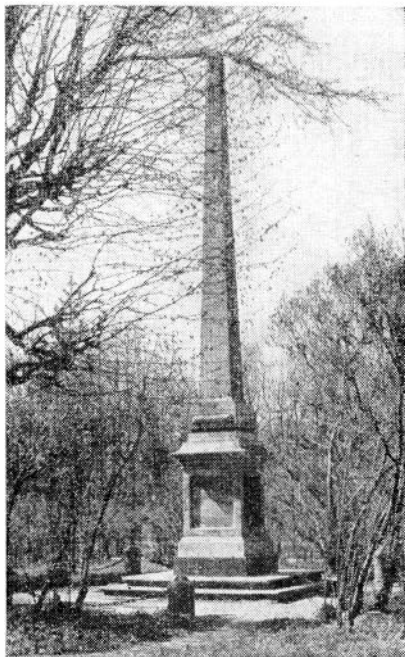
Крымская колонна сооружена также в характере римско-дорического ордера. Она выдержана в светлых тонах. Ствол колонны светло-серый, пьедестал несколько темнее, с легким розоватым оттенком. Нижний плинт пьедестала вырублен из серого мрамора с белыми вкраплениями. Вся структура его рисунка крупнее остальных элементов памятника, и поэтому цвет мрамора здесь воспринимается интенсивнее. В настоящее время стилобата нет, но, по-видимому, колонна была поставлена на трехступенчатое основание.

Присоединение Крыма к России произошло в 1783 году. Колонна, поставленная в 1777 году, казалось бы, не могла

А. Ринальди. Кагульский обелиск. Фотография. 1972.

быть задумана как памятник присоединению Крыма. Однако в 1774 году был заключен Кучук-Кайнарджийский мир, по которому Россия получила ряд важных торговых пунктов на Черноморском побережье. С этого же года начались работы по сооружению зданий Запасного двора и Кордегардий. Можно предположить, что Кучук-Кайнарджийский договор повлиял на решение ансамбля. По свидетельству современников, весь этот ансамбль чем-то напоминал о Константинополе. Судя по чертежам, архитектура здания Запасного двора действительно носила в какой-то степени «мавританский» характер. Однако до формального акта присоединения Тавриды колонна оставалась без завершения. Композиция из турецких доспехов, выполненная по проекту Г. И. Козлова, была установлена лишь в 1785 году.

«Кагула памятник надменный», разработанный А. Ринальди, был воздвигнут в 1771—1772 годах в честь победы русской армии под командованием фельдмаршала Румянцева над турками при реке Кагуле. Одновременно создавалась пейзажная часть Екатерининского парка на участке между Подкапризовой дорогой и Рамповой аллеей.



Обелиск хорошо виден на портрете Екатерины II В. А. Боровиковского, гравированном Н. И. Уткиным. Кагульский обелиск показан и на акварели Д. Кваренги. Он возвышается на широком зеленом лугу, поднимающемся по скату холма. От Кагульского обелиска, как и из окон Зубовского корпуса Екатерининского дворца, хорошо был виден свободный и извилистый рисунок Верхних прудов и каналов, расположенных в системе вновь создаваемого пейзажного парка. Он производил впечатление естественно текущей реки, что должно было, очевидно, символизировать реку Кагул.

Основная в то время дорога из Петербурга в Царское Село подводила к восточному крылу Екатерининского дворца, где до 1780 года располагалась его Парадная лестница. Поставленный невдалеке от главного входа во дворец, Кагульский обелиск приобретал особое значение.

Никаких военных атрибутов в декоре Кагульского обелиска нет. На стороне пьедестала, обращенной ко дворцу, имеется надпись о событии, в честь которого сооружен обелиск. Здесь все построено на тонко найденных, изысканных пропорциях и своеобразном колористическом решении.

Обелиск поставлен на трехступенчатый стилобат красного гранита, из которого выполнены нижний плинт пьедестала и тумбы ограды памятника. Цвет и фактура материала придают памятнику определенную монументальность. Переход от пьедестала к обелиску представляет собой высокую базу, в средней части которой помещен камень «муфта» с длинным продольным фигурным рустом. База сделана из тивдийского красного мрамора. Насыщенность цвета способствует восприятию этой части как несущей. Пьедестал и обелиск сложены из темно-серого мрамора. Из него же сделана «муфта». Это смягчает переход цветов и как бы объединяет пьедестал с завершением.

В композиции Кагульского обелиска следует отметить интересную особенность: он осуществлен из мраморов раз-

А. Ринальди. Пьедестал мраморный в честь добродетели и заслуги. Фотография. 1910.

личных рисунков. Две его грани выполнены из однородного, однотонного мрамора. Две же противоположные стороны обелиска (обращенные ко дворцу и к прудам), главные по ориентации, сделаны из мрамора, имеющего очень светлые прожилки. Прожилки идут в вертикальном направлении и усиливают впечатление устремленности всего памятника ввысь.

Во второй половине XVIII века одной из лучших перспектив пейзажной части Екатерининского парка был вид от дворца на Кагульский обелиск и спускавшийся к пруду зеленый луг. На лугу в купе деревьев белел Пьедестал мраморный в честь добродетели и заслуги или, как его называют иначе, Памятник Ланскому или Пьедестал с вазой. И действительно, на стороне его, обращенной к дворцу, установлена бронзовая доска с хвалебной надписью: «Коль велико удовольствие честным душам видеть добродетели и заслуги, общими похвалами достойно венчаемые». Выше помещен рельефный золоченый герб Ланского, а ниже надписи — рельефное изображение двух сторон медали, выбитой в память о нем.

Один из первых историков Царского Села И. Яковкин писал в 1829 году, что «ни о времени, ни о причине постановки сего памятника ничего не известно». С. Н. Вильчков-



ский в книге о Царском Селе, изданной в 1911 году, сообщил, что памятник этот посвящен генерал-адъютанту А. Д. Ланскому, скончавшемуся в 1784 году.

Однако в альбоме царскосельских строений, составленном Нееловым за восемь лет до смерти Ланского, мы видим изображение памятника с приведенной выше надписью, с рисунками трех барельефов без герба и медали. На ряде планов Царского Села начала 1770-х годов, и в том числе на генеральном «плане Царского Села», гравированном Иваном Кувакиным, также помещен мраморный пьедестал «как находящееся в парке строение».

Все это позволяет сделать вывод о том, что Пьедестал с вазой сооружен в начале 1770-х годов. Пока еще не представляется возможным раскрыть, в честь чьей «добродетели» и какой «заслуги» создан этот памятник.

Композиция памятника проста: стилобат, состоящий из трех серо-розовых гранитных ступеней, подводит к площадке, на которой установлен высокий, из розового с серыми вкраплениями мрамора, пьедестал. Его украшают бронзовая доска и три белых мраморных барельефа. Венчает пьедестал ваза-урна, исполненная также из белого мрамора.

Хорошо найденные пропорции, изящно прорисованные профили пьедестала, характер рельефов по сторонам его (щит с копьем, подвешенный на ленте, рог изобилия и венок), рисунок вазы, установленной на плавно суживающемся кверху подножии, использование серо-бело-розовых тонов мраморов — все выдает вкус и манеру Ринальди. Об авторстве Ринальди свидетельствует и трактовка высокого цоколя, исполненного из темно-серого мрамора. Его характер и цветовая гамма схожи с решением цоколя Морейской и Крымской колонн, а также Кагульского обелиска.

Пьедестал с вазой расположен в наиболее романтической части Екатерининского парка. Он стоит несколько в стороне от оси гранитной террасы и хорошо просматривается с живописно изгибающейся дорожки, идущей вдоль Рампо-

вой аллеи, и с острова, на котором расположен Концертный зал и Кухня-руина. И Пьедестал с вазой, и стоящий на одной оси с ним Кагульский обелиск обогащают композицию Екатерининского парка и художественно напоминают «содружество» Чесменской и Морейской роstralных колонн.

Орловские ворота — единственная триумфальная арка, осуществленная Ринальди, и в то же время это единственная мраморная арка Царского Села. Орловские ворота были построены на месте временной деревянной триумфальной арки, сооруженной по проекту А. Ринальди в 1771 году к торжественной встрече Григория Орлова, возглавившего борьбу с распространившейся в Москве эпидемией чумы. Работами по возведению арки руководил В. И. Неелов. Она была как бы макетом в натуральную величину будущих ворот, построенных из гранита и мрамора в 1777—1782 годах также по проекту Антонио Ринальди. Мраморные работы велись под надзором «каменного мастера» Пинкетти в 1772—1777 годах в мастерских Конторы строения Исаакиевской церкви.

Орловские ворота — однопролетная триумфальная арка с трехчастным членением по горизонтали и по вертикали. Гладкие колонны розового тивдийского мрамора четко выступают на фоне серых тонов мраморной облицовки основного массива ворот. Покоятся колонны и пилястры на пьедестале из темно-розового сумерского мрамора. Над антаблементом возвышается высокий аттик, среднюю часть которого на обоих фасадах покрывает мемориальная надпись, сообщающая о событии, в честь которого сооружен памятник.

В композиции Орловских ворот Ринальди следовал архитектурным формам древнеримской архитектуры.

В 1781 году почему-то было решено сделать Орловские ворота запирающимися. Железные створы были выполнены по рисунку Кваренги на Сестрорецком оружейном заводе в 1787 году. В 1784—1786 годах были сделаны и железные



А. Ринальди. Орловские ворота. Фотография. 1972.

решетки, установленные по обеим сторонам ворот. Несмотря на то что рисунок их очень красив, они упрощают памятник, делают его в известной степени утилитарным, похожим именно на ворота. Этим снижается монументальное значение ворот как триумфальной арки, оформляющей въезд в Царское Село со стороны Гатчины.

От Гатчины сюда ведет прямая как стрела дорога. Уже издали при приближении к Екатерининскому парку с дороги был виден и строгий силуэт арки, и лаконичная надпись на фризе — строка из стихотворного послания поэта В. И. Майкова: «Орловым от беды избавлена Москва».

Со стороны парка композиция арки воспринимается иначе. Рамповая аллея, ведущая к ней, на последней четверти

длины раздваивается и только при приближении к воротам снова объединяется и выпрямляется. Силуэт Орловских ворот возникает на сравнительно близком расстоянии, и композиция триумфального сооружения воспринимается одновременно с содержанием посвяtitельной надписи.

В отличие от многих работ Ринальди по Орловским воротам сохранился сравнительно большой иконографический материал, исследованный Г. Г. Гриммом.

Среди чертежей отдела рисунка Государственного Эрмитажа обращает на себя внимание принадлежащий Ринальди проект торжественной Триумфальной арки. Г. Г. Гримм, не связывая этот проект с Орловскими воротами, высказал суждение о том, что эта арка, возможно, предполагалась для установки где-либо в Екатерининском парке Царского Села. Но, может быть, этот проект скорее следует рассматривать как еще один вариант Орловских ворот? В нем встречаются декоративные элементы (овальные венки, гирлянды, и особенно арматура), известные нам по другому памятнику Ринальди, связанному также с именем Орлова, — Мраморному дворцу. Представляется возможным, что использование одинаковых декоративных элементов было продиктовано желанием Ринальди объединить общей художественной тональностью сооружения, связанные одним и тем же адресом.

Мемориальные сооружения Царского Села представляют собою исключительный по своей художественной ценности ансамбль, отмеченный глубоким стилистическим единством. Их композиционное построение просто и отличается цельностью. Ему подчинены декоративные элементы, сдержанные по прорисовке и рельефам, что характерно для раннего классицизма. Лишь некоторая усложненность отдельных профилей и деталей связывает памятники с уходящим барокко. Неотделимые от окружающих их парков, они служат примером гармонического единства архитектуры и пейзажа.

Мемориальные памятники Ринальди в Царском Селе являются существенным звеном в творческой биографии мастера, и, как новый тип сооружений эпохи, по-своему иллюстрируют общие тенденции сложнейшего процесса формирования классицизма.

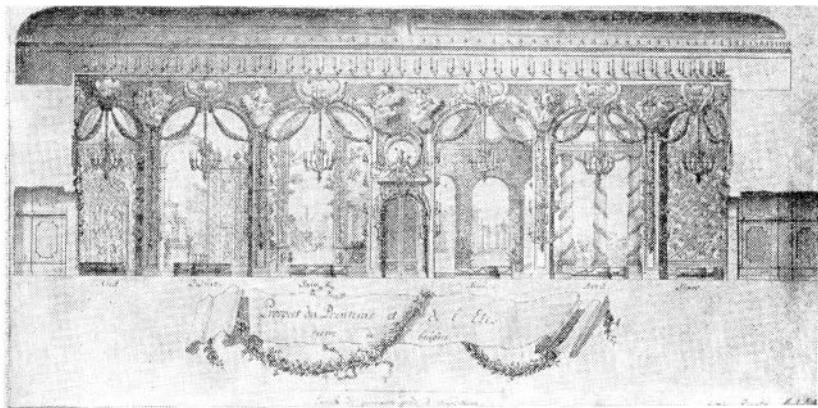
* * *

В переходные периоды, подобные эпохе раннего классицизма, подлинны таланты создавали произведения исключительной художественной ценности. Таким художником был, бесспорно, Ринальди. Он отходит от основных принципов барокко, но, прокладывая пути к строгому классицизму, еще тесно связан с предыдущей архитектурной эпохой.

Творчество Ринальди принято хронологически делить на два периода. Ораниенбаумские постройки относят к первому, барочному, а Гатчинский и Мраморный дворцы — ко второму. Для второго считается характерным переход к более простым и строгим формам. В нашем рассказе мы старались отойти от этого формального, хотя и привычного разграничения.

В творчестве художника не может не быть эволюции. Была она и у Ринальди. Однако не следует при анализе его произведений исходить из механического разграничения их по времени. Это может привести к неправильным оценкам, выводам и датировкам. Все это очень нежелательно, ибо творчество зодчего не изучено еще в полном объеме, в его истории есть много «белых мест». Но попытка сделать обоснованную, органически единую характеристику творчества зодчего важна уже сейчас для раскрытия процесса формирования русского классицизма.

Всем произведениям Ринальди, как мы видели, свойственны черты переходного стиля. В них соседствуют элементы уходящего барокко и нарождающегося классицизма



А. Ринальди. Проект оформления зала в Зимнем дворце к маскараду 1770 года.

независимо от времени их создания. Преобладание одних черт над другими объясняется назначением и масштабом сооружений, местом возведения, материалом.

Когда создавались действительно более строгие Гатчинский и Мраморный дворцы, ораниенбаумские постройки были уже закончены. Но ведь одновременно с Гатчинским и Мраморным дворцами в 1770-х годах Ринальди создает и проект оформления зала на тему «Времена года» к маскараду в Зимнем дворце. Его композиционная схема аналогична ораниенбаумским залам. Люстры, множество бра, сплошная лента двойных подсвечников создавали море света в этой изысканной композиции, перекликающейся с ораниенбаумскими памятниками.

Дворец Петра III — самая ранняя известная нам постройка Ринальди. Но он скромнее и строже и уже отмечен

несомненными чертами переходного времени. Эти же черты характеризуют Тучков буян и мемориальные памятники.

Для сооружений Ринальди характерна любовь к закругленным линиям, стремление к смягчению строгих архитектурных форм, что придавало им особую живописность. Вспомним трактовку объемов и плановые решения Китайского дворца, дворца Чернышева, павильона Кательной горки и Петровского дворца. А ведь последний — ровесник Гатчинского и Мраморного дворцов.

Всем интерьерам работы Ринальди в равной степени присущи черты переходного времени. Если в композиции ряда залов Гатчинского и Мраморного дворцов введен ордер, то он имеется и в Овальном зале Китайского дворца, и в проектах парадных залов, относящихся к разным годам. Черты рококо и обилие декоративных приемов и средств также характерны для интерьеров Ринальди, созданных на протяжении всего его творческого пути. В одних они, в соответствии с назначением помещения, достигали полноты своего звучания, в других носили более камерный характер. Даже характерная для орнаментики Ринальди деталь, так называемый «цветок Ринальди», как контрапункт в музыке, проходит в оформлении Гатчинского и Мраморного дворцов и «расцветает» на фасаде костела св. Екатерины, к достройке которого Ринальди приступил в 1775 году.

Правомерно предположить, что монументальные сооружения Ринальди (памятники, дворцы), выполненные в естественном камне, в большей степени отмечены чертами классицизма, нежели его камерные постройки. Изысканность и сложность композиционных решений, характерная для барокко, присуща в основном его парковым павильонам и небольшим дворцам.

Обычно Ринальди характеризуют прежде всего, а иногда и только как мастера внутреннего убранства. Но анализ произведений зодчего говорит о нем как о крупном, своеобразном и разностороннем архитекторе.

Произведения Ринальди несут прогрессивные для своего времени принципы. Это прежде всего глубокое внимание к выбору объемно-пространственного решения композиции и к ее конструктивным принципам, новаторское использование эстетических свойств различных строительных и отделочных материалов, умение достичь подлинного синтеза искусств во имя создания идейно-образной выразительности сооружений. Огромная сила творчества Ринальди — в художественном синтезе, в самом широком и разнообразном его проявлении. Это — синтез архитектуры с природой, синтез архитектуры с живописью, скульптурой и прикладными искусствами, синтез архитектуры с материалом и конструкцией.

Сила успеха творческих замыслов Ринальди, в основе которых лежала взаимосвязь различных видов искусств, определялась не только талантом отдельных художников, но и совместной работой сложного «многострунного» ансамбля, направляемого зодчим.

Одной из характерных черт русской архитектуры была органическая связь архитектурного сооружения с природой. Умело вписать здание в окружающую среду, сохраняя свободу замысла, — это та традиция, которой надо следовать. Именно архитектура сооружений, созданных Ринальди, органически слитая с природным окружением, придает ему особую значимость.

Ринальди решал парадные интерьеры по принципу анфилад, которые были необходимы во дворцах, где проходили приемы и празднества. Но анфилады во дворцах Ринальди не создавали впечатления бесконечной галереи, столь характерной для дворцов барокко. Не стремился зодчий и к полному единству внутреннего декоративного убранства здания. Каждый зал его анфилад имел свой, неповторимый облик, соответствовавший функциональному назначению. Парадные залы в произведениях Ринальди при всей насыщенности декоративными элементами подкупали своей стро-

гостью и простотой. Относительно небольшие, они были полны какой-то ощутимой человеческой теплоты, в отличие от эффектных декоративных приемов барокко. Такой же подлинной теплотой проникнуты грациозные залы Китайского дворца и павильона Кательной горки, что их в корне отличает, например, от манерного рококо французского искусства.

В мировом декоративном искусстве русскому художественному паркету XVIII—XIX веков принадлежит одно из первых мест. Он оригинален как по форме, так и по технике исполнения. Значительный интерес представляют паркетные, сделанные по рисункам Ринальди. Нам известно более сорока ринальдиевских паркетов. В их композиционном строе нашли свое определенное выражение черты стиля рококо. Это проявилось и в преобладании множества длинных и коротких изогнутых линий, и в мягких переходах тонов, и в том, что композиция многих паркетов построена по схеме эллипса. И все же в рисунках ринальдиевских паркетов заметны уже переходные черты. Для их орнаментики характерна как бы замкнутая в себе и более уравновешенная динамика, чем в безоговорочно рокайльных произведениях. При всем разнообразии и живописности этим паркетам уже присуща ясная, классицистическая композиционная система, в основу которой положен принцип симметрии.

Разнообразные по своей композиции, тонко нарисованные паркетные занимали особое место в общей картине ринальдиевских интерьеров. Вместе с лепкой перекрытий и стен, связанной с ними общностью орнаментики, а также специально сделанной мебелью они служили примером полноценного и продуманного синтеза различных видов декоративных искусств, синтеза, обусловившего создание единого художественного ансамбля.

XVIII век открыл все богатейшие месторождения русских цветных камней. Русский камень — мрамор с Урала,

мраморы и граниты с тивдийских и рускольских ломок Карелии, необыкновенно разнообразные по структуре и по цвету, использует Ринальди и во внешнем облике и в интерьерах зданий. Надо заметить, что Ринальди впервые покрывал стены мрамором. Широкое применение этого приема началось позднее, лишь в эпоху строгого классицизма.

Ринальди первый облицевал стены здания пудожским камнем. Так отделан Гатчинский дворец. Незаслуженно забытый, этот камень мог бы и теперь украшать фасады новых зданий, в первую очередь в самой Гатчине.

Кроме естественного камня Ринальди использовал и недорогую отделку — штукатурку, искусственный мрамор. До Ринальди в России искусственный мрамор применяли редко.

На фоне общей классицистической направленности архитектуры второй половины XVIII века в 60—70-х годах родилось своеобразное увлечение так называемой псевдоготикой и «китайщиной», которые оставили след в творчестве многих мастеров этого периода. Отдал им дань и Ринальди. О его участии в сооружении китайского комплекса в Царском Селе в настоящее время говорят лишь косвенные данные. Но, быть может, пройдет немного времени, и никто не будет сомневаться в том, что именно Ринальди — создатель всего этого комплекса.

Произведения Антонио Ринальди — живое свидетельство тех изменений, которые происходили в русской архитектуре его времени. Позади остались пышные и грандиозные по масштабам замыслы барокко, его безудержная, бьющая через край декоративность, потоки причудливых орнаментальных форм. Им на смену пришли идеалы классицизма — строгие и ясные, простые и монументальные, четкие по содержанию и по формам выражения. В архитектуру входит ордер, определяющий ее спокойный и уравновешенный характер.

Сооружения Ринальди — памятники раннего русского классицизма. Объемно-пространственным композициям его произведений присуща определенная ясность. Фасады его

зданий лишь оживлены пилястрами и колоннами, декоративные элементы подчинены общей, в основном спокойной композиции. Они сдержанны по прорисовке и рельефам.

В произведениях Ринальди многое еще напоминает нам об уходящем с арены мировой архитектуры барокко. Об этом говорят как отдельные архитектурные элементы в композиции фасадов, так и скульптурные украшения и декоративные вазы, причудливой лентой обрамляющие парапеты ринальдиевских дворцов. В особенности же это чувствуется в интерьерах, насыщенных изящной орнаментальной лепкой.

Но обо всем этом мастер говорит своеобразным, более сдержанным по своим эмоциональным качествам архитектурным языком.

Произведения Ринальди приковывают внимание зрителя и своим композиционным замыслом, и гармоническим единством декоративного убранства с архитектурой. Возведенные искусными руками талантливых мастеров, которые были большими самостоятельными художниками, они являются гордостью русской культуры XVIII века.

Вместе с Ринальди работали русские живописцы Федор Данилов, Иван Акимов, Григорий Молчанов, один из интересных итальянских орнаменталистов Серафино Бароцци и известный мастер декоративной живописи Стефано Торелли. Крупнейшим представителем венецианской школы XVIII века Джованни Баттиста Тьеполо был исполнен великолепный плафон «Отдых Марса».

Художественный образ Мраморного дворца во многом был предопределен сотрудничеством Ринальди с замечательными русскими скульпторами Козловским и Шубиным. Каждый из них, используя мифологические и исторические сюжеты, воплотил героические и патриотические идеи своего времени.

Тщательно оберегая замечательные произведения архитектуры, мы должны видеть в них не только памятники минувших эпох, но и живой материал для нового творчества.

Архитектор должен быть «с веком наравне», тогда он создаст произведения, отвечающие идейным, экономическим, техническим, художественным требованиям своего времени. «Наполняйте Ваш ум и Ваши сердца, как бы они ни были обширны, идеями и чувствами Вашего века, и художественные произведения не замедлят явиться», — заметил Гёте.

Изучение и анализ выдающихся памятников русской архитектуры прошлого — одно из неперенных условий развития теории и практики советской архитектуры. Изучение принципов, лежащих в основе всемирно известных произведений русской архитектуры, должно способствовать формированию архитектуры будущего. Ибо, как говорил В. И. Ленин, «хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством».

Творческое осмысление и углубление прогрессивных традиций русской архитектуры — необходимое условие ее дальнейшего развития, поисков наиболее полноценного, гармонически согласованного во всех элементах художественного образа современных зданий. Следует изучать наследие, ибо оно действенно. Вот почему обращение к творчеству Антонио Ринальди оправдано и закономерно.



ЛИТЕРАТУРА

Абрамов Л. К. Проблема изучения наследия русской архитектуры и современные задачи проектно-восстановительных работ по дворцу и паркам Гатчины. Докт. дисс. 1950, Гос. библиотека СССР имени В. И. Ленина, рукопись.

Атлас Майера. Планы Петербурга. Музей истории Ленинграда.

Бакланов Н. Б. Неизвестный проект А. Ринальди.— «Архитектура», 1923, № 1—2.

Барсуков А. П. Жизнеописание князя Григория Григорьевича Орлова.— «Русский архив», 1873, кн. 1.

Бенуа А. Н. Рассадник искусства.— «Старые годы», 1910, апрель.

Божерянов И. Н. Гатчинский дворец 1784—1884.— «Русская старина», 1889, октябрь.

Божерянов И. Н. Невский проспект. 1703—1903. Культурно-исторический очерк двухвековой жизни С.-Петербурга. Изд. А. И. Вильборга.

Борисова Е. А., Каждан Т. П. Русская архитектура конца XIX — начала XX века. М., «Наука», 1971.

Вейнер П. П. Убранство Гатчинского дворца.— «Старые годы», 1914, июль—сентябрь.

Вильчковский С. Н. Царское Село. СПб., 1911.

Гатчина. Памятники русской художественной культуры. Вступительная статья и сопроводительный текст С. Н. Балаевой и А. В. Помарнацкого. М., «Искусство», 1952.

Гессен А. Э. Отчет по реставрации здания Ленинградского филиала Центрального музея В. И. Ленина (Мраморный дворец), проводившейся в 1951—1955 гг. Специальные научно-реставрационные производственные мастерские, 1956, рукопись.

Георги И. Г. Описание российско-императорского города Санкт-Петербурга и достопримечательностей в окрестностях оного. СПб., 1794.

Город Ломоносов (Ораниенбаум). Альбом. Вступительная статья и сопроводительный текст Г. И. Солосина. М., «Искусство», 1954.

Грабарь И. Э. Неизвестные и предполагаемые постройки В. И. Баженова. М., Изд-во АН СССР, 1951.

Гримм Г. Г. Архитектура перекрытий русского классицизма. Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1939.

Гримм Г. Г. Графическое наследие Антонио Ринальди. Труды Государственного Эрмитажа, т. 1. М., «Искусство», 1956.

Гримм Г. Г. Работы Ринальди по внутренней отделке Гатчинского дворца.— Труды Всероссийской Академии художеств, т. 1. Л.— М., «Искусство», 1947.

Дахнович А. С. Архитектура интерьера и мебели в России середины XVIII века. Архив Академии художеств СССР, рукопись.

Дворец Петра III в Ораниенбауме.— «Нива», 1892, № 37.

Исаков С. К. Федот Шубин. М., «Искусство», 1938.

Историческая выставка архитектуры 1911 г. Биографии архитекторов, работы которых находились на выставке. СПб., 1912.

Исследование по истории дома № 12 на наб. реки Мойки (Н. И. Голлер, С. Л. Абрамович, Л. М. Солдатова, при участии К. Д. Халтурина и Е. П. Дмитриевой). 1973, Всесоюзный Пушкинский музей, рукопись.

Исторические справки и первичные паспорта по всем памятникам, упоминаемым в тексте. Архив Государственной инспекции по охране памятников в Ленинграде. Рукописи и архивы дворцов-музеев Гатчины, Ломоносова и Пушкина.

Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела Библиотеки АН СССР. Карты, планы, чертежи, гравюры собрания Петра I. Изд-во АН СССР, 1961.

Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга от начала заведения его с 1703 по 1751, сочиненное А. И. Богдановым, изданное В. Г. Рубаном. СПб., 1779.

История русского искусства. Под ред. И. Э. Грабаря, т. 3. СПб., 1909.

История русского искусства, т. 6. М., Изд-во АН СССР, 1961.

Кавелин Л. Очерки Ораниенбаума.— «Иллюстрация», СПб., 1847, № 5.

Казаков С. Павловская Гатчина.— «Старые годы», 1914, июль — сентябрь.

Кедринский А. А., Колотов М. Г., Медерский Л. А., Раскин А. Г. Летопись возрождения. Л., Изд-во литературы по строительству, 1971.

Крашенинников А. Ф. Кокоринов и Деламот — первые зодчие эпохи классицизма в России. Канд. дисс. 1964, Гос. библиотека СССР имени В. И. Ленина, рукопись.

Кузнецов Ф. Д., Кузнецова-Рыцк Э. Ф. Архитектор Петр Егоров. Чебоксары, 1964.

Курбатов В. Я. Петровский дворец.— «Старые годы», 1912, июль — сентябрь.

Кючарианц Д. А. К вопросу о воссоздании Шубинского зала Мраморного дворца в Ленинграде.— Проблемы синтеза искусств и архитектуры, вып. IV. Сборник научных трудов Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Л., 1974.

Кючарианц Д. А. Мемориальные сооружения А. Ринальди в Царском Селе (г. Пушкин).— Проблемы синтеза искусств и архитектуры, вып. V. Сборник научных трудов Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Л., 1976.

Кючарианц Д. А. Мраморный дворец — Ленинградский филиал Центрального музея В. И. Ленина.— Ученые записки Ленинградского Высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомой, вып. 2. Л., 1971.

Кючарианц Д. А. Мраморный дворец — памятник раннего русского классицизма. Канд. дисс. 1966, Гос. библиотека СССР имени В. И. Ленина, рукопись.

Кючарианц Д. А. Мраморный зал Антонио Ринальди.— Ученые записки Ленинградского Высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомой, вып. 3. Л., 1972.

Кючарианц Д. А. Паркеты А. Ринальди.— В сб.: Охрана памятников и вопросы истории русской архитектуры. Л., Изд-во литературы по строительству, 1974.

Кючарианц Д. А. Синтез искусств в архитектуре Мраморного дворца в Ленинграде.— В сб.: «Архитектурное наследство», № 16. М., Изд-во литературы по строительству, 1967.

Лансере Н. Е. Архитектура и сады Гатчины.— «Старые годы», 1914, июль — сентябрь.

Лонгинов М. Н. О петербургских дворцах XVIII века. М., 1873.

Лукомский Г. К. Старый Петербург. Пг., «Свободное искусство», 1917.

Макаров В. К. Гатчина. М.— Л., 1927.

Макаров В. К. Гатчинский парк. Пг., 1921.

Макаров В. К., Петров А. Н. Гатчина. Л.— М. «Искусство», 1974.

Материалы о городах придворного ведомства. Город Гатчино. 1882.

Орлов В. Мраморный дворец 1785—1885 гг.— «Русская старина», 1885, № 5.

Охрана памятников и вопросы истории русской архитектуры. Стройиздат, 1974.

Петров А. Н., Борисова Е. А., Науменко А. П., Повелихина А. В. Памятники архитектуры Ленинграда. Л., Изд-во литературы по строительству, 1969.

Петров А. Н. Пушкин. Дворцы и парки. Л.—М., «Искусство», 1964.

Преснов Г. М. Барельефы «Великодушных действий». Сообщение Государственного Русского музея. Л., 1959.

Пушкарев И. И. Описание Санкт-Петербурга и уездных городов Санкт-Петербургской губернии. СПб., 1839—1842.

Рукописный архив Ленинградского отделения Института археологии АН СССР: ф. 2, оп. 1, дд. 1919—1936 гг. Инвентарные книги и акты ремонтных работ здания Мраморного дворца.

Русское декоративное искусство. Восемнадцатый век, т. 2. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1968.

Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Восемнадцатый век. Под ред. А. И. Леонова. М., «Искусство», 1952.

«Санкт-Петербургские ведомости». Прибавления к № 44 (21 мая) 1778 г. О завершении постройки кухонь и конюшен Гатчинского дворца.

Соловьев К. А. Русский художественный паркет. М., Изд-во литературы по строительству, 1958.

Столетие города Гатчины. 1796—1896 гг. Под ред. С. В. Рождественского.

Столянский П. Петровский остров.— «Старые годы», 1912, июль — сентябрь.

Успенский А. И. Императорские дворцы. СПб, 1913.

Успенский А. И. Кательная горка в Ораниенбауме.— «Художественные сокровища России», 1902, № 5.

Успенский А. И., Бенуа А. Н. Китайский дворец в Ораниенбауме.— «Художественные сокровища России», 1901, № 10.

Яковкин И. История Села Царского. СПб., 1829.

* * *

Центральный государственный исторический архив СССР.

Фонд 466, оп. 1, д. 67— указы 1745 г. об увеличении размеров Большого пруда в Царском Селе.

Фонд 467, оп. 2, д. 112— об отделочных работах в Ораниенбауме в 1766—1770 гг.

Фонд 468, оп. 35, дд. 442, 456— о снятии и реставрации плафонов Мраморного дворца в 1846 г. и о пожаловании дворца, наименованного «Константиновским» в 1849 г., в дар вел. кн. Конст. Ник.; оп. 43, д. 173 — о покупке в 1783 г. мызы Гатчина у Орловых.

Фонд 470, оп. 13, д. 551— повеление арх. Кузьмину по перестройке кухонного флигеля Гатчинского дворца.

Фонд 482, оп. 7, дд. 191—197— документы 1832—1836 гг. по предполагаемой перестройке Мраморного дворца.

Фонд 485, оп. 2, дд. 64—102—материалы, отражающие работы арх. Брюллова по Мраморному дворцу (1844—1848 гг.); дд. 568, 636—639, 1105—проекты Ринальди зданий Конюшенного ведомства, Петропавловского собора и деталей Исаакиевского собора.

Фонд 487, оп. 13, д. 4 — об участии Ринальди в оформлении Грота в Царском Селе в 1771 г.; оп. 21, д. 126 — повеление об изменении очертаний прудов в Царскосельском парке; оп. 17, д. 984 (1770 г.) и оп. 13, д. 41 (1774 г.) — о постройке в Царском Селе Запасного двора и Кордегардий.

Фонд 491, оп. 1, д. 326 — об отпуске в 1799 г. денег на перестройку Гатчинской дворцовой церкви и о том, что эта работа поручается А. Захарову.

Фонд 492, оп. 1, д. 2 — о постройке в Ораниенбауме крепости (1756—1760 гг.).

Фонд 537, оп. 1, дд. 20—25, 39, 205, 350, 351, 456, 459, 545, 564, 642, 903 — о работах по внутреннему убранству и оборудованию Мраморного дворца (1849—1899 гг.).

Фонд 539, оп. 1, дд. 229—236, 240—246, 253—266, 281 — о работах в Мраморном дворце (в том числе и под руководством А. Н. Воронихина) и об отправлении вещей в Варшаву (1807—1832 гг.); д. 284 — «Описание Мраморного дома покоями в их уборах и вещам, также и службам с приложением планов, поднесенное от полковника Буксгевдена в 1785 г.»; дд. 321—349 — оправдательные документы по расходу суммы на ремонтные работы в Мраморном дворце (1803—1825 гг.).

Центральный государственный архив Военно-Морского Флота: фонд Г. Г. Кушелева, д. 3 — донесения о работах по внутреннему убранству во вновь надстраиваемых помещениях Гатчинского дворца.

Центральный государственный военно-исторический архив: ф. ВУА, д. 22766 — план Царского Села 1774 г.

Центральный государственный архив древних актов: раздел XIV, оп. 1, дд. 49, 228 (кн. I—II) — о работах в Гатчинском дворце в 1783 г., материалы по Мраморному дворцу; ф. 14, д. 52, ч. 1—3 — сведения о работах на территории Екатерининского парка Царского Села и о китайских строениях.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Истинная родина таланта	7
«Единственный в своем роде»	22
На улицах и площадях Петербурга	61
В Ораниенбауме	90
«Над озером Хотчино»	134
«Пантеон российской славы»	168
Л и т е р а т у р а	194

Джульетта Артуровна Кючарианц

«АНТОНИО РИНАЛЬДИ»



*Редактор Л. Е. Кошечая
Художник А. И. Векслер
Художественный редактор И. З. Семенцов
Технический редактор Л. П. Никитина
Корректор Э. Г. Поварская*

Сдано в набор 2/VI 1976 г. Подписано к печати 18/X 1976 г. М-38440. Формат 60×70¹/₁₆. Бумага тип. № 2. Усл. печ. л. 9,75. Уч.-изд. л. 9,2. Тираж 50 000 экз. Заказ № 640.
Цена 63 коп.

Лениздат, 191023, Ленинград, Фонтанка, 59.
Ордена Трудового Красного Знамени
типография им. Володарского Лениздата,
191023, Ленинград, Фонтанка, 57

63 коп.