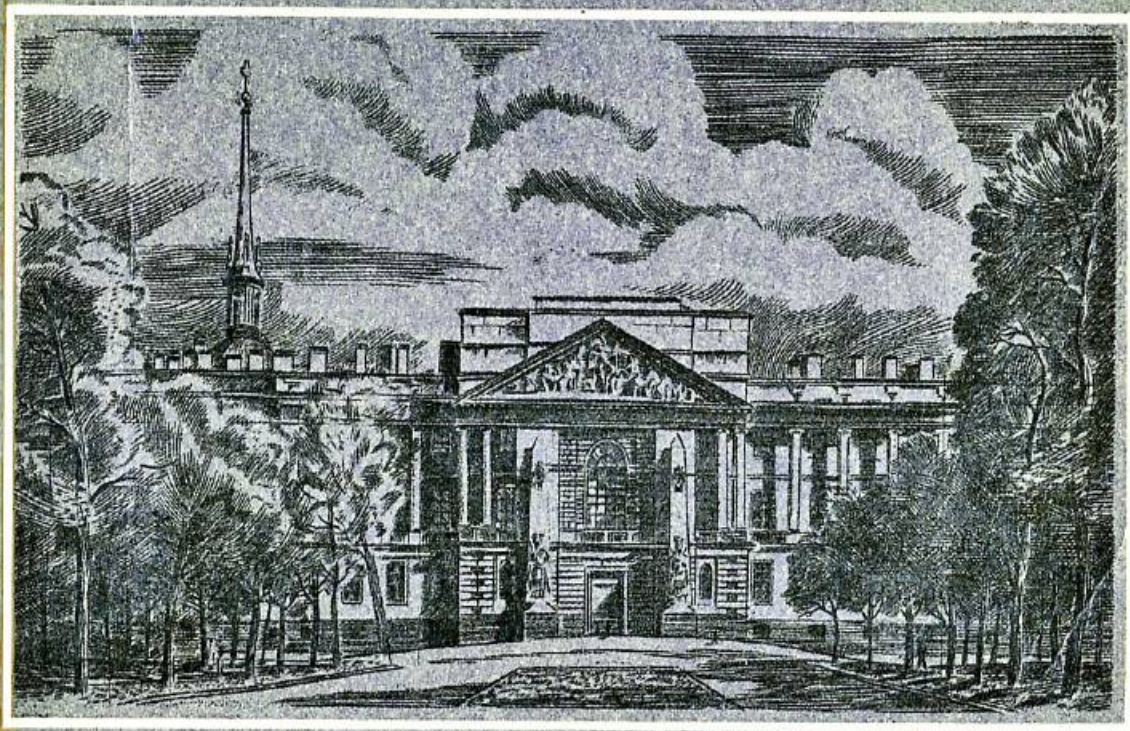


ЗОДЧИЕ  
НАШЕГО  
ГОРОДА

*В. К. Шуйский*

ВИНЧЕНЦО  
БРЕННА







VINCENT BRENNNA  
*Premier Architecte de L.L.M.M. J.J.  
Conseiller d'Etat actuel*



*В. К. Шуйский*

# ВИНЧЕНЦО БРЕННА



Лениздат  
1986



Рецензент —  
кандидат архитектуры Галина Андреевна Оль

**Шуйский В. К.**

Ш95 Винченцо Бренна. — Л.: Лениздат, 1986. — 200 с., ил. — (Зодчие нашего города).

Очерк-путеводитель по сооружениям, созданным в Петербурге и его окрестностях известным архитектором Винченцо Бренной. Автор его — кандидат искусствоведения Валерий Константинович Шуйский — знаком читателю по его первой книге «Тома де Томон», вышедшей в этой же серии.

В книге о Винченцо Бренне автор обобщает материалы, собранные его предшественниками, и предлагает читателю новые данные, почерпнутые в архивах. Большая часть иллюстраций публикуется впервые.

С именем Винченцо Бренны в Ленинграде и его пригородах связаны Михайловский (Инженерный) замок, Павловский и Гатчинский дворцы и окружающие их парки.

Книга о В. Бренне издается впервые. Она предназначена широкому кругу читателей, туристам, экскурсантам.

Ш 4900200000—172  
М171(03)—86 172—85

© Лениздат, 1986



Памяти замечательного зодчего  
и историка архитектуры  
Николая Евгеньевича Лансере.

Творчество Винченцо Бренны (в России его называли Викентием Францевичем) — одного из наиболее выдающихся архитекторов XVIII века — до сих пор оставалось малоизученным и загадочным, хотя наиболее значительные произведения зодчего известны очень широко. Это прежде всего Михайловский, или Инженерный, замок, авторство которого и сегодня вызывает споры историков искусства, проекты перестроек Павловского и Гатчинского дворцов, многочисленные садово-парковые сооружения.

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

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

Иной подход к архитектуре ощущается у Бренны. Бренна прежде всего романтик, широко пользовавшийся переработанными



им приемами ушедшего в историю стиля барокко и искусно сочетавший эти приемы с общими архитектурными схемами классицизма. Для него характерен и более широкий, чем у Камерона и Кваренги, подход к решению градостроительных задач, чему свидетельством ансамбль Михайловского замка, хотя он еще сохраняет в некоторой степени черты замкнутой архитектурной композиции, освободиться от которых полностью предстояло впоследствии ученику Бренны — Росси.

Бренна был воспитателем и учителем К. И. Росси — выдающегося зодчего периода высокого и позднего классицизма. Им были развиты отдельные декоративные приемы Бренны в отделке фасадов и интерьеров зданий.

К творчеству Бренны обращались многие исследователи, однако составить достаточно полную картину жизни и деятельности архитектора долгое время не представлялось возможным. В литературе до сих пор встречаются противоречивые сведения о его образовании и первых самостоятельных работах в Польше и России, приводятся различные даты его рождения и смерти. Затрудняет изучение творчества зодчего и то, что Бренна, покидая Россию, увез с собою около пяти тысяч собственных чертежей и рисунков. Местонахождение их до сих пор неизвестно.

К счастью, сохранилась большая часть архитектурного наследия Бренны, связанного с нашим городом, а в архивах Москвы и Ленинграда хранятся многочисленные документы, содержащие сведения об архитекторе и его работах. Сохранились также документы в польских архивах, легшие в основу публикаций целого ряда польских исследователей, в частности профессора Станислава Лоренца. Они освещают творчество Бренны в Польше и уточняют отдельные факты жизни и деятельности архитектора в Италии и России.

Однако характеристику творчества Бренны в целом дают лишь три небольшие публикации: статьи Н. Врангеля и И. Грабаря на русском языке, опубликованные в начале XX века, и появившаяся в печати сравнительно недавно статья Б. Маевской-

Машиковской на польском языке, подводящая краткий итог работы русских и польских исследователей с учетом ее собственных изысканий.

Наша книга не только сводит воедино сведения о жизни и деятельности архитектора, но и содержит целый ряд не публиковавшихся ранее архивных данных. В результате проведенной автором исследовательской работы и обобщений, включающих результаты трудов предшествовавших исследователей, Бренна предстает перед читателем выдающимся зодчим, получившим основательную архитектурную подготовку в Италии и Франции, и строителем, а не только талантливым декоратором, как считалось ранее.

Кроме печатных и архивных источников, а также музейных материалов в процессе создания книги была использована рукопись Николая Евгеньевича Лансере «В. Бренна», над которой он работал в 1930-х годах. Рукопись содержит целый ряд не известных широкому кругу читателей документальных данных, хотя значительная часть собранного Лансере богатого фактического материала была в разное время опубликована многочисленными исследователями. Автор приносит благодарность дочери архитектора — Наталии Николаевне Лансере, любезно предложившей рукопись и уникальные фотографии.

Н. Е. Лансере преимущественное внимание сосредоточивал на истории строительства дворцов. Автора настоящего издания интересует в первую очередь архитектурно-художественная сторона произведений Бренны.

Примечания в данной книге, как правило, имеют отношение к неопубликованным архивным материалам. В ряде случаев эти материалы были изучены и Лансере. Но по ссылкам в его рукописи найти их в настоящее время практически невозможно, так как архивные фонды, описи и дела в течение сорока с лишним лет неоднократно перешифровывались. Поиски материалов производились автором самостоятельно. Отдельные документальные данные, взятые непосредственно из рукописи Лансере, в архивах в настоящее время обнаружить и сверить не удалось.



С целью уточнения некоторых до сих пор принятых названий и характеристик интерьеров Михайловского замка, был использован не только опубликованный труд историка А. Коцебу, на который опирался и Лансере, но также сохранившиеся поэтичные инвентарные описи.

Книга содержит множество других ранее не изученных фактических материалов, помогающих более полному раскрытию жизни и творчества Бренны в Петербурге и его окрестностях.

В конце книги, кроме примечаний, содержащих ссылки на архивные источники, даны список использованной литературы, словарь мифологических и древнеримских имен, а также пояснения архитектурных терминов, встречающихся в тексте.

В подборе иллюстраций для книги предпочтение отдано материалам, менее известным современному читателю: чертежам, хранящимся в Научно-исследовательском музее Академии художеств СССР, фотографиям из архива Н. Е. Лансере и фотокопиям предварительных эскизов Михайловского замка из собрания Б. А. Васильева.



## В ИТАЛИИ И ПОЛЬШЕ

Винченцо Бренна родился в 1747 году во Флоренции<sup>1</sup>, где, вероятно, приобрел первоначальные навыки в области искусств.

Для изучения архитектуры и получения художественного образования он отправился в Рим, куда устремлены были помыслы не только начинающих архитекторов и художников, но и уже известных европейских мастеров. С начала XVIII века сюда съезжаются из разных стран люди искусства, историки, археологи. Нарастает интерес к изучению античности. Архитекторы и художники наряду с археологами и историками занимались археологическими изысканиями и изучением памятников Древней Греции и Рима. Постепенно вырабатывались новые взгляды на античную архитектуру, непосредственно связанные с формированием стиля классицизм. Усложненному, живописному стилю барокко противопоставлялись простота, ясность и четкость построения композиций. Винченцо Бренна, взгляды которого на искусство складывались в середине XVIII века, явился свидетелем смены архитектурных стилей, что в дальнейшем нашло отражение в его творчестве. Будучи увлеченным античностью, он изучал одновременно памятники искусства барокко с их более широкими возможностями декоративных приемов.

В середине — второй половине XVIII века Рим сохраняет положение художественного центра Европы. Помимо Национальной академии св. Луки и Французской академии здесь существовали мастер-



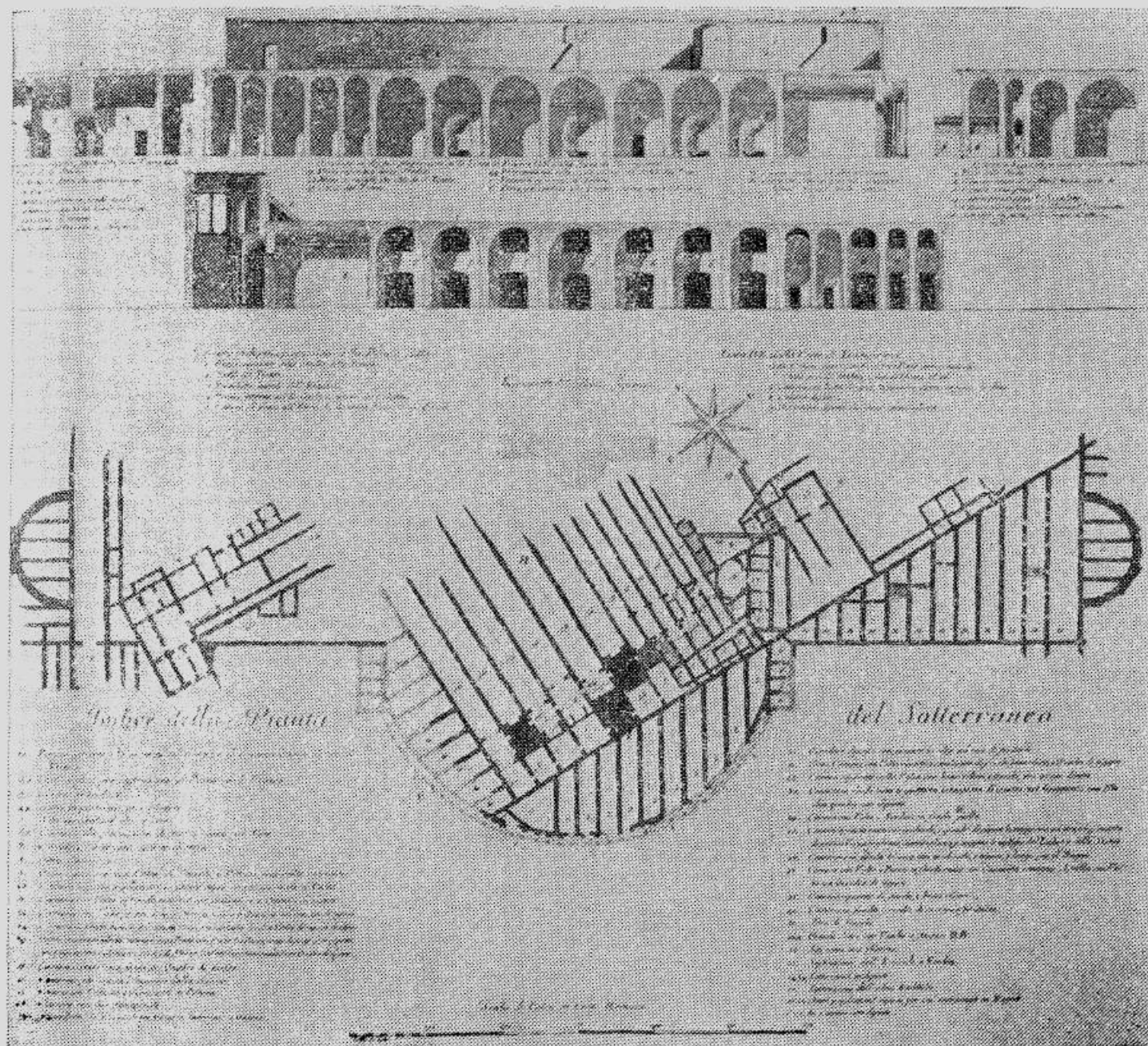
ские художников, в которых можно было получить необходимые познания в области рисунка, перспективы, живописи. Бренна поступил в мастерскую художника Стефано Поцци — представителя позднего барокко. Об этом мы узнаём из переписки Джакомо Кваренги, связавшего впоследствии, как и Бренна, свою судьбу с Россией. Вспоминая в Петербурге свои молодые годы, Кваренги писал: «В мастерскую к художнику Поцци приходили учиться рисунку фигуры многие молодые художники, занимавшиеся архитектурой; и я, заключив с ними дружбу, в особенности с неким г. Бренна, мало-помалу полюбил такое благородное искусство. Потому, получив от вышеназванного изъяснения первых начал этого искусства и найдя его совершенно отвечающим моему вкусу, я с тех пор перестал думать о живописи и всецело отдался ему. Таким образом, названный г. Бренна явился первым учителем моим в архитектуре».

Существует предположение, что знакомство Кваренги с Бренной произошло в 1766 году<sup>2</sup>. Если Бренна посещал мастерскую с 1766 года и обучался в ней, как полагалось, около трех лет, то можно предположить, что его занятия продолжались до 1768 года, то есть до года смерти Стефано Поцци.

На основании высказываний Кваренги можно было бы считать Бренну его первым учителем в области архитектуры, но сам Бренна утверждал, что «сделался отличным зодчим» только в Париже<sup>3</sup>. Видимо, более пылкий юный Бренна (он был младше Кваренги на три года) смог воодушевить последнего своей любовью к архитектуре.

После завершения учебы во Франции Бренна возвращается в Рим с надеждой найти применение полученным знаниям. Однако выразить себя активно в реальном строительстве в Италии того времени не представилось возможным. Свой творческий путь Бренна начинает как архитектор-археолог, исследователь памятников Древнего Рима. Первой его работой явились обмеры и зарисовки остатков терм Тита.

Несколько раньше исследование терм производил Чарлз Камерон, с которым Бренна впоследствии совместно работал в Павловском дворце. В 1772 году Камерон издал в Лондоне книгу «Термы римлян», где значительное место отведено термам Тита. В их раскопках



В Брессна. Термы Тита. План и разрез. Обмерный чертеж.



Камерон принимал непосредственное участие. Он отталкивался при этом от обмерных и реставрационных материалов выдающегося архитектора эпохи итальянского Возрождения — Андреа Палладио.

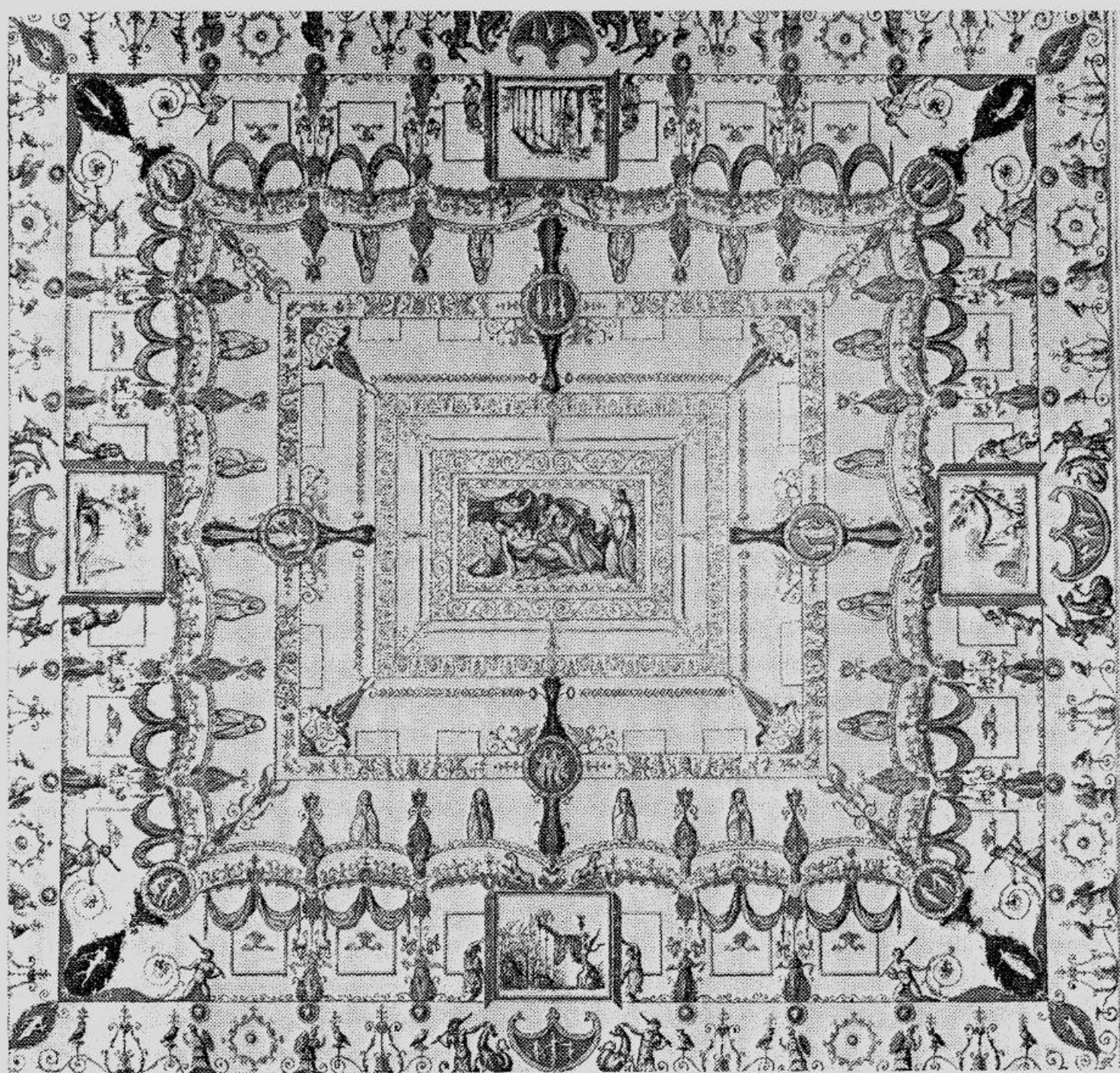
Термы Тита находились на Эсквилинском холме напротив Колизея. В XIII и XVI веках они подверглись сильному разрушению.

В начале XVI века Рафаэль Санти и Джованни да Удинэ открыли росписи сводов, послужившие основой многих декоративных мотивов Лоджий Рафаэля в Ватикане.

Спустя полтора столетия, в 1760-х годах, Камерон вновь занялся раскопками терм Тита. В изданной им книге помещены не только планы, но и одиннадцать рисунков с изображением росписей терм.

Бренна продолжил работу Камерона по изучению терм Тита. В 1774 году он принял участие в организованных римским антикваром, торговцем картинами Людовиком Мирри археологических раскопках. Вложив в мероприятие значительные средства, антиквар предполагал найти ценные предметы. С этой целью было раскрыто шестнадцать подвальных помещений, но кроме причудливых росписей в них ничего не обнаружили. Чтобы возместить убытки, Мирри решил подготовить издание планов и фресковых росписей. Осуществить этот замысел он предложил архитектору Бренне и польскому художнику Францу Смуглевичу. Около года трудились они в душных и влажных подвалах при тусклом свете искусственных светильников, выполнив шестьдесят рисунков, раскрашенных гуашью и акварелью. Затем римский гравер Марко Карлони исполнил по ним гравюры, и в 1776 году издание терм Тита увидело свет. В настоящее время двадцать два из шестидесяти оригиналов находятся в фондах Научно-исследовательского музея Академии художеств, а один из немногих гравированных альбомов хранится в Научной библиотеке Академии художеств.

Следует отметить, что открытые росписи принадлежали не термам Тита, как считали во времена Камерона и Бренны, а Золотому дворцу Нерона, разрушенному ненавидевшими его римлянами. На развалинах дворца Нерона и были возведены термы Тита. Но это было установлено много лет спустя.



В. Бренна и Ф. Смуглевич. Роспись свода помещения терм Тита.  
Копия с оригинала.



Обмерный план подземной части терм Тита, выполненный Бренной, не только уточняет то, что было сделано Камероном, но дает значительно более широкое представление об этом выдающемся памятнике античности<sup>4</sup>.

Перед нами сложная планировочная композиция помещений, различных по размерам и конфигурации, расположенных отдельными группами под различными углами. Не имея перед собой плана, ориентироваться в этом лабиринте было нелегко.

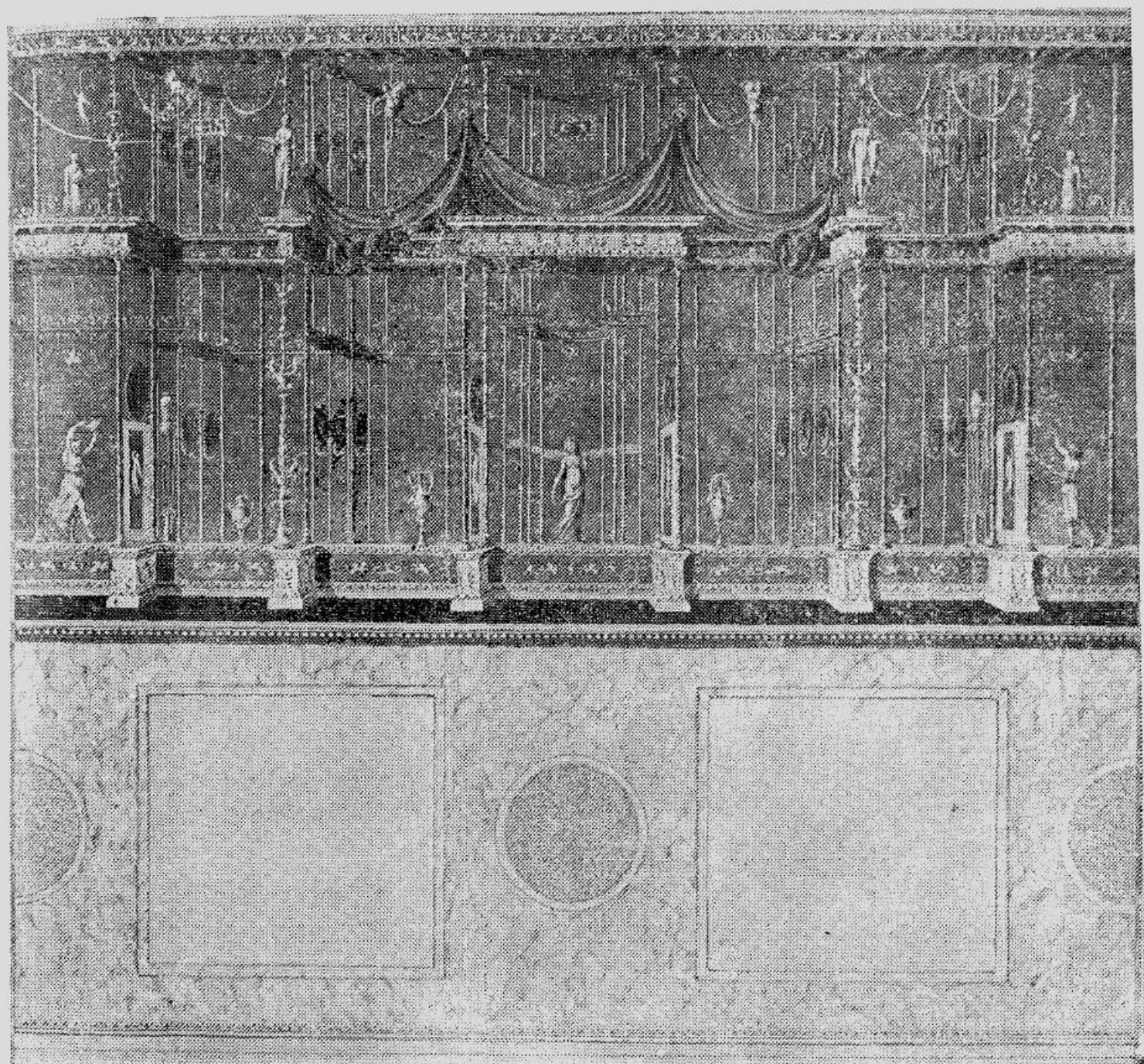
После снятия плана Бренна приступил к исполнению копий фресок, в раскраске которых ему помогал Смуглевич, выполнивший затем значительную часть копий самостоятельно.

Арабесково-гротесковый орнамент, покрывающий своды помещений, представляет собой фантастические сочетания геометрических, растительных и животных мотивов, сплетающихся в ковровый узор. В одних случаях преобладает геометрический рисунок, в других — изображения растений и животных, а также человеческих фигур. Изображения выполнены на светлом, темно-красном, коричневом или черном фоне с преобладанием трех-четырех цветов. Тем не менее они создают ощущение многоцветия. В общий ковровый узор вкомпонованы живописные картины на темы из античной мифологии. Подобные росписи, творчески переработанные, можно найти в произведениях Камерона.

Широко пользовался в дальнейшем античными мотивами и Бренна, сочетая их с перспективной живописью, уводящей взгляд зрителя в глубину открываемого перед ним пространства, что характерно было для искусства барокко.

Подобные приемы, но в очень сдержанной форме, встречаются и в росписях стен терм Тита. На одной из них на общем красном фоне в перспективном сокращении изображена фантастическая архитектурная композиция, где между тонкими удлиненными колонками помещены человеческие фигуры и декоративные вазы<sup>5</sup>. Изображения последних, но в более развитых композициях, также станут характерными для творчества Бренны.

Начав свою деятельность как исследователь архитектуры Древнего Рима, Бренна пробует свои силы в качестве иллюстратора книг.



В. Бренна и Ф. Смуглевич. Роспись стены помещения терм Тита.  
Копия с оригинала.



В том же 1776 году, когда были опубликованы термы Тита, издатель В. Мональдини предложил ему оформить титульный лист второго тома «Памятников древности», подготовленного Р. Венути и Д. Амадутио. Бренна успешно справился с этой задачей, и тогда же его рисунок был гравирован Джованни Кассини.

Несколько лет спустя, около 1780 года, вместе с Кассини Бренна выполнил целую серию иллюстраций, изображающих античные камеи — резные драгоценные и полудрагоценные камни в обрамлении гротесков и арабесок. Изданы они были в трех томах в 1781—1788 годах после отъезда Бренны из Италии.

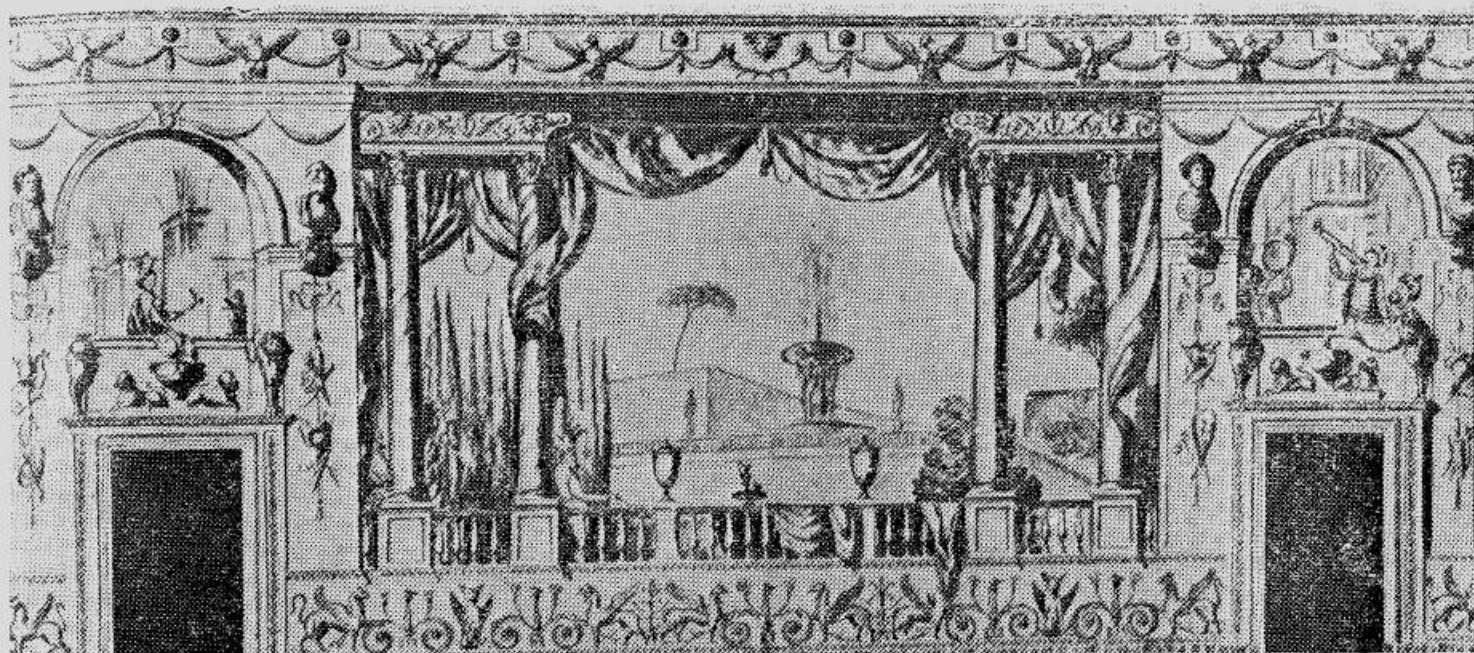
В этой работе обнаруживается творческий подход в передаче хорошо известных ему античных мотивов, что станет характерным для творчества Бренны и в Польше, и в России.

Однако единичные заказы от издателей не давали достаточных средств к существованию. Бренна бедствовал.

Существенное значение для всей дальнейшей судьбы архитектора имело его знакомство с будущим министром народного просвещения и президентом сената Царства Польского, а тогда молодым человеком графом Станиславом Косткой Потоцким.

Знакомство это произошло, вероятно, около 1776 года, когда Потоцкий женился на княжне Александре Любомирской, значительно увеличив и без того большое состояние. Путешествуя с женой по Италии, он увлеченно изучал античные древности, собирая рисунки старых мастеров и другие произведения искусства. Располагая значительными средствами, он покровительствовал людям искусства. Впоследствии Потоцкий записал, что благодаря ему Бренна был «извлечен из нищеты», получил возможность путешествовать и совершенствовать свои знания.

В 1777—1778 годах Потоцкий поручил Бренне разработать проект реконструкции виллы Плиния Младшего — Лаурентинум. С этой целью Бренна производит тщательные обмеры и зарисовки виллы. Часть оригиналов впоследствии хранилась у графа, а часть архитектор увез с собой, когда покидал Польшу. Принадлежавшие ранее Потоцкому рисунки находятся сейчас в Национальной библиотеке в Варшаве, местонахождение других неизвестно.



В. Бренна. Проект стены овального зала в Натолине-Бажантáрни.

Надеясь на получение архитектурных заказов, благодаря покровительству Потоцкого, Бренна в 1780 году отправляется в Польшу, где работает несколько лет в Варшаве — в различных дворцах и замках польских вельмож.

В 1781 году недалеко от Варшавы, в Натолине-Бажантáрни, во дворце Августа Чарторыйского, Бренна выполнил многоцветные росписи нескольких залов. Наряду с перспективной живописью, создающей иллюзию расширения пространства помещений, Бренна широко использовал полюбившиеся ему арабесково-гротесковые мотивы. Обстоятельства благоприятствовали Бренне, ибо спрос на такого рода росписи, ставшие необычайно модными, возрос.

В поисках эффектных декоративных композиций Бренна обращается к наследию великих итальянских мастеров прошлого, как, например, Паоло Веронезе, и последующих живописцев эпохи барокко, в частности Пьетро да Кортонa.

В собрании графики Национальной библиотеки в Варшаве хранится папка с надписью «Рисунки арабесок, выполненные ранее в



Натолине Винченцо Бренной». Из содержащихся в ней восьми рисунков два относятся к Бажантáрни. Один из них представляет собой проект настенной росписи, а другой — плафона овального зала.

На стене овального зала Бренна развернул живописную многоплановую архитектурно-пейзажную композицию, создающую иллюзию прорыва пространства в глубину. На переднем плане он изобразил мраморные колонны коринфского ордера. Свисающий сверху занавес мягкими складками овеивает стволы колонн. Их высокие постаменты одновременно служат устоями балюстрады. В центре балюстрады на золотой подставке изображены золотой кувшин и чаша, а по сторонам — античного вида вазы. Передний план оживлен фигурой бородатого мужчины в фантастических одеждах, опирающегося на колонну.

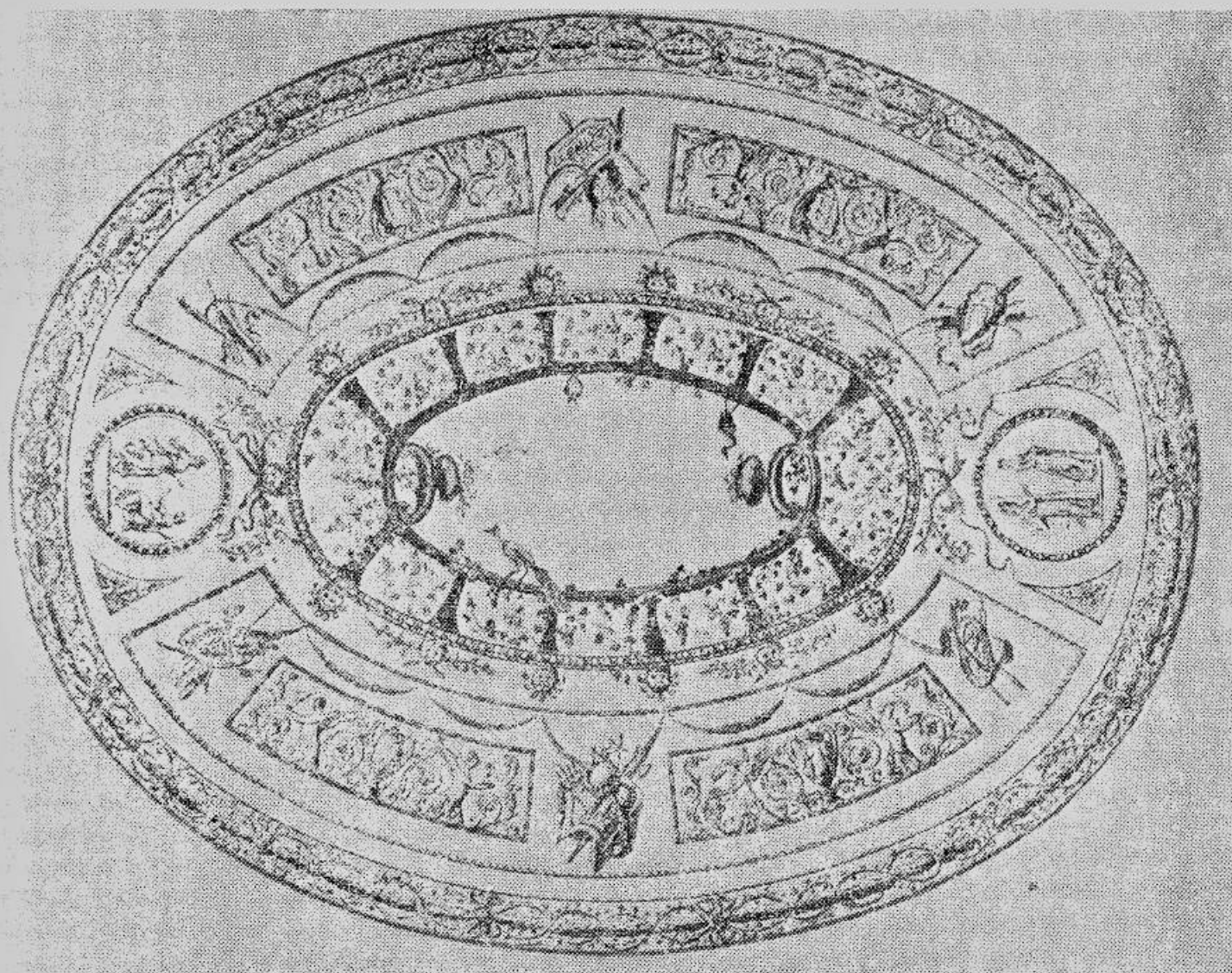
На втором плане на фоне разросшихся кустов и деревьев мраморная скульптура — стройные женские фигуры на постаментах.

На заднем плане виден парк с террасой и фонтаном наподобие парка виллы Альбани в Риме.

Такое построение трехплановой композиции характерно для станковой живописи эпохи классицизма, напоминающей театральные декорации, и противоречит плоскостным в своей основе классическим настенным росписям.

Законченный классический характер в росписях Бренны имеют написанные гризайлью орнаментальные композиции с заимствованными из античности сюжетами. Они обрамляют перспективную живопись, контрастно подчеркивая ее пространственную глубину.

По такому же принципу построена роспись плафона, где эффект прорыва пространства в глубину усиливается резкими перспективными сокращениями. Не случайно подобные росписи украсили вскоре интерьеры Павловского дворца. Бренна, как ни один из архитекторов и живописцев, смог органично объединить классические принципы построения композиций и предшествующие им барочные приемы с присущими барокко декоративными эффектами. Творчество его воспринимается как своеобразный романтизм в рамках господствовавшего во второй половине XVIII века классицизма.



В. Бренна. Проект росписи свода овального зала в Натолине-Бажантáрни.

Росписи Бренны в Бажантáрни, казалось исчезнувшие под новой отделкой, осуществленной в 1809 году, были частично раскрыты после окончания второй мировой войны.

По рекомендации Потоцкого Бренна был приглашен в город Ланьцут, где находился замок княгини Изабеллы Чарторыйской-Любомирской, сохранившийся до наших дней.

Замок был построен еще в первой половине XVII века. В конце XVII века после случившегося пожара его реконструировали. Следу-



ющие значительные переделки относятся ко второй половине XVIII века, когда в этих работах принял участие Бренна.

По своей объемно-пространственной композиции замок мало чем отличался от ему подобных, разбросанных по всей Европе. Прямоугольный в плане, с внутренним двором, он имел угловые квадратные в плане башни.

Во всех этажах трехэтажного замка располагались жилые и парадные помещения, объединенные коридорами и галереей. Бренне предстояло расписать целый ряд интерьеров, где он, так же как в Бажантáрни, сочетал арабески и гротески с перспективной живописью.

В первом этаже Бренна выполнил арабесково-гротесковые росписи нескольких помещений. Ему же польские исследователи приписывают сохранившиеся виды замка, исполненные темперой на стене в одном из этих интерьеров.

В росписях небольшого зала второго этажа в одной из башен замка Бренна использовал мотивы, характерные для итальянского Возрождения и античных Помпей, а росписи некоторых гостиных третьего этажа являлись вариациями росписей первого.

Не все интерьеры ланьцутского замка с росписями Бренны сохранились до наших дней. Два из них в первом этаже называют сейчас комнатами Бренны<sup>6</sup>. В 1959 году здесь проводились реставрационные работы, в результате которых недостающая часть живописи была восстановлена.

Что касается хорошо сохранившейся галереи скульптур на втором этаже, роспись которой профессором Лоренцем «с наибольшей достоверностью» приписывается Бренне, то она была устроена по проекту Тома де Томона на десять лет позже, в 1792 году, когда Бренна уже жил в России.

К концу 1782 года относятся работы Бренны в Грушине — имении маршала князя Станислава Любомирского. Согласно архивным источникам, введенным в научный оборот польскими исследователями, в небольшом дворце князя он исполнил декоративные росписи с изображением архитектурных мотивов и виноградных лоз в окружении арабесок.

Также известно, что Бренна расписывал арабесками помещения во дворце сестры короля Станислава Понятовского — Изабеллы Понятовской-Браницкой в Варшаве.

Бренна стремился найти для себя работу в качестве архитектора при дворе короля. С этой целью в 1781 году он выполнил для него проект триумфальных ворот и два проекта храма, а в 1782 году — проект каскада и восьмигранного павильона, но не был приглашен на королевскую службу.

Получив признание в качестве живописца-декоратора, он так и не смог приобрести в Польше славу архитектора.

Завершающий год пребывания в Польше Бренна работал в Варшаве и ее окрестностях. В январе 1783 года он, по сведениям, приведенным в статье Маевской-Машковской, «обновлял фигуры Венеры и Аполлона» в Варшавском дворце Краковского предместья, а в июне того же года закончил росписи турецкой палатки в Мокатове.

Документы, опубликованные польскими исследователями, дают самые общие и скудные сведения об этих работах, которые, видимо, не были существенны.

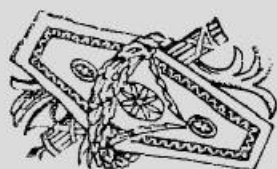
К последним работам Бренны в Польше относятся росписи во Дворце Речи Посполитой, отстроенном в 1783 году после пожара и называемом также Дворцом Красинских. Инициатором этих работ являлся все тот же Потоцкий, осуществлявший общее руководство.

Архивные документы свидетельствуют о том, что Бренна выполнил росписи залов Военного и Маршальского департаментов, а также в прилегающих к ним комнатах, находившихся в первом этаже Дворца Речи Посполитой. О значительном объеме работ можно судить по срокам их выполнения (с 6 сентября по 20 декабря) и по полученной сумме — 4500 флоринов. К сожалению, хранящиеся в Главном архиве Варшавы договоры и счета не содержат каких-либо данных о характере росписей Бренны.

Наряду с другими художниками во Дворце Речи Посполитой вместе с Бренной работал Смуглевич, осуществлявший росписи зала Департамента королевской казны и соседних двух комнат во втором этаже. Дружба между Бренной и Смуглевичем, зародившаяся в Италии, не прерывалась в Польше и получила продолжение в России.



В 1781 — 1782 годах наследник русского престола Павел Петрович и его жена Мария Федоровна под именем графа и графини Северных совершали длительное путешествие по европейским странам — Германии, Франции, Австрии, Италии. Побывали они и в Польше. Здесь произошла встреча Павла с польским королем Станиславом Понятовским, в свите которого находился Потоцкий. По воспоминаниям Потоцкого, благодаря ему Бренна «был рекомендован императору Павлу, в то время великому князю». Загруженный заказами в Варшаве, Бренна еще год трудился в Польше. Он отправился в Россию в самом конце 1783-го или начале 1784 года, чтобы приступить к работам в летней резиденции наследника — в Павловске.





## ПАВЛОВСКИЙ ДВОРЕЦ

В середине XVIII века на месте Павловска, располагавшегося в двадцати пяти верстах от Петербурга и в трех верстах от Царского Села, существовали царские охотничьи угодья, простиравшиеся вдоль по течению извилистой реки Славянки. В конце 1777 года земли этой живописной местности с двумя близлежащими деревнями были пожалованы Екатериной II сыну Павлу, поэтому устроенную здесь в скором времени усадьбу стали именовать селом Павловским.

В следующем году на высоких берегах Славянки были выстроены два небольших дворца. Один, на правом берегу, предназначался для Павла — Паульлюст, или Павлова утеха, другой — на противоположном берегу и выше по течению реки — Мариенталь, или Долина Марии.

Постепенно благоустраивались прилегающие территории, появились различные садово-парковые сооружения, а через несколько лет решено было построить новый дворец вместо небольшого Паульлюста.

Строительство Павловского дворца было начато в 1782 году по проекту Чарлза Камерона, а отделку его парадных залов производил и закончил Бренна.

К прибытию Бренны в Павловск дворец был вчерне отстроен и уже начались работы в помещениях первого этажа, где должны были располагаться жилые комнаты. Однако отделочные работы велись медленно, так как Камерон вынужден был постоянно ездить в Цар-



ское Село. Там по распоряжению Екатерины II архитектор строил галерею, Холодные бани, Агатовые комнаты и создавал новые интерьеры в Екатерининском дворце.

Неблагоприятно сложившиеся отношения между Камероном и женой наследника из-за постоянно вносимых ею в проект поправок и замечаний к строительному сезону 1785 года резко обострились. А после 1786 года Камерон отказался от работ в Павловском дворце. Им была завершена только отделка вестибюля и пяти прилегающих помещений.

Определенный вначале помощником Камерона, Бренна теперь возглавил строительство. По его проектам получают отделку, а иногда и планировочное решение все основные парадные интерьеры дворца.

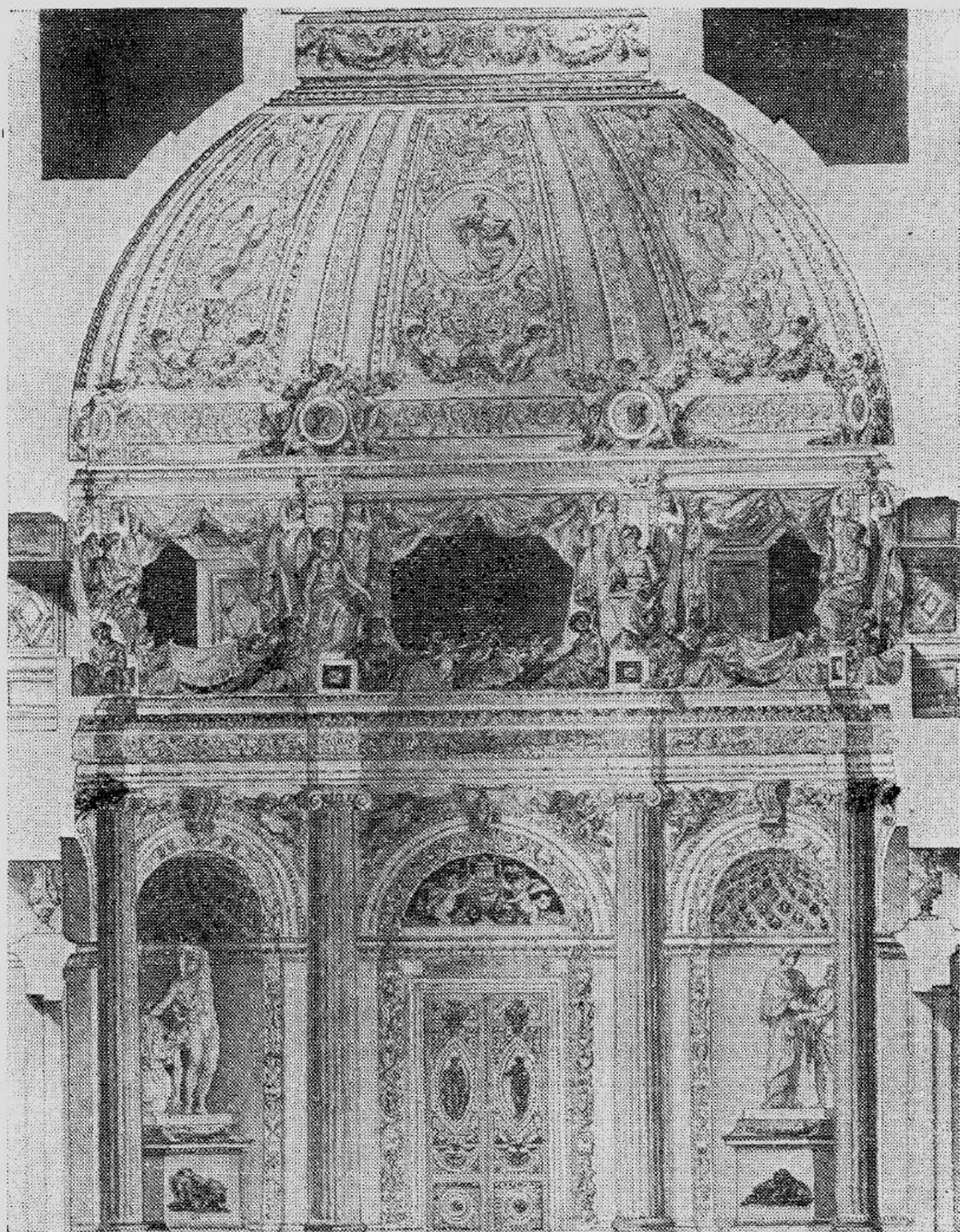
В письме к своему бывшему покровителю Станиславу Потоцкому от 21 сентября 1789 года Бренна дает описание этих работ, которое может служить прекрасным дополнением к немногим сохранившимся проектным материалам, дающим представление о первоначальном облике парадных помещений.

Центральную анфиладу парадных залов открывал Верхний вестибюль, сооруженный одновременно с Парадной лестницей в 1784 — 1788 годах. «Лестница в том виде, как ее удалось соорудить,— писал Бренна, — является украшением вестибюля, верхняя часть которого заканчивается архитектурной композицией из великолепных дверей, украшенных доспехами, и двух плафонов, расписанных мною»<sup>7</sup>.

Тематика отделки Верхнего вестибюля<sup>8</sup> напоминает о победах русской армии над турками, одержанных под водительством выдающихся полководцев П. А. Румянцева и А. В. Суворова в конце XVIII века.

Барельефы, изображающие античные и средневековые доспехи, украшают стены вестибюля. Бренна искусно скомпоновал знамена, доспехи, оружие, факелы и миртовые ветви в прекрасные скульптурные композиции, рельефно выступающие на гладком фоне тонированных стен.

В скульптурные панно у лестницы включены победные русские знамена и атрибуты власти поверженных врагов — турецкие чалмы и бунчуки.



В. Бренна. Проект отделки Итальянского зала в Павловском дворце.  
Предварительный вариант.



Та же военно-патриотическая тема получила развитие в десюдепортах — наддверных скульптурных композициях, украшениях угловых печей и торшеров — декоративно оформленных светильников.

Расписанные Бренной и несохранившиеся плафоны представляли собой перспективную живопись с архитектурными мотивами — изображенными в ракурсе портиками, а также трофеями, осуществлявшими тематическую связь между скульптурой и живописью. Живопись плафона оживляли аллегорические персонажи, среди которых выделялись фигуры богини Победы и Гениев, поддерживающих декоративный щит с вензелями хозяев дворца.

Вскоре после окончания этих плафонов Бренна писал, что выполнил их «в зеленой светотени в манере Полидоро», то есть Полидоро да Караваджо — помощника Рафаэля при росписи лоджий в Ватикане. Его декоративные композиции в XVIII веке были очень популярны и часто гравировались.

Вслед за вестибюлем Бренна оформил Круглый, или Итальянский, зал — центр планировочной композиции Камерона, рассчитанный по высоте на два этажа и завершенный куполом со световым фонарем. Камерону и принадлежал первоначальный замысел решения интерьера, о чем мы узнаем из его письма к управляющему Павловска Карлу Ивановичу Кюхельбекеру — отцу будущего поэта и декабриста: «Если можно получить восемь колонн для купольного зала восемнадцати футов высоты, это значительно бы прибавило великолепию и грандиозности здания». От идеи колонного зала отталкивался и Бренна при разработке первоначального проекта. Этот сохранившийся проект свидетельствует о большом таланте Бренны-декоратора, сумевшего сочетать в одном интерьере разнообразные декоративные приемы, а также о его высоком мастерстве рисовальщика<sup>9</sup>.

Сохранив в первоначальном проекте колонны, Бренна отказался от открытой аркады Камерона, ведущей в узкие галереи, заменив ее нишами. В полуциркульных нишах на спроектированных им постаментах предполагалось установить копии античных скульптур соответствующих размеров. Арабесково-гротесковый классический ор-

намент должен был украсить обрамления ниш, дверей и фриз антаблемента. Золоченая декоративная лепка и круглая скульптура в этом проекте искусно сочетаются с живописью, а многофигурные усложненные композиции второго яруса удачно дополняются голубыми драпировками. В одноцветную орнаментальную живопись плафона, имитирующую лепку, органично вплетаются разноцветные цветочные гирлянды, поддерживаемые путти, и многоцветные живописные вставки с изображением танцующих женских фигур.

Несмотря на превосходное владение зодчим самыми разнообразными художественными приемами и богатство его фантазии, интерьер кажется излишне перегруженным декором.

Видимо, об этом проекте Бренны говорится в письме жены наследника к Кюхельбекеру от 8 сентября 1787 года: «Вы ему скажите от моего имени, что я с нетерпением ожидаю его приезда сюда с его рисунком Итальянского зала». Это письмо позволяет датировать проект 1787 годом.

В окончательном проекте Бренна отказался от колонн, простенки заполнил накладными панно цвета темного порфира, над ними поместил овальные лепные медальоны, стены отделал искусственным мрамором, вмонтировав в них античные барельефы, сохранил позолоту лепных деталей, а в полуциркульных нишах на месте предполагавшихся копий с оригиналов появилась подлинная античная скульптура: «Эрот, натягивающий тетиву лука», «Фавн, играющий на флейте», «Пляшущий сатир» и «Венера с голубем». Прекрасные сами по себе произведения искусства оказались немасштабными значительно большим размерам ниш. Но, как справедливо писал Бренна, «лепные работы, искусственный мрамор, позолота, античные статуи — все это вместе производит эффект и очень всем нравится».

Когда в Итальянском зале устраивались парадные обеды, соседний Греческий зал использовался как танцевальный. Тогда на хорах Итальянского зала за голубыми занавесями размещались музыканты, и музыка разливалась по залам дворца.

Греческий зал, завершающий анфиладу парадных интерьеров главной оси дворца, — одна из лучших работ не только в творчестве Бренны, но и в истории русского классицизма.





В. Бренна. Греческий зал Павловского дворца. Современная фотография.

Следуя античным образцам, Бренна при проектировании объемно-пространственной композиции зала основную роль отвел ордеру. Колонны пышного коринфского ордера, стволы которых облицованы зеленым искусственным мрамором, расставлены по периметру прямоугольного в плане Греческого зала, образуя проходы между стенами и колоннадой. Стены Греческого зала, так же как Итальянского, обработаны нишами со скульптурой — копиями с античных статуй. Этот архитектурный прием не только утончает толщину стен

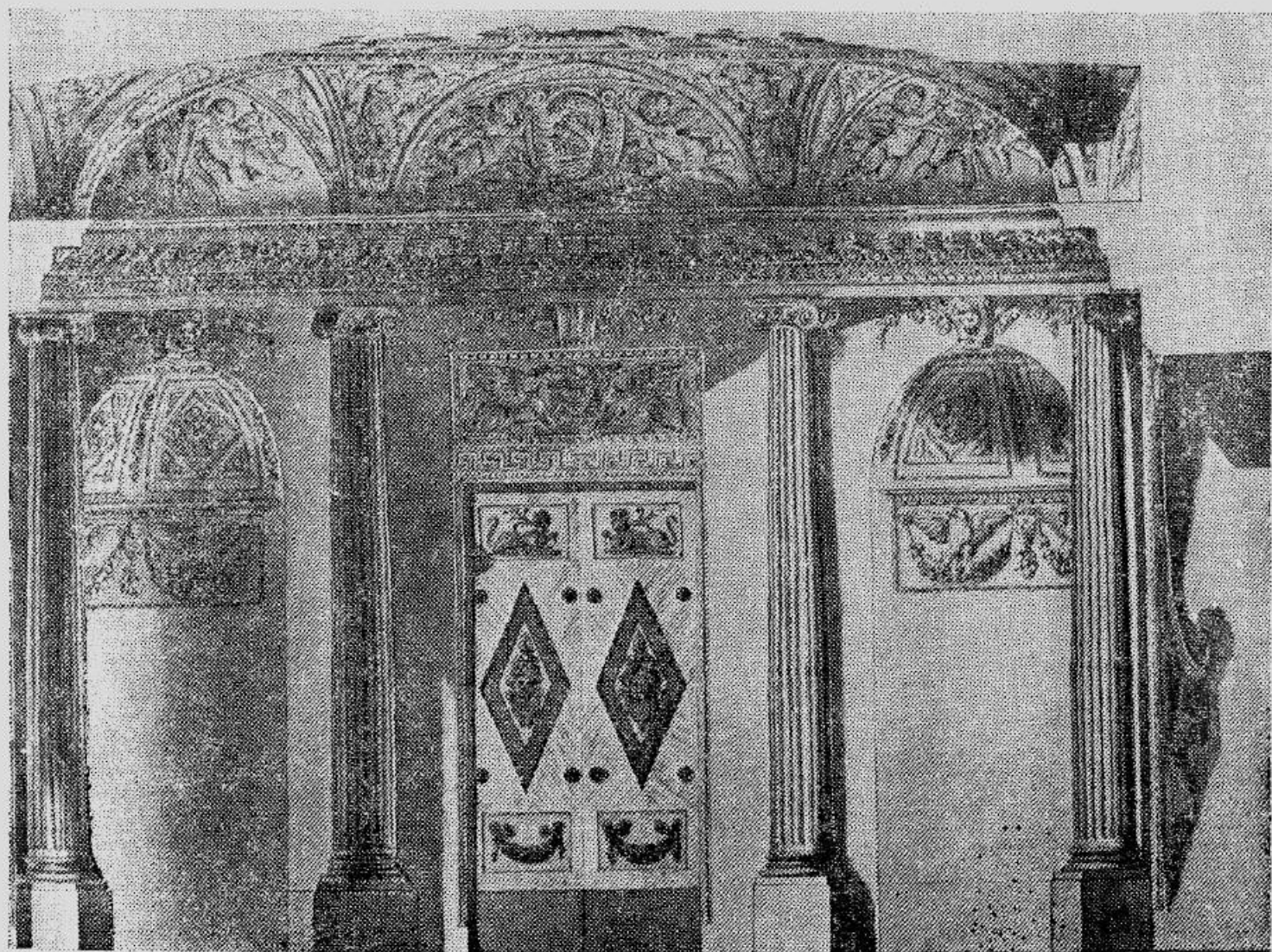
и придает им легкость, но и создает сильный декоративный эффект. Пластическое убранство интерьера дополняют широкий скульптурный фриз, опоясывающий стены зала, лепные детали ордера и скульптурный декор плафона. Центральную круглую часть плафона, по замыслу Бренны, украшала живопись на тему из античной мифологии — Вакх и Ариадна.

Судя по письму Бренны к Потоцкому от 21 сентября 1789 года, архитектор высоко ценил эту свою работу, даже по сравнению с центральным Круглым, или Итальянским, залом: «Из Круглого зала проходят в прямоугольный зал, украшенный шестнадцатью коринфскими колоннами, которые идут вокруг всего зала, отступая от стен и образуя, таким образом, как бы внутренность храма. Этот зал, который сейчас почти весь закончен, производит прекраснейшее впечатление. Колонны зеленого мрамора, немногим меньше локтя в диаметре, найденные мной пропорции зала, декоративное богатство плафонов, убранство стен, красота и приемы выполнения античных орнаментов, расположенных по длине за колоннами над нишами, в которых находятся статуи, не говоря уже о великолепии мебели, специально изготовленной по моим рисункам, — делают это помещение одним из самых лучших среди всех, имеющихся в этой стране. Красоте зала способствует и то, что с одной и другой стороны открываются две арки, ведущие в две восьмиугольные комнаты, украшенные архитектурными мотивами и образующие с Колонным залом как бы галерею».

Из этого же письма мы узнаём, что по проектам Бренны создавалась мебель, соответствующая художественному образу того или иного интерьера. Много лет спустя, когда Бренна будет загружен многочисленными заказами, он предпочтет выписывать предметы внутреннего убранства из-за границы или заказывать их по имеющимся образцам.

Названные Бренной две восьмиугольные комнаты расположены вдоль фасада, обращенного к реке Славянке, так же как Греческий зал. Это залы Войны и Мира. Один открывает северную анфиладу парадных комнат Павла Петровича, а другой — южную — Марии Федоровны.





В. Бренна. Проект отделки зала Войны в Павловском дворце.  
Предварительный вариант.

Залы Войны и Мира по первоначальному замыслу Камерона должны были служить гостинными. Проектные материалы Камерона до сих пор неизвестны. Однако сохранился предварительный проект отделки зала Войны, выполненный Бренной. Он дает, вероятно, некоторое представление о том, что было задумано Камероном. Этот проект недавно поступил в Научно-исследовательский музей Академии художеств в качестве дара архитектора-реставратора Е. Н. Петровой<sup>10</sup>.

Из предварительного проекта Бренны видно, что залы Войны и Мира первоначально проектировались круглыми в плане с расставленными по кругу восьмью колоннами ионического ордера и нишами между колонн, прорезающими толщу стен, — повторение общей композиционной схемы Камерона в Итальянском зале, восходящей к античному храму-ротонде.

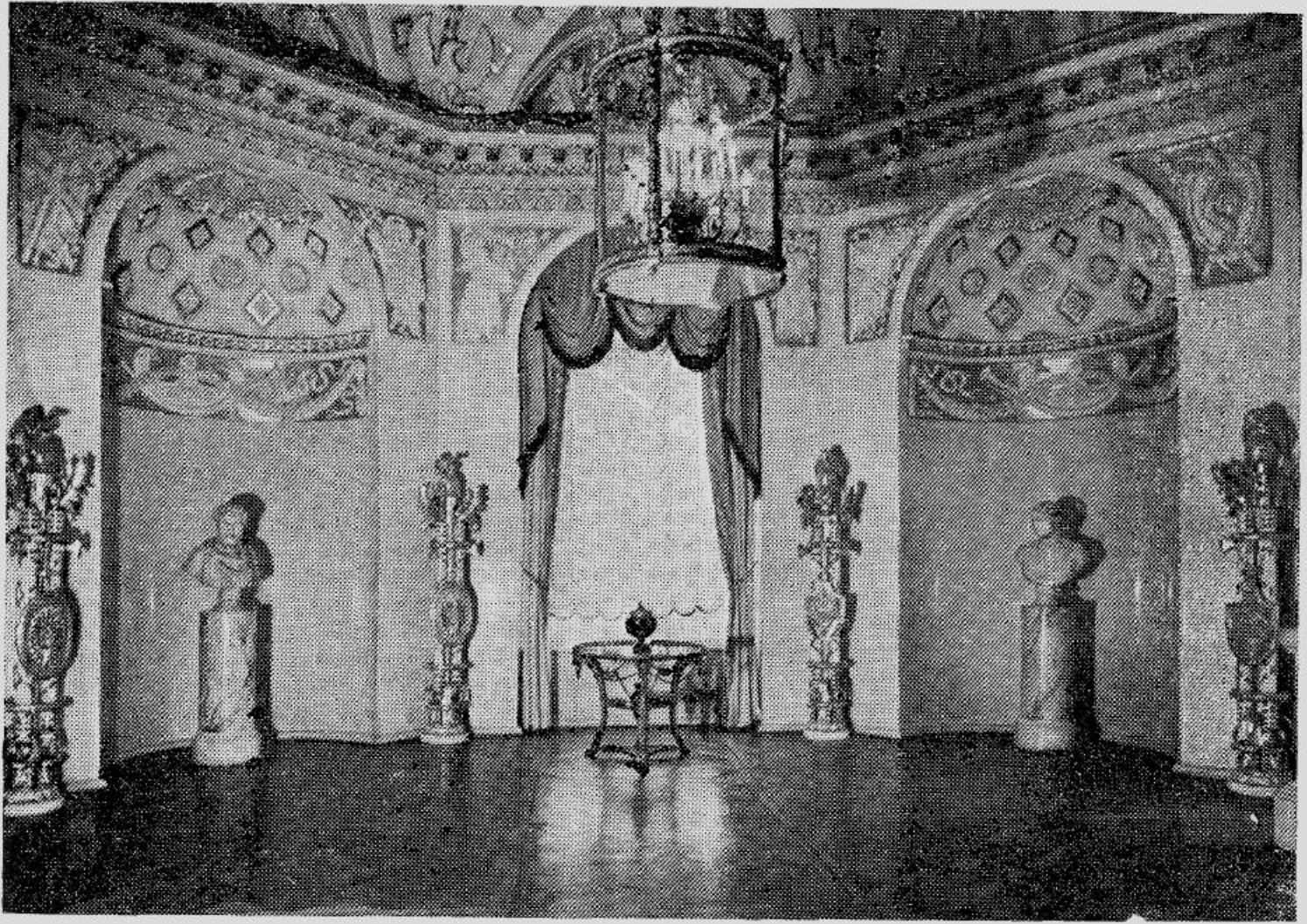
В случае осуществления замысла Камерона ордер явился бы основным связующим звеном между главными парадными интерьерами — Итальянским залом, Греческим и залами Войны и Мира. Залы Войны и Мира, как и Итальянский зал, предполагалось перекрыть сводами, только значительно более пологими, с распалубками.

Если первоначальное общее объемно-пространственное решение залов Войны и Мира в предварительном проекте могло принадлежать Камерону, то архитектурно-художественное убранство уже в этом варианте — творчество Бренны. Атрибуты воинской славы — рыцарские шлемы, сабли, колчаны со стрелами, ликторские связки, изображения орлов — символов победы, — помещенные в нишах, заполняют также люнеты над карнизом. В парусах можно видеть характерные для творчества Бренны изображения гротесковых мужских фигур, поддерживающих верхнюю часть свода.

В окончательном варианте Бренна отказался от колонн, изменил планировочное решение: круглые в плане залы превратились в восьмиугольные. Еще более насыщенным стал живописно-скульптурный декор. Залоченая лепка и скульптура на фоне белого искусственного мрамора придавали этим залам исключительно торжественный и парадный вид.

Декоративное убранство зала Войны, как свидетельствовал Бренна, завершалось «плафоном, расписанным мною и изображающим купол, с карниза которого как бы свешиваются драпировки. В восьми углах восемь больших изображений военных трофеев в натуральную величину и фигуры рабов, также в натуральную величину, по двое на каждом изображении. Фигуры представлены сидящими на пушках и таким образом поддерживающими драпировку, развевающуюся над ними. В люнетах даны архитектурные мотивы с фигурами в одеждах всех четырех стран света».



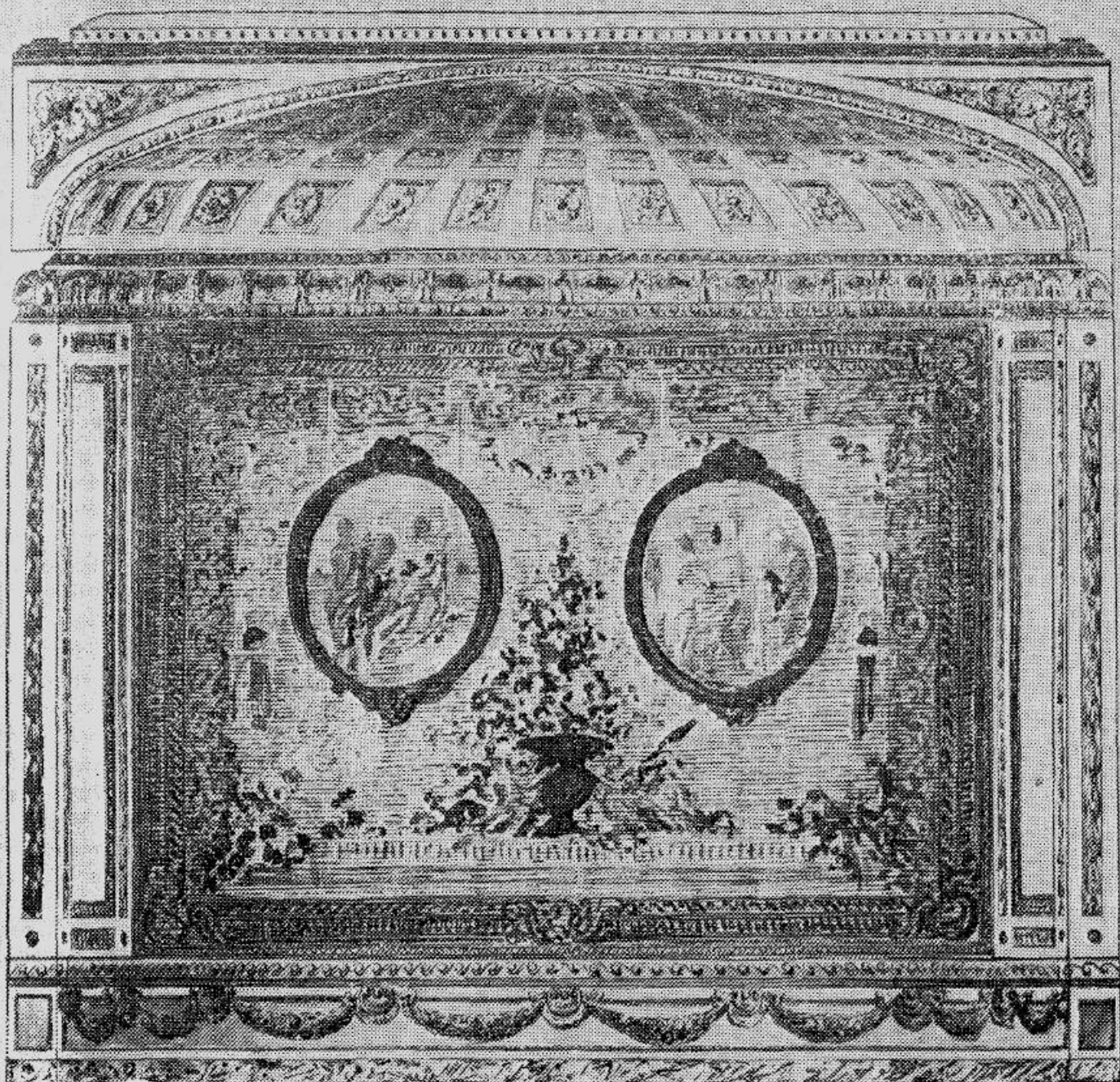


В. Бренна, А. Н. Воронихин. Зал Войны  
Павловского дворца. Современная фотография.

В росписи плафона Бренне помогал художник Я. Меттенлейтер. Им были выписаны, в частности, фигуры, которыми Бренна, судя по письму к Потоцкому, остался недоволен. Тот же Меттенлейтер помогал ему в росписи плафона зала Мира. «Этот второй зал, — писал Бренна, — в точности воспроизводит первый, за исключением деталей, которые здесь совершенно иные».

Общее архитектурное решение и места расположения скульптурного декора в обоих залах одинаковы. Однако в зале Войны на высокой печи, помещенной в нише, изображены в круглой скульптуре





В. Бренна. Проект отделки Коврового кабинета Павловского дворца.  
Продольный разрез.

орел — символ Юпитера-громовержца и ядра в обрамлении лаврового венка, а в зале Мира — в венке из цветов павлаи — символ богини Юноны, олицетворяющей семейную верность. В барельефах тех же печей в зале Войны даны изображения щитов и мечей, в зале Мира — музыкальных инструментов. То же самое можно сказать относительно прочих деталей внутреннего убранства. Даже торшеры были выполнены для каждого зала в отдельности. В одном случае они исполнены в виде ликторских связок — эмблем власти Древнего Рима — с воинскими щитами и лаврами, а в другом — в виде витых цветочных стеблей с нанизанными на них венками.

К залу Войны примыкает Ковровый кабинет с закругленной стеной, предназначавшейся для большого гобелена.

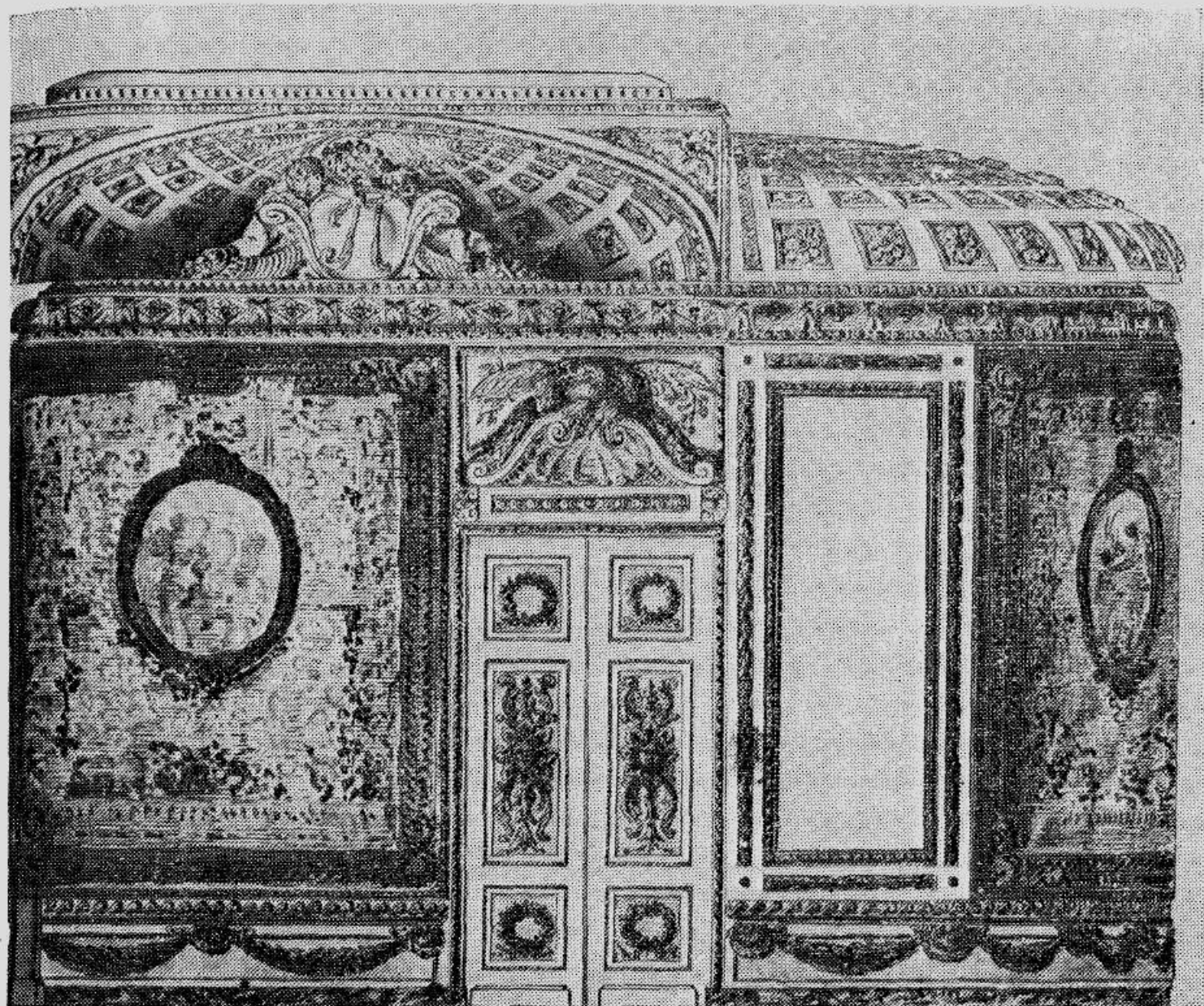
Предполагая украсить стены коврами, Бренна изменил планировку задуманной прежде Камероном прямоугольной комнаты.

Основными элементами художественного декора этого небольшого интерьера являлись гобелены, созданные по рисункам одного из выдающихся французских живописцев XVIII века Франсуа Буше в 1766 году: большой — с изображением «Венеры в кузнице Вулкана» и два меньших — «Диана и Эндимион» и «Венера на колеснице»<sup>11</sup>.

О первоначальном замысле Бренны можно составить достаточно полное представление по сохранившемуся проекту, исполненному с большой тщательностью и мастерством, присущими Бренне-рисовальщику<sup>12</sup>.

Для великолепных ковров, заполнивших основные части стен, Бренна создал соответствующее обрамление. В оставшиеся свободными простенки он поместил зеркала, отражавшие убранство интерьера и зрительно расширявшие его ограниченное пространство. Золоченая резьба и лепка с преобладающими растительными мотивами удачно сочетались с ковровым узором. Венки и гротески заполнили филенки дверных полотен, а кессонированные части сложного по конфигурации перекрытия были украшены розетками в виде распустившихся цветков. В полой нише над боковой стеной Бренна поместил декоративный щит с вензелем «П», указывающий на принадлежность кабинета. Его поддерживают путти, сидящие на на-





В. Бренна. Проект отделки Коврового кабинета Павловского дворца.  
Поперечный разрез.

полненных цветами рогах изобилия, и венчает венок, составленный из тех же цветов.

Подобное же планировочное решение и внутреннее убранство имела Библиотека на половине Марии Федоровны, расположенная симметрично Ковровому кабинету. Закругленную стену здесь также украшал гобелен, выполненный по рисунку Буше, с изображениями



«Юпитера под видом Дианы, соблазняющего Каллисто» и «Вертумна и Помоны» в медальонах<sup>13</sup>. Однако места скульптурных панно с цветочными гирляндами в Библиотеке Марии Федоровны заняли низкие шкафы с книгами, служащие одновременно постаментами для скульптур.

С Ковровым кабинетом сообщались Библиотека и Кабинет при Библиотеке, или Малый кабинет Павла. Библиотеку и Малый кабинет Бренна задумал по существу как одно большое помещение, соединив их широким арочным проемом, тем самым существенно изменив первоначальный замысел Камерона.

Вероятно, по замыслу Бренны стены Библиотеки Павла были расчленены на панно и покрыты вытканными на парижской мануфактуре «Савоннери» ковриками с сюжетами из басен Лафонтена — подарок Людовика XVI наследнику престола и его жене.

Падуги, осуществляющие плавный переход от плоскости стен к перекрытию, Бренна расписал гризайлью с гротесками, полюбившимися ему еще в Италии и широко применявшимся им во время работы в Польше. Соответственно, потолок украсил живописный плафон.

В Библиотеке сохранилась мебель, выполненная по рисункам Бренны и характеризующая его как мастера прикладного искусства.

По проекту Бренны был изготовлен, в частности, большой письменный стол в виде архитектурного сооружения, опорами которого служат ножки-колонны из слоновой кости, поддерживающие столешницу красного дерева с золоченой бронзой. Общую пирамидальную композицию завершает модель храма покровительницы домашнего очага — богини Весты. Модель храма и другие настольные украшения, выполненные из слоновой кости и янтаря, удачно сочетаются с красным деревом и бронзой.

Убранство помещения Библиотеки дополняли низкие книжные шкафы, идущие вдоль стен и составляющие с ними как бы единое целое. Так же, как в Библиотеке Марии Федоровны, они одновременно служили постаментами для коллекции скульптур, каменных и фарфоровых ваз.

Анфиладу парадных комнат Павла замыкала Туалетная комната с закругленными по торцам стенами. Небольшая, вытянутая по оси

анфилады парадных залов, она была спроектирована Камероном, но ее декоративное убранство принадлежало Бренне.

Тонкая орнаментальная лепка на слегка тонированном фоне и нежные живописные гирлянды жасмина, покрывающие стены и сводчатое перекрытие, придают этому, казалось бы, малозначительному среди парадных помещений интерьеру необычайную воздушность и легкость.

Не менее изысканной, но более пышной отделкой отличался Будуар. Его стены, в соответствии с первоначальным замыслом Камерона, Бренна обработал пилястрами ионического ордера, расписанными арабесками и гротесками, напоминающими живопись Лоджий Рафаэля в Ватикане. Они полностью отвечают характеру росписей самого Бренны. Однако эти пилястры были выполнены в Риме и приобретены для Павловского дворца у графа А. С. Строганова.

В простенках между пилястрами Бренна поместил живописные вставки с видами выдающихся архитектурных сооружений Индии, для которых использовал цветные английские гравюры. Здесь же были помещены подлинные античные барельефы II века н. э. и скульптурные портреты Александра Македонского и его матери работы итальянских мастеров XVIII века.

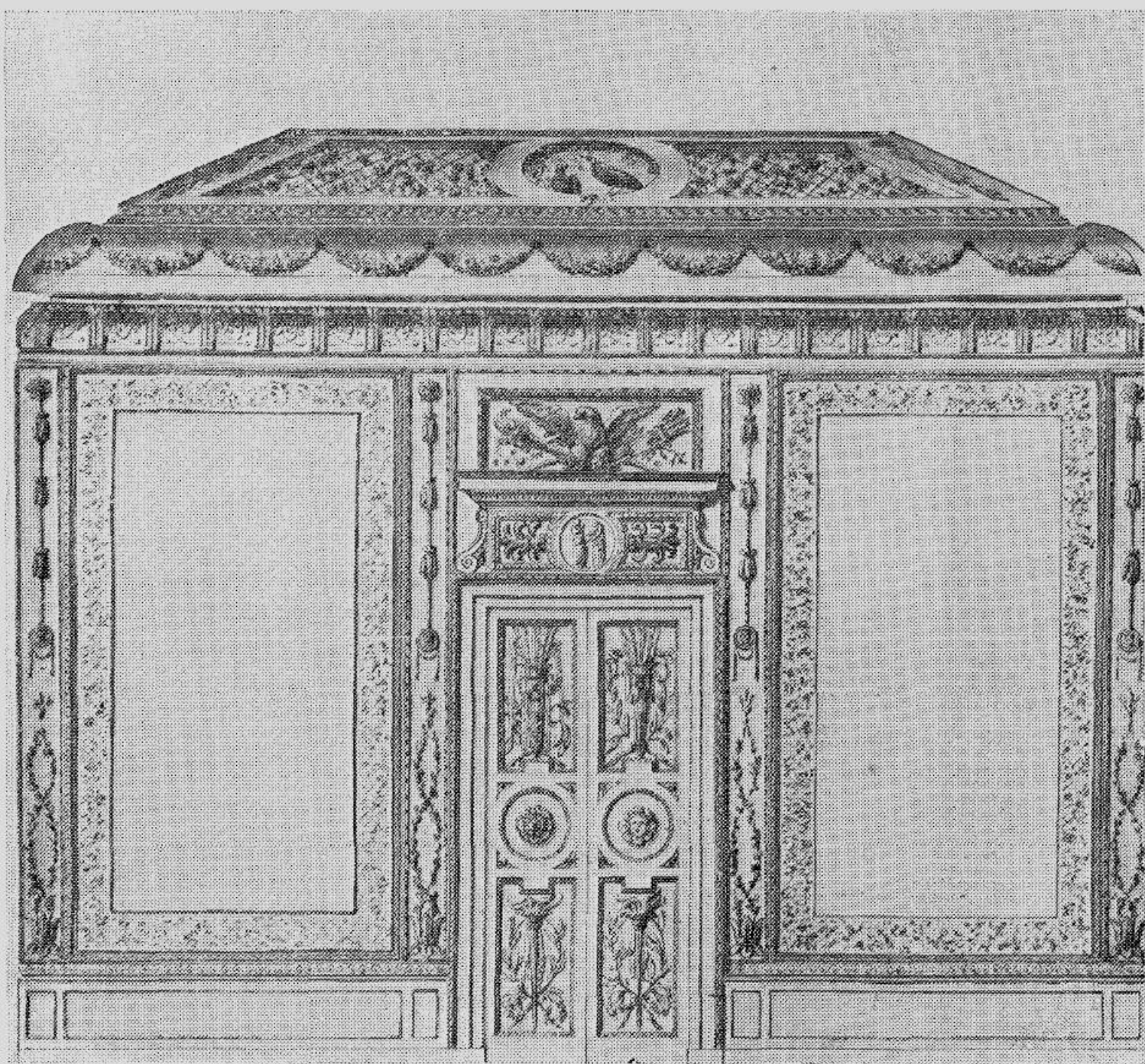
Центр архитектурно-художественной композиции интерьера — мраморный камин, расположенный в торцовой стене. Его обрамляет портик с двумя колоннами коринфского ордера, стволы которых выполнены из целых кусков порфира. Колонны, так же как античные барельефы, были доставлены из Рима еще по заказу Камерона.

Над камином в портике Бренна устроил нишу, заполнив ее симметрично расположенными зеркалами в золоченых рамах, многократно отражавшими пышное убранство интерьера.

Так же как в других помещениях дворца, при создании архитектурно-художественного ансамбля Будуара Бренна проявил себя незаурядным мастером синтеза архитектуры, живописи и скульптуры.

Начатая в 1789 году отделка интерьера была закончена Бренной в 1791 году. В эти же годы архитектор отделывал Спальню с еще





В. Бренна. Проект отделки Парадной спальни Павловского дворца.  
Поперечный разрез.



более богатой обстановкой, к восприятию которой как бы постепенно подготавливает соседний Будуар.

Бренна должен был создать спальню парадную по типу опочивальен французских королей.

Стены прямоугольного в плане помещения, перекрытого зеркальным сводом сложного профиля, Бренна разбил прямоугольными панно в обрамлении цветочных орнаментов, ограничив их золотыми рамами. Цветочные гирлянды непрерывной лентой повторяются над карнизом и далее в росписи плафона на фоне трельяжных решеток. Роспись плафона оживляют фантастические птицы, переданные яркими, сочными красками.

На сохранившемся поперечном разрезе проекта отделки Парадной спальни Бренна только наметил стенные панно<sup>14</sup>. Исполнены они были на шелку придворным художником Меттенлейтером, помогавшим Бренне в его работе. Меттенлейтер использовал при этом рисунки голландского живописца В. Ван-Леена, выполнявшего заказы французского королевского двора.

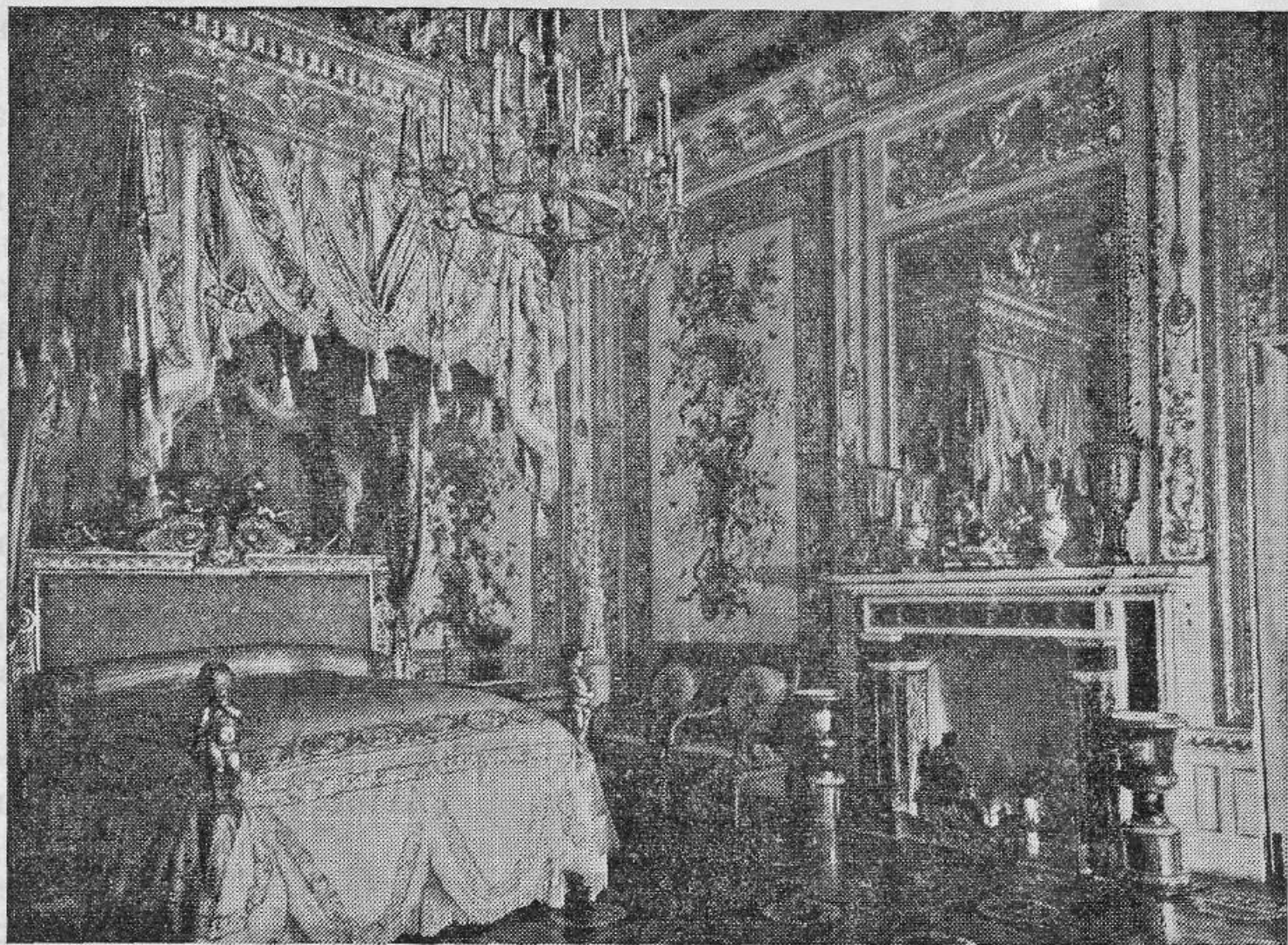
На светло-палевом фоне панно звучными чистыми красками вместе с музыкальными инструментами изображены орудия сельского труда, цветы и плоды — атрибуты пасторальных сюжетов.

Соответствующим было и внутреннее убранство. Золоченая резная мебель, заказанная лучшему королевскому мебельщику Анри Жакобу, была обтянута тем же расписным шелком, что и стены.

Композиционный центр всего ансамбля интерьера — большая парадная кровать, украшенная богатой золоченой фигурной резьбой с многочисленными символическими изображениями. Поддерживающая часть высокого балдахина также покрыта золоченой резьбой. Его драпировки, а также покрывало — такого же расписного шелка, как настенные панно и обивка кушетки и кресла, входящих в мебельный гарнитур.

Декоративная многоцветная живопись, выдержанная в светлой тональности, прекрасно оттеняет яркие золоченые детали отделки стен и резной золоченый декор внутреннего убранства.

Последняя в анфиладе парадных комнат Марии Федоровны — Туалетная первоначально была симметрична Туалетной Павла и



В. Бренна. Парадная спальня Павловского дворца. Современная фотография.

имела такие же скругленные торцовые стены. В ее декоративное убранство были включены живописные панно. Однако планировка Туалетной и ее декор впоследствии были существенно изменены в результате перестройки дворца.

К 1794 году Бренна полностью закончил отделку парадных интерьеров.

За десять лет работы в России деятельность Бренны была в основном ограничена Павловском. Рассчитывать на должность придворного архитектора, каковыми являлись Кваренги и Камерон, ему не приходилось. Екатерина II его не жаловала, тем более что импе-



ратрице импонировал строгий классицизм Кваренги и Камерона, выдержанный только в традициях античности и эпохи Возрождения, без романтических веяний стиля барокко. К тому же Бренна чувствовал к Камерону недоброжелательность. Камерон также мог не лестно отзываться о нем в присутствии придворных. В 1789 году в письме к Станиславу Потоцкому Бренна, описывая Павловский дворец, в частности, писал о Камероне: «...я нашел этот дворец уже построенным и притом искалеченным английским архитектором Камероном, который только и сделал, что разбогател на этом и обладает теперь сотней тысяч рублей или более того». Подобная оценка одного из выдающихся архитекторов эпохи классицизма лишена справедливости. Однако приведенное высказывание Бренны характеризует взаимоотношения его с Камероном.

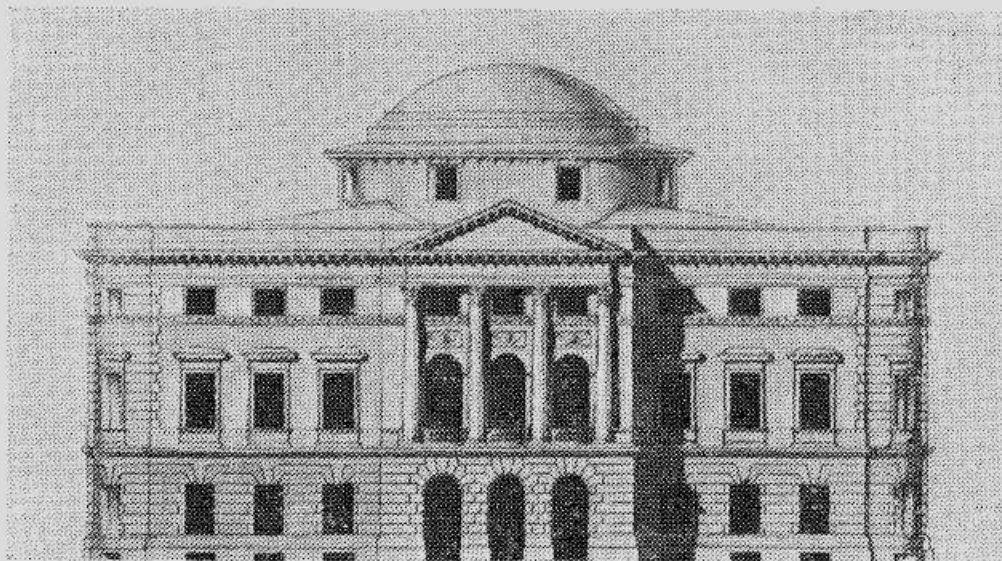
Судя по тому же письму, Бренна был не против вернуться в Польшу, сознавая, что, казалось бы значительный, объем работ в Павловске все же ограничен. Ко всему прочему Екатерина II скупно отпускала средства, необходимые на отделку Павловского дворца и строительство павильонов. Павлу приходилось даже прибегать к услугам сверстника и друга детства князя Александра Куракина, воспитывавшегося вместе с ним. Чтобы выручить великого князя, Куракин неоднократно закладывал свои деревни и ссужал ему деньги.

Живя и работая в Павловске, лично Бренна ни в чем не нуждался и даже смог приобрести уникальную коллекцию графических произведений старых мастеров, насчитывавшую восемьсот рисунков. Среди них были произведения Рафаэля, Гверчино, Джулио Романо, братьев Караччи. Однако не будучи уверенным в постоянном заработке, Бренна пытался обеспечить себе возможность возвращения в Польшу, снова предложив свои услуги Потоцкому.

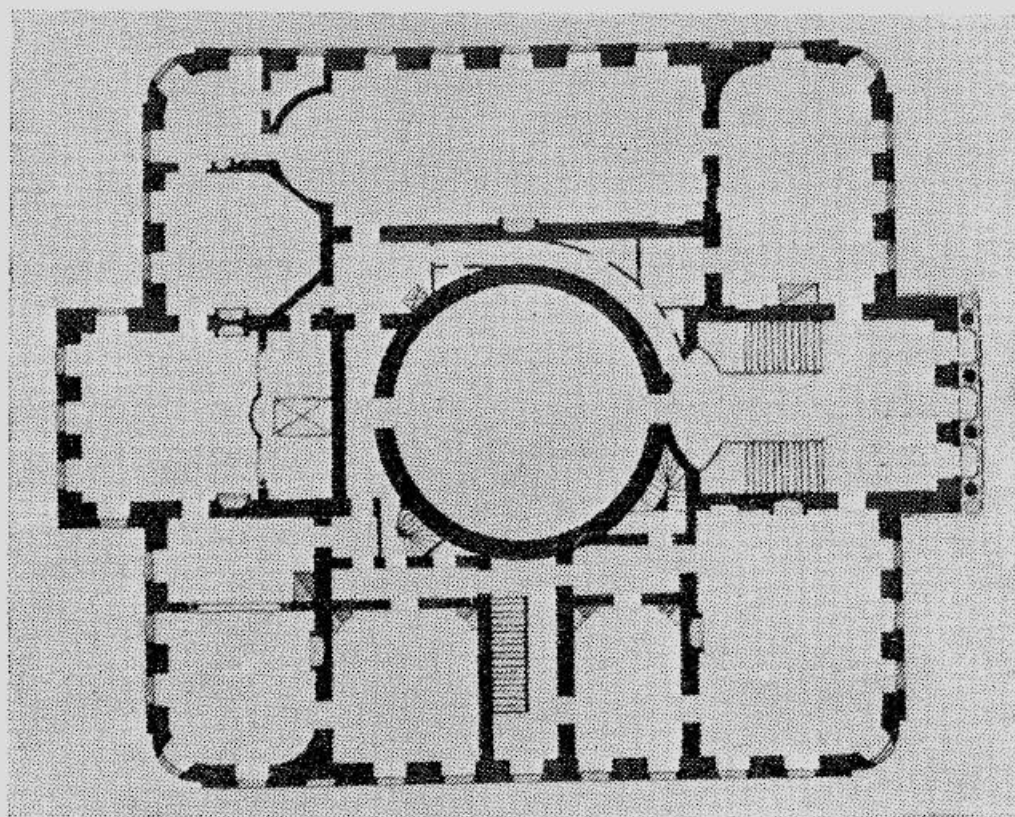
Предложение Бренны, видимо, не было принято, что имело решающее значение для его дальнейшей судьбы.

Располагая в этот период свободным временем, Бренна принял предложение взять на себя роль воспитателя и учителя пасынка балетмейстера императорских театров Лепика и сына прима-балерины Гертруды Росси — Карла Росси, жившего с родителями в Пав-





Проект дома А. Б. Ку-  
ракина. Главный фа-  
сад.



Проект дома А. Б. Ку-  
ракина. План второ-  
го этажа.

ловске. К приезду Бренны в Россию Росси было не более восьми-девяти лет. Вероятнее всего, в Павловске проходили первые и основные годы учебы будущего великого зодчего, ибо в Петербурге он получал уже практические навыки.

В Павловске Росси мог наблюдать за деятельностью своего учителя, постигая некоторые премудрости архитектурно-художественного творчества. Благодаря Бренне Росси овладел здесь высоким графическим мастерством и навыками сложных композиционных построений.

Можно предположить, что в области архитектуры Бренна одновременно являлся и одним из учителей наследника престола, свободного от государственных дел.

В собрании Научно-исследовательского музея Академии художеств СССР хранится альбом чертежей Павла. Он состоит из выполненных им в 1790 году планов, фасадов и разреза дома А. Б. Куракина для одного из его имений<sup>15</sup>. Для нас эта работа интересна тем, что в ней проглядывают некоторые черты проекта будущего Михайловского замка. Дом Куракина, как и Михайловский замок, имеет центрическую в плане композицию, в основе которой квадрат с западающими закругленными углами. Он также имеет три этажа на подвалах, пропорции окон всех этажей в проектах совпадают, рисунок наличников окон также. Над профилированным карнизом проходит такой же глухой парапет.

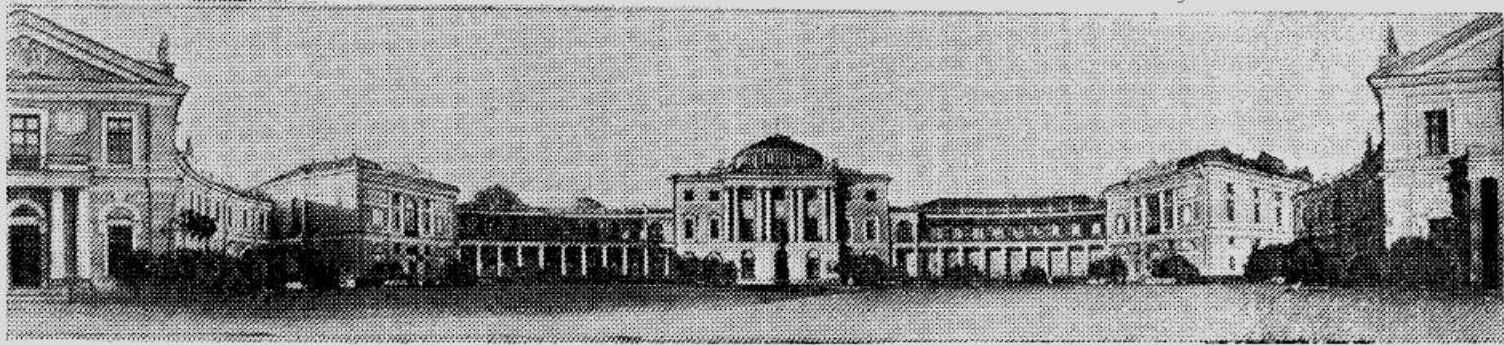
Следующий этап строительства Павловского дворца проходит в период наивысшего расцвета творчества Бренны.

Уже через неделю после воцарения, 12 ноября 1796 года, император подписал указ о переименовании села Павловского в город. К Павловску были приписаны новые деревни с многочисленными крепостными крестьянами, и территория его значительно увеличилась.

Намечается также грандиозное строительство, связанное в первую очередь с коренной перестройкой дворца, работами в Павловском парке и окрестностях.

Бренна не только остается ведущим архитектором Павловска, он становится первым архитектором двора.





Ч. Камерон, В. Бренна. Павловский дворец. Общий вид. Современная фотография.

Камерон построил дворец по типу богатых дворянских усадеб: возвышающийся центральный барский дом и низенькие службы — флигеля, объединенные с главным корпусом полуциркулярными галереями — колоннадами, охватывающими широко раскрытый парадный двор. Вместе с тем центральный объем дворца напоминает богатые итальянские виллы, довольно распространенные в творчестве любимого Камероном архитектора эпохи Возрождения Андреа Палладио.

Царь решил превратить сравнительно небольшую великокняжескую усадьбу в загородную резиденцию, соответствующую могуществу и богатству страны.

Перестройка и расширение дворца были поручены Бренне.

Выполняя волю своих заказчиков, архитектор должен был вместо постройки усадебного типа создать обширный дворец, основанный на иных архитектурных принципах. Задача была чрезвычайно сложной: требовалось сохранить уже существующие архитектурные объемы.

Бренна успешно преодолел все трудности. Согласно его проекту главный корпус перестал играть доминирующую роль и нейтрально вписался в новый архитектурный образ. Дворец стал восприниматься общей архитектурной массой грандиозных размеров с незначительным выделением центра. Чтобы достичь такого впечатления, архитектор надстроил боковые колоннады и флигеля. Позади колоннады Камерона он предложил создать небольшие жилые комнаты — интимные апартаменты хозяина и хозяйки дворца.

Для согласования колоннады первого этажа с надстройкой второго Бренна решил оформить колоннаду со стороны двора в виде открытых трельяжных аркад, а с противоположной стороны северной колоннады пристроить «светлую колоннаду», получившую впоследствии название Галереи Гонзага. В соответствии с этим архитектор проектирует надстройку и расширение боковых флигелей, причем южный флигель сильно увеличивается в объеме предполагаемой пристройкой Кавалерского зала и церкви. Образовавшуюся асимметрию и дробность архитектурных объемов Бренна зрительно искажил, спроектировав большие по размерам флигеля для придворных служителей. Выгнув новые флигеля по дуге, он примкнул их к старым флигелям под острым углом, что вряд ли рискнул бы сделать другой архитектор эпохи классицизма, приверженец строгой симметрии и равновесия архитектурных масс. Свободно варьируя архитектурные объемы, Бренна и в этом проявляет себя искусным декоратором, сумевшим скрыть кажущиеся недочеты в композиционной структуре дворца.

Превосходно владея сложными композиционными построениями, архитектор вместе с тем создал почти замкнутый и в то же время просторный парадный двор, со стороны которого дворец производит особенно внушительное и торжественное впечатление.

Задача, стоявшая перед Бренной, была решена превосходно.

К достоинствам проекта следует отнести и то, что со стороны реки Славянки главный корпус архитектурной композиции Камерона воспринимается цельным архитектурным объемом, как бы напоминающим о существовании здесь когда-то великокняжеской усадьбы.

В течение одной зимы Бренна изготовил чертежи, а ранней весной 1797 года начались строительные работы, несмотря на сильные заморозки. В связи с этим в известковый раствор добавляли спирт, чтобы он не застывал слишком быстро.

На строительстве от зари до зари трудились сотни каменщиков. Параллельно велись штукатурные, столярные, слесарные, кузнечные, кровельные и другие работы. В законченных частях здания начинались работы по внутренней отделке.



Бренна требовал не только точного соответствия строительства проектным чертежам, но также соблюдения условий прочности и тщательности исполнения, «ибо когда бы она работа мною найдена будет не по упомянутому образцу произведенная, то я тотчас прикажу, невзирая на потерю материалов, времени и работы, оную уничтожить».

Так как Бренна вынужден был одновременно ездить по различным делам в Гатчину, Царское Село и Петербург, в Павловске за него оставался архитектор Павел Шретер, ранее исполнявший должность помощника Камерона. Непосредственно строительными работами руководил опытейший мастер каменного дела Пьетро Висконти.

Необходимо было в короткий срок осуществить огромный объем работ, обеспечив быстрые поставки соответствующего количества кирпича, камня, извести и других строительных материалов. С этой целью изыскиваются самые различные средства. Так, в начале 1798 года последовало распоряжение, в котором указывалось, что заготовленные еще много лет назад для Царского Села материалы «должны отпущены быть для строений в Павловске, как-то имеющиеся при Китайских домиках сяская и путиловская плита...»<sup>16</sup>. Тогда же Бренна должен был отправиться в Царское Село «для делания там нужного исчисления»<sup>17</sup>, то есть отобрать все то, что могло быть использовано в Павловском дворце. Приказано было не только взять материалы, предназначенные для окончания строительства Китайской деревни, но и разобрать недостроенные «Китайские домики»<sup>18</sup>.

В том же 1798 году в процессе строительства дворца Бренна вносит некоторые дополнительные изменения в утвержденный проект.

Чтобы придать всему строению более монументальный характер, архитектор предложил первый этаж, соответствующий старым флигелям Камерона, обработать пилястрами, зрительно воспринимающими тяжесть верхнего этажа, спроектированного Бренной. При этом предполагалось частично разобрать старую кладку, чтобы осуществить прочную связь последней с пилястрами.

Также в процессе строительства архитектор решил завершить дворец балюстрадой из пудостского камня, для чего им были выполнены шаблоны балясин и пьедесталов, отданные для непосредствен-

ного исполнения Пьетро Висконти<sup>19</sup>. Бренна насыщает фасады здания декоративной скульптурой — барельефами в виде цветочных гирлянд, военными трофеями, а также круглой скульптурой.

В то время как крылья, замкнувшие парадный двор, еще отстраивались, в прилегающих к центральному корпусу частях здания, законченных строительством, велись отделочные работы.

Архивные документы сохранили для нас имена русских мастеров. Маляры Игнатий Федоров и Иван Александров «в обоих новых и старых флигелях Павловского дворца» выкрасили 364 двери, из них 21 балконную, и 290 окон, не считая перегородок и «перил на большой лестнице старого левого флигеля»<sup>20</sup>.

В ходе ведения строительных работ в июле 1798 года «для постановления боевых часов у дворца» на Ижорском заводе были изготовлены необходимые части механизма, циферблат и стрелки, что означало полную реконструкцию старых часов — с заменой основных деталей. Выполнить эту работу в короткий срок обязался часовых дел мастер Фридрих Герстенберг. 16 февраля 1799 года в Павловском городском правлении с ним был заключен договор, а 24 апреля он уже смог донести, что «при новых дворцовых флигелях боевые часы мною совершенно исправлены и в действие приведены»<sup>21</sup>.

К этому времени основное строительство было закончено. Продолжалась только отделка дворца.

28 марта Павловское городское правление заключило договор с ярославским крестьянином Иваном Кашиным на штукатурные работы «в двух новых каменных флигелях как снаружи, так и внутри». Кашин обязался «приступить к сей работе ныне же», а окончить к 15 июля. Однако заказчица «повелеть соизволила штукатурство у двух новых дворцовых флигелей со стороны вахтпарадного дворика» окончить к 5 мая того же 1799 года<sup>22</sup>.

Месяцем позже, 3 июня, были назначены торги для желающих выполнить «в двух новых дворцовых флигелях стекольную, малярную и печную работу», а также «над большим карнизом на крыше столярною работою балюстраду с тумбами, сверх оного из дикого камня для трех балконов тумбы, консоли и площадки с постанов-



лением между тумбами железной решетки и сделать по чертежам лепную работу, трофеи, барельефы и вазы»<sup>23</sup>.

Тогда же был заключен договор со столярами Христианом Мюллером и Вильгельмом Гассе, которые обязались «окончить всю оную работу и сдать» к концу марта 1800 года.

Особое внимание Бренна уделял архитектурно-художественному убранству интерьеров. Находясь со времени вступления Павла на престол большей частью в Петербурге, он сам подбирал живописцев и лепщиков для работ в Павловске и направлял их под опеку своего помощника — павловского архитектора Шретера, поручив ему «попечение о снабжении надлежащими квартирами» присылаемых им людей. В частности, в период перестройки дворца в Павловск был приглашен выдающийся живописец, декоратор императорских театров — Пьетро Гонзага, приступивший к выполнению эскизов росписей новых парадных интерьеров.

Для более тесной связи новых интерьеров со старыми Бренне пришлось перепланировать Туалетную южной анфилады парадных залов центрального корпуса. Значительно уменьшив ее размеры, он тем самым увеличил соседнюю комнату — «Служительскую горничных», или Камерюнгферскую, которую позже стали называть Фрейлинской. Она стала служить переходным помещением из центрального корпуса во вновь созданную анфиладу парадных залов.

К новой отделке Туалетной Бренна привлек одного из ведущих скульпторов того времени — И. П. Прокофьева. Осуществленная в 1797 — 1799 годах новая отделка включает лепной орнамент и небольшие барельефы с изображением фигур на сюжеты из античной мифологии. Продольные стены при этом украсили фрески с изображением видов Павловского парка. Одна из них — «Храм Дружбы» — была выполнена Д.-Б. Скотти, а другая — «Большой каскад» — А. Мартыновым.

Декоративному убранству стен соответствуют лепка и живопись сводчатого перекрытия. Последняя выполнена Меттенлейтером.

Туалетная и Фрейлинская сообщаются с двумя проходными кабинетами, ведущими в Картинную галерею. Эти небольшие кабинеты также получили декор в характере парадных интерьеров.

Если основными элементами декора в Первом проходном кабинете являются лепка и барельефы, то во Втором проходном кабинете значительная роль отведена росписи плафона, имитирующей лепку на золоченом фоне в виде мозаики. Стараясь объединить оба интерьера художественными приемами, Бренна и здесь использовал барельефы, поместив их на стенах в резных золоченых рамах. Выполненные немецким скульптором Я. Шеффауэром, они представляли эпизоды Троянской войны — «Клятва Ахилла у урны Патрокла» и «Встреча Ореста и Пилада с Электрой».

Во времена отделки кабинета по чертежам Бренны его называли «Круглая комната перед новой галереей».

Если отделка проходных кабинетов в 1798 году была закончена, то в галерее, по свидетельству Бренны, предстояло «еще сделать: штукатурные наличники и карнизы для главных двух дверей с лепными украшениями против апробованных чертежей, столярною работою окошечных переплетов двенадцать штук и две стекольные двери, ведущие под трельяж, штучный пол, полотна главных створчатых дверей из красного дерева с медными петлями, с таковыми же шпингалетами, замками и щитками, позлащенными в огне... Штукатурство стен же должно производиться из белой извести и белым же песком, а потом быть раскрыто хорошо зеленою краскою в рассуждение утверждаемых после на оные стены картин»<sup>24</sup>.

Картинная галерея решалась Бренной довольно просто и даже скромно по сравнению с другими парадными залами. Светлая и просторная, освещенная окнами с двух сторон, она имела спокойную, ровную окраску стен. Их зеленый цвет благоприятствовал лучшему восприятию живописных произведений. Снизу стены ограничены панелями, а сверху — карнизом простого профиля. Плоское перекрытие изогнутой по дуге и сильно вытянутой галереи украшали три живописных панно, исполненные Меттенлейтером. Центральный, самый большой плафон повторял широко известную композицию выдающегося итальянского художника XVII века Гвидо Рени «Триумф Аполлона», находящуюся в римском палаццо Роспильози, а два боковых выполнены на темы «Суд Париса» и «Три гра-



ции». В Картинной галерее были представлены произведения западноевропейских мастеров XVII — XVIII веков.

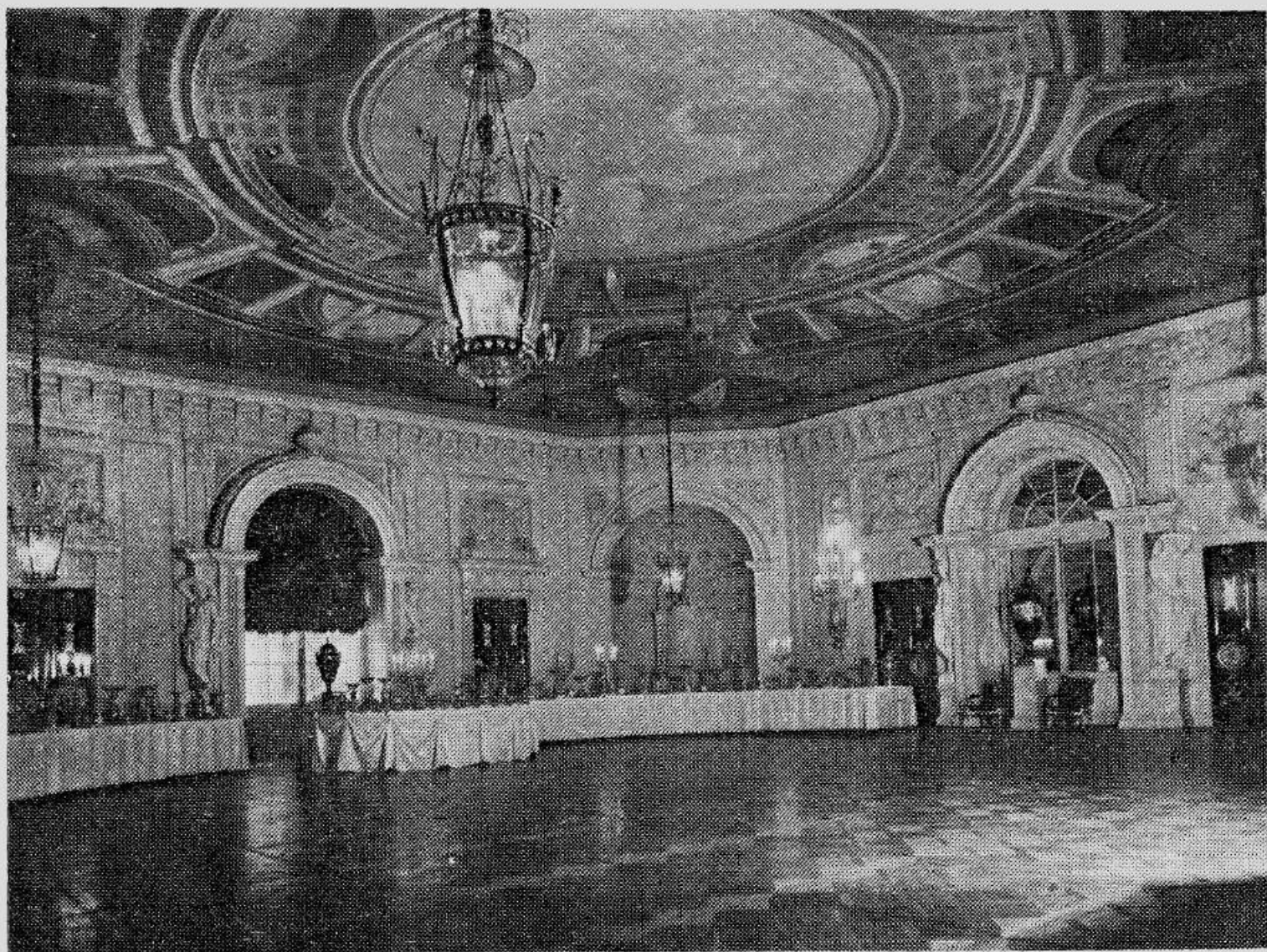
Начатая сооружением в 1797 году, Картинная галерея была закончена отделкой в 1799 году. Об этом мы узнаём из рапорта архитектора Шретера от 5 марта 1799 года, в котором он требует предоставить ему доски и гвозди «для наискорейшего делания лесов для производства живописи на потолке новой циркульной галереи»<sup>25</sup>.

Рядом с Картинной галереей Бренна спроектировал Третий проходной кабинет, как бы подготавливавший к восприятию Большого, или Тронного, зала. Небольшой круглый Третий проходной кабинет своими размерами и планировкой соответствует Второму проходному кабинету, но имеет более богатую отделку. Его стены, отделанные розово-сиреневым искусственным мрамором, украшены медальонами с росписью по синему стеклу. Средний, выполненный художником Меттенлейтером, изображает «Триумф Амфитриты», а боковые — танцующие женские фигуры.

Плафон кабинета напоминает уже знакомые перспективные росписи Бренны, рассчитанные на прорыв пространства в глубину. Эта же роспись была выполнена по эскизу Гонзага, прекрасно осуществившего замысел Бренны. Изображенные в резком ракурсе колонны, купол и уходящая в перспективу аркада иллюзорно увеличивают высоту кабинета, скрадывая резкий переход к более высокому Тронному залу.

Первоначально Тронный зал, созданный, как и Картинная галерея, в 1797 — 1799 годах, назывался Большим столовым залом и предназначался для праздничных приемов. Это самый большой по площади зал дворца — 400 квадратных метров.

При создании его мастерство Бренны-декоратора проявилось с особой силой. Учитывая огромные размеры и сложность обозрения зала, архитектор срезал отдаленные от центра углы, превратив зал в восьмиугольный. Во всех четырех углах он создал ниши с полукупольными завершениями, поместив в них печи, богато декорированные лепкой. Учитывая большую площадь, Бренна рассчитал зал на два этажа, а стены его прорезал большими арочными проемами.



В. Бренна. Тронный зал Павловского дворца. Современная фотография.

Но этого оказалось недостаточно, так как пропорции зала были далекими от классических. Между тем увеличить его высоту не представлялось возможным, так как это нарушило бы равновесие всей объемно-пространственной композиции дворца. Однако выход был найден. Бренна поручил Гонзага разработать эскиз плафона, который бы зрительно увеличил высоту зала. Такой эскиз с уходящими в перспективу от периферии к центру колоннами и арками был создан, но осуществлен при жизни владельцев дворца не был.



Живопись Тронного зала должна была соседствовать с богатым лепным декором, чему архитектор, судя по архивным документам, уделял большое внимание: «Касательно до лепной работы, то должно призвать лепных мастеров и, показав им с изъяснением чертежи, установить с ними цены всем потребным лепным украшениям стен, потолка и карнизов, суюпортам и прочим, кроме кариатидов, которые надлежит сделать знающему и искусному скульптору фигуров, который бы их потом и поставил на место»<sup>26</sup>. Так писал Бренна в мае 1798 года. Тогда же выполнение лепных деталей было поручено лепному мастеру Франкино Квадри. Он же в следующем году взялся изготовить «скульптурный декор при новых дворцовых флигелях с наружных сторон»<sup>27</sup>.

А статуи кариатид, предназначенные поддерживать части карниза, служащего опорами оконных арок, было решено изваять в Академии художеств.

По распоряжению заказчицы президенту Академии художеств Г. А. Шуазель-Гуфье было дано указание относительно изготовления восьми кариатид. Президент, в свою очередь, дал распоряжение конференц-секретарю П. П. Чекалевскому связаться со скульпторами адъюнкт-ректором Ф. Г. Гордеевым и профессорами М. И. Козловским и И. П. Мартосом, предложив им, «не теряя ни минуты», составить смету, а затем «работать день и ночь», чтобы выполнить волю императрицы. При этом Шуазель-Гуфье советовал «не придерживаться строго указания, данного г. Бренной». Он предлагал взять за основу кариатиды крупнейшего французского скульптора XVI века Жана Гужона, украшающие один из залов Лувра, или классические образцы значительно более отдаленной античной эпохи — прославленные кариатиды Эрехтейона в Афинах.

Археолог и писатель, объездивший всю Грецию, Шуазель-Гуфье был поклонником античного искусства, однако, учитывая общий замысел Бренны, предпочел в качестве образца произведения Жана Гужона, так как кариатиды Эрехтейона, по его словам, «вовсе не имеют рук». Впрочем, президент полагался на талант скульпторов Козловского и Мартоса<sup>28</sup>.



Между тем кариатиды, выполненные Мартосом и Козловским для Тронного зала, представляют собой оригинальные, лишенные какого-либо подражания произведения.

Если скульптура Ж. Гужона очень близка к кариатидам Эрехтейона (общая композиция с опорой на одну ногу, отсутствие до половины рук, аналогичная трактовка головы и капители), то павловские кариатиды существенно отличаются как от одних, так и от других.

Для произведений Козловского и Мартоса характерна менее статичная и более развитая композиция: усложненный разворот фигуры, иное положение головы, рук и ног. Несмотря на указания Шуазель-Гуфье, скульпторы придерживались замысла Бренны, благодаря чему кариатиды оказались органично связанными со всем архитектурно-художественным убранством интерьера, включающим кроме скульптуры живопись, драпировки, осветительные приборы и другие виды прикладного искусства.

В период правления Павла I Бренна часто прибегал к помощи других мастеров, так как объемы работ значительно увеличились. Однако, учитывая значение Тронного зала, архитектор сам проектирует для него «деревянные двенадцать подсвечников с резьбой и позолотою, также и восемь ваз у больших полуциркульных окон тоже с резьбой и позолотою»<sup>29</sup>.

Отделка зала по проекту Бренны была в основном закончена к началу 1799 года, когда Козловский и Мартос направляются в город Павловск, чтобы проверить точность размещения кариатид. 10 января им были выданы подорожные для проезда по Царскосельской дороге с указанием, чтобы «господа командующие на заставах благоволили оных профессоров Мартоса и Козловского как туда, так и обратно пропускать без задержания», и в начале февраля они получают исчисленные по смете 1324 рубля<sup>30</sup>.

А вскоре в новом дворцовом интерьере напротив входа на фоне задрапированного окна был установлен трон Павла, что и дало название залу.

Рядом с Тронным залом Бренна спроектировал два небольших скромно отделанных помещения — Оркестровую и Буфетную. В Оркестровой должны были располагаться придворные музыканты во

время парадных приемов и обедов, а из Буфетной слуги подавали блюда на богато убранные столы, расставленные в зале. Здесь же в Буфетной Бренна предлагал «сделать деревянную перегородку из толстых досок» с целью устройства лестницы «для входа в башенку, в коей будут часы»<sup>31</sup>.

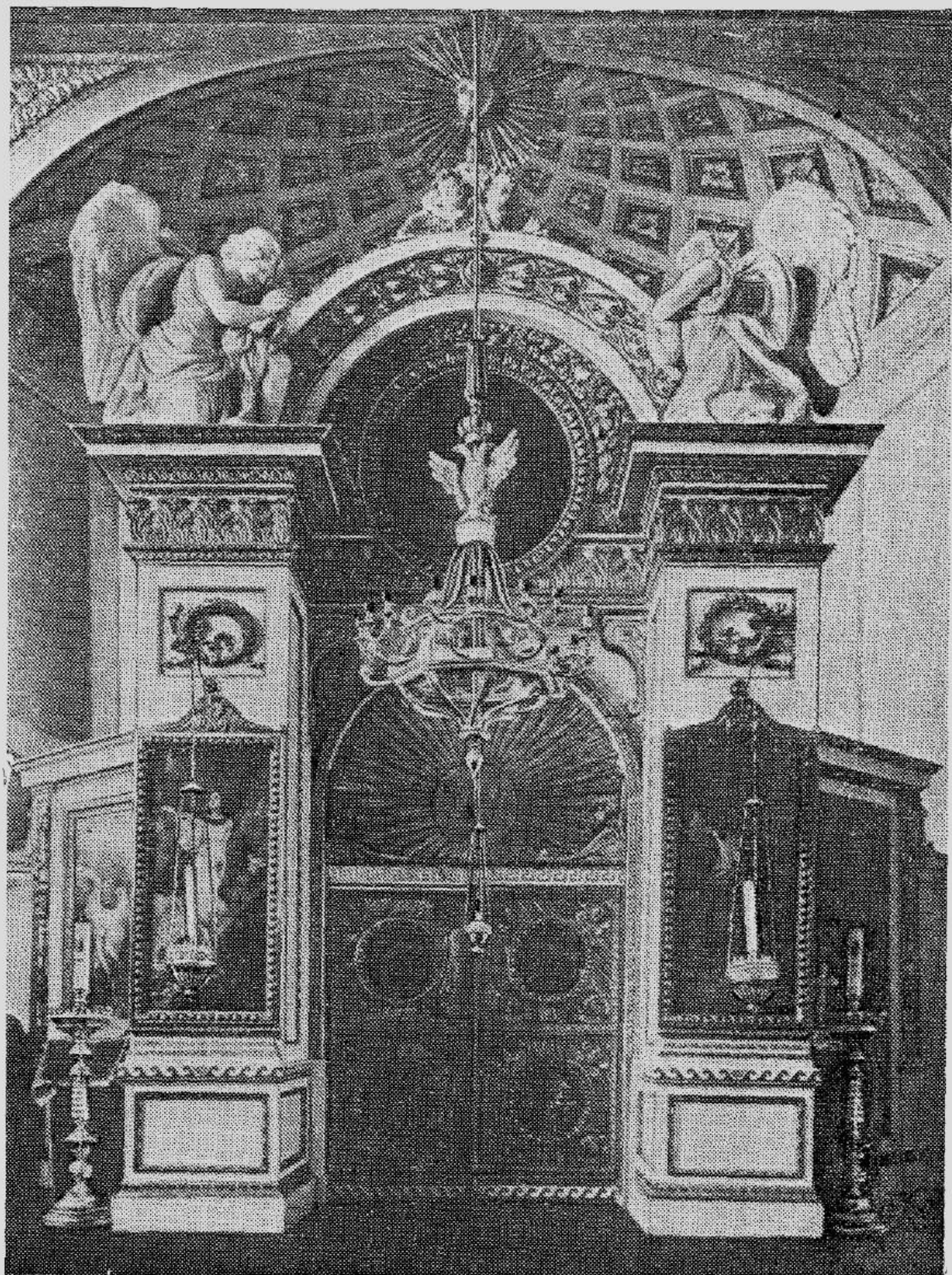
Расположенный за Оркестровой комнатой Кавалерский зал предназначался для приемов, на которые приглашали только кавалеров Мальтийского рыцарского ордена. Значительно позже появилось другое название — Антиковый зал, так как здесь была собрана коллекция подлинных древнеримских статуй, хорошо вписавшихся в интерьер. Как будто специально, в декоре этого зала главное место отведено лепке и барельефам на античные темы. Здесь представлены сцены торжественных шествий, жертвоприношения богам, вакхических плясок. Барельефные композиции расположены в верхней части стен и разделены дверными и оконными проемами. Под барельефами Бренна поместил декоративные карнизы со свисающими с них цветочными гирляндами и женскими масками. Еще ниже проходит лепной орнамент, напоминающий греческий. Богатый лепной декор прекрасно оттенен светло-зеленым цветом стен, удачно согласованным с орнаментальной росписью перекрытия, выполненной в технике гризайль, имитирующей лепку.

Превосходная роспись плафона была выполнена художником Меттенлейтером, которому в большей степени удавались орнаментальные и предметные композиции, а в меньшей — человеческие фигуры.

Освещенный двумя рядами окон, светлый и просторный Кавалерский зал служил одновременно предцерковной галереей, ведущей на хоры дворцовой церкви.

По своему архитектурно-художественному убранству придворная церковь скорее напоминает католическую, нежели православную. В интерьере была широко использована декоративная скульптура. Она заполняла устроенные в стенах ниши и была включена в композицию иконостаса. Украшающие иконостас статуи коленопреклоненных ангелов приписывают скульптору Козловскому и датируют 1799 годом. Можно предполагать, что Козловский принимал участие и в





В. Бренна. Иконостас придворной церкви Павловского дворца.  
Фотография. 1930-е годы.



создании других, предназначенных для интерьера церкви, скульптурных произведений. Сохранился документ, свидетельствующий о том, что в начале 1799 года Козловскому и Мартосу было заказано «отлить четыре полностью задрапированные наподобие античных статуи высотой три с четвертью аршина для помещения в нишах»<sup>32</sup>.

По замыслу Бренны, вместо традиционных икон в иконостасе и по стенам были размещены копии с картин западноевропейских мастеров XVII — XVIII веков на библейские темы. Плафон украшала овальная картина «Обращение Савла», выполненная Меттенлейтером по композиции П.-П. Рубенса. Ему же принадлежал живописный орнамент вокруг овала.

Характер декоративной отделки интерьера дворцовой церкви напоминает парадные залы и хорошо согласуется с ними.

Кроме парадных залов второго этажа по проектам Бренны получил отделку ряд жилых помещений первого этажа. В частности, в тот же период правления Павла I Бренна изменил отделку Общего кабинета и Малинового в центральном корпусе, выполнил отделку Передней и Камердинерской в южном флигеле дворца. Архитектурно-художественное убранство этих помещений более скромно. Общий кабинет предназначался для семьи Павла I. Малиновый кабинет служил его рабочей комнатой.

В 1800 году работы по отделке жилых комнат первого этажа продолжались. Но ввиду чрезвычайной занятости Бренны разработка проектов отделки жилых и личных комнат была поручена Д. Кваренги. Он и завершил дворцовый ансамбль XVIII века.

Более точной датой окончания отделки интерьеров Павловского дворца можно считать 8 апреля 1801 года, когда последовало распоряжение: «В Павловском дворце вновь сделанные комнаты убирать и снабдить всем нужным... без замедления»<sup>33</sup>.

В начале 1803 года, когда Бренна находился за границей, в результате пожара, явившегося следствием неисправности печной трубы, выгорели интерьеры центрального корпуса дворца. Огонь появился в одном из помещений второго этажа, а затем быстро распространился по жилым и парадным залам. В тушении пожара, бушевавшего три дня, принимали участие многие жители Павловска:

горожане, крестьяне окрестных деревень, солдаты местного гарнизона. От роскошной отделки интерьеров Бренны остались лишь небольшие фрагменты. Однако почти все богатое убранство залов было спасено. В ряде случаев удалось даже снять с петель и вынести двери, разобрать каминь. Дворец можно было восстановить.

Тем не менее владелица дворца впала в отчаяние: Бренна увез с собой все чертежи. Она пишет письмо доверенному лицу — некоему Ханикову (Khanikoff) — с просьбой отыскать ее «бывшего архитектора Бренну, который в настоящее время должен находиться в Берлине, Дрездене или Лейпциге», и передать ему письмо с просьбой прислать необходимые для восстановления дворца проекты отделки интерьеров<sup>34</sup>.

Отыскать зодчего оказалось не так-то просто. Еще в августе 1802 года он вместе со своим учеником К. И. Росси выехал в Штеттин (ныне Щецин) — родной город жены Бренны, затем они продолжили путешествие по Германии. Как раз в начале 1803 года, как и предполагала Мария Федоровна, они находились в Берлине, но вскоре выехали во Францию, где Бренна намеревался устроить Росси для продолжения образования и совершенствования знаний «у лучших мастеров» в Париже. Здесь их, видимо, и нашел Хаников. Однако чертежей у Бренны не оказалось: они были оставлены в Штеттине. Тогда Росси пришлось отправиться за чертежами, а затем доставить их в Петербург. Правда, некоторых чертежей Павловского дворца не оказалось, так как Бренна успел продать эти подлинно художественные произведения.

Восстановление дворца было поручено А. Н. Воронихину, назначенному главным архитектором Павловска.

Избрав Павловский дворец постоянным местом пребывания, вдовствующая императрица хотела восстановить его, насколько это возможно, таким, каким он был до пожара. В 1803—1804 годах интерьеры центрального корпуса были восстановлены с небольшими изменениями, не искажившими их первоначальный облик.

Так, в Итальянском зале по рисункам Воронихина были выполнены кариатиды второго яруса, фигуры орлов на верхнем карнизе, а также обработка купольного перекрытия кессонами с лепными



розетками. Интерьер и теперь стал восприниматься как единое целое, так как Воронихин развивал приемы Бренны.

Греческий зал был восстановлен полностью, за исключением живописного плафона, замененного орнаментальной росписью, имитирующей купольное перекрытие. Сюда же были перенесены из Михайловского замка исполненные по рисункам Бренны беломраморные каминны.

В залах Войны и Мира расписные плафоны уступили место кессонированным сводам, а в люнетах появились барельефы.

В большей степени изменилась отделка Коврового кабинета, зато Будуар был восстановлен почти без перемен, а Парадная спальня в точности такой, какой ее задумал Бренна.

К восстановительным работам во дворце привлекли и Д. Кваренги. По его рисункам были созданы двери Итальянского и Греческого залов, десюдепорты залов Войны и Мира и многое другое.

Для вновь восстановленных залов Воронихин проектировал внутреннее убранство. Только мебель Коврового кабинета и Парадной спальни по настоянию владелицы дворца была оставлена прежней.

Воронихин не только восстанавливал интерьеры центрального корпуса. Он расширил галерею первого этажа северного флигеля, стену которой в 1805 — 1807 годах расписал П. Гонзага. По его проектам получил отделку ряд дворцовых помещений первого этажа.

Завершить ансамбль Павловского дворца волею судьбы предстояло ученику и воспитаннику Бренны — К. И. Росси. В 1815 — 1816 годах Росси заново отделал некоторые помещения дворца. К лучшим из них относится Угловая гостиная, созданная на месте «опочивальни государя» — на первом этаже в юго-западной угловой части центрального корпуса. В декоре стен, отделанных искусственным мрамором, Росси широко использовал арабесково-гротесковый орнамент, столь характерный для росписей его учителя. В значительной степени он применил и позолоту. Только в творчестве Росси усвоенные им в процессе учебы у Бренны приемы приобретают значительно большую строгость. При всем богатстве отделки интерьеров для творчества Росси характерными становятся простота и сдержанность в

выборе художественных средств, гармония и ясность композиционного построения, отсутствие резких контрастов.

К значительным работам молодого зодчего в Павловском дворце принадлежит также Библиотека Росси. Над галереей, расписанной П. Гонзага и получившей название Галереи Гонзага, Росси в 1822 — 1823 годах надстроил библиотеку. Она превосходно вписалась в ансамбль дворцовых флигелей, достойно завершив созданное Бренной. Следуя традициям своего учителя, Росси насытил фасад библиотеки скульптурным декором, замечательно согласованным с архитектурно-художественным убранством фасадов Бренны.

В дальнейшем на протяжении длительного времени ни фасады, ни интерьеры Павловского дворца не подвергались значительным изменениям. Таким дворец сохранялся и после победы Великого Октября.

В период Великой Отечественной войны Павловский дворец был разрушен фашистскими захватчиками. Однако сотрудники музея вывезли и сохранили внутреннее убранство дворца — более двенадцати тысяч предметов.

Вскоре после освобождения Павловска начались восстановительные работы, длившиеся во дворце с 1945 по 1971 год. Первые интерьеры дворца были открыты для посетителей в 1957 году. Это были восстановленные в соответствии с замыслом Бренны залы Кавалерский, Тронный и Картинная галерея. В Тронном зале по сохранившемуся эскизу Гонзага был расписан плафон. Эта уникальная живопись была выполнена бригадой советских художников под руководством А. В. Трескина.

Возрожденный из пепла дворец предстал перед нами в былом величии и красоте.







## ПАВЛОВСКИЙ ПАРК И ЕГО ОКРЕСТНОСТИ

Одновременно со строительством дворца создавался Павловский парк — выдающийся памятник садово-паркового искусства.

Еще до появления в Павловске Бренны участки леса, прилегающие к дворцу, начали преобразовывать в пейзажный, или английский, парк. Этот стиль, основанный на стремлении подчеркнуть красоту естественной природы, стал господствующим во второй половине XVIII века. Он пришел на смену французскому, или регулярному, стилю со строго геометрической планировкой, коврами цветниками, стриженными кустами и деревьями, превращенными в живые декорации.

Пейзажный парк начинался вблизи дворца, простирался вдоль реки Славянки и охватывал значительную часть территории по другую сторону реки, где был создан один из самых больших участков парка — Большая звезда. Его планировочная композиция основана на создании системы радиальных просек-аллей, сходящихся на центральной круглой площадке. Были проложены дорожки и по течению реки Славянки.

В соответствии с законами построения пейзажного парка создавались композиционно связанные между собой куртины кустарников и деревьев, искусно подобранных по форме кроны и цвету листвы с учетом меняющейся окраски в зависимости от времени года.

Распланированный при участии Камерона пейзажный парк послужил в дальнейшем основой для создания еще более обширной парковой территории в том же пейзажном стиле.

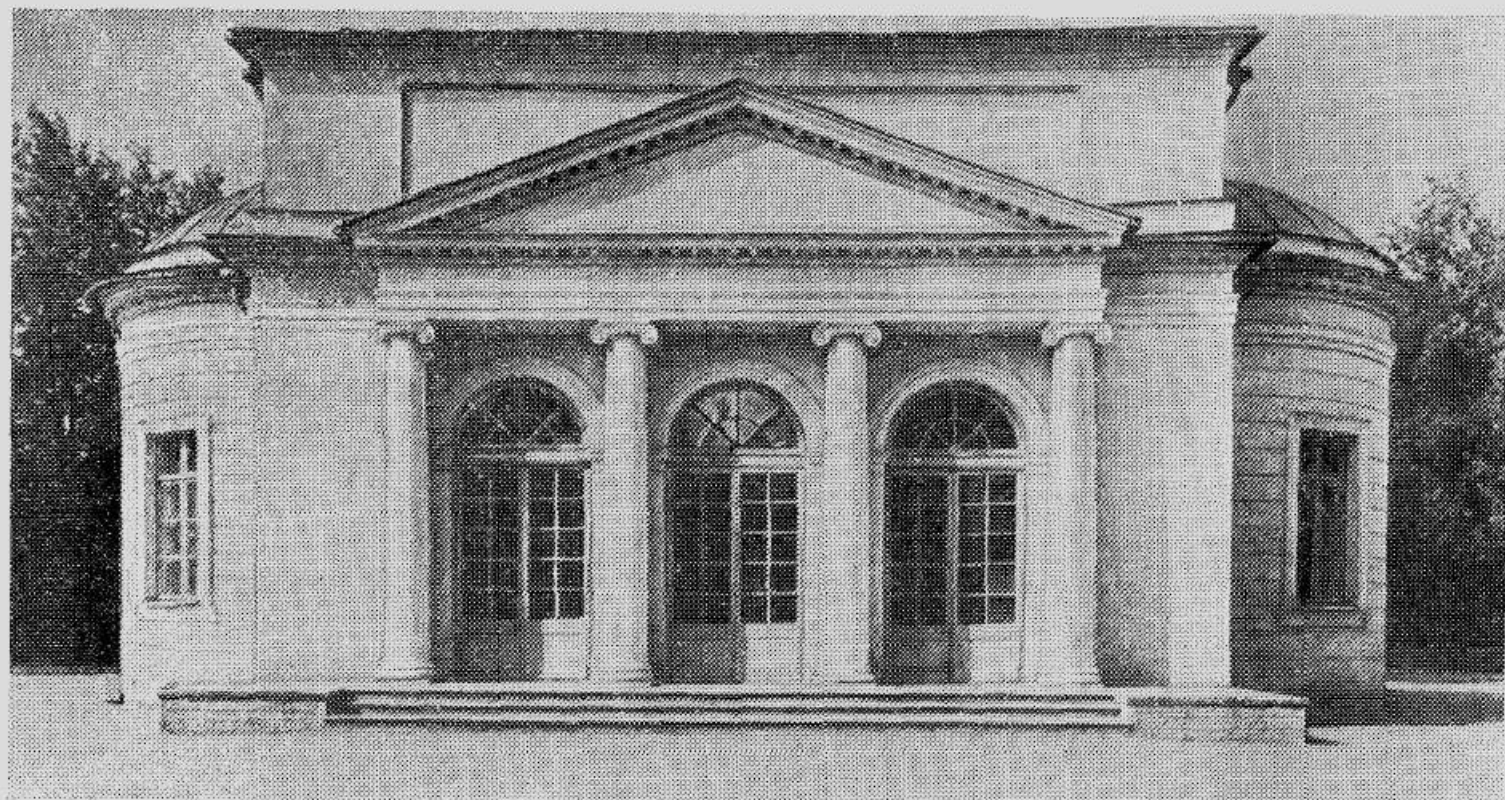
Однако отдельные сравнительно небольшие участки Павловского парка были преобразованы в регулярные с четкой геометрической планировкой. Так был распланирован, по проекту Франсуа Виолье, прилегающий к дворцу с юга Собственный садик с аллеями и дорожками, пересекающимися между собой под прямыми углами и в диагональных направлениях. Вдоль аллей, в соответствии с геометрической планировкой, были устроены трельяжные галереи и беседки, расставлена декоративная скульптура.

Регулярный характер получил также Волерный участок, расположенный к юго-востоку от дворца. Здесь по чертежам Виолье был создан так называемый «сад с играми». Рядом находился лабиринт со стриженным кустарником, образующим связанные между собой зеленые коридоры, а также розарий.

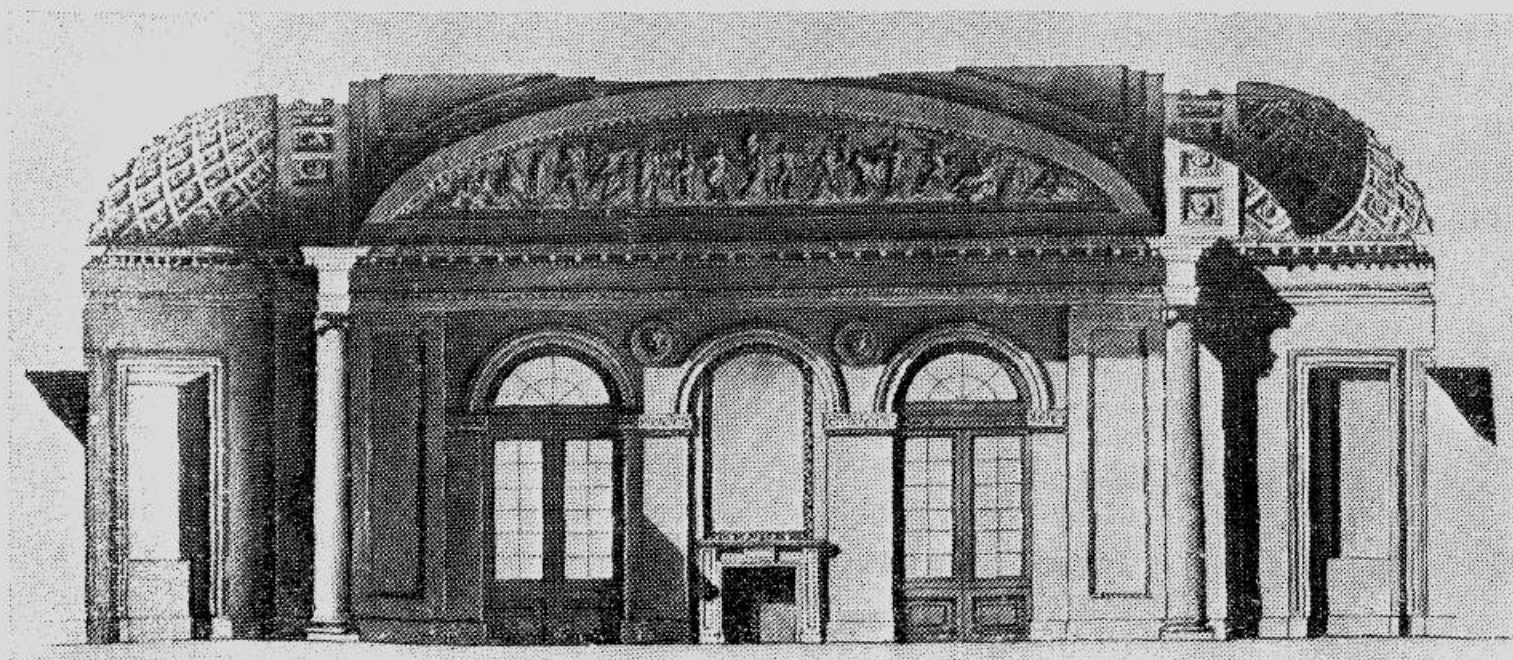
Волерный участок выходит на Тройную липовую аллею, проложенную при Камероне. Она расположена на оси дворца и ведет к подъездному парадному двору. Подобные подъездные аллеи характерны для русских дворянских усадеб. Но Тройная липовая аллея получила более развитую композицию, рассчитанную на торжественные церемонии великокняжеских выездов и парадных приемов. Аллея протянулась до Парадного поля, представлявшего собой пустынный плац, служивший при Павле I местом проведения военных парадов и смотров.

Чтобы акцентировать отдельные участки парка, Камерон построил целый ряд замечательных парковых сооружений. Они значительно обогатили пейзаж, создав множество прекрасных архитектурно-пейзажных видов. К лучшим из них относятся Колоннада Аполлона, расположенная напротив дворца, Храм дружбы, сооруженный несколько ниже по течению реки, павильон Волер на Волерном участке, вблизи Тройной липовой аллеи, и некоторые другие.

Бренна продолжил начатые до него работы по созданию пейзажного парка, сочетая его в ряде случаев с регулярными принципами планировки, но не нарушая сложившихся традиций.



Ч. Камерон, В. Бренна. Круглый зал. Фотография. 1930-е годы.



В. Бренна. Проект внутренней отделки Круглого зала.



Регулярные участки Бренна также создавал вблизи дворца, а пейзажные оставались характерными для более отдаленных частей Павловского парка. К ним относится, в частности, район Большой звезды, где Бренна закончил начатое до него. Он дополнил проложенные Камероном лесные просеки живописными извилистыми дорожками и прямыми аллеями. На местах их пересечений он создал открытые площадки, обсаженные шпалерным кустарником.

На центральной круглой площадке Большой звезды Бренна, используя проект Камерона, в 1799 — 1800 годах возвел Круглый зал, называемый также Музыкальным салоном. Прямоугольный в плане павильон имеет строго симметричную композицию с пристройками по торцам в виде апсид. Его одинаково решенные фасады акцентированы четырехколонными портиками ионического ордера, четко выступающими на гладком фоне стен, лишенных декоративных украшений.

Так же сдержанно было решено архитектурно-художественное убранство интерьера, проект которого разработал Бренна. Его основными украшениями должны были явиться расположенные над карнизом, в неглубоких криволинейных нишах, барельефы с изображением танцующих античных фигур на празднике бога вина и веселья Бахуса. Почти лишенные декора стены не должны были чрезмерно привлекать к себе взоры слушателей музыкальных вечеров и рассеивать их внимание.

К числу произведений Камерона, законченных по проекту Бренны, относится Большой каскад в долине реки Славянки, у Круглого озера. Устроенный Камероном в 1786 — 1787 годах Большой каскад напоминал естественный, как бы созданный природой водопад, ниспадающий на камни, живописно разбросанные по склону. В 1792 — 1794 годах Бренна переделал каскад, оформив его в виде каменной стены с балюстрадой и вазами. Архитектурный образ Большого каскада стал напоминать парковые сооружения итальянских вилл, раскинувшихся на гористых местностях близ Рима.

Остальные участки парка, так же как парковые сооружения, создавались Бренной самостоятельно.



В. Бренна. Большие круги. Современная фотография.

Еще до вступления Павла на престол вблизи Тройной липовой аллеи, на месте «сада с играми», по проекту Бренны был построен деревянный театр для придворных спектаклей.

Прямоугольный в плане, с повышенной средней частью, театр по своему внешнему виду напоминал средневековые базилики. Однако украшавшие стены театра трельяжные решетки и белые гипсовые статуи придавали ему характер светской постройки. Театральный зал, рассчитанный на сто с лишним человек, был декорирован бархатом и украшен живописью.



В театральных спектаклях были заняты как любители, так и профессиональные актеры, а в создании декораций принимал участие П. Гонзага.

Первые реставрационные работы в театре были произведены под руководством Бренны и по «показанию г. архитектора Шретера» в 1798 году. Непосредственным исполнителем был живописец «софийский посадский Александр Пигарев»<sup>35</sup>.

Театр находился в парке до середины XIX века, когда был разобран вследствие ветхости. И только приземистые Театральные ворота с львиными масками, сооруженные Бренной в 1802 году, напоминают о его былом существовании.

По другую сторону Тройной липовой аллеи, но ближе к дворцу Бренна распланировал участок, называемый Большие круги. Это два геометрически правильных цветочных партера с радиально расходящимися и кольцевыми дорожками. В центре каждого из них предполагалось устроить приподнятые над землей, сложенные из каменных блоков террасы с врезанными в них с четырех сторон ступенями. Террасы должны были служить постаментами для беломраморных статуй «Мир» и «Правосудие», выполненных еще в начале XVIII века венецианским скульптором П. Бараттой по заказу Петра I.

Бренна хотел ограничить Большие круги стриженными липовыми боскетами, оставив за ними свободно растущие деревья. Это обеспечило бы плавный переход от регулярной части парка к пейзажной, а также способствовало бы лучшему восприятию скульптуры на фоне кустов и деревьев.

10 марта 1799 года Бренна представил смету на устройство «двух круглых возвышений в разводящемся вновь регулярном саду». Предполагалось в короткий срок произвести земляные, каменные и кузнечные работы. Только для скрепления каменных блоков и плит для фундамента по смете Бренны требовалось 50 пудов железа и 15 пудов свинца «на забивку скоб».

В последующие дни были назначены торги для желающих поставить материалы и произвести работы. За наименьшую цену, около 2000 рублей, согласился выполнить все работы павловский купец



Поликарп Варгин с условием, что «потребное количество для делания тех возвышений бутовой плиты 30 кубических сажень выломать из Царского Села от галереи и оную перевезти сюда к ему»<sup>36</sup>.

Этот документ содержит также сведения о судьбе новой каменной галереи, начатой строительством по проекту Камерона при Екатерине II на месте нынешней террасы Рамповой аллеи, но через несколько лет после ее кончины разобранной.

5 апреля Варгин обязался «начать сию работу ныне же и окончить непременно майя к двенадцатому числу»<sup>37</sup>. Руководство при этом осуществляли архитектор Шретер и мастер каменного дела Висконти.

Однако работы были закончены примерно на месяц позже, о чем 10 июня 1799 года Висконти сообщил в Павловское городовое правление.

В перспективе аллеи, связывающей Большие круги, по проекту Бренны была сооружена из дерева Турецкая палатка, имевшая вид нарядного шатра, увенчанного резным орлом. Она была расписана Гонзага и служила местом пребывания царской фамилии во время торжественных церемоний, происходивших на Парадном поле. Со временем она обветшала, и на ее месте в 1815 году Росси, следуя традициям Бренны, устроил деревянный трельяж, ограничив его по периметру чугунными вазами. Трельяж Росси тоже не сохранился, но вазы и сейчас отмечают это место.

Регулярную часть парка с Большими кругами и дворцом, расположенными на краю террасы, Бренна решил соединить с долиной реки Славянки Большой каменной, или Итальянской, лестницей, напоминающей аналогичные архитектурные композиции вилл эпохи итальянского Возрождения.

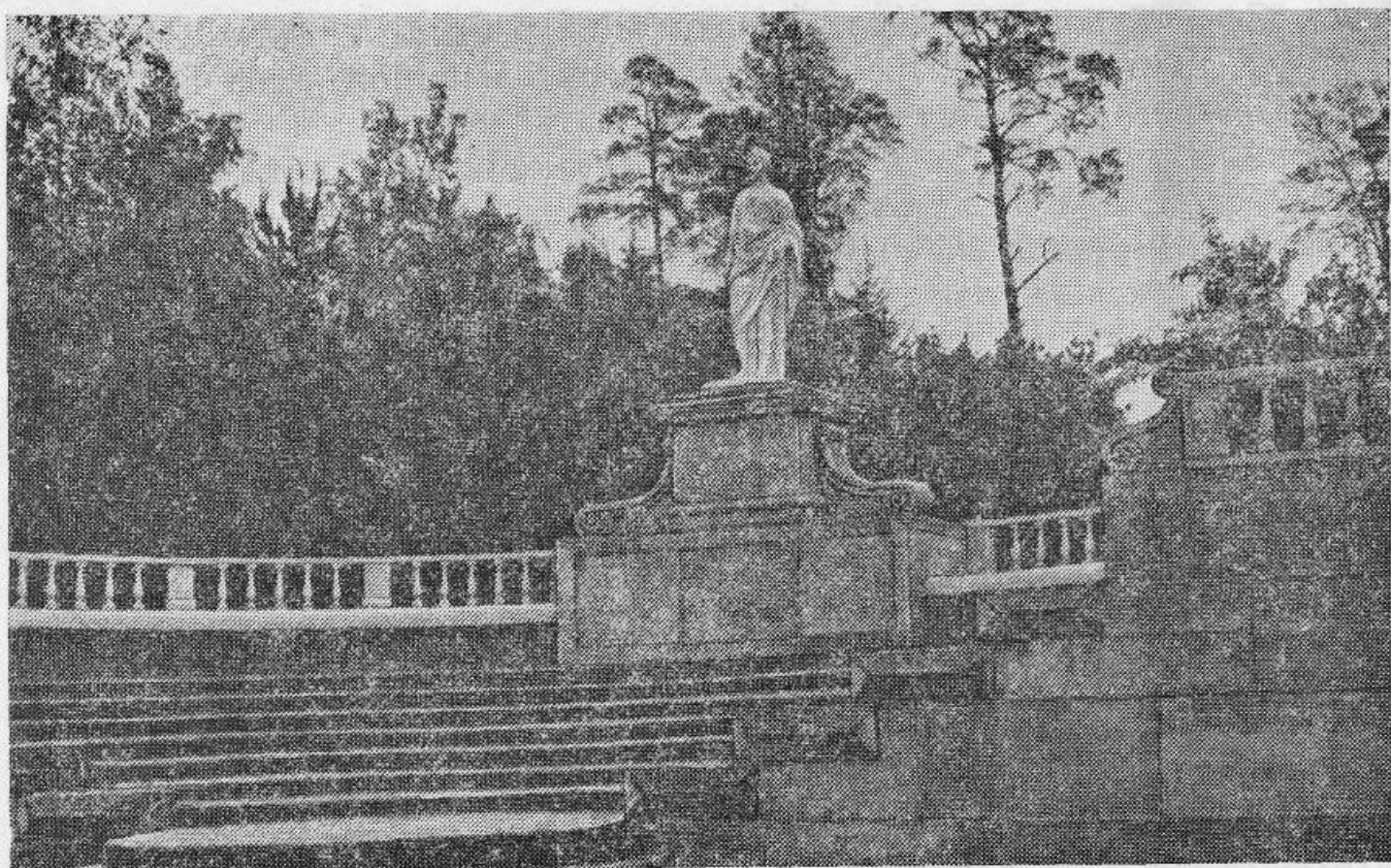
10 марта 1799 года одновременно со сметой на устройство Больших кругов Бренна представил смету на сооружение «Большой каменной лестницы в Павловском саде». В последующие дни, 14, 19 и 21 марта, были назначены торги, в которых принял участие и Поликарп Варгин, но последняя цена осталась за купцом Иваном Сергеевым. С ним 4 апреля 1799 года и был заключен договор на строительство. Тогда же крестьянин Гаврила Барабошин доставил из Цар-

ского Села бутовую плиту. Руководство работами было поручено тому же архитектору Шретеру и мастеру каменного дела Висконти. Иван Сергеев обязался работы «начать ныне же и окончить непременно сего года мая к первому числу». Висконти при этом предложил использовать для балюстрады пудостский камень, полученный от разборки руины, находившейся здесь же поблизости. Но этого пудостского камня явно не хватало, и работы затянулись на все лето. Для скорейшего окончания работ архитектору Шретеру пришлось обратиться за помощью к Бренне, чтобы получить на пудостской ломке камень, предназначавшийся ранее для новой каменной галереи в Царском Селе<sup>38</sup>.

Созданная по проекту Бренны монументальная каменная лестница в 64 ступени явилась необходимым композиционным звеном в садово-парковом ансамбле, которого явно недоставало Павловскому парку. Чтобы зрительно усилить эффект ее значительной протяженности, Бренна сузил кверху ширину маршей, а для придания лестнице парадного вида украсил ее верхнюю площадку балюстрадой с вазами и поставил в начале и конце спуска две пары мраморных и чугунных львов.

Незаурядный талант Бренны-паркостроителя с особой силой проявился при создании новых окраинных районов парка — Старой и Новой Сильвии<sup>39</sup>. Оба участка парка были созданы одновременно в начале 1790-х годов, и один из них постепенно и незаметно переходит в другой. Тем не менее они существенно отличаются друг от друга. Если Старая Сильвия еще сохраняет отдельные черты регулярного парка, то Новая Сильвия имеет свободную, пейзажную планировку и напоминает естественный лес. Основа ее композиционного решения близка участку Большой звезды: от центральной круглой площадки отходят двенадцать аллей, прямыми лучами прорезающие рощу. Отсюда другое название Старой Сильвии — Двенадцать дорожек. Посаженные шпалерами вдоль дорожек стриженные акации подчеркивают регулярный в некоторой части характер планировки. В остальных частях Старая Сильвия напоминает пейзажный парк, что и обеспечивает неразрывную связь Старой и Новой Сильвии.



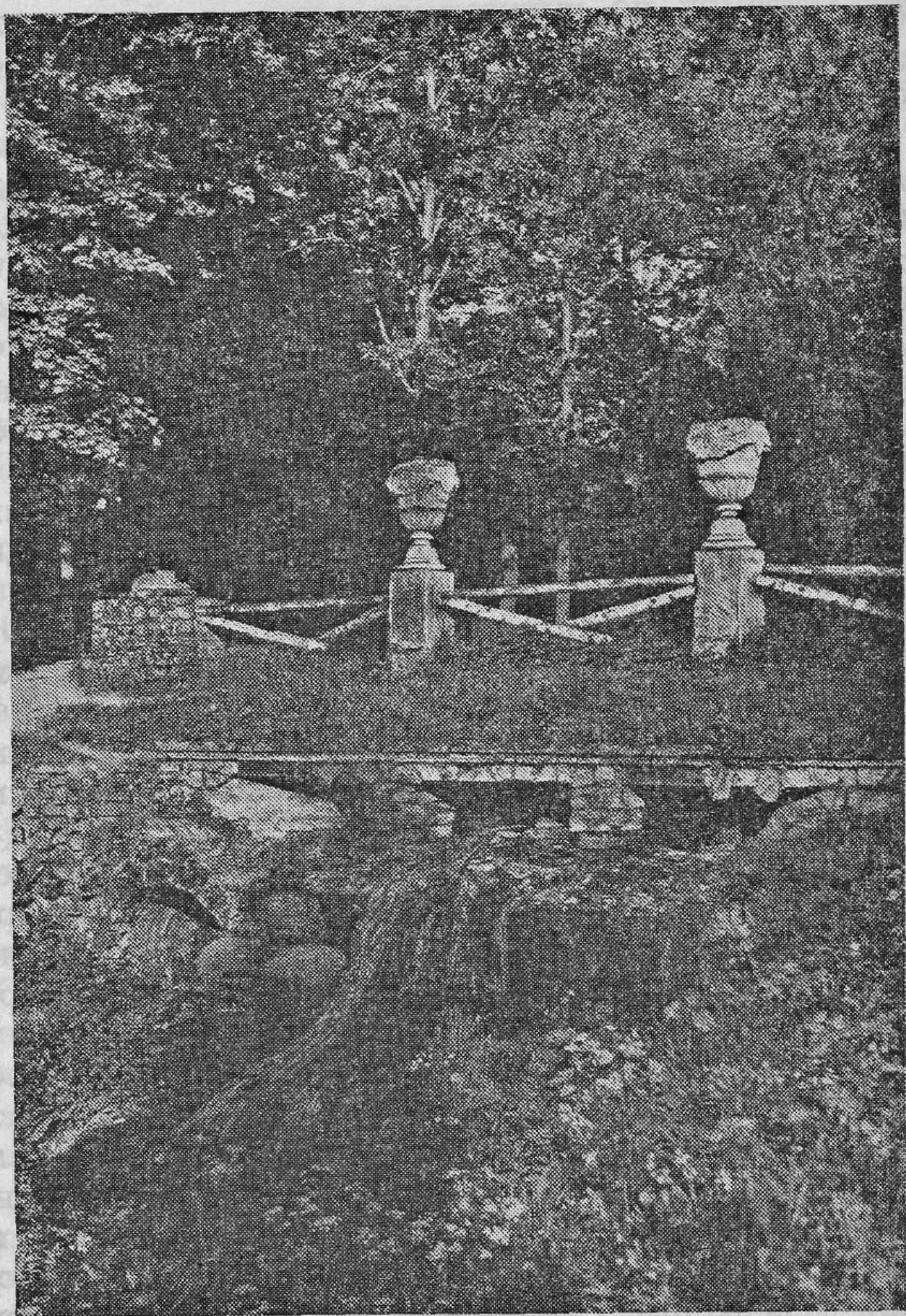


В. Бренна. Амфитеатр. Современная фотография.

В 1798 году Бренна обогатил участок Старой Сильвии включением в его композицию большого количества скульптур, предназначавшихся ранее для Царского Села. В центре круглой площадки по его замыслу была установлена статуя Аполлона Бельведерского, а по кругу, между дорожками, расставлены статуи девяти муз, Венеры Каллипики, Флоры и Меркурия. Статуи были отлиты в литейной мастерской Академии художеств по моделям скульптора Ф. Г. Гордеева. Он создал их по гипсовым слепкам, выполненным в Италии с античных оригиналов и хранившимся в Академии художеств.

В соответствии с античными оригиналами были выполнены и статуи детей Ниобы — сына и трех дочерей, Актеона и Боргезского





В. Бренна. Руинный каскад. Современная фотография,

бойца. Они замыкают перспективы нескольких аллей. Скульптура в еще большей степени подчеркнула черты регулярной планировки Старой Сильвии.

В 1793 — 1794 годах на границе между Старой и Новой Сильвией, там, где вода, вытекая из прудов, устремлялась с обрыва к Славянке, Бренна создал Руинный каскад — романтическое сооружение с полуразрушенными каменными вазами и изваяниями львов. Он напоминал античные руины, в большом количестве представленные на полотнах Гюбера Робера — одного из любимых живописцев Павла. Разбросанные фрагменты подлинных античных статуй и архитектурных деталей, привезенные из Рима, усиливали это впечатление.

Мост Руинного каскада ведет в Новую Сильвию. Она начинается на площадке, где одновременно со скульптурой Двенадцати дорожек была поставлена статуя Аполлона Музагета — предводителя муз, также отлитая из бронзы по модели скульптора Гордеева в 1798 году.

В основе планировочной композиции Новой Сильвии — пять длинных дорожек разной ширины, берущих свое начало от площадки со статуей. На пересечении дорожек Бренна запланировал дополнительные площадки различной конфигурации, рассчитанные на остановки во время прогулок по парку. На одной из них находится мраморная колонна, получившая название «Конец света», так как была установлена когда-то на старой границе парка. Проект колонны был разработан еще Камероном, и место для нее было определено в конце Тройной липовой аллеи. Отсюда Бренна и перенес ее в Новую Сильвию.

В конце одной из аллей, пересекающих Старую Сильвию, на высоком холме близ берега реки Славянки по проекту Бренны был сооружен каменный Амфитеатр, напоминающий в миниатюре театры Древней Греции. Правда, сцена в проекте Бренны превратилась в круглую лестничную площадку, а каменные скамьи — в ступени лестницы. Расположенные полукругом и акцентированные балюстрадой деревянные скамьи для зрителей архитектор спроектировал в верхней части Амфитеатра. Эти места предназначались для почетных гостей. Остальные располагались у подножия Амфитеатра. По цент-



ральной оси классической в основе композиции он поместил ступенчатый постамент с волютами криволинейных, или барочных, очертаний. На постаменте покоилась мраморная статуя богини весны и цветов Флоры, как бы господствовавшая над окружающей природой. Амфитеатр удачно вписался в окружающий ландшафт и явился логическим завершением холма, которому Бренна придал пирамидальную форму.

Если Амфитеатр располагался на правом берегу, то сцена находилась на левом. Распланированная полукругом на фоне зелени, она как бы вторила изогнутому по дуге Амфитеатру. Ниже спускались соединенные между собой лестницами земляные террасы с фонтанами и зелеными кулисами стриженных деревьев.

Русло реки в этом месте было значительно расширено и преобразовано в бассейн с геометрически правильными очертаниями берегов. Это давало возможность ставить пантомимы на воде с использованием небольших парусных судов. Особенно эффектными были представления с устройством иллюминаций.

Распланировав таким образом Амфитеатр и сцену, Бренна сумел включить в свою композицию не только берега реки, но и водное пространство.

Создание Амфитеатра относится к началу 1790-х годов, а несколько позже также на берегу, но ниже по течению, около водяной мельницы, Бренна построил Пиль-башню в романтически-сентиментальном вкусе того времени. Конусообразная крыша круглой в плане двухэтажной башни была крыта соломой, а на второй этаж вела ветхая по внешнему виду лестница, поддерживаемая березовыми стволами. Бренна привел ее в соответствие с обветшавшим видом декоративной водяной мельницы, одновременно служившей купальней. Она существовала уже в 1794 году, то есть за год до того, как была утверждена смета на строительство Пиль-башни<sup>40</sup>. Если Пиль-башню в литературе о Павловске постоянно связывают с именем Бренны, то автор мельницы-купальни до сих пор неизвестен.

Башня была сложена из «кирпича железного», то есть обожженного, на каменном фундаменте. Ее наружные стены покрывала фресковая живопись, имитировавшая полуразрушенную каменную





В. Бренна. Пиль-башня. Современная фотография.

кладку, дополненную сверху конструкцией из досок и бревен. Роспись была выполнена П. Гонзага непосредственно по штукатурке. «Для щекатурки башни Пиль» к началу 1797 года павловский купец Поликарп Варгин, соорудивший впоследствии Большие круги, поставил шестнадцать с половиной бочек извести<sup>41</sup>. Однако роспись не была осуществлена в том же году, как указывают печатные источники. Лишь 20 мая 1798 года по требованию Гонзага был заключен договор «с крестьянином Гаврилою Барабошиным в том, что обязался он ставить для сделания живописи в башне Пиль и кругом оной молока, сколько потребуется, а сего числа к вечеру выставить непременно два ведра»<sup>42</sup>.

Помещение купальни, или, как ее называли, «холодной мыльни у Башни Пиль», также украшала живопись. Выполнена она была маслом на холсте. Однако ввиду большой сырости ее пришлось возобновлять уже в 1799 году. В июне месяце живописец Василий Лапшин восстановил все в первоначальном виде согласно «учиненному старому рисунку»<sup>43</sup>.

Внешнему скромному виду башни и окружению Бренна противопоставил отделку интерьера второго этажа, убранного с дворцовой роскошью. Потолок и стены были затянуты «алою китайкою с белой кисеею». Расставленные вдоль стен один большой и два малых дивана были расшиты «золотом и разными шелковыми цветами». Мраморный камин украшали алебастровые вазы. Три фарфоровые группы из неглазурованного фарфора, так называемого бисквита, изображавшие купидонов, покоились на пьедесталах черного дерева, отделанных бронзой. Стол красного дерева с бронзовыми накладками был доставлен сюда из Павловского дворца. На столе находился хрустальный чернильный прибор «с тремя банками и поддоном таким же»<sup>44</sup>.

Помещение первого этажа являлось подсобным.

После строительства в 1799 году каменной Холодной бани на том же берегу, но значительно ближе к дворцу, надобность в купальне у Пиль-башни отпала, и ее впоследствии разобрали. В 1808 году Воронихин построил у Пиль-башни новый мост, составивший с башней удачный ансамбль.



Во время Великой Отечественной войны Пиль-башня сильно пострадала, но была реставрирована в соответствии с первоначальным видом.

За Парадным полем, протянувшимся от конца Тройной липовой аллеи, Бренна собрал деревянный на каменном основании двухэтажный Константиновский дворец. Его перевезли сюда из Царского Села, где он был построен вначале «на месте Кавалерского и г. подполковника Маркова домов», около Большого каприза. Длина его по фасаду была 27 сажен, а ширина — 10 сажен 2 аршина \*. В первом основном этаже находилось 22 комнаты, а во втором — всего 9. Дворец имел трехосевую композицию с небольшими крыльями — ризалитами и немного выступающим центральным десятиколонным портиком с полуколоннами, поддерживающими фронтоны. Подобно был решен противоположный фасад со стороны сада. Однако парадный вход со стороны главного фасада был акцентирован «крыльцом со ступенями и площадкой», украшенной двумя деревянными вазами. Со стороны боковых фасадов были устроены «два крыльца полуциркульные», отмечавшие дополнительные входы во дворец.

Фасад центральной части дворца украшали шесть венецианских окон, «в каждом по две колонны с базами и капителями, а сверху оных карниз».

Для строительства дворца на новом месте кроме гранитного камня «на фундамент под стены и печи» потребовалось сто тысяч штук кирпича и около пятидесяти тысяч трех-, четырех- и пятисаженных сосновых бревен. Стены до карниза были обшиты дюймовыми досками и окрашены в желтый цвет, крыша устроена из таких же досок, обтянута парусиной и выкрашена зеленой краской.

К осени 1797 года дворец отстроили и по проекту Бренны началась отделка парадных интерьеров. В ряде комнат потолки обили холстом и расписали живописью, стены затянули штофными обоями. В одном из залов живописью украсили не только потолок, но и стены. В спальне, кроме того, выкрасили под мрамор четыре деревян-

---

\* Сажень равна трем аршинам и составляет 2,13 метра.

ные колонны и четыре пилястры, установили беломраморный камин.

Первоначально дворец предназначался для великих князей Александра и Константина. Но для любимого внука Александра, которого Екатерина II хотела сделать наследником престола вместо Павла, в 1796 году по проекту Кваренги был закончен строительством значительно более обширный каменный Александровский дворец. Вот тогда и было решено деревянный дворец перенести в Павловск.

Царскосельскому архитектору Петру Неелову поручили сделать опись дворца, в декабре 1797 года была составлена примерная смета на перевоз его в Павловск, а 20 января 1798 года «машинного дела подмастерью Фомину» предписывалось отправиться в Царское Село и принять дворец согласно представленной описи.

9 февраля 1798 года «перевозку из Села Царского в город Павловск» взял на себя «софийский купец» Василий Давыдов. Одновременно в Павловске расчищалось место для возведения дворца.

В это время решено было отстроить дворец к приезду матери Марии Федоровны — вдовствующей герцогини Вюртемберг-Штутгартской. Но она скончалась, не успев прибыть в Россию, и дворец по-прежнему остался собственностью великого князя Константина.

Работы по строительству дворца продолжались все лето. Тогда же по замыслу Бренны решено было вырыть пруд «у перевезенного из Села Царского и поставленного за Парадным местом деревянного дворца», а за дворцом разбить сад.

13 сентября 1798 года Василий Давыдов доложил в Павловское городовое правление, что дворец «перевезен и поставлен»<sup>45</sup>.

Однако небольшие работы осуществлялись в последующее время, так же как отделка интерьеров. Лишь 9 декабря 1798 года издается указ отпустить «на дооканчание деревянного в Павловске дворца... исчисленную статским советником и архитектором Бренно сумму»<sup>46</sup>.

В производстве каменных работ Василию Давыдову помогал Висконти, а общее руководство, согласно указаниям Бренны, осуществлял архитектор П. Шретер.



Отстроенный заново по проекту Бренны дворец получил новую отделку и внутреннее убранство, часть которого была доставлена из Павловского дворца и Александровского царскосельского.

Значительный объем работ по внутреннему убранству дворца на сумму более 17 тысяч рублей «по приказанию г. советника Бренны» выполнили «обойщики Леру и Бидо». В частности, стены Тронного зала и мебель они обили красным бархатом, в том числе трон, украсив его «позументами и подзором». Соседний зал был отделан зеленым бархатом. В зеленых тонах был решен и Большой двухсветный зал — центр архитектурно-планировочной композиции дворца. Для занавесей одного из угловых залов предназначалась «голубая камка с цветочками», а для спальни — белая и голубая.

Отделка спальни почти полностью была выполнена Леру и Бидо, так как основную роль в ее декоре играла обивка мебели и драпировки. Напротив окон спальни помещалась ниша с альковом, отделенная от остальной части помещения колоннами. Между колоннами по сторонам алькова были установлены диваны с огромным количеством подушек. Судя по составленной Бренной смете, для их набивки потребовалось шесть пудов шерсти, то есть около ста килограммов. Стены спальни были затянуты белой материей, диваны и ширма — голубой, а на покрывало пошло «28 аршин розового атласу».

Особенным убранством отличался Будуар, где обои, обивка мебели и драпировки были «из серебряной и шелковой материи»<sup>47</sup>.

Мебель в парадных залах была в основном резная золоченая или красного дерева с бронзовыми накладками. Так, например, в спальне находилось шесть позолоченных кресел. Здесь же стояло бюро красного дерева. Над двумя позолоченными консолями с белыми мраморными досками помещались зеркала в золоченых рамах. На камине белого и желтого мрамора стояли беломраморная четырехугольная чаша и две белые алебастровые вазы. Хрустальный фонарь на шесть свечей, оправленный в бронзу, с хрустальными подвесками освещал помещение в вечернее время.

В ряде случаев внутреннее убранство дополняли изделия из фарфора и живопись. Только в Большом зале по стенам было развешено 49 картин, «писанных масляными красками, в золоченых рамах»<sup>48</sup>.

В. Бренна. Трельяж и лестница у Мариентальского пруда. Фотография. 1930-е годы.

В октябре месяце следующего, 1799 года в Павловском городском правлении был заключен договор «с ораниенбаумским мещанином Михайлою Строковым» на устройство английского сада «у вновь построенного в городе Павловске за Парадным местом деревянного дворца. На месте, где назначен сад, лес вырубить и корни из земли вынуть, место выпланировать, землю с высоких мест свозить на низкие, потом устлать дерном не менее как на 3000 квадратных сажень и сделать аглинские дорожки». Возле сада должны были прору-



бить проезжую дорогу. Работы предполагалось начать в том же месяце, а закончить к 1 мая 1800 года<sup>49</sup>.

Впоследствии Константиновский дворец неоднократно перестраивался. Первые изменения были внесены Воронихиным при реставрации дворца в 1814 году (в частности, они коснулись фасада). В середине XIX века проект перестройки дворца разрабатывал архитектор А. И. Штакеншнейдер.

Часть проектных материалов этого времени находится в Научно-исследовательском музее Академии художеств СССР. Но они имеют отношение только к планировке дворца и не дают никакого представления о характере отделки интерьеров и внутреннего убранства, о чем можно судить только по более ранним, приведенным в книге архивным источникам.

После 1865 года во дворце была размещена Михайловская женская патриотическая школа, куда принимали детей военных и сирот. Постепенно он лишился богатого внутреннего убранства и превратился в заурядную жилую постройку, искаженную последующими переделками. В таком виде он оставался и после 1917 года.

Во время Великой Отечественной войны дворец сгорел. На его месте можно видеть сейчас только остатки заросшего травой каменного фундамента, а от разбитого при нем английского сада, в котором насчитывалось «до 3500 деревьев и цветочных кустов», не осталось даже следа.

Стремясь осуществить композиционную связь Павловского дворца и отдельных частей парка, Бренна спроектировал еще одну большую каменную лестницу, ведущую на берег Мариентальского пруда.

Пологая каменная лестница с широкими торжественными маршами напоминает Итальянскую лестницу в парке, но она была сооружена на несколько лет раньше, в 1795 году. Лестница у Мариентальского пруда имела более богатое скульптурное убранство. По обеим сторонам маршей на высоких каменных постаментах покоились мраморные статуи — копии античных и декоративные вазы с цветами, что в еще большей степени напоминало подобные сооружения итальянских вилл, раскинувшихся на террасах гористой мест-



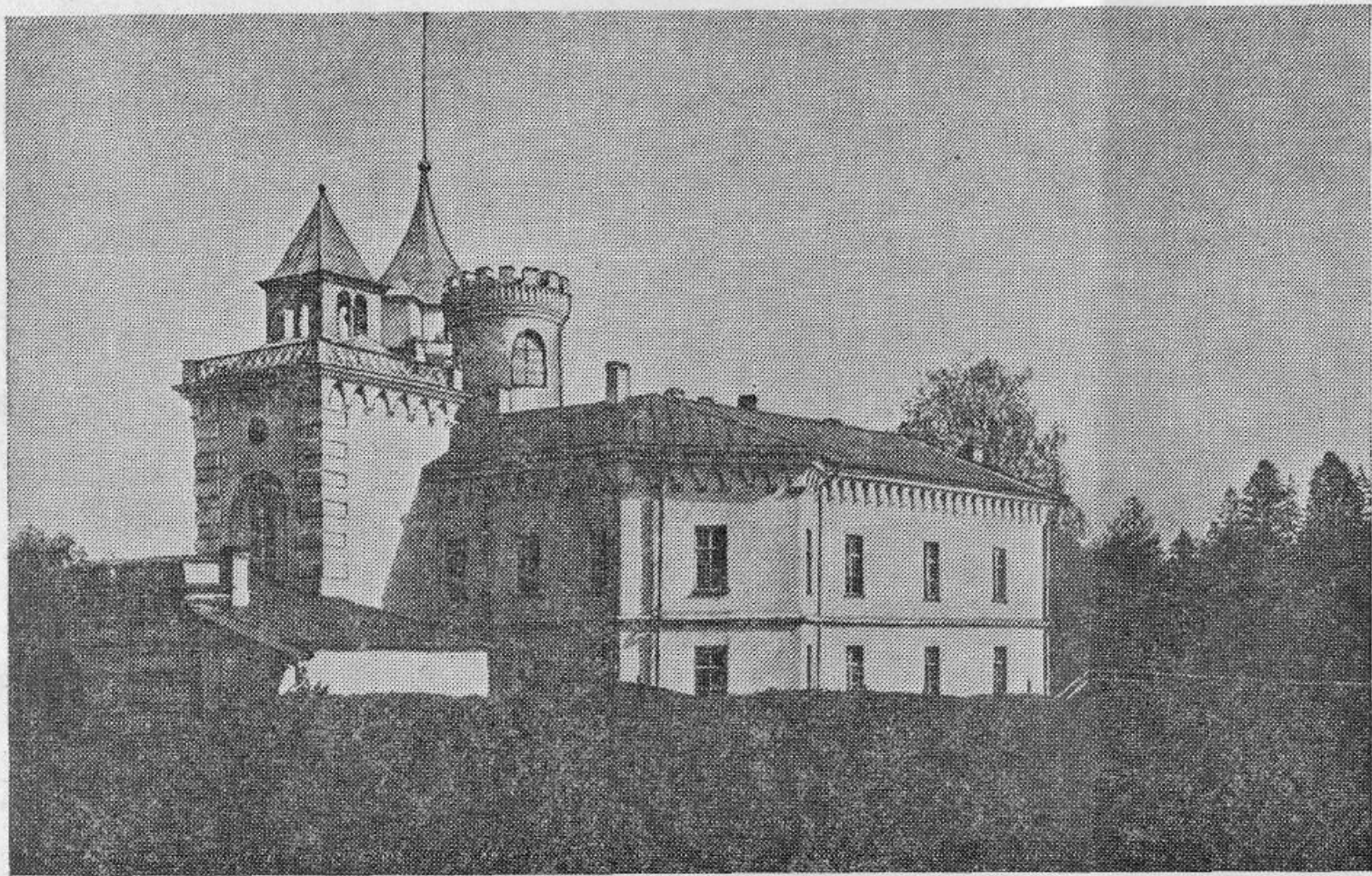
В. Бренна. Крепость Бип. Гравюра И. В. Ческого с картины С. Ф. Щедрина.

ности. С противоположной стороны пруда она воспринималась частью единого дворцового ансамбля.

К сожалению, скульптура до наших дней не сохранилась, не считая пары гранитных львов, поставленных на пристани у самой воды в 1809 году по проекту Воронихина.

По оси лестницы на верхней площадке холма по проекту Бренны был сооружен Трельяж — замысловатый деревянный павильон сложных очертаний. Его центральная часть была когда-то увенчана ажурным куполом. На кружева были похожи и решетчатые стены с прорезными деталями в виде стилизованных цветов. Декоратив-





В. Бренна. Крепость Беп. Фотография довоенных лет.

ными элементами воспринимались также колонны, поддерживавшие разорванный антаблемент.

Павильон погиб во время Великой Отечественной войны.

Пожалуй, самым романтическим произведением Бренны явилась крепость Беп, построенная недалеко от Мариентальского пруда, на месте дворца Мариенталь, и напоминавшая средневековые рыцарские замки.

Место, предназначенное для крепости Беп, было предопределено заранее. На высоком холме при слиянии Славянки с ручьем Тызвой еще в начале XVIII века существовали шведские укрепления. Об этом напоминала памятная доска, прикрепленная позже к воротам крепости: «Вал сей остаток укрепления, сделанного швед-

ским генералом Краниортом в 1702 году, когда он, будучи разбит окольным Апраксиным, ретировался через сей пост к Дударовой горе».

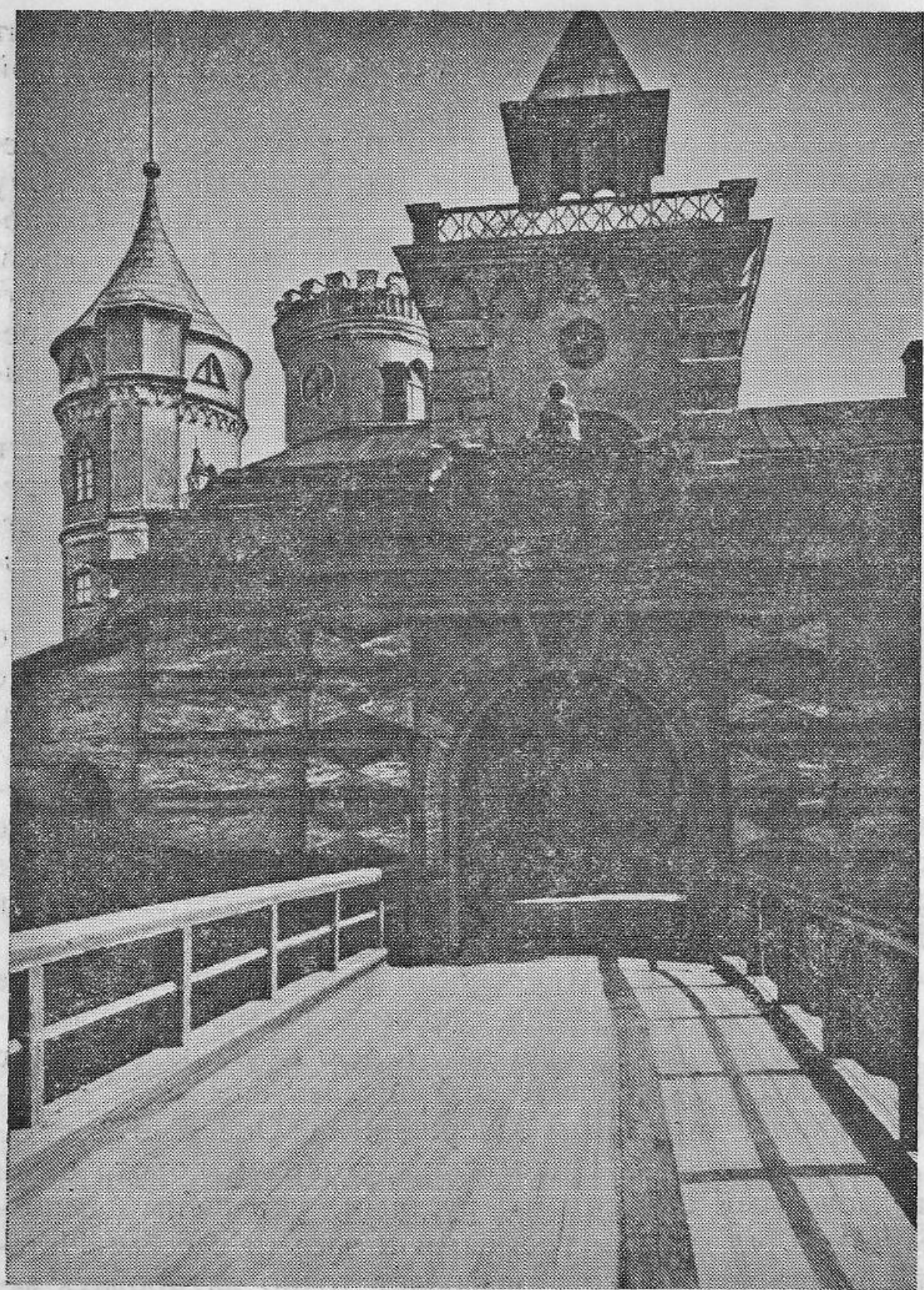
На освоенной ранее территории в 1778 году был построен небольшой двухэтажный дворец Мариенталь, обращенный в сторону Славянки, с портиком на главном фасаде и завершающим композицию небольшим бельведером с плоским купольным перекрытием. Его помещения имели скромную отделку и соответствующее внутреннее убранство. Дворец окружили цветниками и проложили к нему дорожки. Частично восстановили валы бывших шведских укреплений и на них расположили пушки.

В 1795 году было решено на месте дворца Мариенталь построить крепость по всем правилам военного искусства — с мощными крепостными стенами, башнями и подъемными мостами. Строительство продолжалось несколько лет и завершилось в 1798 году внутренней и наружной отделкой.

Крепость, спроектированная Бренной, имела асимметричную объемно-пространственную и планировочную композицию, никак не согласованную с принципами господствовавшего стиля классицизм, напоминая свободную планировку построек значительно более позднего времени. Ее разновеликие башни и общая живописная композиция создавали массу перспективных видовых точек. Расположение на высоком холме обеспечивало хороший круговой обзор. Бренне удалось сообщить своей постройке необычайно активную роль в организации окружающего пространства.

Самая высокая круглая башня крепости имела конусообразное завершение с флагштоком, на котором когда-то развевался российский флаг. Из нее был ход по крыше на вторую круглую башню с зубчатым завершением. Над крышей возвышалась еще одна, квадратная в плане, башня с шатровым завершением. Она соответствовала въездным, так называемым Никольским, воротам. Ворота были акцентированы мощными гранеными рустами, украшены выполненными в камне декоративными трофеями и часами с боем. История, связанная с установкой часов, позволяет точно датировать завершение работ в крепости Бип.





В. Бренна. Никольские ворота крепости Бип.  
Фотография. 1930-е годы.



Устройство часов было поручено в 1796 году часовому мастеру Фридриху Герстенбергу. Он согласился выполнить работу за 600 рублей, но в конце следующего, 1797 года просил заплатить ему дополнительно 250 рублей за изготовление циферблата с позолоченными цифрами. В апреле 1798 года изготовление часов было завершено.

29 апреля из Петербурга «на четырех лошадях с работником Александром Родионовым» были отправлены в Павловск медные колокола общим весом около сорока пудов и тросы, необходимые для работы часов. Но часы не были тогда смонтированы, так как при разгрузке тросы исчезли. По поводу кражи было учинено следствие. Виновными были признаны вахтер Алексей Святихин, не записавший тросы в приход, и плотник Андрей Васильев, «который, принимая колокола, видел и тросы, но куда оные делись, не знает». В результате следствия 4 июня 1798 года было принято суровое решение: «За таковую оплошность Святихина арестовать и содержать в помещении под стражею одну неделю на хлебе и воде, а плотника Васильева при команде наказать палками».

Между тем в Адмиралтействе были заказаны новые тросы и срочно доставлены в Павловск.

В тот же день, 4 июня 1798 года, «командующий ижорскими заводами», где изготавливался часовой механизм, полковник Родион фон Залцман доложил в Павловское городское правление, что часы «как следует во всей натуре часовым мастером Герстенбергом сделаны и на место поставлены».

Датой окончания строительства крепости Бип можно считать 4 июня 1798 года<sup>50</sup>.

Крепость Бип, согласно императорскому указу, была причислена к штатным крепостям и с 1798 года находилась в ведении инженерного ведомства. Служба в ней исполнялась по всем правилам и с полной строгостью. После вечерней зóри поднимались подъемные мосты, и жизнь за крепостными стенами затихала.

Одновременно со строительством крепости велись работы по благоустройству прилегающей территории с расчисткой от строительного мусора, устилкой дерном. Производились большие земляные работы. Вместе с тем углублялось русло реки, а землю использо-

вали на благоустройство дорог и укрепление плотины «под крепостью»<sup>51</sup>.

В последующие годы по сметам, составленным Бренной, продолжается строительство мостов, в помещениях крепости заканчивается отделка, и они обставляются мебелью, украшаются картинами, коврами и другими различными предметами искусства. Бренне была предоставлена широкая возможность брать все необходимое из Царского Села. Часть мебели вместе с картинами была доставлена из Петербурга после разборки дворца в Летнем саду, построенного по проекту Ф.-Б. Растрелли.

Более богатое внутреннее убранство выделяло помещения второго этажа, предназначавшиеся для высоких гостей. Здесь Бренна поместил резную, золоченую, наборной работы и расписную мебель, зеркала в золоченых рамах, бронзовые часы — скорее предметы роскоши, чем необходимости, картины, бронзовые и хрустальные люстры. В ряде интерьеров были установлены мраморные каминные. Обстановку помещений дополняли атласные, тафтяные и штофные занавеси.

Жилые комнаты первого этажа выглядели более скромно, но имели все необходимые удобства. Здесь преобладала мебель красного дерева — комоды, стулья, кресла, столы. Кровати были деревянные или железные. Этой обстановке соответствовали простые белые миткалевые занавески на окнах<sup>52</sup>.

По указанию Павла I от 25 июня 1797 года «во все отделанные в Бипе комнаты в нижнем этаже... помещаются генералы». А через год последовал указ о предоставлении второго этажа для жительства хозяйских родственников Вюртембергских<sup>53</sup>.

В 1799 году в крепости была устроена католическая капелла св. Иоанна Иерусалимского для кавалеров Мальтийского ордена.

В том же году по рисунку Бренны был выполнен герб хозяина крепости, перевезен и поставлен над въездными воротами<sup>54</sup>.

Через десять лет после смерти Павла I крепость Бип, потерявшая свое значение, была упразднена. Одно время в ней помещалось училище глухонемых, позже — городское приходское училище. В годы Советской власти она также использовалась для учебных целей. Во



время войны крепость была разрушена, но живописный силуэт ее развалин и сейчас господствует над окрестностями.

Несмотря на исключительную занятость, Бренна выполнил в Павловске несколько частных заказов. Архивные документы содержат обрывочные сведения о том, что Бренна построил в Павловске дом для княгини А. П. Гагариной, отделал его внутри и обставил мебелью, перестроил дом графа И. П. Кутайсова — бывшего царского камердинера и брадобрея<sup>55</sup>.

Из переписки Бренны с графом Н. П. Шереметевым мы узнаём, что архитектор проектировал и строил для него дом в Павловске<sup>56</sup>. Проект двухэтажного дома, включающий фасады, разрез и план, сохранился и находится в фондах Останкинского дворца-музея<sup>57</sup>.

В той же переписке содержатся сведения о строительстве Бренной дома для придворных служителей в Павловске<sup>58</sup>.

13 мая 1796 года Бренне был отведен в Павловске участок земли возле Кавалерского дома «по улице Пиковой». Улица носила имя прославленного «придворного танцовщика» и балетмейстера Лепика — отчима К. И. Росси (ныне улица Девятого Января). Вскоре там, очевидно по проекту Бренны, был построен небольшой «деревянный на каменном фундаменте дом», записанный на имя его жены, которая уже в следующем году, в связи с переездом на постоянное жительство в Петербург, пыталась его продать графу Ю. М. Виельгорскому. Однако сделка по какой-то причине не состоялась, и Бренна владел этим домом до самого отъезда из России. В мае 1802 года архитектор продал свой павловский дом обер-камергеру А. А. Нарышкину.





## В ГАТЧИНЕ

На территории Гатчины, располагавшейся в сорока двух верстах от Петербурга, «над озером Хотчином» еще в XV веке существовало небольшое новгородское село Хотчино.

В начале XVIII века, после освобождения прибалтийских земель от шведских захватчиков, здесь находилась финская усадьба — мыза. В 1712 году Гатчинская мыза с приписанными к ней деревнями была подарена Петром I любимой сестре — царевне Наталье Алексеевне. В последующие десятилетия после смерти Натальи Алексеевны в 1717 году Гатчинская мыза неоднократно меняла владельцев. В 1763 году, на следующий год после вступления Екатерины II на престол, она была приобретена дворцовым ведомством, а через два года императрица подарила ее графу Г. Г. Орлову в знак благодарности за деятельное участие в дворцовом перевороте 1762 года.

В 1766 году на западном берегу Серебряного озера по проекту крупнейшего архитектора того времени Антонио Ринальди начинается строительство каменного дворца. Дворец возводился с отступом от береговой линии, на возвышении, что обеспечило ему в дальнейшем господствующее положение в созданном впоследствии дворцово-парковом ансамбле. Отсюда открывался прекрасный вид на прозрачное Серебряное озеро с прихотливо изрезанной береговой линией и на отделенное от него Длинным островом, но не менее живо-



писное Белое озеро, значительно большее по размерам, с такой же чистой ключевой водой.

Одновременно со строительством дворца на огромной территории в 143 гектара началось устройство английского, или пейзажного, парка. Осушались болота, углублялись и расширялись естественные водоемы, расчищались значительные территории под посадку различных пород деревьев, искусно подбиравшихся по форме кроны и цвету листвы. Во вновь созданную природную среду включались различные садово-парковые сооружения. В частности, по проекту Ринальди были воздвигнуты Чесменский обелиск и Колонна Орла, ставшие неотъемлемой принадлежностью Гатчинского парка.

Уже через два года после начала строительства стены дворца были доведены до карниза, но отделка его затянулась на много лет и была закончена только к началу 1780-х годов.

По своей общей архитектурной схеме дворец, построенный Ринальди, так же как и Павловский дворец Камерона, напоминал помещичьи дома богатых дворянских усадеб: трехэтажный центральный корпус и боковые симметрично расположенные одноэтажные службы, объединенные с главным зданием полуциркульными галереями-переходами. С одной стороны располагался парадный двор, превращенный здесь в зеленый луг, а с другой — сад. Однако на этом сходство кончается. Внешним видом Гатчинский дворец со стороны парка напоминал замок с угловыми башнями. Башни были и на углах одноэтажных квадратных в плане служб с внутренними дворами — Конюшенного и Кухонного каре. Другой фасад — со стороны парадного двора — напоминал итальянские палаццо с четкими поэтажными членениями. Первый этаж его был обработан пилястрами тосканского ордера, второй — ионического, а третий — лопатками. Пластически более богато разработанный главный фасад в его средней части на уровне второго и третьего этажей отступает в глубину, образуя открытую террасу перед Белым залом — центром планировочной композиции дворца. В первом этаже под террасой и Белым залом Ринальди устроил сквозные проходы, тесно связавшие между собой двор и парк. Проходы в виде триумфальных арок были устроены также между полуциркульными галереями и службами.

Открытые галереи со сдвоенными колоннами и сквозные проходы создавали дополнительные световые акценты. Стволы колонн из оло-нецкого мрамора и беломраморные статуи перед главным входом и со стороны парка обеспечивали цветовые акценты на фасадах. Дворец воспринимался как единое и монолитное архитектурное целое, так как стены его были полностью облицованы однородным светло-серым пудостским камнем — местным известняком, добывавшимся недалеко от Гатчины, у деревни Пудость.

Довольно сдержанному и даже суровому романтическому облику дворца Ринальди противопоставил изысканную внутреннюю отделку, включавшую тонко прорисованную лепку с преобладающими растительными мотивами и легкие росписи, выполненные в приглушенных тонах. В отделке интерьеров, выполненных по проектам Ринальди, еще сказывались отзвуки стиля рококо, единственным представителем которого он являлся в русской архитектуре середины XVIII века.

После смерти Г. Г. Орлова в 1783 году Гатчина была куплена у его братьев Екатериной II, а месяц спустя подарена наследнику престола.

Занятый в эти годы строительством в Павловске и не имея достаточных средств, Павел не мог уделять большого внимания Гатчине, хотя довольно часто жил здесь, оставляя свою новую резиденцию только на зиму. Уже тогда великий князь стал считать собственностью жены Павловск, а своей — Гатчину.

На протяжении десяти лет Гатчинский парк оставался таким, как его задумал Ринальди, а дворец не подвергался изменениям в течение пятнадцати лет.

К началу 1790-х годов Бренна почти закончил отделку парадных залов Павловского дворца, что позволило привлечь его к задуманным работам в Гатчинском парке.

В 1790-х годах парк был не только значительно расширен, но существенно преобразился его облик. Именно тогда отдельные участки парка были перепланированы в регулярном стиле. В непосредственной близости от дворца на высокой подпорной террасе возник Собственный садик, а рядом — Верхний и Нижний голландские са-

ды, раскинувшиеся на террасах, ведущих к Карпину пруду. Искусственный Карпин пруд появился на месте глубокого рва, из которого вынули землю, используя ее на подсыпку террас. Террасы соединили между собой каменными лестницами.

Не случайно эти сады связывают с именем Бренны, так как они напоминают о произведенных им преобразованиях в Павловском парке, где архитектор несколько позже распланировал Большие круги, связав их каменной лестницей с пейзажной частью парка.

Собственный садик и Голландские сады были созданы в 1794 — 1795 годах. В основу их планировки положен один и тот же принцип, характерный для регулярных участков и Павловского парка: от центральной круглой площадки лучами расходятся дорожки, соединенные между собой по периметру. Дорожки ограничивали фигурные цветники, обсаженные стриженным кустарником. Места пересечения дорожек были отмечены мраморными скульптурами — копиями с античных оригиналов. В композицию Собственного садика были еще включены увитые зеленью трельяжи. Сюда выходили окна личных комнат Павла. Дверь из Кабинета вела непосредственно на террасу с двумя лестницами, выполненными по проекту Бренны.

В 1790-е годы в регулярном стиле была распланирована северо-западная часть Дворцового парка, получившая название Сильвия, так же как участки Павловского парка — Старая и Новая Сильвия. Название это было продиктовано Павлом, хотевшим создать у себя нечто подобное виденному им парку у принца Конде в Шантийи под Парижем. Однако Сильвия в Шантийи была взята только в качестве образца, послужившего исходным материалом для поисков нового решения с учетом местных условий.

Сильвия в Гатчине имеет простую и рациональную планировку: расходящиеся прямыми лучами от полукруглой площадки три основные аллеи — классический трезубец — пересекаются тремя почти параллельными поперечными. Дополнительные дорожки внутри ограниченных аллеями участков создают прихотливый ковровый узор, а в северной части парка устроен лабиринт с расположенным в центре прудом.



Вероятно, по проекту Бренны в 1792 — 1793 годах были сооружены ограда Сильвии и ворота, ведущие на ее территорию. Монументальные сильвийские ворота сложены из пудостского камня. Мощным прямоугольным пилонам отвечает массивный треугольный фронтон, а весь скульптурный декор составляет мужская маска на месте замкового камня над пологой аркой с небольшой стрелой подъема.

В эти же годы геометрически четкую, регулярную планировку получил Ботанический сад, расположенный к востоку от Белого озера. По замыслу Бренны здесь появились широкие земляные террасы, соединенные затем каменными лестницами. Аллеи Ботанического сада пересекались под прямыми углами. В местах пересечений с центральной аллеей были вырыты пруды — круглый и восьмигранный, акцентировавшие центральную и поперечные оси ансамбля.

В более позднее время в Ботаническом саду были сооружены каменные теплицы. Судя по сохранившейся смете, их автором являлся Бренна, руководивший одновременно строительством<sup>59</sup>. Позже теплицы были разобраны, а вместо разнообразных растений на территории Ботанического сада были высажены дубы. Только общая планировка сада сохранилась до наших дней.

Регулярное планировочное решение со стриженной зеленью и мраморными статуями получил и искусственно созданный Остров любви на Белом озере, где в 1792 — 1793 годах появился деревянный Павильон Венеры.

Н. Е. Лансере, называя автором постройки Бренну, вместе с тем доказал, что при разработке проекта Павильона Венеры были использованы изображения аналогичного павильона в Шантийи: заимствование из архитектуры прошлого считалось в XVIII столетии естественным проявлением хорошего вкуса.

Павильон Венеры представляет собой довольно сложную для небольшой постройки композицию из двух прямоугольных в плане объемов. Один, меньший по размерам, имеет полуциркульные боковые выступы и включает небольшие сени, ведущие в светлый зал. Ему соответствует другой, значительно больший по размерам объем со скошенными углами. Главный вход отмечает четырехколонный

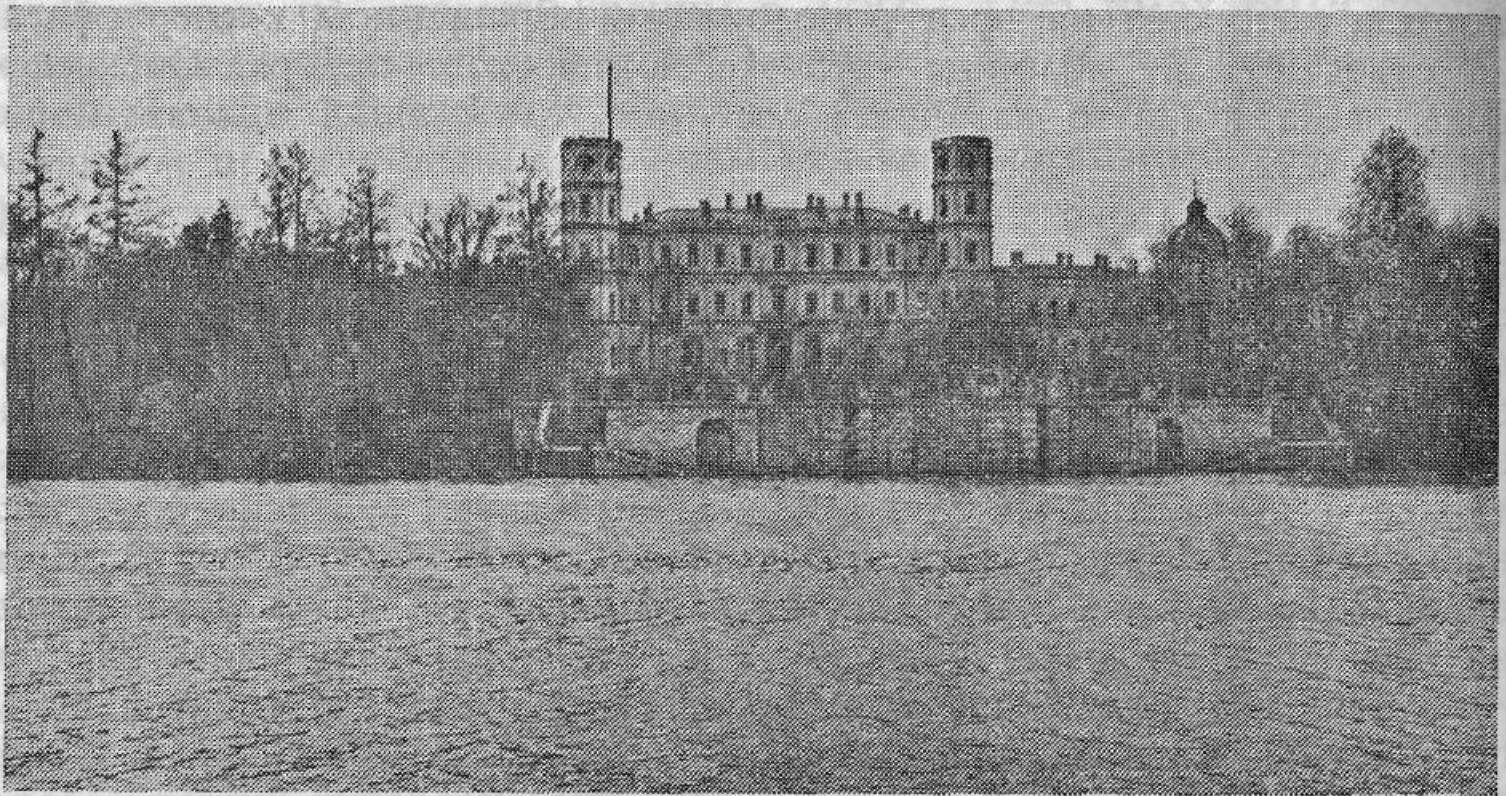
портик, которому на противоположном, обращенном к озеру фасаде отвечают две колонны того же ионического ордера. Отсюда к воде вела когда-то каменная лестница, служившая одновременно причалом.

Стены павильона были прорезаны сверху донизу застекленными дверными проемами, обшиты дранью в виде трельяжной сетки и окрашены в зеленый цвет, что придавало ему вид беседки. При этом просторный зал казался наполненным светом и воздухом, чему способствовали также четыре больших зеркала, расширявшие зрительно внутреннее пространство. Их обрамляли резные цветочные гирлянды, а простенки заполняли орнаментальные росписи. Живописный плафон «Триумф Венеры» выполнил Я. Меттенлейтер. Отделка павильона, называемого в документах Трельяжем, была осуществлена несколько позже, в 1797 году, под руководством Бренны<sup>60</sup>.

В начале 1790-х годов недалеко от Павильона Венеры, на небольшом острове в середине Белого озера, был возведен Павильон Орла, имевший в конце XVIII — начале XIX века название Темпль, что в переводе с французского означает «храм». Одну половину круглого в плане павильона — ротонды ограничивала глухая стена, увенчанная кессонированным полукуполом с лепными розетками. В толщу стены с целью ее облегчения были врезаны три ниши с помещенными в них скульптурами на высоких постаментах — характерный для творчества Бренны прием, получивший в дальнейшем развитие в Итальянском и Греческом залах Павловского дворца. Другая половина павильона была решена в виде открытой колоннады с десятью попарно сгруппированными и расставленными по полукругу мраморными колоннами тосканского ордера. Ее завершал высеченный из мрамора орел со щитом и вензелем Павла. Павильон поднят над уровнем земли и покоится на круглом каменном основании — стилобате с врезанными в него с трех сторон ступенями.

Благодаря компактно решенному объему, удачно найденным пропорциям несомых и несущих частей, а также четкой прорисовке каждой детали, этот небольшой парковый павильон выглядит монументальным сооружением, хорошо воспринимаемым как на дальних, так и на близких расстояниях.





Вид на Гатчинский дворец и Большую террасу со стороны Белого озера.  
Современная фотография.

Бренна создал целый ряд прекрасных архитектурных произведений в Гатчинском парке, но, пожалуй, самым выдающимся является Большая терраса на Длинном острове со стороны Белого озера. Расположенная почти на оси дворца, посередине обширного водного пространства двух озер, она явилась центральным композиционным звеном основной, прилегающей к дворцу части парка. Отсюда хорошо обозревается возвышающийся над окружающим пространством мощный объем дворца и вся акватория Белого озера с расположенными вблизи нее парковыми сооружениями.

Возведенная в 1792 — 1795 годах терраса служила пристанью для лодок. Причальная стена, обработанная крупными квадрами бриллиантового руста, кажется вырастающей прямо из воды. На верхнюю площадку, окруженную балюстрадой с восемнадцатью каменными вазами и четырьмя мраморными скульптурами, в аллего-



рической форме представляющими живопись, скульптуру, архитектуру и поэзию, вели двухмаршевые лестницы, охватывающие террасу с обеих сторон.

Большая терраса на Длинном острове — один из лучших примеров синтеза архитектуры и скульптуры не только в творчестве Бренны, но и в архитектуре классицизма в целом. Этот необыкновенный дар зодчего в дальнейшем получил развитие в произведениях его гениального ученика К. И. Росси.

Исключительный декоративный эффект возникает при обзоре террасы с противоположного берега. Здесь можно найти видовую точку, с которой терраса воспринимается как цоколь дворца. Отсюда терраса и дворец кажутся единым и неразрывным целым. Этому впечатлению способствует также то, что в их облицовке использован один и тот же материал — пудостский камень.

В дальнейшем терраса не подвергалась каким-либо существенным изменениям. В 1798 году, в связи с реставрацией большого количества скульптур в парке и частично во дворце, в перечень из 36 скульптурных произведений были включены аллегорические статуи Большой террасы. По распоряжению президента Академии художеств Шуазель-Гуфье работы произвел адъюнкт-профессор скульптор И. П. Прокофьев под наблюдением адъюнкт-ректоров Гордеева и Мартоса, а также профессора Козловского<sup>61</sup>.

В 1798 году на Длинном острове перед террасой по проекту Бренны был распланирован регулярный садик, украшенный скульптурами из итальянского мрамора, изображающими Марса, Минерву и Амазонку. Последняя представляла собой копию с античного произведения, находившегося на Капитолии в Риме. Там же находились две гермы. Тогда же у верхней площадки пологой лестницы в три ступени, ведущей из садика на террасу, были помещены фигуры лежащих львов<sup>62</sup>.

Во время Великой Отечественной войны каменные львы были сильно повреждены, балюстрада террасы разбита, а скульптура и вазы сброшены с пьедесталов. Две из четырех скульптур были обнаружены только в 1971 году на дне Белого озера. Вместе с частью балюстрады и несколькими вазами они были подняты

на поверхность, чтобы в скором времени занять свои прежние места.

В 1794 — 1796 годах в глубине Английского сада была построена Лесная оранжерея, которую не без оснований приписывают Бренне. Характер ее архитектуры напоминает гатчинские Дворцовые конюшни, построенные по проекту Бренны, а также манеж и конюшни, входящие в ансамбль Михайловского замка.

Фасад прямоугольной в плане одноэтажной оранжереи с двумя выступами — ризалитами, подчеркнутыми крупными квадратами руста по углам, был прорезан пятью широкими арочными проемами. Ее когда-то венчала высокая кровля с переломом и мансардными окнами — прием, типичный для французской архитектуры и вызывающий в памяти, в частности, постройки в Шантийи. По своим превосходным пропорциям она была причислена «к первоклассным сооружениям». Благодаря обобщенности укрупненных архитектурных форм, оранжерея выглядела монументальным сооружением, хотя имела сравнительно небольшие размеры. Такому впечатлению способствовала облицовка наружных стен пудостским камнем, отчего постройка воспринималась цельным монолитным объемом.

Оранжерея предназначалась для теплолюбивых растений, которые в летнее время выставляли на аллеях регулярной части парка.

Во время фашистской оккупации Лесная оранжерея была сожжена, и от нее остались лишь наружные стены. Со временем ее предполагают восстановить.

На южной границе Дворцового парка по проекту Бренны в 1794 — 1796 годах были возведены монументальные Адмиралтейские ворота, торжественно оформившие главный вход в парк. Название их связано с располагавшимся поблизости Адмиралтейством, построенным в 1792 — 1798 годах и предназначавшимся для строительства, ремонта и хранения небольших судов гатчинской флотилии.

Ворота выполнены из пудостского камня в виде триумфальной арки с одинаково решенными фасадами со стороны входа и выхода из парка. Прямоугольные в плане мощные пилоны поддерживают арочное перекрытие и несут антаблемент со значительно выступающим сложнопрофилированным карнизом. Однако ворота





В. Бренна. Адмиралтейские ворота.  
Современная фотография.



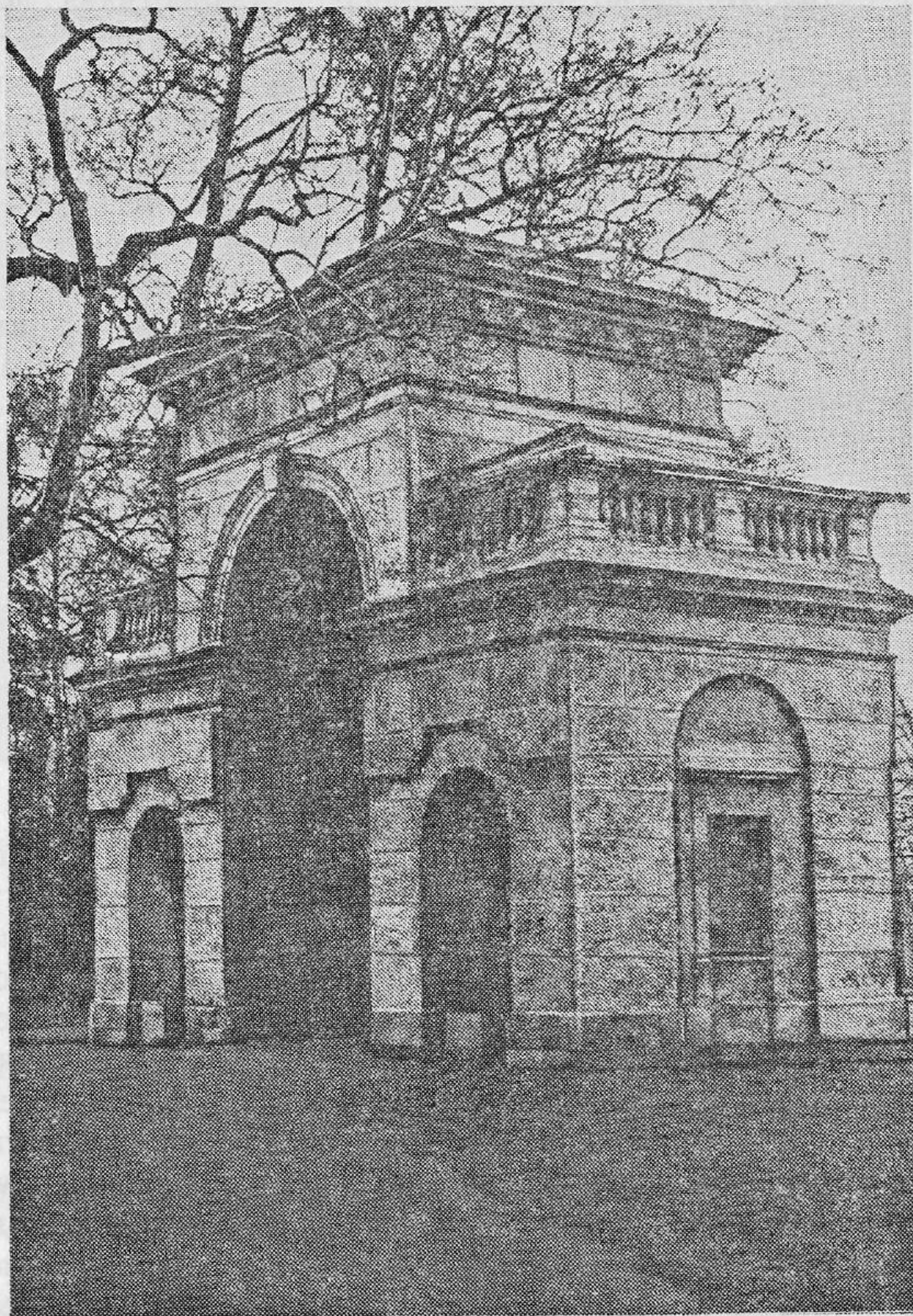
кажутся более стройными за счет оформления фасадов портиками со сдвоенными коринфскими колоннами, обрамляющими арку проезда. Бренна очень умело использовал этот прием, создав высокохудожественное архитектурное произведение.

Тем не менее замысел Бренны не был доведен до конца. Отсутствуют скульптурные детали — львиные маски в замковых камнях, декоративная композиция во фронте и арматура из колчанов и шлемов по его сторонам.

В процессе возведения Адмиралтейских ворот также на границе парка, но дальше от дворца по проекту Бренны в 1795 году началось строительство Березовых ворот из того же пудостского камня. Они выглядят еще более мощными и монументальными. Это достигнуто за счет не только изменившихся пропорций, но и совершенно иного объемно-пространственного решения. Почти квадратные в плане пилоны, игравшие когда-то роль павильонов, поддерживают не менее массивный центральный объем, представляющий собой верхнюю ступень общей пирамидальной композиции, прорезанной высоким арочным проемом. В соответствии с рисунком и классическими пропорциями арки по ее сторонам в пилонах Бренна спроектировал полуциркульные ниши. В них предполагалась установка статуй Беллоны и Марса. Подобное композиционное решение предусматривалось и для противоположного фасада.

С внутренней стороны проезда Бренна устроил входы в небольшие лестничные помещения, скрытые в пилонах, откуда был выход на площадки-бельведеры, окруженные балюстрадой. Триумфальную арку должна была завершить сложная скульптурная композиция с фигурой крылатой Славы, держащей в одной руке венок, а в другой — корону над щитом с изображением двуглавого орла. Также не был осуществлен орнамент из военной арматуры во фризе, фигуры крылатых гениев в тимпанах и декоративная маска в замковом камне.

Несмотря на отсутствие скульптурного декора, рельефно выступающие архитектурные части и детали создают сильную игру светотени на фасадах. Березовые ворота и в таком виде представляют собой выдающийся памятник садово-парковой архитектуры.



В. Бренна. Березовые ворота.  
Современная фотография.



Строительство ворот вначале осуществлял вологодский крестьянин Кирьян Пластинин, обязавшийся осуществить работы в течение четырех месяцев и закончить к первому сентября 1795 года, «кроме лепной и резной работ и четырех статуй». Но к концу третьего месяца стало ясно, что Пластинин выполнить обязательство в срок не сможет. И тогда был заключен новый договор с «города Рождествена посадским Антоном Васильевым с товарищами его четырнадцатью человеками на тех же кондициях». Однако по неизвестной причине и этот договор был расторгнут. 1 августа того же года заключается новый договор — с государственными крестьянами Василием Новиковым, Василием Жгилевым и Евсеем Бусиковским «с товарищами из девяти человек» на строительство ворот «из пластининских материалов» к 1 октября. Но строительство затянулось еще на два года. И только 31 октября 1797 года сын знаменитого зодчего П. И. Старов, исполнявший какое-то время должность помощника Бренны на строительстве в Гатчине, смог донести в Гатчинское городское правление о завершении основных строительных работ. При этом он указал, что подрядчик сделал «сверх договора 28 ступеней по сторонам покоев». Временем окончания всех строительных работ можно считать начало 1798 года, когда «на обоих лестницах в воротах у Березового домика» были поставлены железные решетки.

Постройка Березового домика, давшего название воротам, относится к началу 1790-х годов. Его архитектурно-художественный образ построен на контрастном противопоставлении внешнего и внутреннего облика. Снаружи Березовый домик напоминает поленницу березовых дров, хотя внутри отделан с дворцовой роскошью.

Вопрос об авторе этой постройки остается открытым. Н. Е. Лансере считал Березовый домик произведением Бренны, другие исследователи склонны приписать его Н. А. Львову.

В 1794 — 1796 годах перед Березовым домиком по проекту Бренны был сооружен портал «Маска» — своеобразная архитектурная декорация, предназначенная скрыть от зрителей постройку непрезентабельного вида.

Портал решен как своеобразные пропилены. В создании архитектурного образа этого паркового сооружения основную роль играет





В. Бренна. Портал «Маска». Современная фотография.

ордер. В центральной части, представляющей собой сильно выдвинутый вперед портик, колонны перед входом, отмеченным каменной лестницей, группируются по четыре, а далее как бы разбегаются по две, оформляя симметричные боковые проемы. В этих проемах предполагалось установить скамьи, а на устои каменной лестницы поместить скульптурные изображения львов.

В период, предшествующий его правлению, Павел с помощью Бренны пробовал разрабатывать проекты перестройки и расширения дворца и даже строительства нового вместе с перепланировкой парка и близлежащей территории. Но все они, за редким исключением, остались на бумаге. Чертежи, переплетенные в альбомы, хра-

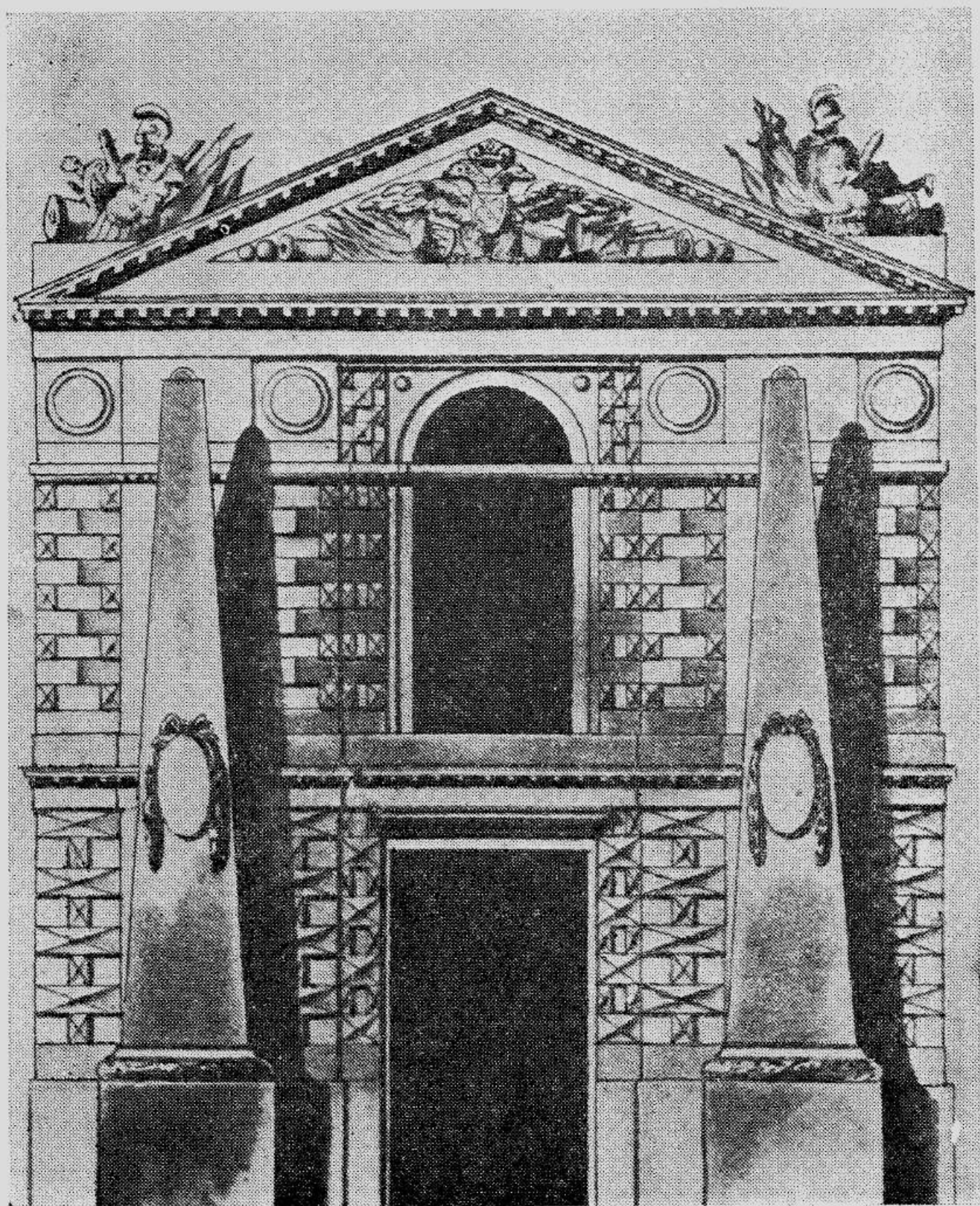
нились в Гатчинском дворце. Там в 1930-х годах изучал их Н. Е. Лансере, пришедший к выводу, что большинство из них имеет отношение к творчеству Бренны. Здесь же он обнаружил подписанный архитектором план ворот у площади Коннетабля, что прямо указывает на Бренну как на автора планировки площади с обелиском.

Идея создания этого ансамбля принадлежала наследнику и являлась еще одним отголоском его впечатлений от посещения во время путешествия по Франции резиденции принца Конде — замка Шантийи, в архитектурный ансамбль которого входила площадь с памятником одному из представителей рода Конде — коннетаблю Монморанси. Однако площадь Коннетабля в Гатчине лишена какой-либо подражательности. Она распланирована на высоком холме и отмечена в центре обелиском, сложенным из блоков местного черницкого камня, добывавшегося недалеко от Гатчины — в каменоломнях близ деревни Черницы. Устремленный вверх обелиск некогда венчал золоченый шар, вознесенный на высоту тридцати с лишним метров. Одно время обелиск являлся самым высоким в Европе. Он был воздвигнут артелью каменщиков под руководством Кирьяна Пластинина в 1793 году. Тогда же был сооружен из пудостского камня ограждающий площадь парапет со специальными отметками и цифрами гигантских солнечных часов, стрелкой которых являлась тень от обелиска. Шесть артиллерийских орудий глядели в амбразуры парапета.

Что касается проекта монументальных ворот при въезде на площадь Коннетабля, приписываемого В. И. Баженову, то он не был осуществлен. Их композиционное решение — два обелиска по сторонам широкого проезда на фоне обработанного бриллиантовым или граненым рустом фасада — получило дальнейшее развитие в портике Михайловского замка, отмечающем въездные ворота, ведущие на территорию парадного двора.

На одном из планов, который зодчий Н. Е. Лансере обоснованно считал совместной работой Павла и Бренны<sup>63</sup>, на оси дворца намечен план здания с восьмигранным двором и полукруглыми выступами. По сторонам нового здания обозначены рвы и каналы, напол-





В. Бренна. Проект ворот у площади Коннетабля. Фасад.



ненные водой. «Нет никаких сомнений, — писал Лансере, — что это первая мысль Павла и Бренны, возникшая еще до перестройки обеих старых каре». Но самое любопытное здесь то, что проект неизвестного дворцового здания уже несет в себе черты будущего Михайловского замка. Те же архитектурные приемы прослеживаются в неосуществленном проекте перестройки дворцовых каре, где повторяется восьмигранный двор и полуциркульный выступ на фасаде, соответствующий овальному в плане помещению.

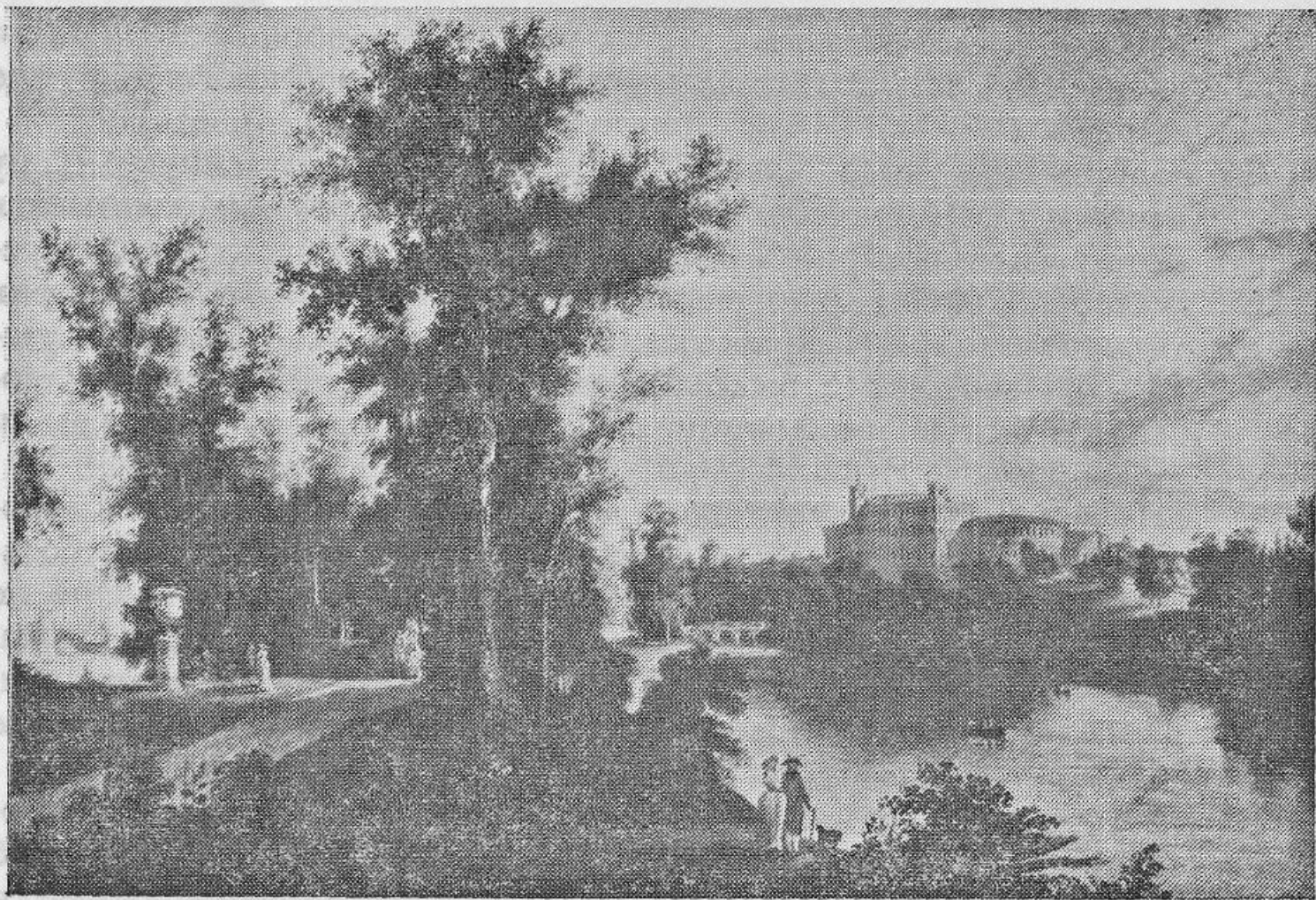
Общее композиционное решение и даже отдельные детали проекта, положенного затем в основу Михайловского замка, были продуманы авторами в Гатчине задолго до начала строительства замка. Именно поэтому, по выражению Лансере, «так умопомрачительно быстро» Бренна смог представить проект замка-дворца.

До этого времени работы Бренны в Гатчине ограничивались преимущественно парком, так как не хватало средств, скупо отпускаемых императрицей. Но к 1796 году в результате инженерных расчетов архитектора Ринальди открытые колоннады Гатчинского дворца стали постепенно разрушаться «от верхнего неумеренного груза, как-то от лежащего на них карниза с парапетом и потолков с крышкою, а притом часто от мокроты и морозов». Как видно из экспертного заключения архитекторов И. Е. Старова, Е. Т. Соколова и Д. Кваренги, Ринальди не учел и местных климатических условий.

Спасение разрушающегося дворца было поручено Бренне. Архитектор не ограничился срочными ремонтными работами. Он решил перестроить дворец, чтобы исключить недостатки проекта Ринальди.

Бренна предложил заложить открытые лоджии черницким камнем, превратив их в застекленные галереи, что не только обеспечивало достаточную прочность конструкции верхнего этажа, но и предохраняло от сырости своды нижнего. При этом было решено поврежденные колонны вместе с карнизом и парапетом разобрать и заменить новыми, а при установке «укреплять их вместе со стеной». Предполагалось переделать и парапеты, так как они не обеспечивали «свободного стоку воды» и перекрытия регулярно протекали.

Новые закрытые галереи решено было украсить живописью и лепкой.



Вид Гатчинского парка и дворца. Картина С. Ф. Щедрина.

Видимо, тогда же и по тем же причинам предусмотрели ликвидацию открытых аркад и прохода в парк в центре главного корпуса.

Согласно разработанному Бренной проекту, получившему высокую оценку экспертов, архитекторы Старов, Соколов и Кваренги составили смету. В ней они указали, что переделки колоннад и парапета могут быть осуществлены «летним временем» к 1 сентября 1796 года, после чего сразу же следует начать отделку помещений, закончив ее «рописыванием стен и потолков» к 1 января 1797 года.

5 мая 1796 года деньги, необходимые для переделки Гатчинского дворца, были отпущены<sup>64</sup>.



Со вступлением Павла на престол работы во дворце если и были приостановлены, то только для того, чтобы возобновиться с еще большим размахом.

11 ноября 1796 года Павел I издал указ: «Собственную нашу мызу Гатчину переименовать городом». С этого времени начинается новый этап и в истории Гатчинского дворца. Решено было перестроить дворец, значительно расширив его, тем самым осуществив давнюю мечту царя. Разработка нового проекта также поручается Бренне. Необходимо было превратить бывший орловский дворец в императорскую резиденцию с богато отделанными парадными интерьерами.

Отдельные части главного корпуса Бренна решил перепланировать с целью ликвидации излишнего количества ненужных небольших помещений, а одноэтажные Кухонное и Конюшенное каре не только перепланировать заново, но также надстроить на два этажа. Зеленый луг перед дворцом превращался в плац-парад с бастионами, рвами и подъемными мостами. Загородный дворец Орлова Бренне нужно было преобразовать в императорский дворец-крепость.

Архитектору приходилось одновременно проектировать и строить, причем сроки на то и другое давались минимальные. Уже 26 апреля 1797 года было дано указание «дабы Гатчинский дворец и апартаменты для великих князей и великих княжен были отделаны и убраны будущего мая к 26 числу, в апартаментах же у великих князей приемные комнаты убрать бархатом, ибо в оных могут становиться балдахины, а в прочих штофные. Каким же образом и для кого где должно приуготовить, о том с приложением плана сообщено находящемуся при строении Гатчинского дворца архитектору Бренно»<sup>65</sup>.

Необходимо было иметь необычайный талант, выдумку, организаторские способности, а также чрезвычайное трудолюбие, чтобы в течение месяца привести в порядок все помещения дворца, продумав и обеспечив соответствующее внутреннее убранство.

Комнаты верхнего этажа центрального корпуса, левое крыло дворца, верхний этаж и антресоли правого крыла предназначались

для сыновей и дочерей Павла I и многочисленных придворных, а нижний этаж был отдан камер-юнкерам.

Помещения в башнях Кухонного каре, «где библиотекой и арсеналом не занято», было приказано «очистить и приготовить для помещения камердинеров и должностных»<sup>66</sup>.

Предусмотрена была также расчистка подъезда к дворцу, но перестройку обоих каре думали продолжать. Поэтому фасады дворца еще долгое время оставались одетыми в леса. Производились работы как общестроительные, так и в многочисленных интерьерах.

Еще 6 марта 1797 года с купцом Макеем Федоровичем Воробьевым был заключен договор «о выстройке в двух дворцовых каре из плиты второго этажа» с условием: «...все строение окончить заблаговременно в течение нынешнего лета и стараться привести в окончание прежде одно каре, чтобы в нем могла производиться штукатурная, плотничная, столярная и печная работа, пока другое достраивается».

Видимо, договор Воробьевым был выполнен в срок, так как в июне месяце 1797 года отпускаются деньги «на построение в Гатчинском дворце на двух больших флигелях третьего этажа»<sup>67</sup>. Тем же летом начались работы по устройству в Конюшенном каре на месте конюшен и манежа жилых покоев.

Постоянную помощь Бренне в руководстве строительством оказывал мастер каменного дела Доменико Висконти, а 25 апреля 1797 года в Гатчину был прислан архитектор П. И. Старов — для руководства архитектурной частью на время отсутствия Бренны, вынужденного постоянно отлучаться в Петербург и Павловск.

Однако через год Бренне пришлось от услуг П. И. Старова отказаться. 14 июня 1798 года Бренна, обращаясь к главноуправляющему городом Гатчиной генерал-лейтенанту П. Х. Оболянинову, в частности, писал: «Господин Старов препятствия чинит и не хочет исполнять то, что я приказываю, и только показывает себя во всем знающим, но ничего не делает».

В недавнем прошлом кадровый офицер, дослужившийся до чина майора, Старов не имел достаточной практики архитектурно-стро-



ительных работ и, видимо, не обладал талантами своего отца — И. Е. Старова.

В конце 1798 года Старов получил должность в Петербурге, а на его место назначили архитектора А. Г. Бежанова<sup>68</sup>.

В 1798 году над Кухонным и Конюшенным каре, получившим название Арсенального, был не только надстроен третий этаж, но уже велись отделочные работы, продолженные и в следующем году. Одновременно заканчивалась отделка парадных залов главного корпуса.

В конце 1799 года архитектором Гатчины был назначен А. Д. Захаров, который довел до конца перестройку Кухонного каре. Теперь Бренна мог уделять больше внимания другим своим работам, в частности Михайловскому замку.

В помощь Захарову кроме Алексея Бежанова были назначены архитекторы Иван Порто, Христофор Спедер и Семен Дудин, а «при рисовании планов» — Александр Юрин. Захаров разработал собственный проект строительства новой дворцовой церкви в Кухонном каре. В создании интерьера дворцовой церкви принимали участие скульптор И. П. Прокофьев, живописцы Ф. А. Щербаков и А. С. Миропольский. Выполнить резной иконостас по проекту Бренны, «подобный дворцовому иконостасу в городе Павловске», взял на себя П. И. Брюлло.

В 1800 году все работы по перестройке дворца были закончены.

Пожалуй, большее внимание, чем строительству, Бренна уделял отделке парадных интерьеров.

Центральное место среди парадных интерьеров бельэтажа, отделанных по проекту Ринальди, занимал Белый зал — одно из лучших созданий архитектора. Бренна решил в значительной степени сохранить его отделку, дополнив ее живописно-скульптурным декором. В центре потолка появился живописный плафон итальянского художника Д. Бонито «Геркулес на распутье между пороком и добродетелью», а в стены были вмонтированы скульптурные барельефы, в том числе подлинные античные. Древнеримские скульптурные портреты Антиноя и Каракаллы поставили на высоких постаментах перед входом в Аванзал, а у окон — статуи Аполлона и Нимфы, умело состав-



В. Бренна. Мраморная столовая Гатчинского дворца. Вид со стороны буфетной.

ленные римскими мастерами из фрагментов античных статуй. В зале находились также копии с античных произведений и некоторые другие.

Почетное место среди скульптурного убранства Белого зала занимала одна из лучших работ автора знаменитого «Медного всадника» Э. М. Фальконе — «Зима», находящаяся в настоящее время в экспозиции Государственного Эрмитажа. Бренна скорее обогатил, нежели нарушил образный строй ринальдиевского интерьера, в архитектурно-художественном убранстве которого, наряду с декоративной лепкой, значительную роль стала играть скульптура. Единственным



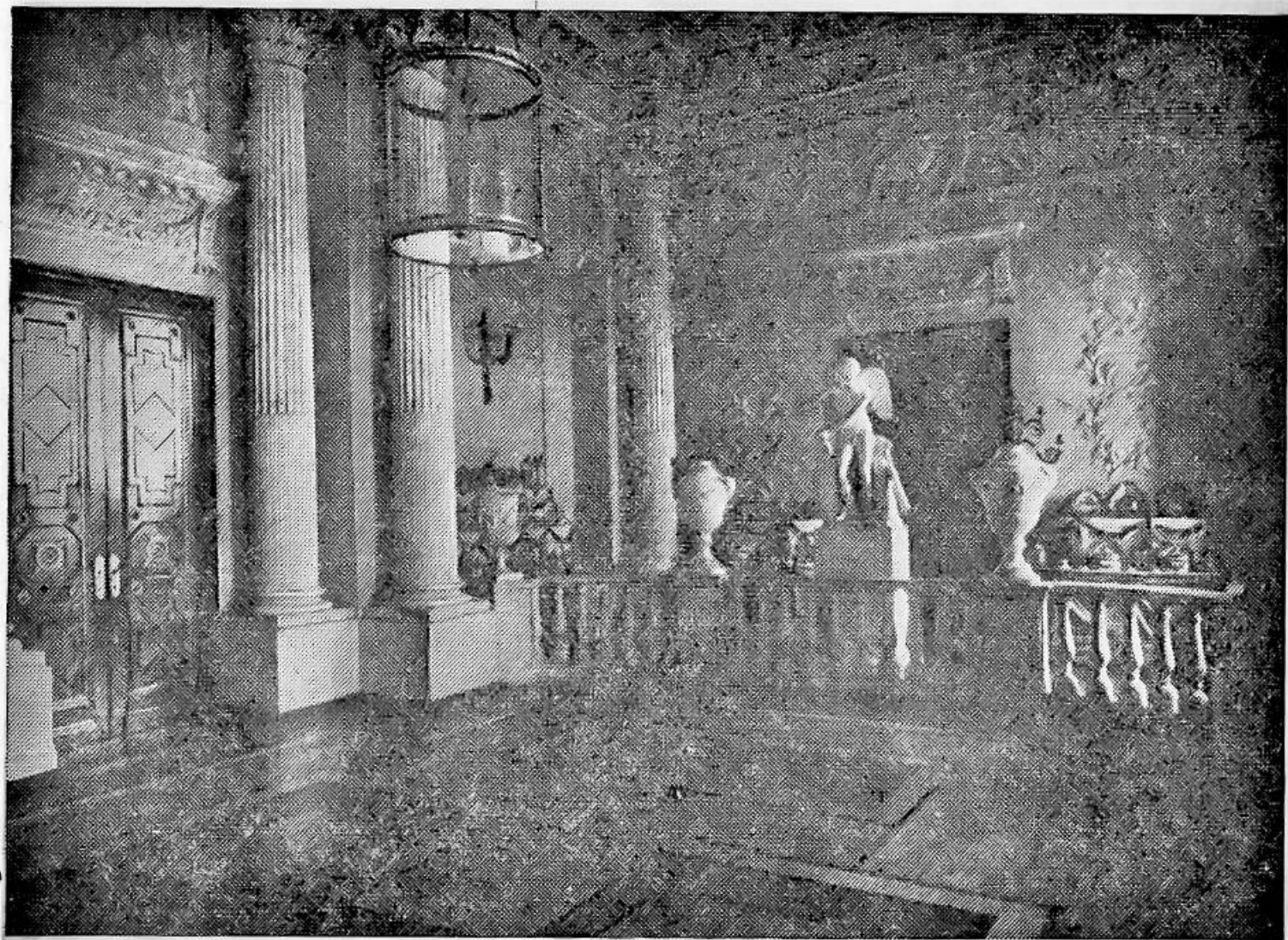
недостатком нововведений Бренны явилась замена части лепного декора живописным плафоном, несколько изменившим пространственную структуру зала Ринальди.

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

Открывавшая эту анфиладу Мраморная столовая была создана на месте двух существовавших ранее комнат. Бренна решил оформить ее в виде колонного зала. С этой целью у наследников графа З. Г. Чернышева были куплены колонны каррарского мрамора, привезенные когда-то из Италии. Колонны коринфского ордера, расставленные вдоль продольных стен, являлись не только конструктивными элементами. Они играли основную роль в создании художественного образа интерьера. В убранство Мраморной столовой Бренна включил орнаментированные лепкой живописные плафоны «Аполлон и музы» работы живописца Гаврилы Лохова и «Вакх и Ариадна» неизвестного итальянского мастера XVIII века. Стены были украшены лепкой и скульптурными панно на темы из античной жизни, которые размещались над дверями наборной работы с золоченой бронзой. Украшением столовой являлся также беломраморный камин с портретным изображением Павла в медальоне.

Мраморная балюстрада с декоративными вазами и светильниками в виде ваз отделяла часть зала, предназначенную для буфетной. Все составные части интерьера представляли собой единую превосходно срежиссированную художественную композицию.

Соседняя Тронная Павла I была устроена в бывшем кабинете графа Орлова. В ее художественном убранстве основную роль играли гобелены «Азия» и «Африка» из сюиты «Страны света» и «Церера» из сюиты «Боги». Они были обрамлены резными золочеными рамами, гармонично сочетавшимися с золочеными украшениями дверей, десюдепортов, лепных деталей стен и венчающего карниза.

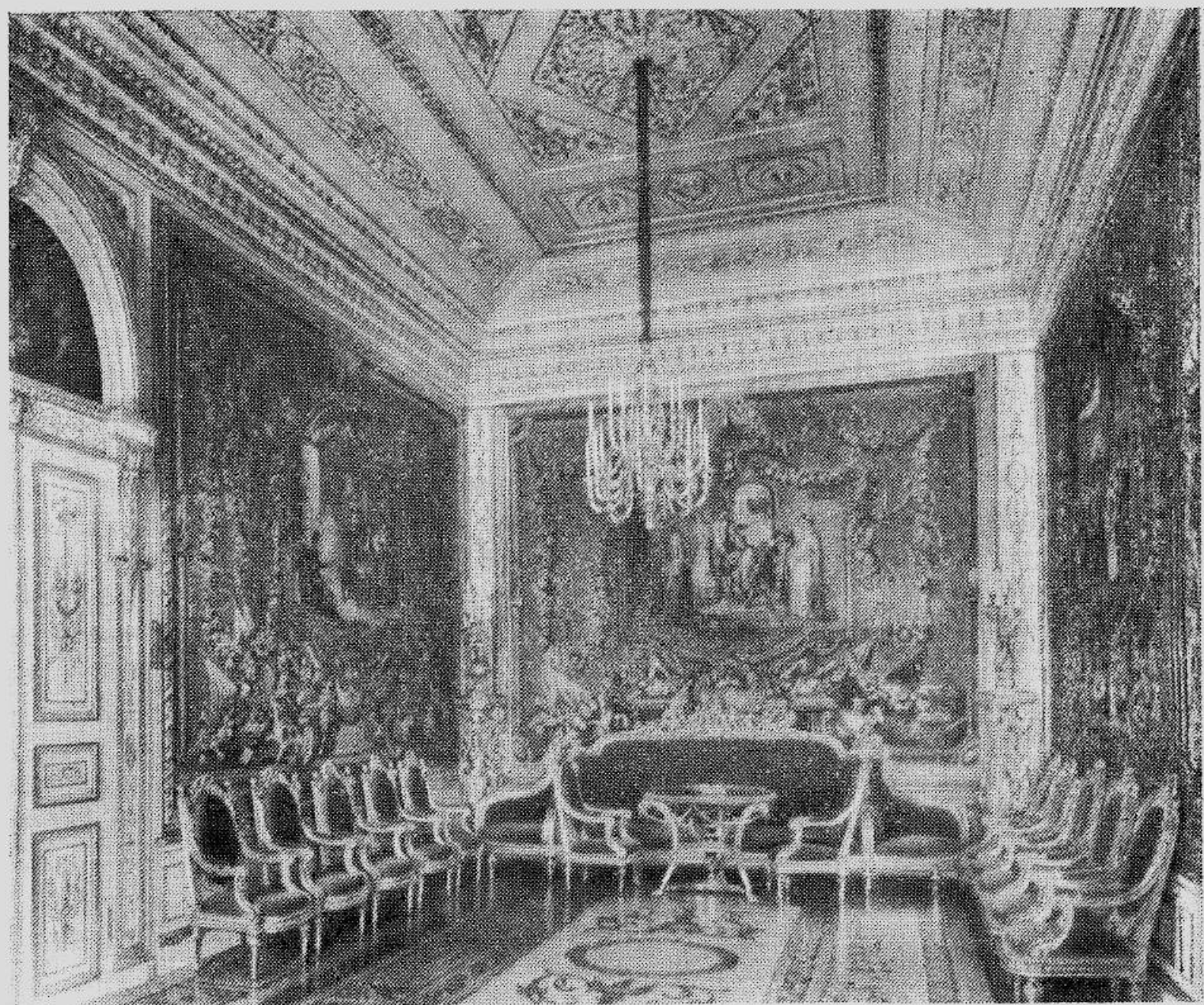


В. Бренна. Мраморная столовая Гатчинского дворца. Вид в сторону буфетной.  
Фотография. 1930-е годы.

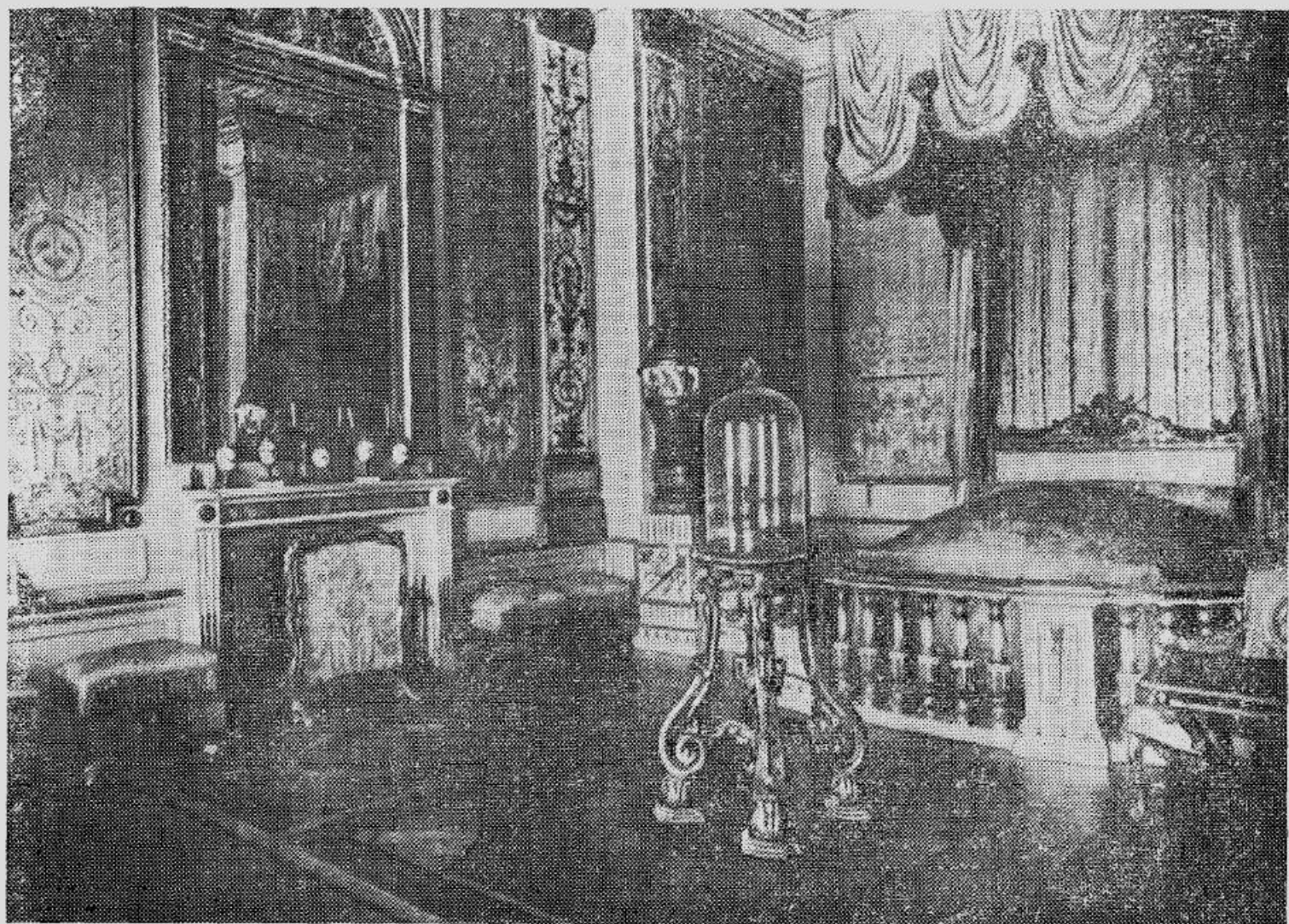
Убранство интерьера дополняли выполненный по эскизу Бренны живописный плафон и наборный паркет.

В простенке между окнами на возвышении, под балдахином, обитым малиновым бархатом, был установлен резной золоченый трон. Выполненный в стиле барокко, этот трон был доставлен в Гатчину из Петербурга. Когда-то, видимо, он находился в Летнем дворце, построенном Ф.-Б. Растрелли. Сохранился счет, подписанный Бренной и представленный в начале 1799 года, в котором указано, что





В. Бренна. Малиновая гостиная Гатчинского дворца. Акварель Л. О. Премаузи.



В. Бренна. Парадная опочивальня Гатчинского дворца. Фотография, 1930-е годы.

для 40 интерьеров главного корпуса и боковых крыльев дворца на 164 лошадях доставлена «большая часть мебели Летнего дворца»<sup>69</sup>.

С отделкой Тронной Павла I перекликалось внутреннее убранство Малиновой гостиной, предназначавшейся для парадных приемов императрицы. Ее стены также украшали гобелены в обрамлении золоченой резьбы. Такого же рода резьбой были орнаментированы двери, а лепкой — плафон. Золоченый мебельный гарнитур, обитый малиновым бархатом, торшеры и люстра удачно гармонировали с отделкой интерьера.



Находившиеся в Малиновой гостиной гобелены из знаменитой серии «Дон Кихот» в 1941 году были эвакуированы и сейчас находятся в Павловском дворце.

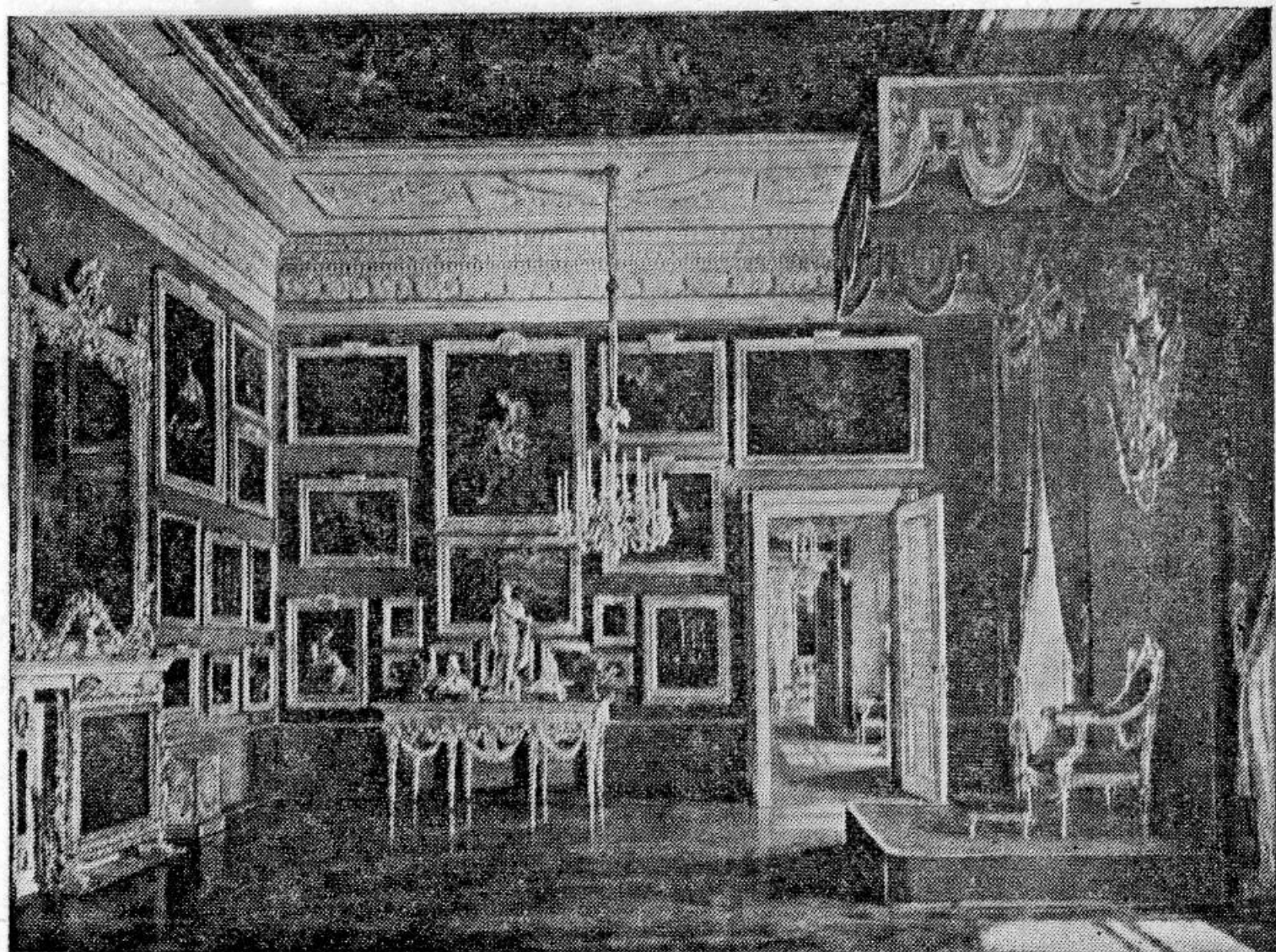
Особым великолепием и тонким вкусом отличалось художественное убранство Парадной опочивальни Марии Федоровны, выдержанной в белых и голубых тонах с позолотой. Ее стены и резной золоченый мебельный гарнитур были затянуты голубым лионским шелком с вытканым по нему серебряной нитью растительным узором.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

Орнаментальный серебряный узор лионского шелка продиктовал композиции росписей мраморных пилястр. Характерные для творчества Бренны арабесково-гротесковые росписи были выполнены его учеником и помощником Ф. Лабенским, приехавшим вместе с ним в Россию из Польши.

Значительную роль в композиции интерьера играл живописный плафон «Амур и Психея», тонко сгармонизированный по цвету с отделкой стен. Его называли лучшим из лучших плафонов Гатчинского дворца. Плафон был написан специально для опочивальни выдающимся французским живописцем Г.-Ф. Дуайеном.

Ученик Карла ван Лоо и Натуара, Дуайен блестяще закончил Парижскую академию художеств, стал первым живописцем брата короля Людовика XVI — графа д'Артуа и профессором Парижской академии. В 1791 году Дуайен по приглашению Екатерины II приехал в Россию и жил в Петербурге до конца своих дней. Плафон «Амур и Психея» для опочивальни Гатчинского дворца был создан в Петербурге на сюжет, заимствованный из Апулея. Сцена была представлена на фоне величественного горного пейзажа, эффектно изображенного в лунном свете.

Как свидетельствует архивный документ, помеченный 1799 годом, «плафон художника Дуайена и он сам» были доставлены в Гатчину для завершения художественного убранства опочивальни<sup>70</sup>.



В. Бренна. Тронная Марии Федоровны в Гатчинском дворце. Акварель Э. Гау.

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



ампир, определившего завершающий этап развития классицизма, крупнейшим представителем которого в русской архитектуре стал К. И. Росси — ученик и последователь Бренны.

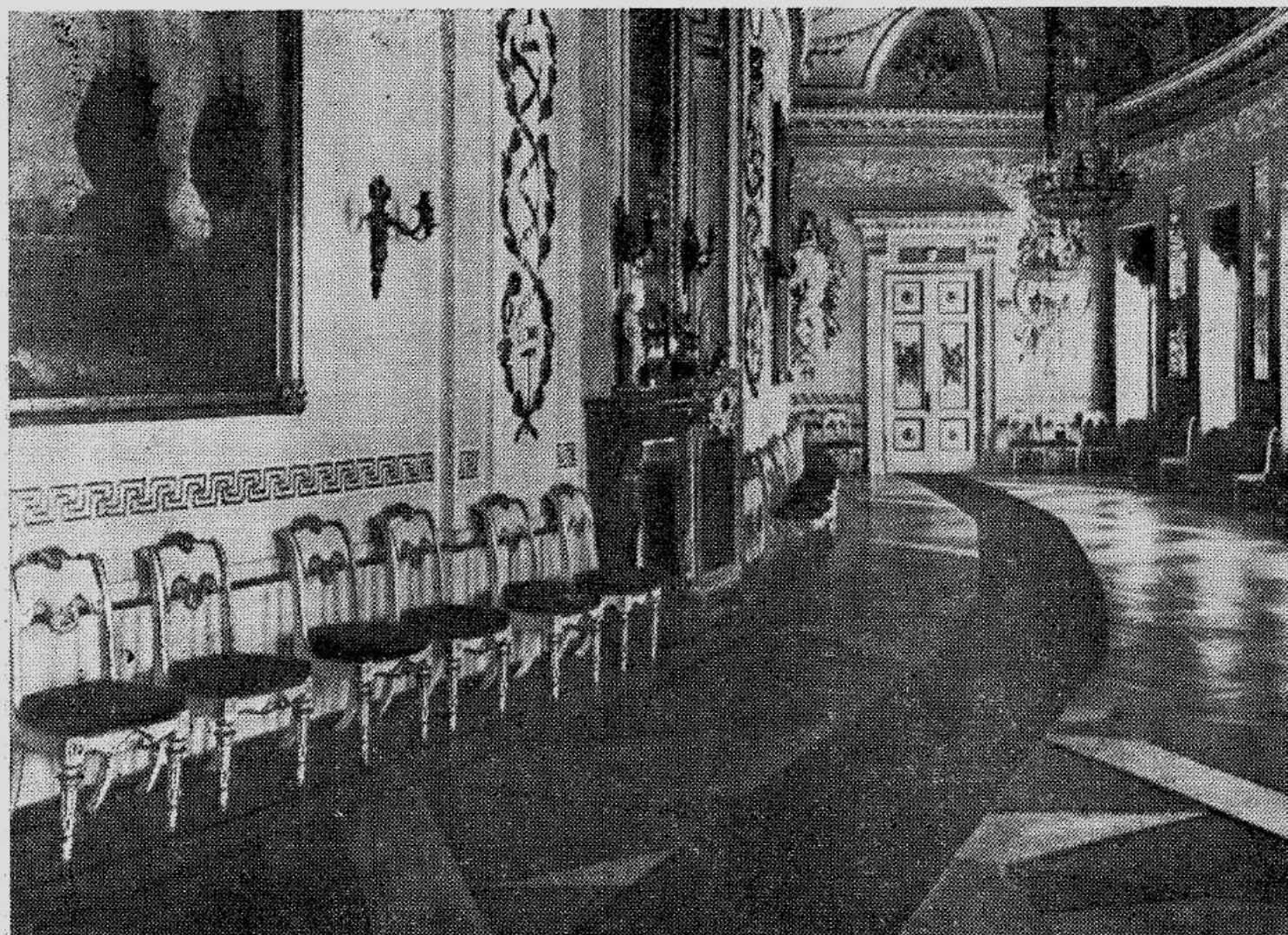
Кроме анфилады парадных интерьеров со стороны Дворцового парка Бренна осуществил менее значительную отделку Тронной Марии Федоровны, примыкавшей к Белому залу и обращенной двумя окнами на парадный двор. Первоначально она называлась Картиной комнатой, так как Бренна в ней разместил небольшое собрание живописных произведений западноевропейских, преимущественно голландских и фламандских, мастеров.

Этому собранию художественных произведений соответствовала роспись плафона «Аполлон и музы», выполненная неизвестным художником. После того как сюда решили поставить трон, мебель из помещения убрали, ибо присутствовавшие в Тронной должны были стоять. Оставили только большой золоченый стол, украшенный скульптурами и вазами.

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

Овальная комната и Чесменская галерея были связаны между собой композиционно и объединены единым художественным замыслом. Овальная комната служила аванзалом Чесменской галереи. Тема декоративного убранства одной — прославление мира, другой — апофеоз победы русского оружия. По своей тематике они как бы перекликаются с залами Войны и Мира Павловского дворца.

Стены небольшой Овальной комнаты были украшены живописными панно, помещенными в неглубокие ниши. Они изображали фантастические пейзажи по мотивам итальянской природы и садово-парковой архитектуры. Вполне вероятно, что росписи были выполнены по эскизам Бренны, так как на одном из панно, наряду с неосуществленными открытой галереей, террасами, лестницей и фонтанами, были изображены триумфальные ворота, почти полностью повторяющие аналогичные Березовые, созданные Бренной в Гатчин-

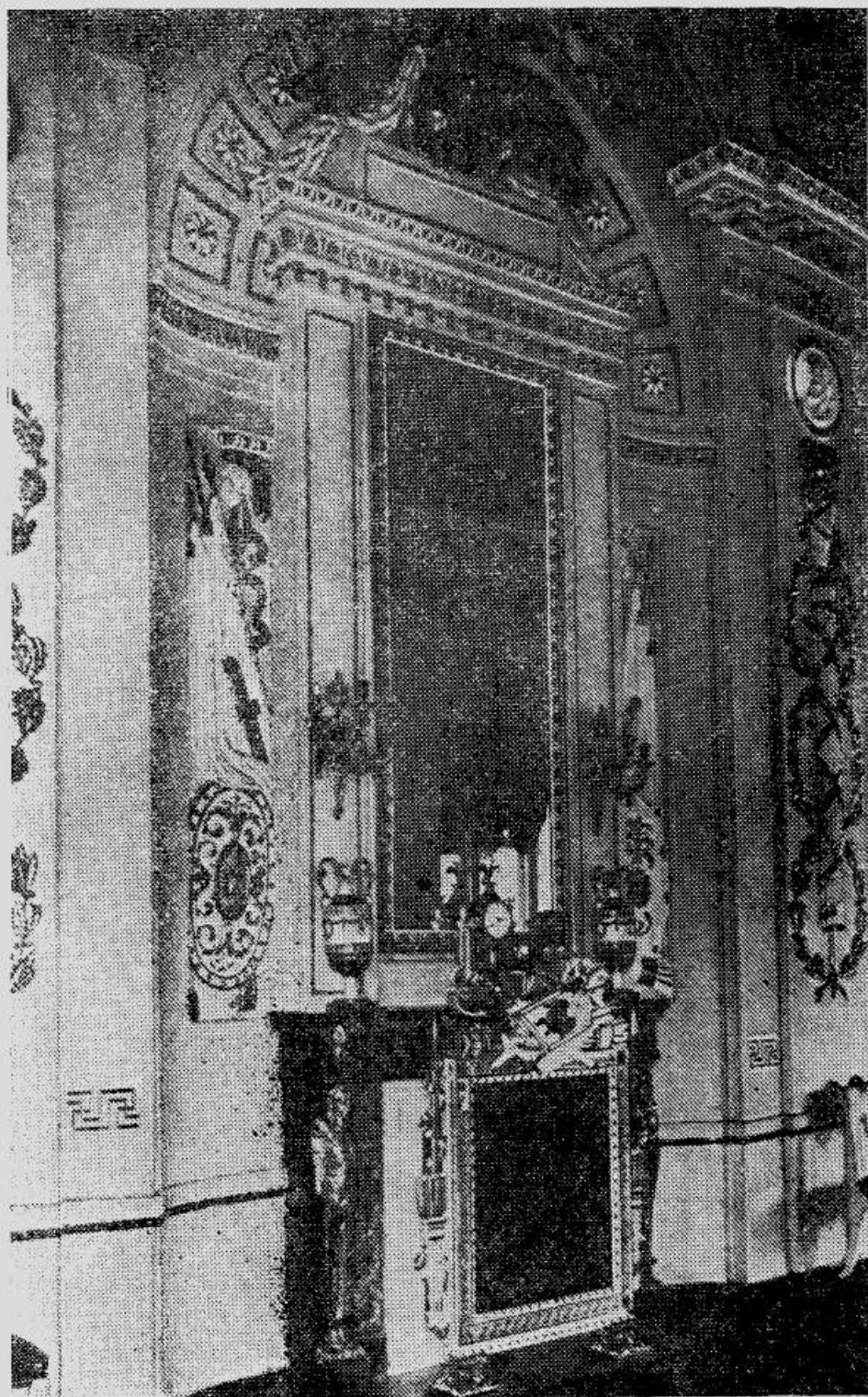


В. Бренна. Чесменская галерея Гатчинского дворца. Фотография. 1930-е годы.

ском парке. Непосредственным исполнителем росписей был Д.-Б. Скотти.

В соответствии с живописными панно фриз и перекрытие были расписаны цветочными гирляндами, а между кронштейнами карниза помещены изображения корзин с цветами. Такого же рода корзины цветов, но только резные, украшали двери. Убранство дополняла позолота, широко, но умело введенная Бренной в декор интерьера.





В. Бренна. Чесменская галерея Гатчинского дворца.  
Фрагмент обработки стены с зеркалом и камином.  
Фотография. 1930-е годы.

Если в отделке Овальной комнаты основную роль играла живопись, то в Чесменской галерее — лепка. Название же она получила от трех больших полотен, вмонтированных в стены. Они представляли эпизоды Чесменского боя 1770 года. Это были копии с произведений Ф. Гаккерта, находившихся в Пикетном зале Большого Петергофского дворца.

Стены Чесменского зала были обработаны широкими пилястрами с барельефными композициями, составленными из ликторских связов с секирами, шлемов и профильных изображений римских воинов в медальонах. В середине стены, напротив окон в неглубокой нише, находился украшенный скульптурой камин с зеркалом. По его сторонам размещались барельефы, представлявшие собой атрибуты воинской славы — знамена,

щит, оружие. Сложную архитектурно-скульптурную композицию венчал золоченый орел.

Соответствующие изображения доспехов и оружия Бренна поместил по сторонам дверных проемов. Сводчатое перекрытие зала также было насыщено лепным золоченым декором.

Используя одни и те же присущие его творчеству художественные приемы, Бренна сумел представить Чесменский зал совершенно отличным от подобного рода интерьеров, осуществленных по его проектам. Однако самое удивительное здесь то, что в условиях уже существовавшей малоудачной планировки архитектор создал один из лучших интерьеров павловского времени.

Примыкавшая к Чесменской галерее и Овальной комнате Малиновая галерея была устроена Бренной на месте открытой лоджии Ринальди. Стены ее были затянуты малиновым штофом с оранжевыми букетами, а плафон украшала лепка.

В 1823 году штоф был заменен на деревянную обшивку, и на стенах разместили коллекцию оружия, частично собранную еще Орловым. С тех пор галерея получила название Арсенальной.

Симметрично Малиновой галерее в противоположном изогнутом крыле Бренна создал Греческую галерею. Весь ее декор был посвящен одной и той же теме — прославлению искусства Древней Греции и Рима. В верхней части стен размещались барельефы со сценами из античной жизни. Позже к ним добавили медальоны, перемещенные сюда, как определил Лансере, из Овальной и Будуара Марии Федоровны. На лепных кронштейнах были установлены бюсты римских императоров, а напротив окон расставлены античные статуи. Помимо многочисленных скульптур галерею украшали четыре картины Гюбера Робера. Лучшему восприятию скульптуры способствовала легкая тонировка стен.

Бренна отделывал комнаты и нижнего этажа главного корпуса дворца, где находились апартаменты Павла I, но они по своим художественным достоинствам значительно уступали парадным помещениям бельэтажа. А внутренняя отделка перестроенных Бренной каре была еще более скромной.



В середине XIX века Кухонное и Арсенальное каре коренным образом перестроили и надстроили по проекту архитектора Р. И. Кузьмина, но в главном корпусе переделали только лестницу и надстроили башни. После этого значительных перестроек в Гатчинском дворце не было.

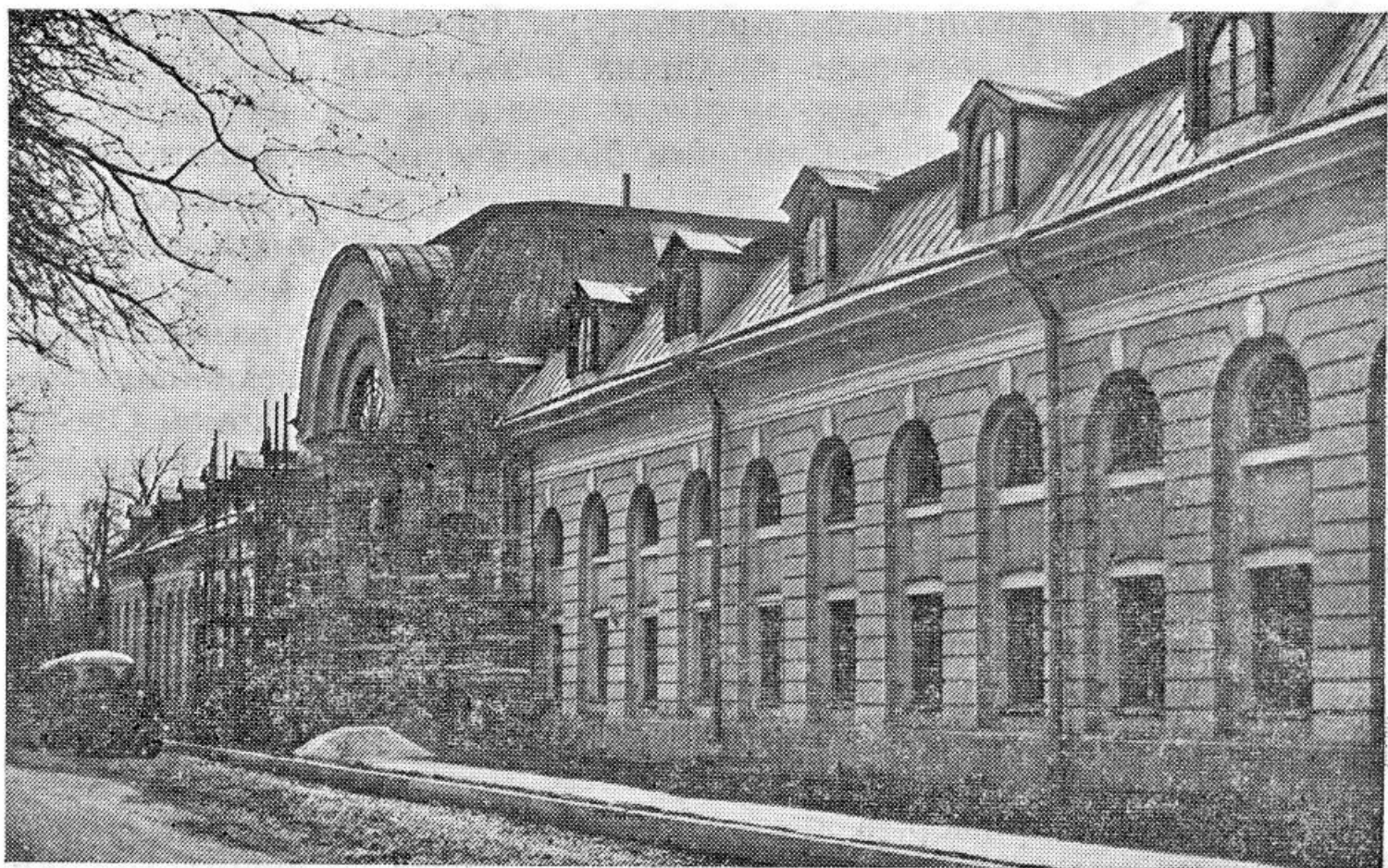
В годы Великой Отечественной войны дворец был разрушен, погибло и богатое внутреннее архитектурно-художественное убранство. В настоящее время по проекту М. М. Плотникова во дворце ведутся реставрационные работы. В первую очередь будут восстановлены Белый зал, Малиновая гостиная и Чесменская галерея.

Одновременно с перестройкой дворца и отделкой его интерьеров Бренна проектировал отдельные здания для города Гатчины. Согласно архивным данным, в 1797 году Доменико Висконти по проектам Бренны строит одновременно каменные трехэтажные казармы и «пять казарм о двух этажах»<sup>71</sup>. Они входили в архитектурный ансамбль Ингебурга, находившегося когда-то при въезде в Гатчину с северной стороны.

Ингебург представлял собой крепость, сооруженную по всем правилам фортификационного искусства. На его территории в период царствования Павла I были построены каменные здания ратуши, школы, ряд жилых домов и казармы. В 1830-х годах по распоряжению сына Павла — Николая I этот интересный ансамбль был уничтожен, а территорию его отвели под будущую городскую застройку.

В следующем, 1798 году в Гатчинском городском правлении с тем же Доменико Висконти был заключен договор на строительство Дворцовых конюшен «сходно плану, фасаду, профилю и шаблону по показанию архитектора Бренна»<sup>72</sup>. Их архитектор проектировал в связи с перестройкой и изменением назначения Конюшенного каре Гатчинского дворца.

Сохранившиеся до наших дней Дворцовые конюшни представляют собой прямоугольное в плане обширное здание, увенчанное мансардной кровлей. Его фасады прорезаны высокими, помещенными в неглубокие ниши окнами с полуциркульными завершениями и обработаны горизонтальным рустом. Повышенный и значительно выступающий вперед центральный объем дополнительно акцентиро-



В. Бренна. Дворцовые конюшни. Современная фотография.

ван двумя парами колонн тосканского ордера, поддерживающими разорванный антаблемент, и огромной аркой со ступенчатой нишей над полуциркульным окном.

Как установил Н. Е. Лансере, эта «чисто французская архитектура» напоминает Большие конюшни в Шантийи, построенные Ж. Обером в 1729 — 1735 годах по заказу Луи Генри Бурбона, или проекты Ф. Блонделя. Следуя традициям выдающегося представителя раннего французского классицизма, Бренна хотел центральную часть своих конюшен украсить скульптурным барельефом, напоминающим композицию Блонделя с изображением льва, лошади и пальмы.



Те же черты французской архитектуры Бренна развивал в проектах манежа и конюшен, входящих в ансамбль Михайловского замка.

В 1798 году Дворцовые конюшни были вчерне отстроены. В последующие два года работы продолжались под руководством Захарова, а Бренне пришлось в спешном порядке заканчивать сооружение и отделку Михайловского замка.

В 1834 — 1835 годах в здании бывших конюшен разместились казармы Кирасирского полка. В конце XIX века его увеличили пристройками, но фасад остался без изменений. В годы Великой Отечественной войны здание сильно пострадало, но было затем восстановлено. Сейчас здесь находится Центральный военно-морской архив.

Трудно себе представить, каким образом Бренна мог в исключительно широких масштабах проектировать и осуществлять строительство в одно и то же время в Петербурге, Павловске и Гатчине. Об этом говорят нам сохранившиеся счета Бренны за поездки в Павловск и Гатчину, где архитектор часто задерживался по нескольку дней. Так, например, в январе 1797 года Бренна ездил в Гатчину пять раз и был там в итоге 11 дней; в феврале совершил три поездки в Павловск и две — в Гатчину, где также оставался ночевать; в марте, наоборот, два раза ездил в Павловск и три — в Гатчину. Всего в течение года архитектор ездил в Павловск 27 раз, в Гатчину — 35 и 3 раза в Петергоф<sup>73</sup>.

В Павловске Бренна жил в собственном доме, а в Гатчине — в одной из башен Кухонного каре<sup>74</sup>. Обстановка здесь была по-походному скромной, рассчитанной на кратковременное пребывание. Диван, комод, столы и стулья были простого дерева, а две кровати — железные. Из всей обстановки выделялись только ломберный столик красного дерева да туалетное зеркало в раме красного дерева с бронзовыми накладками. На окнах висели дешевые миткалевые занавеси.

Согласно описи внутреннего убранства дворца 1798 года, приведенной в рукописи Н. Е. Лансере, «для Бренны были отведены комнаты на антресолях Кухонного каре». Однако на хранящемся в Гатчинском дворце-музее старом плане дворца комнаты Бренны от-

мечены на нижнем этаже крайней угловой башни, обращенной в сторону парка<sup>75</sup>. Вероятно, в процессе перестройки дворца Бренна мог перемещаться с одного этажа на другой. Видимо, не случайно сохранившаяся копия более ранней описи внутреннего убранства<sup>76</sup> не совпадает полностью с описью 1798 года.

С начала царствования Павла I Бренна вместе с женой и дочерью Софьей жил преимущественно в Петербурге. Поселились они на Невском проспекте в одном из домов Костела Екатерины (ныне дома 32 — 34). Об этом мы узнаём из «С.-Петербургских ведомостей»: в январе 1797 года Бренна дал объявление о пропаже любимой собачки, где писал: «Если кто ее принесет в вышеозначенный на Невском проспекте находящийся дом к архитектору Бренну, тому дано будет 10 рублей»<sup>77</sup>. В масштабах цен того времени вознаграждение Бренна обещал довольно щедрое, так как курица, например, стоила 5 копеек, десяток яиц — 2 копейки, пуд масла — 2 рубля.

Вскоре Бренна купил у генерал-аншефа Ф. И. Глебова трехэтажный дом «в 33 покоя» на Большой Морской улице (ныне улица Герцена, 27), куда перевез свою семью. Здесь архитектор жил почти вплоть до отъезда из России<sup>78</sup>.







## АНСАМБЛЬ МИХАЙЛОВСКОГО ЗАМКА

Вершиной творчества архитектора Бренны явился ансамбль Михайловского замка — своеобразный символ краткотечного царствования Павла I и наиболее значительное архитектурное произведение этого времени.

С первого дня воцарения Павел I решил осуществить вынашиваемый много лет проект строительства дворца-замка. По первоначальному проекту и смете на сумму 791 200 рублей, наскоро составленной архитектором И. Е. Старовым, уже через три недели началась подготовка к строительству.

Было решено воздвигнуть замок на месте Летнего дворца Елизаветы Петровны, построенного в 1741 — 1745 годах архитектором Ф.-Б. Растрелли. Дворец находился на территории Третьего Летнего сада, основанного еще Петром I.

Дворец был обращен главным фасадом к Мойке, в сторону Летнего сада, а боковым выходил на Фонтанку.

Здание возвели двухэтажным с повышенной средней частью и выступающими вперед боковыми крыльями. Первый этаж был каменным, а второй деревянным. Парадные залы, украшенные золоченой резьбой, живописью, наборными паркетами и зеркалами, располагались во втором этаже. Первый этаж был обработан рустованными лопатками, а второй — соответствующими им пилястрами. Фигурные наличники и декоративная скульптура, поставленная на балюстраде дворца, создавали богатую игру светотени на фасадах.

Вход во дворец Растрелли оформил парадным крыльцом с двумя изогнутыми по дуге входами. Возле них устроили фонтаны.

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

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

В конце XVIII века обветшавший дворец решено было сломать, а на его месте построить замок-крепость.

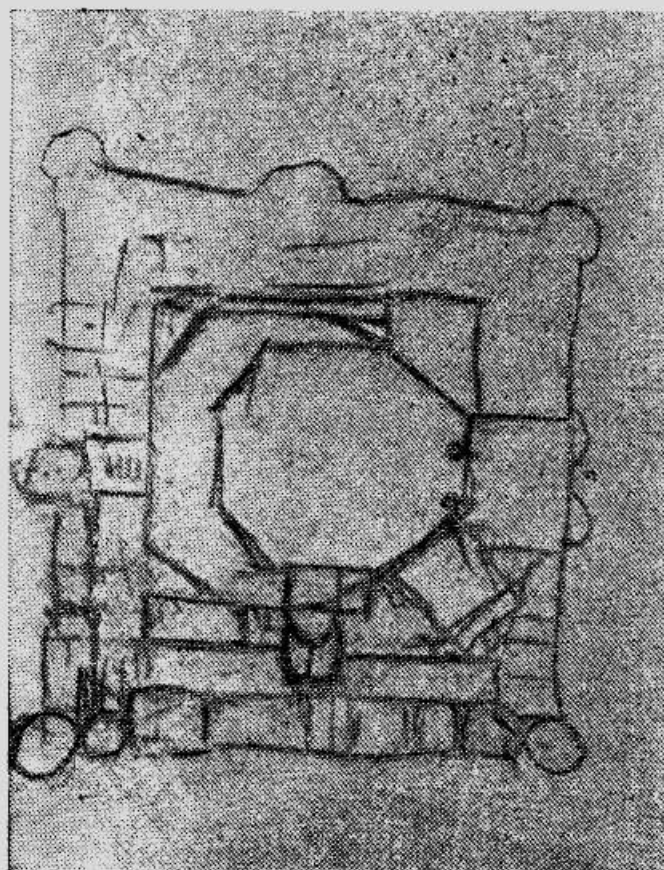
Как свидетельствует указ Павла I от 28 ноября 1796 года, архитектурное руководство строительством по данному ему проекту должен был осуществлять В. И. Баженов. Указ на имя управляющего Кабинетом В. С. Попова, назначенного главным распорядителем работ, повелевал «употребить все возможные способы, чтобы упомянутый замок в течение будущего 1797 года мог быть вчерне отделан. При сем строительстве можете употребить коллежского советника Никифора Пушкина и архитектора Егора Соколова с подлежащим числом помощников и каменных мастеров; действительный же статский советник Баженов должен иметь наблюдение, чтобы строение производимо было с точностью по данному ему плану».

Особое внимание уделил проблеме авторства Михайловского замка Н. Е. Лансере. Вслед за первыми исследователями творчества Бренны Н. Врангелем и И. Грабарем, предположившими, что не В. И. Баженов, а Бренна являлся автором сооружения, Лансере подтвердил это и путем ряда косвенных доказательств пришел к выводу, что соавтором Бренны был заказчик — Павел I<sup>79</sup>.

Неизвестные Н. Е. Лансере факты об архитектурном образовании Павла, предварительные эскизы Михайловского замка и обращение Бренны к нему в пояснительной записке к проекту всего ансамбля как к своему соавтору подкрепляют выдвинутое Лансере предположение.

О первоначальном плане Михайловского замка дают представление карандашные наброски Павла<sup>80</sup>, хранившиеся когда-то в бумагах Марии Федоровны и обнаруженные ленинградским искусствоведом и историком архитектуры Б. А. Васильевым еще в 1930-х го-





Эскизный набросок плана  
Михайловского замка.

территорию парадного двора и овальное в плане помещение со стороны противоположного фасада. Чуть намечен такого же рода овал на боковом фасаде.

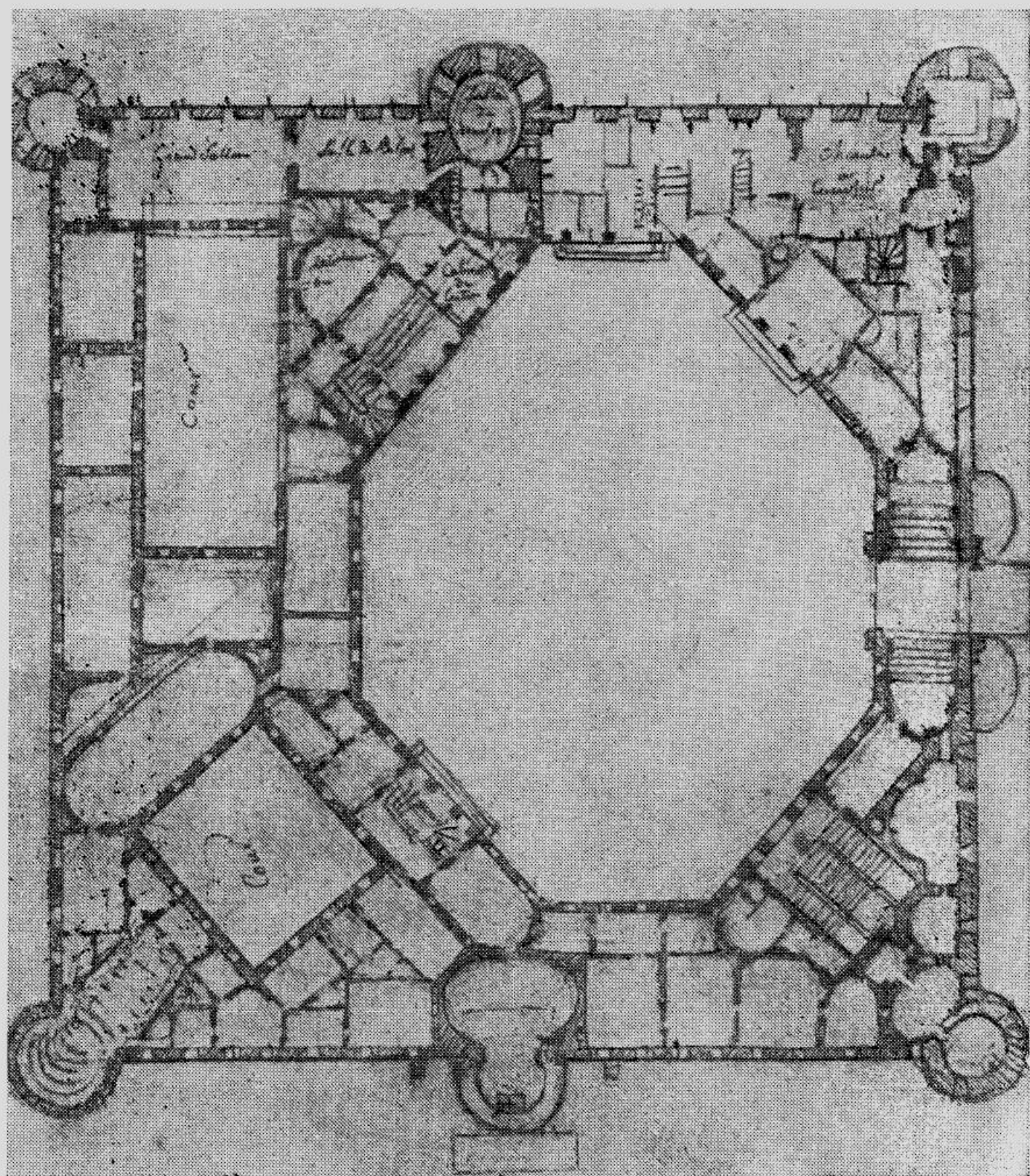
Более поздний эскиз автора представляет собой тщательно продуманный план здания с обозначением функции ряда помещений.

На этом плане четко определено положение не только проезда во двор и парадной лестницы, но также церковного и овального зала, названного здесь Музыкальным салоном. Однако круглые угловые башни еще сохраняются, и в одной из них обозначен зрительный зал театра.

Близкий по своему характеру к проектному заданию, но далекий от совершенства эскизный проект Павла, видимо, вызвал ряд откровенно высказанных замечаний причастного к строительству замка Баженова, следствием чего, вероятно, и явилось отстранение его от

дах. Павел отталкивался от распространенной в европейских странах, в частности в Германии, схемы построения прямоугольного в плане замка с прямоугольным же внутренним двором и круглыми угловыми башнями. Планы такого замка были обнаружены среди собственноручных чертежей Павла.

Эскиз, где еще только намечаются отдельные черты будущей планировки, позволяет нам представить, как постепенно квадратный двор превратился в восьмиугольный, продиктованный устройством парадной, скорее дворцовой, чем замковой, лестницы и других дополнительных помещений. Здесь же в центре, видимо, главного фасада едва обозначены проезд на



План Михайловского замка. Первоначальный вариант.



должности уже через три месяца. Возможно, были и другие причины. Таким образом, в дальнейшем Баженов никакого участия в строительстве Михайловского замка не принимал.

26 февраля 1797 года при большом стечении публики состоялась торжественная закладка замка. Специально для этой заранее продуманной и подготовленной церемонии из куска красивого мрамора изготовили закладной камень с высеченной на нем надписью, гласящей о том, что «в лето» «1797-е месяца февраля в 26 день», «положено основание сему зданию Михайловского замка...»<sup>81</sup>.

Были приготовлены также яшмовые камни в виде кирпичей с вензелями, серебряный молоток, серебряные вызолоченные блюда и лопатки, выполненные по рисунку Бренны, золотые и серебряные монеты всех достоинств. Такого же рода предметы предназначались для некоторых других участников церемонии.

После положенных в таких случаях церемонии и пушечной пальбы началась закладка замка. При этом известь императору поднес архитектор Егор Соколов, императрице — Винченцо Бренна, а великим княжнам и князьям — Григорий Баженов. Этот Баженов, имевший чин надворного советника, был однофамильцем архитектора — действительного статского советника Василия Ивановича Баженова. В обязанности Григория Баженова — чиновника интендантской службы входило наблюдение за расхождением материалов в пределах утвержденной сметы на строительство.

К строительству Михайловского замка были прикомандированы архитекторы И. Гирш и Г. Пильников и некоторые другие архитекторы и чиновники, а также каменных дел мастера Луиджи и Джованни Руска, вместе с архитекторами Бренной и Соколовым составившие в декабре 1796 года положение или инструкцию для ведения работ по строительству. Важно отметить, что тогда же одним из младших помощников Бренны был определен его ученик К. И. Росси, в связи с чем 30 декабря 1796 года был издан такой указ: «Помощникам архитектора Бренна повелеваем производить ежегодно жалованья Федору Свиныну — 600 и Карлу Росси — 300 рублей, всемилоостивейше их жалую, Свинына в коллежские ассесоры, Росси же в губернские секретари»<sup>82</sup>. С этого времени Росси исполняет при

Бренне роль чертежника, продолжая свое учение непосредственно в ходе практики.

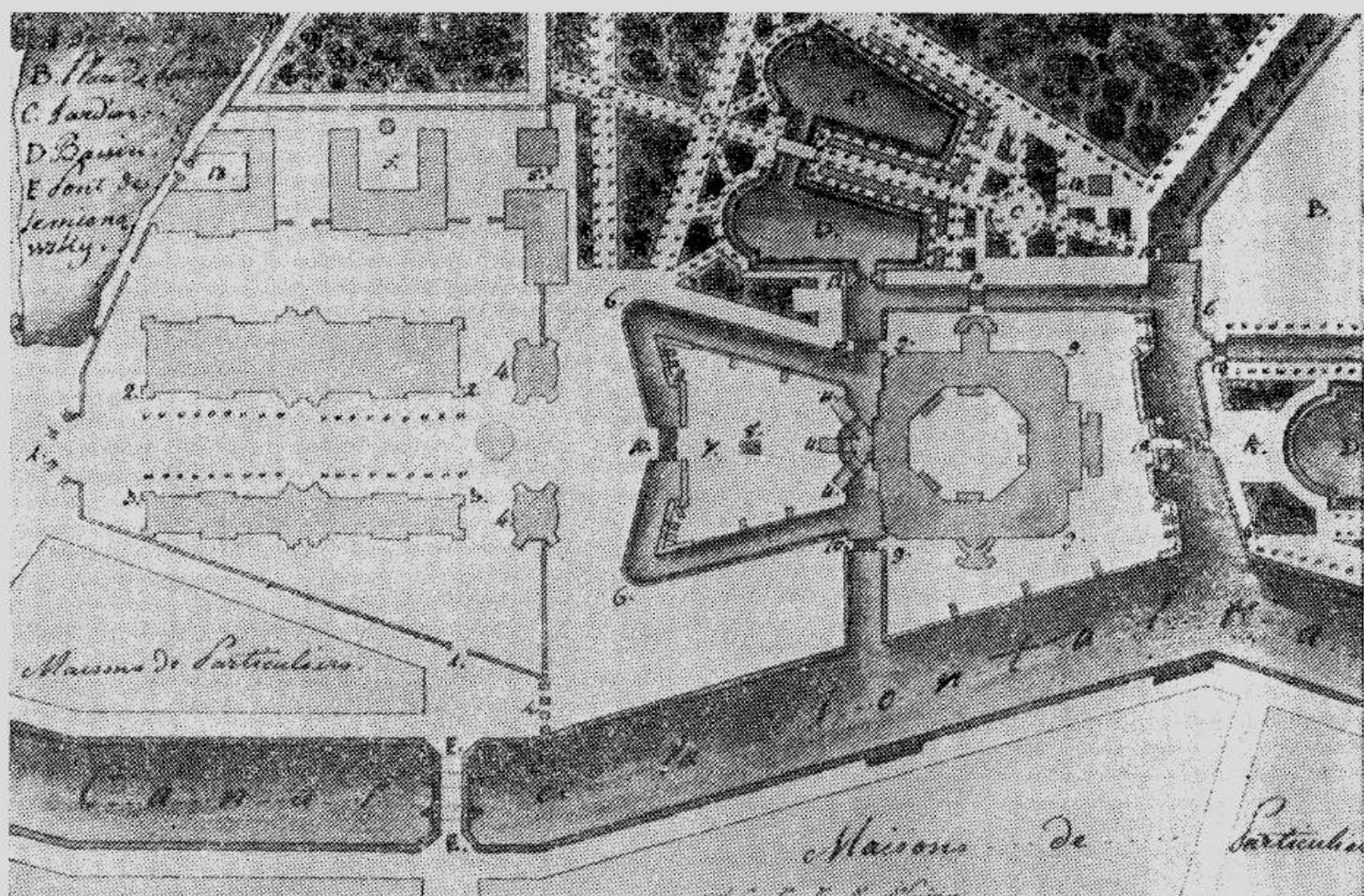
Хотя Бренна выхлопотал для своего воспитанника чин чиновника 12-го класса, годовой оклад Росси был сравнительно невысок. Так, например, Бренне, согласно указу, вышедшему 8 ноября 1796 года, повелено было «производить из Кабинета жалованья в год по 3300 рублей, да за квартиру и дрова по 750 рублей»<sup>83</sup>, то есть в общей сумме 4050 рублей, правда, такой оклад кроме Бренны получал еще и Василий Иванович Баженов.

В современной литературе о К. И. Росси сложилось неверное представление о том, что он принимал непосредственное участие «в отделке интерьеров и проектировании фасадов» Михайловского замка. Молодой Росси, состоявший тогда в скромном звании, должен был только копировать чертежи. Сходство же «ряда декоративных элементов фасадов и интерьеров замка с деталями известных сооружений Росси», обратившее на себя внимание впоследствии, подтверждает тот факт, что Росси был во многом последователем Бренны.

4 марта 1797 года перед отъездом на коронацию в Москву Павел I повелевает: «Строение Михайловского нашего дворца поручить непосредственно нашему архитектору коллежскому советнику Бренне».

Хорошо понимая профессиональное несовершенство проекта Павла I, Бренна ставит перед собой задачу творчески переработать его, сохранив основной замысел. Архитектор разработал ансамбль, включив в него плац-парадную площадь, отдельно стоящие кордегардии, экзерциргауз, или манеж, и конюшенный корпус. В соответствии с принципами романтизма дворец и площадь перед ним предполагалось окружить каналами, наполненными водой, с переброшенными через них подъемными мостами. Композиция Михайловского замка стала более уравновешенной. Симметричный восьмигранный двор занял строго центральное положение, значительно изменились планировка и конфигурация помещений, в ряде случаев улучшились их пропорции. Однако эта более продуманная и рациональная планировка вследствие возросшего количества различных по размерам и форме помещений была значительно сложнее, чем в эскизном про-





В. Бренна. Ансамбль Михайловского замка. Генеральный план. Отчетный чертеж К. И. Росси.

екте Павла. Отказавшись от угловых башен, Бренна скруглил угловые части так же, как в проекте дома А. Б. Куракина, выполненном Павлом еще в 1790 году. В связи с этим Бренна изменил местоположение театра. Сохранив этажность и характер обработки фасадов той же дачи Куракина, архитектор насыщает их богатым скульптурным декором.

Бренна изготовил около двадцати чертежей большого формата<sup>84</sup>, снабдив их соответственно оформленным титульным листом с обращением к патрону, начинавшимся следующими словами: «Ваше Величество. Спроектированные Вашим Императорским Величеством

планы и чертежи Михайловского дворца я привел в порядок согласно основам и правилам искусства и начавшееся их исполнение продолжается в настоящее время...»<sup>85</sup>.

В обращении к патрону Бренна явно завысил его роль в работе, но этот уникальный документ является прямым доказательством того, что Павел и Бренна были соавторами в создании проекта Михайловского замка.

Отработанные «планы и чертежи» были приняты, и уже в соответствии с ними стали осуществлять строительство. В дальнейшем в проект неоднократно вносились некоторые коррективы, не менявшие его сущности. В частности, претерпели изменения конструкция кровли, завершения церкви и Овального зала, скульптурный декор фасадов Михайловского замка.

Согласно проекту Бренны несколько позже была пересмотрена смета «на построение, отделку и уборку Михайловского замка со всеми к оному принадлежностями»<sup>86</sup>. По указу от 22 февраля 1798 года ассигнуется дополнительная сумма, в несколько раз превосходящая первоначальную, — более трех с половиной миллионов рублей.

Широко развернувшееся строительство необходимо было обеспечить материалами и работными людьми, а также организовать беспрепятственное ведение работ.

Уже 7 декабря 1796 года был издан указ: «Для наискорейшего строения Михайловского замка дозволяем мы употребить из наличных материалов, припасов и инструментов, в Пелле и Царском Селе находящихся, какие только из оных могут к сему быть годны, употребляя уже и те, которые в деле в Пелле были»<sup>87</sup>. В результате не достроенный И. Е. Старовым дворец в Пелле был разобран.

Для отделки Михайловского замка решено было использовать имевшийся в распоряжении А. Ринальди мрамор для строившегося по его проекту Исаакиевского собора. К тому же 14 февраля 1797 года президент Академии художеств А. И. Мусин-Пушкин, выполняя волю императора, распорядился «нужные по строению Михайловского дворца колонны из граниту, порфирные доски и прочее, из числа



находящихся в Академии художеств, отпустить по требованиям на-  
дворного советника и архитектора Бренно»<sup>88</sup>.

В начале марта 1797 года Бренна разработал новую инструкцию о  
порядке производства работ, предусмотрев необходимые меры «для  
выстройки деревянных строений, в коих летом поместить можно б  
до 1000 работников, как-то каменщиков и каменотесов». Чтобы ра-  
боты шли без задержки, Бренна рекомендовал ускорить «ломку в  
Пелле и перевозку камня». Одновременно «С.-Петербургские ведо-  
мости» публикуют объявления для желающих выполнить земляные,  
каменные, плотничные и другие работы, а также поставить необхо-  
димые для строительства материалы.

Уже в апреле 1797 года Бренна должен был представить импера-  
тору отчет о ходе ведения работ, для чего вынужден был отправиться  
на коронацию в Москву. В это время заканчивается забивка свай  
и кладка фундамента. Затем началось возведение стен.

Работы велись непрерывно днем и ночью при свете факелов  
и фонарей, так как император требовал отстроить замок вчерне  
в том же году. В наиболее напряженные периоды число людей,  
одновременно занятых на строительстве, доходило до 6000 че-  
ловек<sup>89</sup>.

К концу октября 1797 года стены замка были подведены  
под крышу, и его покрыли временной кровлей для защиты от дождей  
и снега. В следующем году приступили к внутренней и наруж-  
ной отделке замка. Однако подготовка к ней началась значительно  
раньше.

В начале 1798 года были отпущены значительные суммы денег  
скульптору Альбани на изготовление четырех больших десюдепор-  
тов, шестнадцати кариатид, барельефов и восьми скульптурных групп  
для Овального зала, а также «лепщикам Квадри и Солдати за леп-  
ные работы на фасаде, им же за лепные работы в Большом зале,  
Мраморной галерее и Тронном... мастеру Фациоли за двадцать пи-  
лястр для Рафаэлевых лож и за работу, ему же за шестнадцать ко-  
лонн в Овальном зале».

Из русских скульпторов, принимавших участие в создании ин-  
терьеров замка, в документах встречается только имя И. П. Проко-

фьева, работавшего одновременно с Бренной в Гатчине. Ему заплатили 1500 рублей «за работу барельефа мраморного».

Большое количество копий античных скульптур из белого итальянского мрамора было заказано в Риме. Среди них портреты Марка Аврелия, Антиноя, различные изображения Венеры, статуи Германика, Аполлона Медицейского, Вакха, Флоры, Пандоры и несколько скульптурных групп: «Лаокоон», «Амур и Психея», «Диана и Эндимион». Была заказана также копия с одного из лучших произведений выдающегося архитектора и скульптора XVII века Лоренцо Бернини «Аполлон и Дафна». 150 000 рублей предполагалось употребить «на живопись и выписание из чужих краев живописцев и заказ иностранным живописцам».

К выполнению живописных работ были привлечены и русские художники. С. Ф. Щедрин поручили написать восемь картин «в Большой передней зале», А. Е. Мартынову — «шесть больших картин для библиотеки е. и. в. в среднем этаже», Г. И. Угрюмову — «две большие картины для Кавалергардского зала», Ф. Я. Алексееву — «четыре больших вида Николаева и Херсона для Кабинета в среднем этаже».

К росписям плафонов Михайловского замка Бренна привлек знакомого ему по Павловску Меттенлейтера, а также Антонио Виги, Карло, Пьетро и Джованни Батиста Скотти. Работавший у Бренны в Гатчине Дуайен должен был выполнить «плафон для Кабинета е. и. в.»<sup>90</sup>.

Тогда же, в начале 1798 года, у торговавшего в России некоего господина Монье для церкви Михайловского замка была куплена картина П.-П. Рубенса «Св. Себастьян» за 1500 рублей, а у графа Лионелли — за 1800 рублей «большая картина для плафона» крупнейшего итальянского живописца XVIII века Д. Б. Тьеполо.

Значительно позже, в феврале 1800 года, Бренна вызвал из Вильно работавшего с ним в Италии и Польше Ф. Смуглевича. Многие росписи замка были поручены ему<sup>91</sup>.

Одновременно со строительством и отделкой замка Бренна предложил приступить к закупке предметов внутреннего убранства, в чем непосредственно принял активное участие. Еще в конце 1797 го-



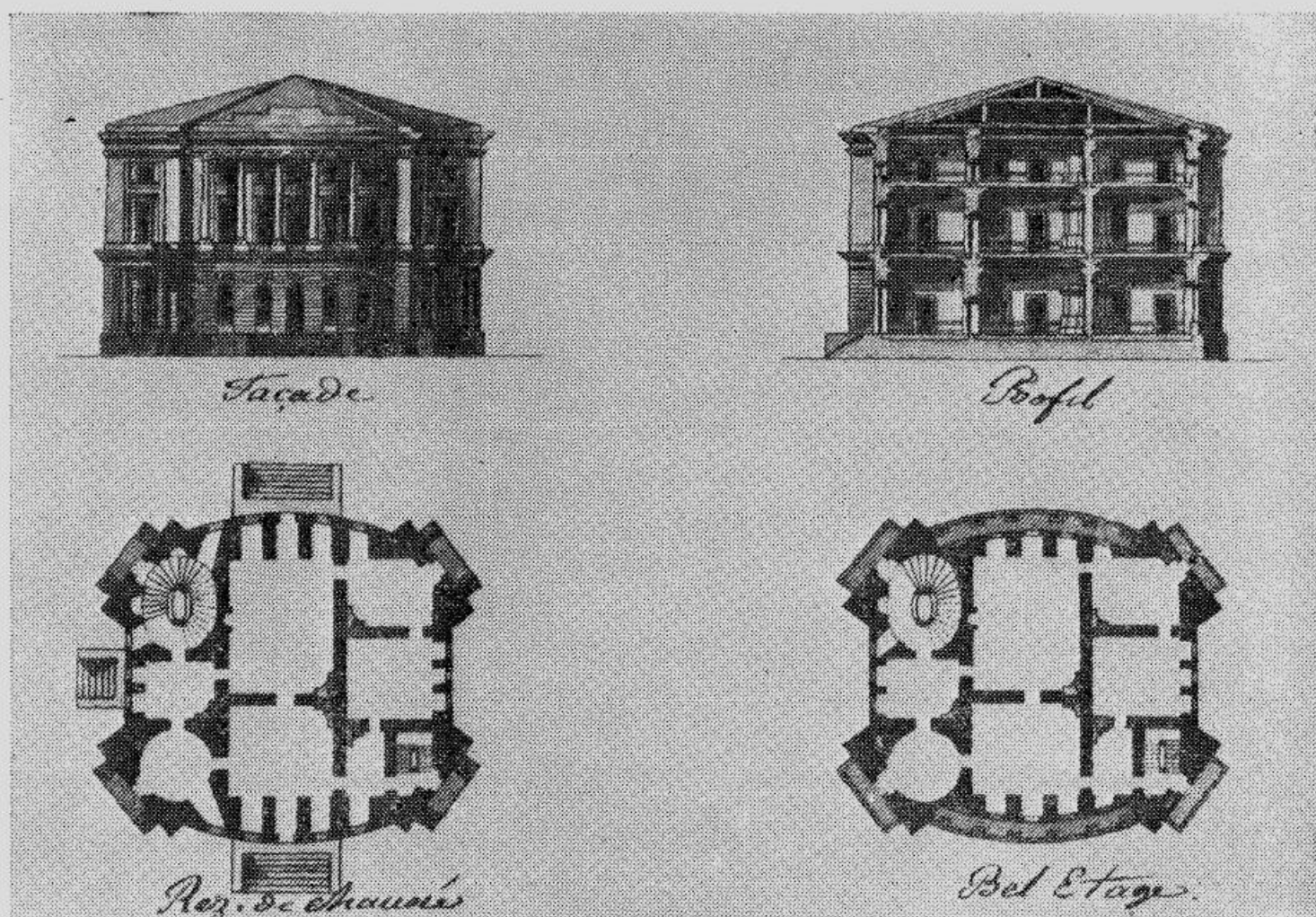
да в составленной им служебной записке архитектор писал: «Меблировка Михайловского дворца есть часть весьма важная, заключающая в себе множество предметов, как-то: мебели, шпалеры, занавески, постели, зеркала, люстры, большие подсвечники, трюмо, консоли, шитье, бархаты, бронзы, стенные часы и проч.»<sup>92</sup>.

Бренна занимается покупкой перечисленных им предметов или участвует в их изготовлении. Так, 7 июля 1798 года он представляет счет «за купленный им для Михайловского замка разных цветов бархат», 9 июля просит заплатить торговцу Ксаверию Лабенскому, брату его ученика и помощника Франца Лабенского, «за купленные у него для Михайловского замка к Парадной опочивальне разные вещи», а в конце года добивается указа об отпуске денег на изготовление «из отпущенного архитектору Бренно старого серебра двух люстр, десяти жирандолей и двух столов». Предметы из серебра, предназначенные «в Тронную одного замка комнату», было поручено сделать серебряных дел мастеру И. В. Буху<sup>93</sup>. 20 мая 1799 года были «заказаны на Купавенской фабрике штофы для Михайловского замка».

Павел I отменил пошлину на привозимые «из чужих краев» вещи, предназначенные для убранства интерьеров Михайловского замка. Одновременно в интересах государства он указал, чтобы выписка иностранного «ограничена была теми единственными вещами, коих на здешних фабриках достать и здешними художниками сработать никак не возможно»<sup>94</sup>.

Однако это не помешало дальнейшему получению различных тканей и других предметов внутреннего убранства через иностранных купцов. В частности, 10 июня 1799 года было заплачено итальянским купцам братьям Ливио за «купленные у них разные шелковые материи»<sup>95</sup>. А в начале следующего года был произведен расчет с французскими купцами Жаном Мазо и Гийомом Кюло за поставленные ими для Михайловского замка часы, вазы, курильницы, канделябры, жирандоли, бронзовую скульптуру и мебель<sup>96</sup>.

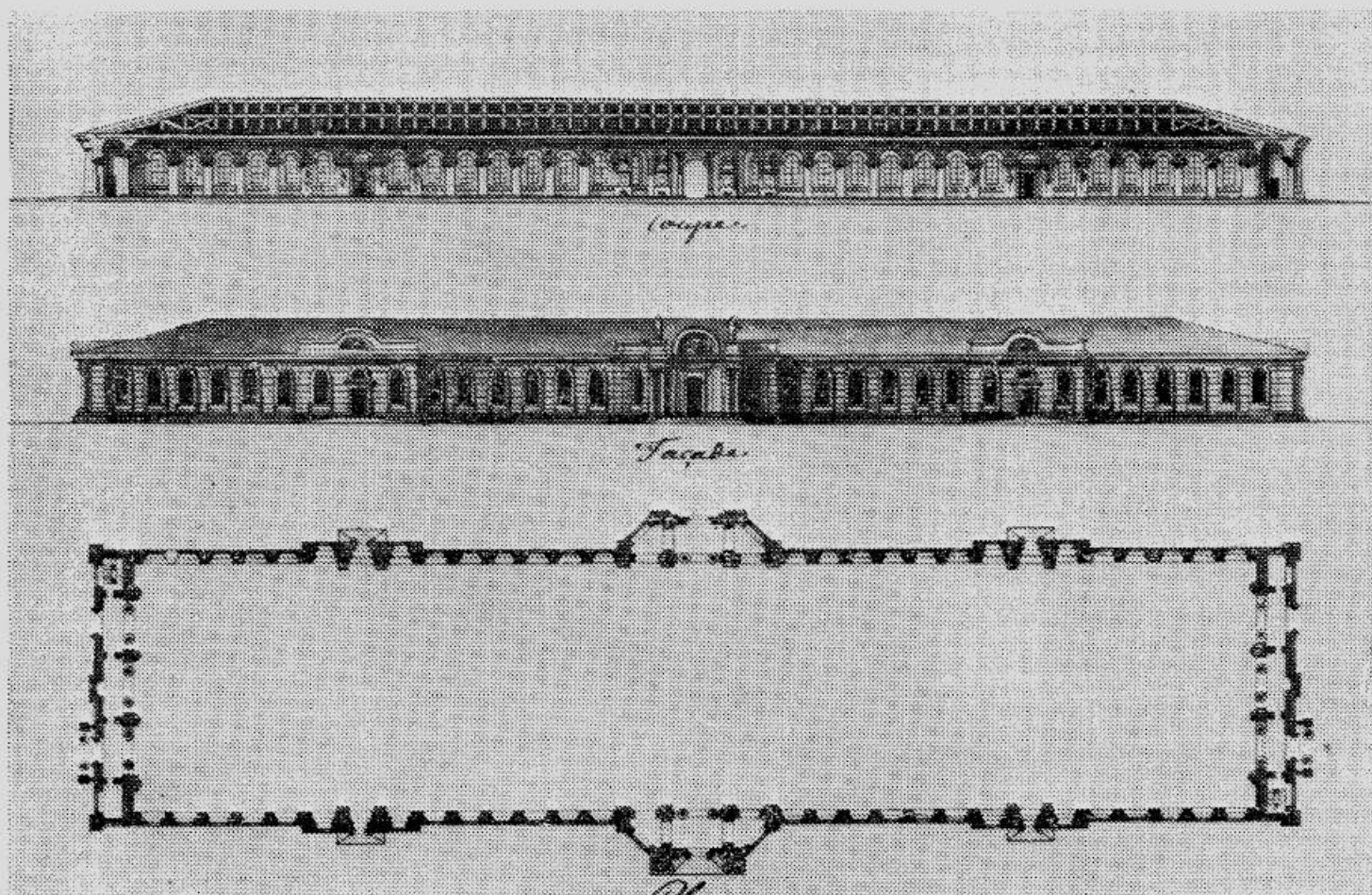
Одновременно с отделкой Михайловского замка и убранством его интерьеров идет строительство кордегардий, экзерциргауза, или манежа, и конюшен. Их постройка была начата в 1798 году.



В. Бренна. Павильон Михайловского замка. Планы, фасад, разрез. Отчетный чертеж К. И. Росси.

Как свидетельствуют архивные документы, 26 мая 1798 года отпускаются деньги «на построение каналов и павильонов», то есть кордегардий<sup>97</sup>. Действительно, спроектированные Бренной трехэтажные каменные кордегардии своим внешним видом напоминают павильоны. Крестообразные в плане, они имеют четыре выступа по диагональным осям и скругленные южный и северный фасады с объединяющими два верхних этажа колоннами ионического ордера. Фасады первого этажа, служащего основанием для двух верхних, Бренна решил обработать горизонтальным рустом и прорезать высо-

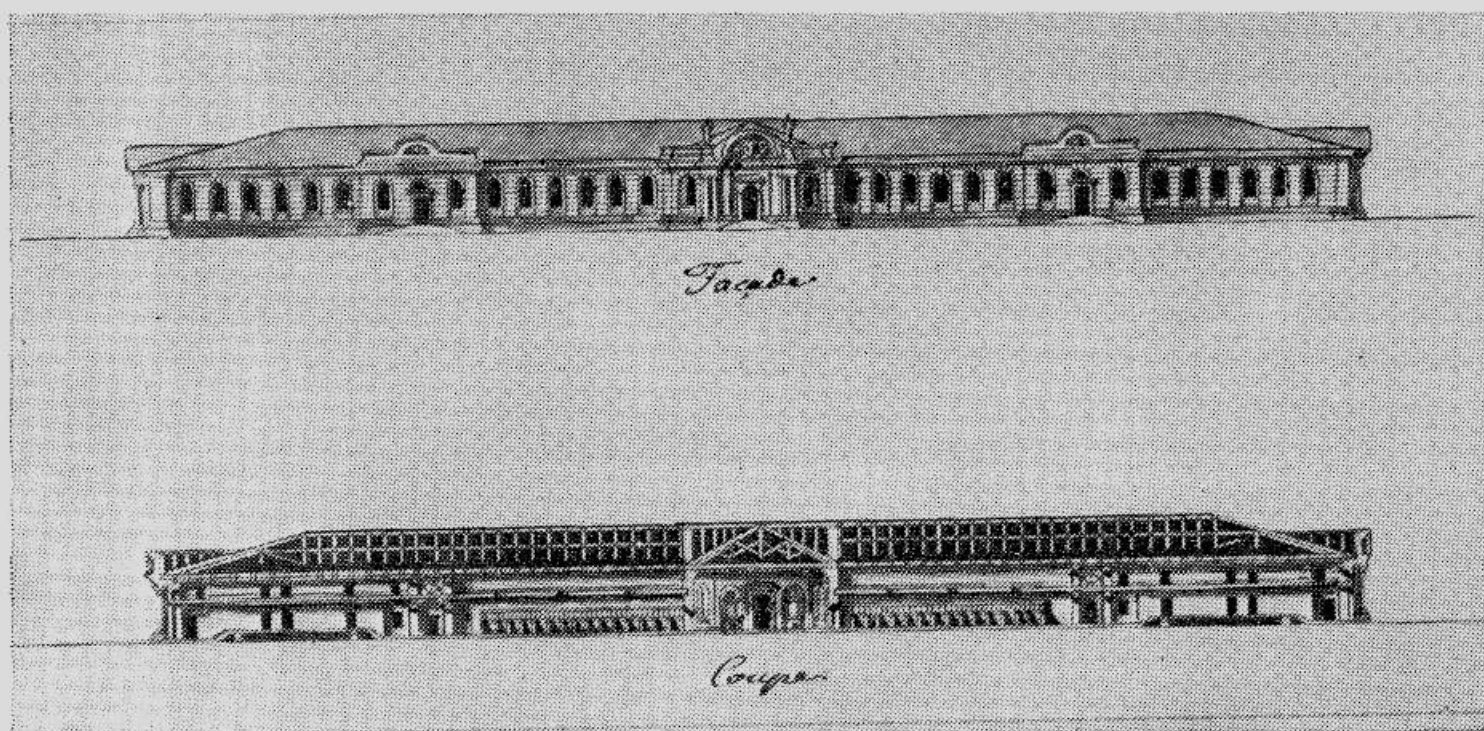




В. Бренна. Экзерциргауз (манеж) Михайловского замка. План, фасад и разрез.  
Отчетный чертеж К. И. Росси.

кими окнами с полуциркульными завершениями. Над ними архитектор разместил скульптурные барельефные композиции, ограниченные сверху горизонтальной тягой. Зрительно нагружая нижний этаж и облегчая верхние, Бренна создал очень выразительную, построенную на контрастах композицию. Это касается и планировки. Общей симметрии архитектурных форм противопоставлено свободное сочетание различных по конфигурации помещений.

Так же симметрично относительно центральной оси ансамбля Бренна расположил экзерциргауз и конюшни, оформившие проезд к кордегардиям и замку. В оформлении их идентичных фасадов архи-



В. Бренна. Конюшенный корпус Михайловского замка. Фасад и разрез.  
Отчетный чертеж К. И. Росси.

тектор применил приемы, характерные для построек в Шантийи и использованные им тогда же при проектировании Дворцовых конюшен в Гатчине.

Согласно хранящемуся в Государственной инспекции по охране памятников Ленинграда первоначальному проекту, Бренна задумал экзерциргауз и конюшни с сильно выступающим центральным объемом, мансардной кровлей и люкарнами. В одном и другом случае композицию завершает криволинейных очертаний постамент с установленным на нем скульптурным изображением трубящего всадника на крылатом коне<sup>98</sup>.

Отсутствие фигурной кровли и скульптурного декора в окончательном варианте ухудшило пропорции зданий и в немалой степени снизило их архитектурно-художественные достоинства.

Наиболее значительным из этих сооружений явился экзерциргауз. В длину он имел 76 сажен, то есть 160 метров, а в ширину — 17 сажен, или 35,7 метра. Для освещения его огромного внутреннего



пространства Бренна предусмотрел высокие окна больших размеров с полуциркульными завершениями в количестве 54, а для отопления спроектировал 16 каминов и печей. По выражению одного из современников Бренны, в этом необычном по размерам зале «легко мог маневрировать целый батальон».

Основные работы по строительству кордегардий, экзерциргауза и конюшен были окончены в 1799 году, а в 1800 году предполагалось завершить наружную и внутреннюю отделку. Тогда же рядом с экзерциргаузом появились обозначенные Бренной на генеральном плане «Малый конюшенный корпус» и службы.

В те же самые годы осуществлялась облицовка каналов, окружавших Михайловский замок и площадь Коннетабля.

30 апреля 1798 года петрозаводские купцы отец и сын Ефим и Филип Бекреневы обязались «отделать берега канав вокруг Михайловского дворца и парадного места. В первом — диким камнем, а вокруг плац-парадного — тосненскою цокольною плитою из всех собственных материалов». Работы они взялись закончить в октябре 1799 года. А несколько раньше, 2 августа 1799 года, Ефим Бекренев подрядился «отделать канал между дворцом и Летним садом диким камнем», то есть берега реки Мойки напротив Михайловского замка. Он обязался «в 1800 году в октябре месяце все означенные в том контракте работы кончить»<sup>99</sup>.

Бренна предполагал на территории Михайловского замка и площади Коннетабля по линии каналов поставить железную ограду на гранитных тумбах. Но работы, начатые купцом Бекреневым, указом от 18 февраля 1800 года были остановлены. Император приказал вместо железной ограды устроить гранитный парапет «с двумя лестницами для сходу и полубастионами». Этим же указом санкционировалось «построение трех мостов и двух больших тумб под Геркулеса и Флору»<sup>100</sup>. Составление дополнительной сметы было поручено Бренне.

Изменения несомненно улучшили проект, способствовав в определенной степени раскрытию замкнутой в основе композиции. А бронзовые статуи Геркулеса и Флоры, перевезенные из Царского Села, пластически обогатили фасад со стороны Летнего сада.

Согласно проекту Бренны на трапецевидной плац-парадной площади перед замком предполагалась установка статуй Диоскуров — уменьшенных копий с античных произведений, находившихся в Риме на Капитолии <sup>101</sup>.

Однако в начале 1799 года Павел I приказал установить на площади Коннетабля памятник Петру I.

Модель памятника была изготовлена крупнейшим скульптором петровской эпохи Бартоломео Карло Растрелли еще при жизни Петра I, но отливка его была выполнена в 1745 — 1747 годах.

Первоначально памятник предполагалось установить на Стрелке Васильевского острова перед правительствующим учреждением — зданием Двенадцати коллегий. Позже сын скульптора архитектор Франческо Бартоломео Растрелли предлагал поставить его в центре спроектированной им перед Зимним дворцом окруженной колоннадой площади.

В годы правления Екатерины II памятник хотели перевезти в Полтаву — город, связанный с победой русского оружия над шведами под водительством Петра I, но замысел этот не был осуществлен <sup>102</sup>.

Одно время конная статуя принадлежала князю Г. А. Потемкину-Таврическому, но памятник не был установлен ни перед Таврическим дворцом, ни в дворцовом саду, а оставался под деревянным навесом у Троицкого моста до конца XVIII столетия.

Через два года после восшествия на престол Павел I повелел отправить памятник в Кронштадт, с тем чтобы поставить его «при входе в кронштадтский Петра I Великого канал».

Прошло немногим более полугода, как 3 марта 1799 года на имя адмирала Г. Г. Кушелева последовал новый указ: «Монумент государю императору Петру I, который повелено прежде было перевезти в Кронштадт для постановления тамо при канале Петра Первого Великого... поставить на наружном дворе Михайловского замка, о чем и дано повеление статскому советнику архитектору Брено» <sup>103</sup>.

В том же году Бренна разработал проект пьедестала и составил смету на сумму 68 631 рубль, поднесенную императору обер-гофмейстером графом И. А. Тизенгаузенем, осуществлявшим в это вре-



мя «главное управление по всем частям» ансамбля Михайловского замка.

1 ноября 1799 года дорогостоящий проект был отклонен. Приступили к составлению нового, стараясь «сколько можно в ценах сделать уменьшение». 27 января 1800 года новый проект и вдвое меньшая смета за подписью Бренны были представлены императору. Архитектор при этом предлагал изготовить пьедестал из сердобольского гранита, а отдельные части, в частности четыре пилястры, — из белого и цветного рускольского мрамора. Предполагалось также использовать розовый тивдийский мрамор и черный итальянский. На фоне черного мрамора на лицевой стороне должна была читаться увенчанная короной надпись в обрамлении гирлянд и лавровых ветвей, отлитых в бронзе. На боковых сторонах пьедестала Бренна хотел поместить барельефы, высеченные из итальянского мрамора: один — представляющий битву под Полтавой, а другой — под Нарвой<sup>104</sup>.

Однако новый вариант пьедестала также был отклонен Павлом I, и он велел адмиралу Кушелеву препроводить к президенту Академии художеств А. С. Строганову «рисунок пьедесталу под монумент государя императора Петра Великого против Михайловского замка, который по тяжести своей не нравится, с тем, чтобы сделать полегче несколько различных рисунков в Академии художеств, которые бы однако не весьма были дороги, и со сметами препроводить на усмотрение государю императору».

6 февраля 1800 года Совет Академии художеств вынес решение поручить «сделать рисунок господам адъюнкт-ректором Гордееву, Мартосу и профессорам Волкову и Козловскому». Это был своего рода конкурс.

Вскоре проекты и сметы были составлены и поднесены на «благоусмотрение».

Согласно сохранившимся сметам, участники конкурса в соответствии с проектом Бренны хотели использовать для постамента тот же гранит как основной строительный материал, а для отделки — различного сорта и цвета мрамор. В трех вариантах в угловых частях постамента по сторонам барельефов, так же как в проекте Брен-

ны, предполагались пилястры, а в четвертом — бронзовые фигуры<sup>105</sup>.

Победителем конкурса оказался Ф. И. Волков<sup>106</sup>. Помимо двух барельефов архитектор включил в композицию пьедестала бронзовые изображения «орла, носа корабля, льва и розетов». Утвердив 1 марта 1800 года проект Волкова, Павел I одновременно передал через Кушелева распоряжение президенту Академии художеств «об отмене-нии у пьедестала носу корабля под статуей императора Петра Великого».

Было отдано распоряжение начертать на лицевой стороне пьедестала слова «Прадеду правнук», а «в барельефах изобразить полтавскую баталию и взятие фрегатов при Гангуте»<sup>107</sup>. Барельефы при этом решено было отлить в бронзе.

22 марта 1800 года сооружение пьедестала «с постановкою на место» конной статуи было поручено «архитектурии помощнику Лариону Шестикову». Тивдийский мрамор обязался поставить крестьянин Василий Одинцов, а гранит — «ржевский купец Иван Одинцов» и «петрозаводский купец Филип Бекренев».

Одновременно под руководством профессора Академии художеств М. И. Козловского его молодые ученики В. Демут-Малиновский, И. Терехов и И. Моисеев начали лепить барельефы, и уже 28 апреля 1800 года «медного, литейного и чеканного дела мастер» В. П. Екимов взялся «отлить из воску, а потом отлить из меди и вычеканить» оба барельефа.

Сооружение пьедестала продвигалось быстро и к началу июля уже заканчивалось. Но здесь не обошлось без курьеза.

Нужно было решить, каким образом должен стоять памятник: «лицом к Михайловскому замку или по въезду в оный». Без выяснения этого вопроса вице-президент Академии художеств П. П. Чекалевский не решался отдать распоряжение об установке статуи, чтобы «избегнуть затруднения оборачивать ее после подъема на пьедестал». По этому вопросу Чекалевский обратился к графу Тизенгаузену, но тот также заявил, что «ему сие неизвестно».

Между тем в июле в Академии художеств под руководством Козловского были изготовлены модели барельефов, сделаны формы из алебаstra, выполнены и расчищены отливки из воска. Тогда же



Козловский предъявил счет «за модели орла и трофеев с формами». В августе «на отливание барельефов» было отпущено 100 пудов красной меди, а в сентябре того же 1800 года мастер Екимов приступил к работе.

В создании скульптурного убранства постамента кроме скульптора Козловского с учениками и мастера Екимова принимал участие академик Академии художеств скульптор Пьер Ажи. 15 октября 1800 года он обязался «для пьедестала под монумент государя императора Петра Первого сделать модель венку и отлить из меди, а потом как оный, так и отлитые орла с короною, трофеи и слова вызолотить своим червонным золотом»<sup>108</sup>.

Помимо перечисленных работ мастеру Екимову пришлось произвести сложную реставрацию самого монумента: «...у лошади брюхо и некоторые дыры заделать, две кисти вновь отлить, вычеканить и на место приставить».

Чтобы конная статуя прочно держалась на пьедестале, Екимов залил полости в ногах лошади свинцом, которого потребовалось для этого более двенадцати пудов.

При установке памятника на пьедестал от него стали отваливаться куски, и Екимову пришлось снова взяться за работу. Отвалившиеся куски он закрепил, «недооконченную чеканку окончил, всю лошадь отделал, дабы вставленные куски не отличались, и весь монумент вычистил и прикрыл своим колером»<sup>109</sup>.

20 ноября 1800 года отвечавший за всю работу Шестиков доложил в Академию художеств, что «означенный пьедестал на показанное место утвержден и приставленным к тому смотрителем уже принят».

В этом же году, в октябре, было закончено строительство Михайловского замка, и только убранство интерьеров продолжалось до февраля 1801 года.

8 ноября 1800 года в связи с окончанием строительства замка появился указ о пожаловании «архитектора пятого класса Бренна в четвертый класс». Бренна получает чин действительного статского советника, соответствующий воинскому званию генерал-майора. Такого чина за всю предшествующую историю русской архитек-



В. Бренна. Проект въездных ворот на территорию Михайловского замка.  
Первоначальный вариант.

туры удостоивались немногие архитекторы, как, например, Ф.-Б. Растрелли и В. И. Баженов.

4 декабря 1800 года выдали награды и «находившимся при строении Михайловского замка рабочим людям» в количестве 4054 человек. Каждый из них получил по рублю<sup>110</sup>.

Значительное время спустя, после окончательного расчета с людьми, принимавшими участие в строительстве Михайловского замка, была подсчитана общая сумма израсходованных «на построение замка» денег, значительно превысившая дорожную, казалось бы, смету Бренны. Она составила астрономическую сумму в масштабах цен



того времени — 6 171 069 рублей. Это была, пожалуй, самая дорогостоящая постройка XVIII века <sup>111</sup>.

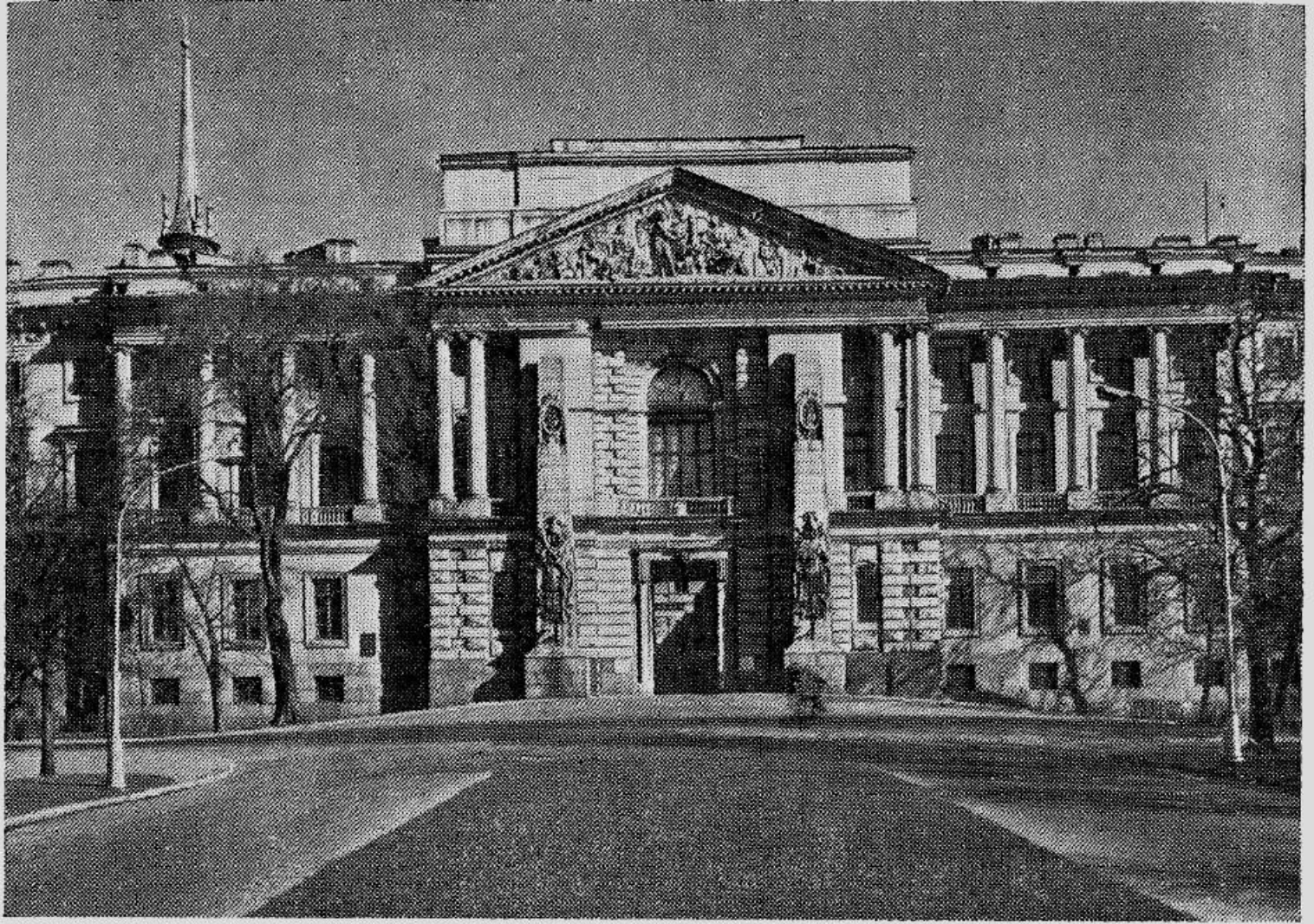
4 февраля 1801 года граф Тизенгаузен доложил, что «Михайловский замок во всех частях наружными работами приведен к окончанию», и предложил передать его в ведомство Гофинтендантской конторы, так же как «павильоны, конюшенные и кухонные корпуса и все прочие строения в окружении замка состоящие». В этот же день Павел I распорядился, чтобы «в Михайловском замке при исправлении разных препоручений находился архитектор Гваренги (Д. Кваренги. — Авт.)» <sup>112</sup>.

Однако строительство ансамбля в целом завершилось в следующем году, когда «по письму графа Строганова» в Академию художеств были отпущены деньги на «построение при Михайловском замке ворот с решеткою» <sup>113</sup>.

При сооружении ворот и глухой каменной ограды, так же как в облицовке стен Михайловского замка, Бренна предложил использовать различных сортов мрамор. Главные въездные ворота решались архитектором в виде триумфальной арки, отмеченной портиком с колоннами римско-дорического ордера, — прием, характерный также для гатчинских Адмиралтейских ворот.

После окончания строительства ансамбля по указанию Бренны К. И. Росси выполнил отчетные чертежи. Несколько экземпляров гравированных чертежей он раскрасил акварельными красками и поместил в альбомы. Один из таких уникальных альбомов с собственноручными надписями и подписями Росси хранится в настоящее время в фондах Научно-исследовательского музея Академии художеств <sup>114</sup>.

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

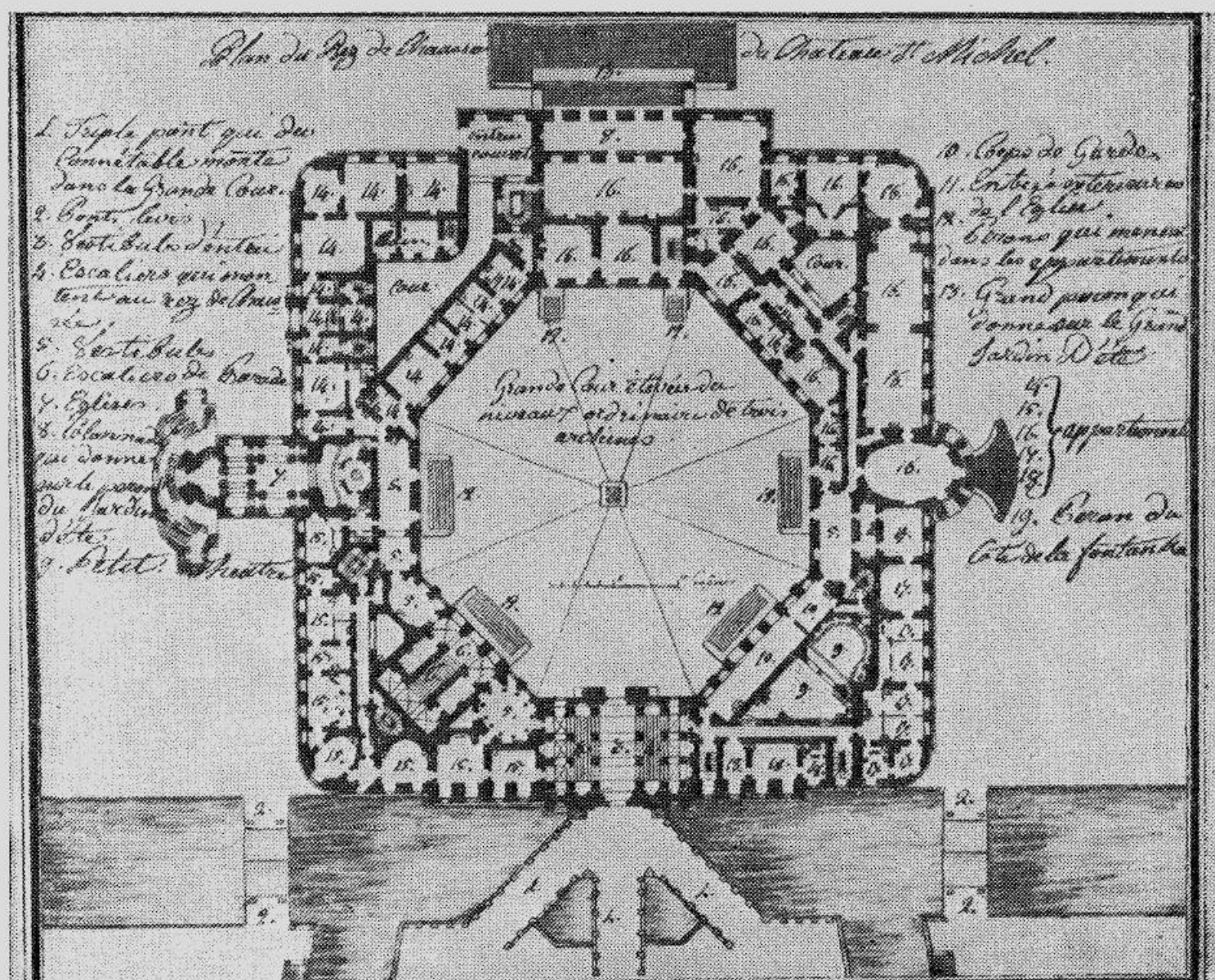


В. Бренна. Михайловский замок. Современная фотография.

вензель. Средний проезд предназначался только для членов императорской фамилии.

Вблизи ворот, между экзерциргаузом и конюшнями, шла аллея с посаженными в два ряда деревьями. Она подводила к двум симметрично расположенным трехэтажным павильонам, отмечавшим въезд на площадь. На окруженную каналами площадь Коннетабля с установленным в центре памятником Петру I можно было попасть по спроектированному Бренной деревянному подъемному мосту.



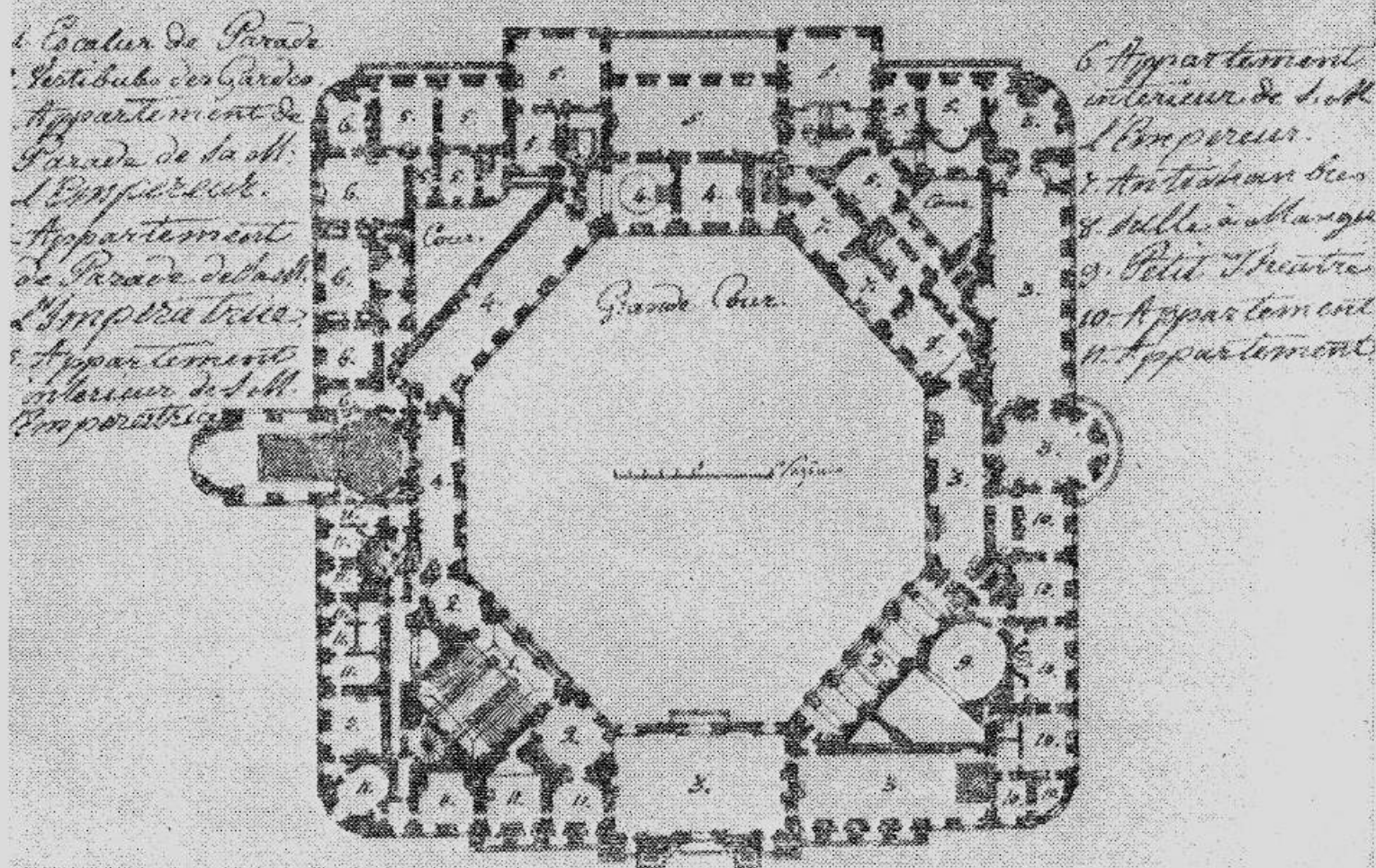


В. Бренна. Михайловский замок. План первого этажа.  
Отчетный чертеж К. И. Росси.

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

Главным южным фасадом замок выходил непосредственно на гранитный берег канала, отчего казался с этой стороны вырастающим

*Plan du Bel Etage du Chateau St Michel.*



В. Бренна. Михайловский замок. План второго этажа.  
Отчетный чертеж К. И. Росси.

прямо из воды. С остальных трех сторон была открытая территория острова, на которую с юга, запада и севера можно было попасть по подъемным мостам. У мостов стояли караулы. Своим неприступным видом постройка напоминала средневековые рыцарские замки и крепости. Это впечатление усиливал гранитный парапет площади с полубастионами и амбразурами для шести бронзовых пушек, смотревших в сторону тех, кто приближался к замку. Такое же количество пушек было обращено в сторону Невы.

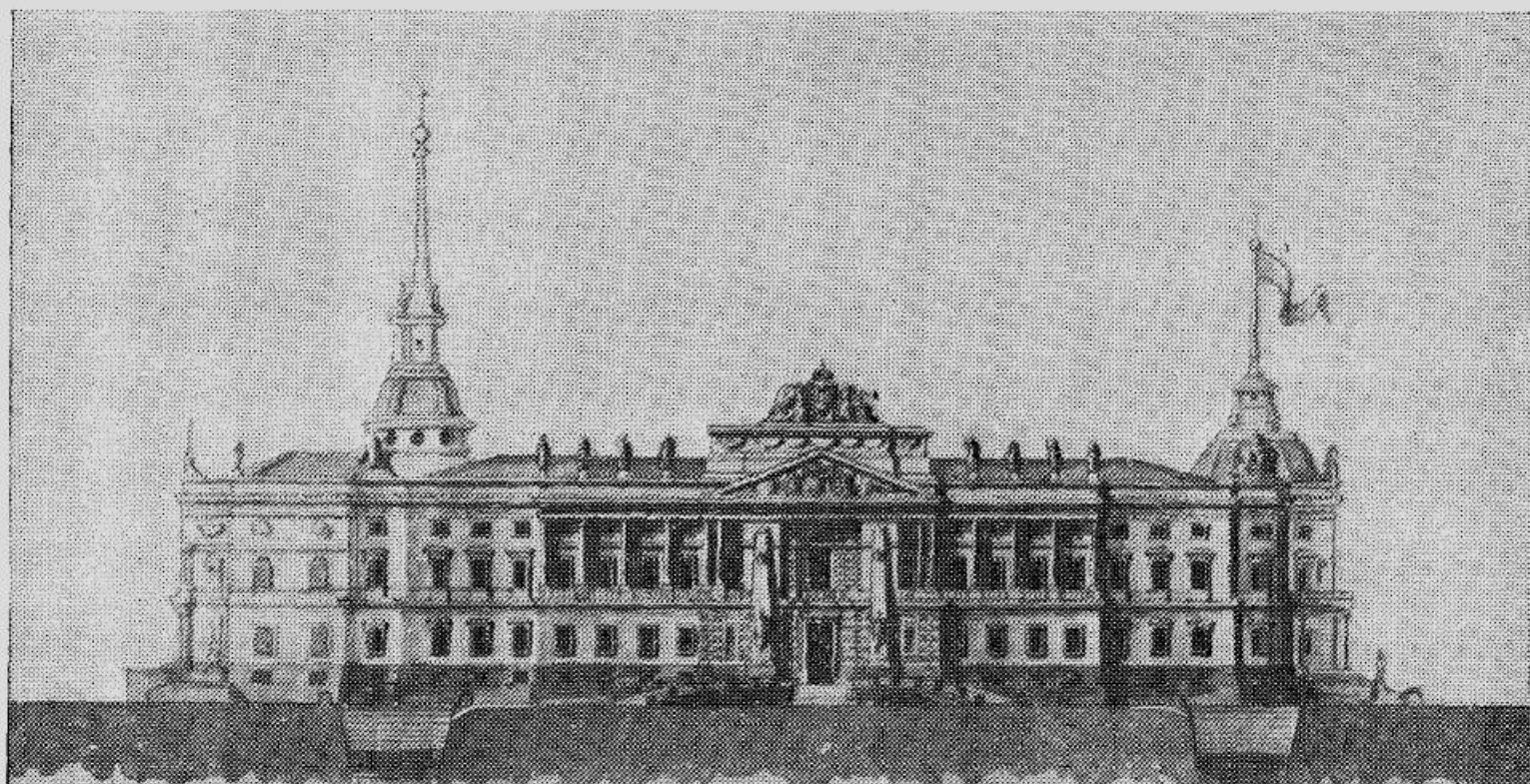


Общая планировочная схема Михайловского замка довольно проста. Она представляет собой квадрат со стороной немногим более ста метров и вписанный в него восьмиугольник внутреннего двора. Однако внутренняя планировка замка решена с необычайной фантазией. Ее отличает большое разнообразие пространственных архитектурных форм. Прямоугольные в плане помещения, выстроенные анфиладами, сменяются круглыми, треугольными, овальными залами, иные анфилады представляют сочетание разных геометрических форм.

Согласно принципам классицизма постройка должна представлять собой симметричную, строго уравновешенную композицию. Такое впечатление сохраняется, если рассматривать какой-либо фасад Михайловского замка в отдельности. Но так как ни один фасад не является повторением другого, то объемно-пространственное решение замка представляет собой асимметричную композицию. Она позволяет находить при ее обзоре со всех сторон большое разнообразие перспективных видовых точек. Симметрию в плановом и пространственном решении в значительной степени сохраняет только восьмиугольный двор—центр всей архитектурной композиции. Сюда ведет один-единственный проезд, расположенный со стороны главного фасада. Изнутри проезд напоминает многоколонный зал или вестибюль с четырьмя рядами колонн, по шесть колонн в каждом ряду. Колонны поддерживают перекрытие бельэтажа, на котором покоится главный Воскресенский зал, носящий то же название, что и въездные ворота.

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

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



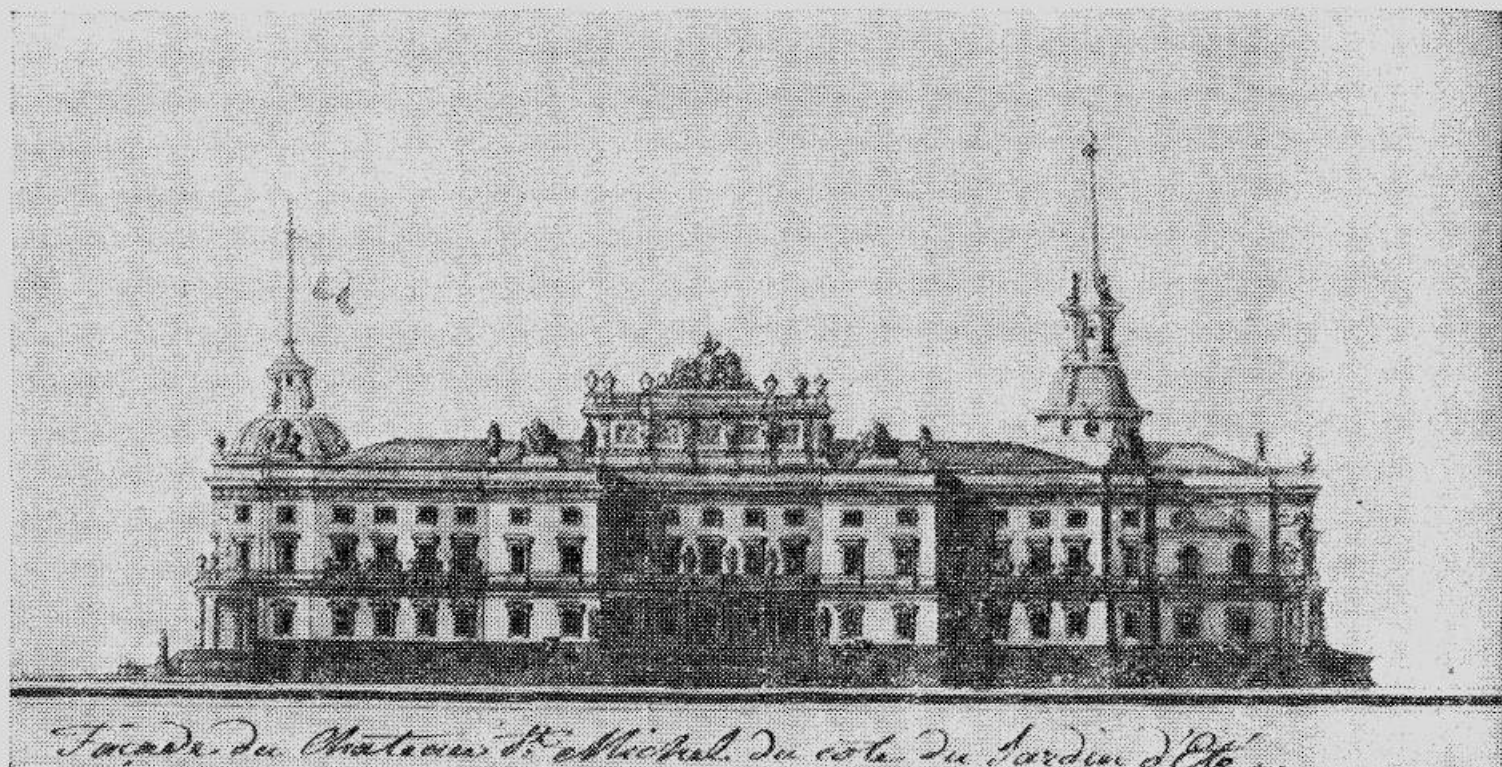
В. Бренна. Михайловский замок. Главный фасад. Отчетный чертеж К. И. Росси.

Центральный портик с такими же, но сдвоенными колоннами облицован разноцветным мрамором, обработанным крупным рустом, украшен двумя обелисками с военной арматурой и вензелем Павла I. Над колоннадой проходит фриз из шокшинского порфира \*. Завершил композицию фасада треугольный фронтон с барельефом и ступенчатый аттик, увенчанный скульптурной группой работы воспитанника Академии художеств академика М. П. Александрова-Уважного. Из скульптурных произведений сохранился только барельеф в тимпане фронтона на тему «История заносит на свои скрижали славу России», исполненный скульпторами братьями Стаджи — Пьетро, Джакино и Лоренцо.

Не менее интересен фасад со стороны Летнего сада и реки Мойки. Не случайно архитектор решил его как садовый, связав фасад с

\* Добывался в деревне Шокша в Карелии, вблизи Петрозаводска.





В. Бренна. Михайловский замок. Фасад со стороны Летнего сада.  
Отчетный чертеж К. И. Росси.

Летним садом, потерявшим к тому времени регулярный вид и превратившимся в пейзажный.

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

Более строгий классический строй архитектурных элементов главного фасада был рассчитан на открытое пространство плац-парадной площади, а использование декоративной скульптуры в решении этого фасада способствовало лучшей композиционной связи замка с конной статуей перед ним. Одновременно конная статуя

помогала организации площади, непосредственно примыкающей к замку, и обеспечивала более тесную глубинно-пространственную взаимосвязь всех составляющих частей ансамбля.

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

Наиболее развитую композицию представляет церковный фасад, где основной объем церкви мощно выступает из плоскости стены, а устремленная кверху колокольня со шпилем создает значительно более сильный вертикальный акцент.

В завершении церкви, так же как в завершении выступающей части здания со стороны Фонтанки, Бренна продолжил традиции русского барокко начала XVIII века, тем самым осуществив преемственную связь своей постройки с архитектурными памятниками петровского времени.

Если церковный фасад не претерпел значительных изменений, то со стороны Фонтанки со временем исчезла декорированная скульптурой каменная лестница в 27 ступеней и наверху часы с курантами, приобретенные еще в начале 1797 года у вдовы «шляпочного мастера Марии Магдалены Берг»<sup>115</sup>.

Освящение Михайловского замка и замковой церкви было назначено на 8 ноября 1800 года.

Торжественное шествие из Зимнего дворца началось около 10 часов утра при громе пушек. Шествие двинулось мимо войск, выстроенных в почетном карауле, в замок.

В этот день «дворец был открыт для публики, которая могла любоваться роскошью и изяществом убранства вновь созданных чертогов».

К тому времени оштукатуренные стены и перекрытия еще не успели просохнуть, и, по свидетельству очевидцев, в помещениях замка «стоял такой густой туман, что несмотря на тысячи восковых свечей, едва мерцавших сквозь мглу, всюду господствовала темнота»<sup>116</sup>.



Окончательно заказчики переехали из Зимнего дворца в Михайловский замок 1 февраля 1801 года. Через несколько дней за ними последовали члены их многочисленной семьи.

Однако замок по-прежнему оставался сырым, холодным и неуютным. Составивший по поручению Павла I подробное описание Михайловского замка историк и писатель Август Коцебу так характеризовал новую императорскую резиденцию: «Ничто не могло быть вреднее для здоровья, как это жилище. Повсюду видны были следы разрушающей сырости, и в зале, в котором висели большие исторические картины, я видел своими глазами, несмотря на постоянный огонь, поддерживаемый в двух каминах, полосы льда в дюйм толщиной и шириною в несколько ладоней. В комнатах императора и императрицы сырость до некоторой степени была устранена тем, что стены были обделаны деревом; но все остальные терпели жестоко». Далее Коцебу дает довольно меткую характеристику чрезмерно усложненной внутренней планировки замка: «Почти все должны были подъезжать к боковой двери и совершать длинное путешествие вверх и вниз по лестницам, прежде чем дойти до места своего назначения».

Вместе с тем планировочное решение Михайловского замка является собой пример высокого мастерства компоновки самых различных по конфигурации помещений.

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

К настоящему времени удалось впервые атрибутировать назначение некоторых помещений замка. В первом этаже разместились наследник престола Александр с женой, в юго-западной части — будущий Николай I, в юго-восточной со стороны Фонтанки — обер-штаб-мейстер И. П. Кутайсов, со стороны плац-парадного двора — обер-гофмаршал А. Л. Нарышкин, а всю северо-западную часть заняли апартаменты самого Павла I<sup>117</sup>.

Жилые комнаты его самого располагались также на втором этаже по левую руку от церкви и сообщались с внутренними ком-

натами половины его жены. К ним примыкали со стороны двора парадные залы той же половины.

С другой стороны церковного зала, ближе к плац-парадной площади, находились апартаменты великого князя Константина Павловича. Они простирались до Воскресенского, или Белого, зала, который открывал анфиладу парадных апартаментов, доходивших до угла Летнего сада и реки Мойки. Только в юго-восточном углу помещалось несколько фрейлинских комнат, примыкавших к небольшому театру<sup>118</sup>.

Третий этаж предназначался для великих княжон и имел значительно более скромное архитектурно-художественное убранство.

На второй этаж можно было подняться по Парадной лестнице с гранитными ступенями и ограждающими балюстрадами из серого сибирского мрамора. Стены ее также были облицованы «мраморами разных сортов». На лестничной площадке покоилась беломраморная копия спящей Клеопатры Капитолийского музея, а в нишах — аллегорические статуи Осторожности и Правосудия.

На верхней площадке Парадной лестницы всегда стояли на часах два гренадера. В пристроенных к ней овальных вестибюлях располагались гвардейцы, охранявшие входы в парадные апартаменты.

Убранство вестибюлей было сравнительно скромным. В одном из них привлекала внимание античная маска из белого мрамора, вмонтированная в стену, а в другом — два мраморных бюста.

Белый, или Воскресенский, зал<sup>119</sup>, открывавший анфиладу парадных апартаментов на мужской половине, был отделан искусственным мрамором. Его стены украшали шесть больших исторических картин, специально заказанных для Михайловского замка. Одна из них, изображавшая Полтавскую битву, была исполнена тогда еще молодым художником В. К. Шебуевым, две другие — «Покорение Казани царем Иваном Васильевичем» и «Венчание на царство Михаила Федоровича Романова» — Г. И. Угрюмовым. Еще две картины — «Победа князя Дмитрия Ивановича Донского над донскими татарами на Куликовом поле» и «Крещение великого князя Владимира» — принадлежали кисти жившего в России английского живописца



Д. А. Аткинсона. Последняя картина — «Соединение русского и турецкого флота и совместное их плавание по Босфору» являлась работой малоталантливого художника В. П. Причетникова. Лучшими уже тогда были признаны полотна Угрюмова, получившего за них 8000 рублей и звание профессора Академии художеств. Над их созданием художник работал с 1798 по 1800 год<sup>120</sup>.

Из Воскресенского зала проходили в Большой тронный зал, отделанный с большой роскошью. Его стены были затянуты темно-зеленым затканым золотом бархатом в обрамлении золоченой резьбы. На темно-зеленом фоне выделялся трон под балдахином, обитый пунцовым бархатом с золотым шитьем. В нишах над дверьми помещались беломраморные бюсты римских императоров Юлия Цезаря, Антонина, Люция Вера и других. Над ними возвышались аллегорические фигуры Правосудия, Мира, Победы и Славы. По периметру зала размещались гербы всех 66 «областей\*, подвластных российскому скипетру».

С украшенного живописью плафона свешивалась огромная из золоченой бронзы люстра «о сорока подсвечниках». Убранство зала дополняли бронзовые жирандоли, вазы, часы с бронзовыми фигурами, столы из драгоценных пород дерева, канделябры и бра.

Под углом к Большому тронному располагался Арабесковый зал, выходивший окнами на парадный двор. Его дверные проемы оформляли две пары колонн ионического ордера «из восточного порфира редкой красоты». Над карнизами помещались бюсты римских императоров и порфиновые вазы, а в нишах напротив окон — мраморные копии античных статуй Венеры Медицейской, Антиноя, Германика, Аполлона и Венеры Каллипиги. Зал был расписан арабесками наподобие Лоджий Рафаэля в Ватикане. Живописные работы осуществили Пьетро Скотти и Антонио Виги, выполнявший фигуры. Четыре больших хрустальных фонаря освещали галерею в вечернее время.

Соседняя с Арабесковым залом Галерея Лаокоона также выходила окнами во двор. На ее стенах висели четыре прекрасные шпа-

---

\* Общее количество областей и губерний в России тех времен.

леры на темы из священного писания: «Рыбная ловля св. Петра», «Изгнание торговцев из храма», «Воскрешение Лазаря» и «Мария Магдалина у ног Спасителя». Не совсем соответствовали им по сюжету «три большие плафонные картины», выполненные Смуглеви-чем: «Геркулес между Сладострастием и Добродетелью», «Мужество, награждаемое Достоинством» и «Правда, обнимающая Мир».

Галерея получила свое название не случайно. Здесь стояла бело-мраморная копия знаменитой античной скульптурной группы «Лаокоон», привезенная из Рима и установленная на постаменте из цветного мрамора. Согласно описи внутреннего убранства Михайловского замка, сделанной в 1801 году, в Галерее Лаокоона находились еще две скульптурные группы — «Диана и Эндимион» и «Амур и Психея», а также «два античных бюста из белого мрамора, поставленные на печах»<sup>121</sup>.

Из Галереи Лаокоона дверь вела в Овальный зал, отмеченный выступом на восточном фасаде. Вдоль его стен Бренна расставил попарно шестнадцать колонн ионического ордера, облицованных искусственным мрамором. Они должны были нести части разорванного антаблемента с установленными над ними на постаментах парными кариатидами, поддерживающими кессонированное сводчатое перекрытие с живописным плафоном работы А. Виги. Этот композиционный прием был в дальнейшем использован Росси при работе над проектом Елагина дворца.

К Овальному залу примыкала Мраморная галерея, предназначавшаяся для кавалеров Мальтийского ордена. Впоследствии она получила название Георгиевского зала.

Мраморная галерея имела более тридцати метров в длину и десять с половиной метров в ширину. При таких значительных размерах она была рассчитана высотой на два этажа. В ее торцевой стене находились сооруженные из белого мрамора хоры с балюстрадой из полированной бронзы, завершенной десятью бронзовыми канделябрами в виде ваз.

Стены галереи были облицованы пестрым по цвету камнем — брекчией и украшены поставленными в ниши копиями античных статуй — Вакха, Меркурия, Флоры и Венеры. В центре глухой про-





Я. Меттенлейтер. Центральная часть плафона Галереи Рафаэля.  
Фрагмент с портретным изображением Бренны.

дольной стены была устроена большая ниша, обрамленная двумя колоннами ионического ордера со стволами из сибирского мрамора, позолоченными капителями и базами. Такая же ниша находилась в конце зала, где был устроен проход в Малый мальтийский, или Круглый тронный, зал.

Вдоль стен Круглого тронного зала Бренна расставил шестнадцать мощных атлантов, поддерживающих купольное перекрытие. Стены были затянуты малиновым бархатом с золотым шитьем. Из такой же материи были балдахин и обивка трона, а также занавеси на окнах. Плафон, расписанный кессонами и арабесками, выполнил Карло Скотти. Зал украшали серебряная люстра «о тридцати двух подсвечниках с тремя наверху орлами» и восемь серебряных бра, также с орлами и царскими инициалами, увенчанными небольшой короной, соразмерной им.

Убранство интерьера составляли к тому же «четыре жирандоли в виде крылатых женщин, держащих над головами урны о шести подсвечниках», два небольших стола «из американского дерева акажу с богатою бронзою», мраморными досками и зеркалами над ними. На них стояли большие бронзовые с позолотой часы: одни — с аллегорическими изображениями четырех времен года, «везомых в колеснице двумя львами», а другие — со сценой охоты Дианы.

Не меньший интерес представляли парадные интерьеры императрицы.

По другую сторону парадной лестницы, рядом с церковью, располагался Зал антиков. Он был буквально насыщен скульптурными произведениями. Особую ценность среди них представляли античная статуя Вакха и статуя Дианы работы крупнейшего французского скульптора XVIII века Жана Антуана Гудона. В стены были вмонтированы четыре беломраморных рельефа и 28 медальонов. На постаментах стояли: «31 античный бюст из белого мрамора» и два — из черного, еще пять статуй и одна скульптурная группа. Убранство дополняли четыре вазы белого, две — темно-красного и две — серого мрамора.

Примыкавшая к Залу антиков под углом Галерея Рафаэля свое название получила по украшавшим стены четырем прекрасным шпа-



лерам — копиям фресок Рафаэля в Ватикане: «Константин Великий, держащий речь своим войскам в день битвы с Максенцием», «Изгнание Элиодора», «Парнас» и «Афинская школа».

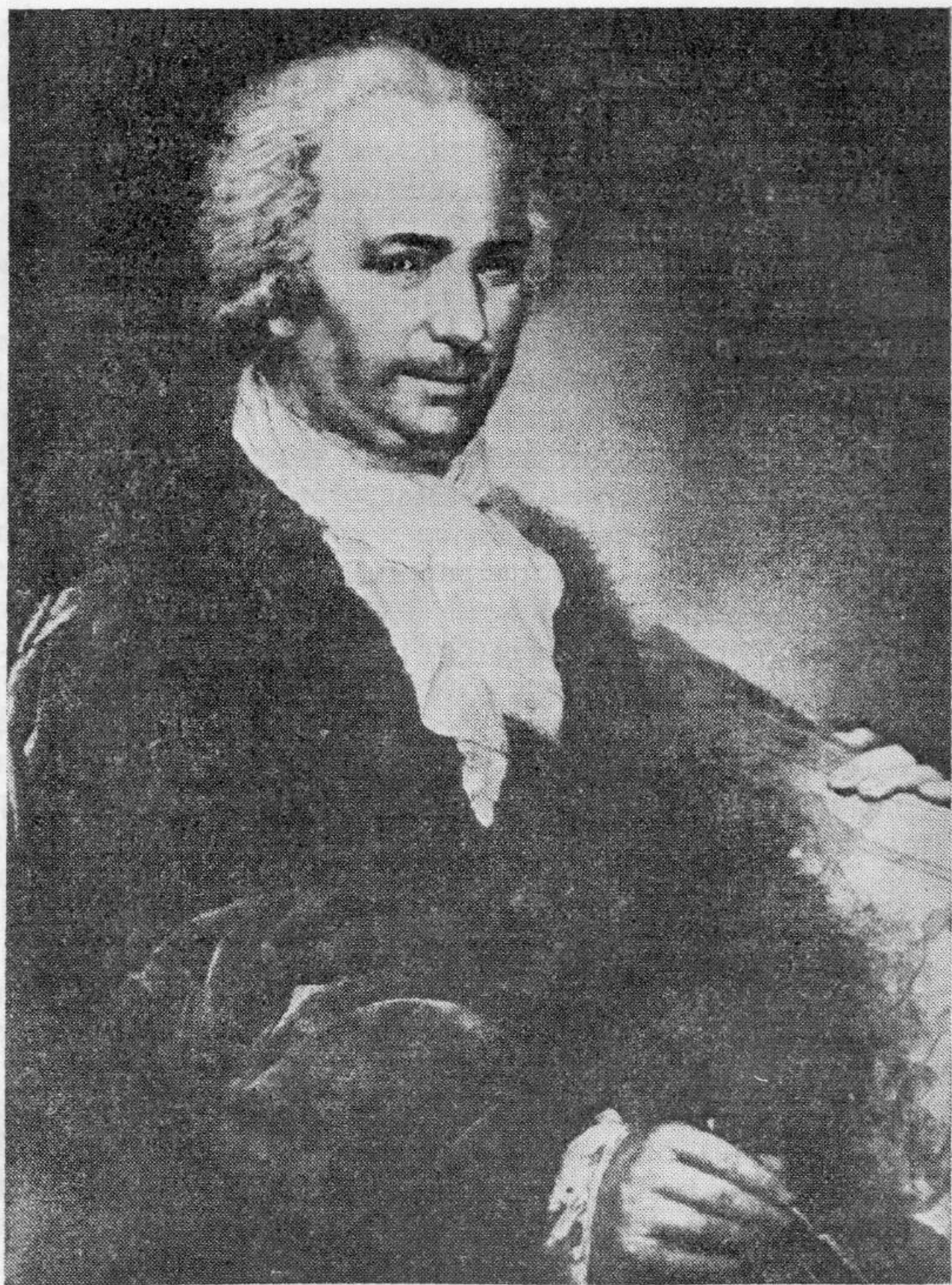
Стены Галереи Рафаэля были обработаны пилястрами искусственного мрамора, а на перекрытии помещались три плафонные картины, исполненные Меттенлейтером. Самая большая, средняя, изображала храм Минервы с расположившимися на его ступенях аллегориями искусств. В образе Архитектуры Меттенлейтер представил автора проекта Михайловского замка Бренну, а в образе Живописи — самого себя. Две плафонные картины меньших размеров изображали «Прометея, оживляющего человека» и «Прилежание и Лениность».

Во внутреннее убранство интерьера, помимо зеркал, дорогих ваз, золоченой мебели и голубых бархатных драпировок, входило большое количество светильников, среди которых особое место занимали уникальные: «две люстры большие хрустальные с зеркальными вазами, украшенными по местам красными гранеными камнями с подсвечниками хрустальными о двадцати четырех шандалах каждая». В эти люстры были вмонтированы часы<sup>122</sup>.

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

Стены Тронной Марии Федоровны и трон, как и в Круглом тронном зале Павла I, были обиты малиновым бархатом с золотым шитьем. Из этой же материи были балдахин и занавеси на окнах. Напротив трона располагалась большая ниша с двумя кариатидами по сторонам. В ее глубине находился беломраморный камин с прекрасными барельефами, изображавшими девять муз. Живописный плафон «Суд Париса» был выполнен Меттенлейтером, а десюдепорты, в аллегорической форме представлявшие Живопись, Ваяние и Зодчество, — воспитанником Академии художеств С. А. Бессоновым.

В Тронной Марии Федоровны висела хрустальная в бронзовой оправе люстра «о тридцати шандалах» с вазой из красного стек-



А. Виги. Портрет В. Бренны.



ла, «хрустальными подвесками и шестью султанами бисерными наподобие страусовых перьев». В убранство интерьера входили еще золоченая мебель и большое количество высокохудожественных изделий из бронзы: часы, жирандоли, лампы, бра и вазы.

Галерея Рафаэля сообщалась также с жилыми комнатами Павла I и Марии Федоровны.

Анфилада жилых комнат Павла I начиналась Прихожей, имевшей выход на хоры церкви. Ее освещали два фонаря с хрустальными подвесками в бронзовой оправе. Стены Прихожей украшали семь картин Карла ван Лоо — иллюстрации легенд, связанных с жизнью св. Григория.

Рядом с Прихожей находилась Адъютантская. Она была обставлена белой с позолотой мебелью, обитой малиновым штофом, и ее основным украшением являлся живописный плафон работы Тьеполо «Марк Антоний и Клеопатра, кидающая жемчужину в уксус».

Из Адъютантской можно было пройти в просторную комнату, занятую личной Библиотекой Павла I. Книги размещались в восьми шкафах красного дерева, служивших одновременно постаментами для двадцати великолепных ваз из различных пород камня. Здесь же находились стол и шесть стульев красного дерева, а также два ломберных столика. Стены библиотеки были завешаны картинами Мартина, изображавшими виды Павловска и Гатчины.

За имевшейся в боковой стене дверью находилась кухня, где кухарка-немка готовила кушанья, предназначавшиеся только для императора. Другая дверь вела в прихожую — караульную лейб-гусаров, связанную с винтовой лестницей, ведущей на первый этаж. По этой лестнице 11 марта 1801 года заговорщики проследовали в Библиотеку Павла I, а затем в Опочивальню.

Стены Опочивальни были защищены деревом, окрашенным белой краской, а два окна задрапированы голубой материей с вышивкой серебром. На стенах размещались 22 картины в резных золоченых рамах. Половину из них составляли пейзажи французского художника Клода Жозефа Верне. Здесь можно было видеть произведения других французских мастеров — Жана Оноре Фрагонара и Жана Ледюка. Двумя картинами каждый были представлены фламанд-

ский живописец Ван дер Мейлен и голландский — Филипс Вауэрман, итальянский — Гвидо Рени и русский художник Мартынов. Еще одна картина изображала Фридриха II на белой лошади. В Опочивальне находилась также гипсовая статуя этого любимого Павлом императора.

Среди роскошного внутреннего убранства выделялся выполненный по проекту Бренны великолепный письменный стол красного дерева на восьми ножках, сгруппированных по четыре, в виде колонн ионического ордера с рустованными стволами из слоновой кости и капителями и базами из золоченой бронзы. Фриз был украшен копиями античных камней и богато орнаментированной бронзой. По краям столешницы проходила балюстрада с поставленными на нее, по оси каждой из восьми колонн, маленькими вазами, выточенными из той же слоновой кости.

В соответствии с письменным столом Бренна спроектировал чернильный прибор и два канделябра, «каждый с четырех подсвечниках, с медальонами императорской фамилии, и на них зеленые ширмы».

Через несколько лет, когда замок опустел, письменный стол вместе с принадлежностями был перевезен в Павловск, где и находится в настоящее время в Ковровом кабинете дворца.

В резком контрасте с такого рода дворцовым убранством находилась стоявшая за ширмами походная железная кровать без занавесей.

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

В проходе между Библиотекой и Опочивальней были устроены две двери: одна открывалась в кладовую со знаменами, другая — на потайную лестницу. По ней можно было спуститься в комнаты императора на первом этаже.

Дверь напротив Библиотеки вела в Угловой овальный будуар, или Круглый кабинет, обитый голубым бархатом с отделкой золотым шитьем и плафоном работы Дуайена, а оттуда в комнаты императрицы. Незадолго до смерти Павел приказал закрыть эту дверь на задвижки с двух сторон, так как подозревал в заговоре свою семью.



Потайная лестница вела из Опочивальни в переднюю на первом этаже, а оттуда — в расположенную под Опочивальней большую комнату, также обшитую белыми деревянными панелями. В деревянную обшивку стен были вделаны старинные часы, показывающие «состояние ветров».

В следующей, Угловой овальной комнате и соседней с ней стены были «фурнированы деревом под белую краскою с позолотою». В Угловой овальной кроме золоченой мебели и других предметов прикладного искусства привлекали внимание «две статуи белого мрамора в нишах на круглых из серого мрамора цоколях», а в соседней — портрет Петра Великого, вышитый шелками.

Со стороны Летнего сада личные апартаменты Павла I замыкала комната, «обитая ореховым деревом с живописью под лаком». Ее убранство составляли резная золоченая мебель и мебель красного дерева, различные дорогие изделия из бронзы и фарфора. Здесь же находился выполненный по рисунку Бренны светильник — «янтарная лампада, украшенная бронзовыми золочеными фигурами на базе в виде круглой лестницы, сделанной из слоновой кости»<sup>123</sup>. Она была исполнена по заказу Марии Федоровны для подарка Екатерине II, а затем принадлежала Павлу I. В настоящее время хранится в Павловском дворце-музее<sup>124</sup>.

Среди остальных помещений на мужской половине выделялась «комната с китайскими обоями», выходившая единственным окном на парадный двор. Ее стены, обитые белой тафтой в обрамлении белого с позолотой резного багета, были расписаны водяными красками. Неизвестный живописец изобразил здесь «разные деревья, растения и птиц». Из такой же расписной материи были сшиты занавеси<sup>125</sup>.

Не менее богатую архитектурно-художественную отделку и внутреннее убранство имели личные комнаты Марии Федоровны, обращенные окнами в сторону Летнего сада. Они помещались на втором этаже между парадными и жилыми комнатами императора.

Рядом с Круглым тронным залом Павла I находилась Кавалерская комната. Ее стены были затянуты шпалерами с видами любимого Марией Федоровной Павловска на светло-голубом фоне. Соот-

ветственно голубыми были занавеси на окнах и обивка золоченой мебели.

В глубине комнаты находилась ниша с двумя прекрасными порфировыми колоннами ионического ордера. Перед ней стояла копия скульптурной группы Бернини «Аполлон и Дафна» из белого каррарского мрамора. Живописный плафон и десюдепорты завершали отделку интерьера.

Небольшой соседний Будуар был отделан полудрагоценными камнями, в том числе темно-синим лазурином, и бронзой. Окно было задрапировано шитым золотом синим бархатом и такой же материей обита резная золоченая мебель. Здесь также была устроена ниша, где помещалась беломраморная скульптурная группа «Орест и Пилад». Еще две мраморные статуи стояли в боковых нишах. С отделкой интерьера гармонировали прекрасные изделия из синего фарфора и золоченой бронзы: часы, жирандоли, курильницы, люстра.

В голубых тонах была решена расположенная рядом Парадная опочивальня. Обивка ее мебельного гарнитура и драпировки были из голубого бархата с серебряным шитьем. За массивной серебряной балюстрадой возвышалась «кровать под балдахином деревянная резная с позолотою, украшенная четырьмя султанами из страусовых белых и голубых перьев». На полу был разостлан большой тканый ковер «с разводами и цветами». Помещение освещалось двумя хрустальными в бронзовой оправе люстрами с фиолетовыми вазами «о 26 подсвечниках каждая», бронзовыми светильниками наподобие античных и жирандолями с женскими фигурами.

Из Парадной опочивальни был выход в Общий столовый зал, расположенный на оси дворца напротив Воскресенского зала и имевший выход на балкон. Он служил то столовой, то концертным залом. Здесь же любили играть царские дети, поэтому стеклянные балконные двери были обиты подушками.

Внутреннее убранство Общего столового зала было не менее богатым: золоченая мебель, обита «пунсовым бархатом», такие же драпировки; вазы из восточного алебаstra и порфира; мраморные часы с вызолоченными бронзовыми аллегорическими скульптурными



изображениями; многочисленные жирандоли с крылатыми купидонами и женскими фигурами. В этом зале висели две самые большие в Михайловском замке люстры из хрусталя и золоченой бронзы, «с вазами из красного стекла». Каждая имела по пятьдесят подсвечников.

Следующие три интерьера — Гостиная, Кабинет и Уборная комната, сообщавшаяся с жилыми комнатами Павла I, — еще в большей мере были наполнены прекрасными произведениями прикладного искусства.

В первой стены были затянуты французским штофом «с павлинами, лебедями и петухами», во второй — облицованы разноцветными камнями, а в последней — защиты деревом, окрашенным белой краской с позолотой. Кроме того, в Уборной комнате на стенах висели три картины выдающегося французского живописца XVIII века Ж.-Б. Грёза и одна — ученицы Ж.-О. Фрагонара — М. Жерар.

Комнаты великих князей были обставлены с такой же роскошью, но имели значительно более скромную отделку. Среди них наибольший интерес представляли апартаменты наследника престола Александра Павловича и его жены Елизаветы Алексеевны. Они начинались Передним круглым залом, располагавшимся под Овальным залом, куда можно было пройти от реки Фонтанки по парадно оформленной наружной лестнице.

Передний круглый зал не отличался особым убранством, если не считать «две вазы античные из белого мрамора, на печах поставленные», и люстру из хрусталя, фарфора и золоченой бронзы. Отсюда был вход в Картинный зал, разделенный на две части аркой, покоящейся на сдвоенных мраморных колоннах ионического ордера. На стенах зала были помещены картины Себастьяна Бурдона, Пьера Франчески Мола, Жана Баттиста Питтони и других европейских мастеров. Среди них выделялись четыре большие картины Гюбера Робера с изображением римских развалин и одна Рубенса — «Вакханка, обнимающая фавна». Убранство Картинного зала дополняли мраморные статуи, бюсты и вазы.

Картинный зал сообщался с Тронной. Стены ее были затянуты расшитым серебром малиновым бархатом с накладными серебря-

ными пилястрами. Из такой же материи были занавеси, балдахин и обивка трона. Великий князь давал аудиенцию, стоя под балдахином.

Из парадных интерьеров следует также отметить расположенный под Общим столовым залом Антиковый зал, обставленный резной золоченой мебелью, украшенный «живописными картинами с видами Петергофа, Павловска и других мест в резных золоченых рамах», японскими расписными вазами и вазами из белого мрамора. Кроме того, вдоль стен этого зала, оправдывая его название, были расставлены двадцать один мраморный бюст, шестнадцать статуй и две скульптурные группы.

Среди жилых комнат Александра Павловича выделялся небольшой Кабинет, выходивший на парадный двор единственным окном с голубыми штофными занавесями, на которых были изображены цветы, колосья и птицы. В Кабинете привлекала внимание, прежде всего, коллекция картин преимущественно голландских мастеров<sup>126</sup>.

Пожалуй, самой ценной из них была картина Рембрандта «Самаритянка у колодца», затерянная после смерти владельца среди многочисленных дворцовых коллекций и вновь открытая в Царском Селе в самом конце XIX века<sup>127</sup>.

Одним из самых богатых интерьеров Михайловского замка являлся церковный зал. Своим светским видом он напоминал дворцовые колонные залы. Четырнадцать колонн ионического ордера из сердобольского гранита золочеными бронзовыми капителями и базами на уровне второго этажа поддерживали хоры, так же как в церквах Павловского и Гатчинского дворцов, предназначавшиеся только для членов императорской фамилии. Придворные и гвардия должны были стоять внизу.

Из многочисленных живописных работ церковного зала наибольший интерес представляла роспись купола работы Карло Скотти — «Троица, окруженная херувимами».

Иконостас был выполнен из разноцветных мраморов и лазурита. Четыре порфиновые колонны коринфского ордера с бронзовыми капителями и базами оформляли прекрасной чеканки царские врата из чистого серебра. В алтаре находились две серебряные и одна золотая лампы. Последняя висела на трех золотых цепях и



была украшена крупным жемчугом и бриллиантами. В ней насчитывалось 177 жемчужин и 72 бриллианта. Местонахождение ее в дальнейшем неизвестно. Иконостас же до наших дней сохранился. В связи с проведением в интерьерах Михайловского замка за последние годы больших реставрационных работ было принято решение и его привести в порядок.

В новой резиденции Павел I прожил всего 40 дней — до 11 марта 1801 года. В ту же ночь он был убит в собственной спальне.

Через некоторое время убранство Михайловского замка вывозится в другие резиденции, а помещения его отдаются под квартиры царских чиновников и служителей. Так, в 1802 году в первом этаже был поселен Камерон, назначенный в том же году главным архитектором Адмиралтейства. В начале 1802 года в Михайловский замок были переселены «Капитулы всех орденов российских».

Еще в ноябре 1801 года в бельэтаже были отведены помещения «для квартирмейстерской части», а в марте 1804 года по просьбе главноуправляющего императорскими театрами А. А. Нарышкина «некоторое число удобных покоев» отдано «для помещения театрального гардероба и нужных для хранения оного людей».

В 1808 году архитектор Луиджи Руска переделал часть комнат во втором этаже для размещения «Комиссии о духовных училищах». В 1811 году в верхнем этаже южной части Михайловского замка были выделены комнаты «для учреждения временной обсерватории, для хранения при ней математических инструментов»<sup>128</sup>.

В 1820-х годах по проекту К. И. Росси ансамбль Михайловского замка реконструируется. Росси продолжил в сторону Невы Садовую улицу, для чего был засыпан Церковный канал, проложенный Бренной вдоль церковного фасада. Одновременно перестали существовать каналы, ограничивавшие площадь с памятником Петру I, и только канал, проходивший вдоль главного фасада, сохранялся до 1879 года.

В процессе реконструкции Манежной площади Росси переделал торцевые фасады экзерциргауза и конюшен со стороны площади, закрыв между ними проезд. Въезд на территорию Михайловского

замка был предусмотрен теперь со стороны проложенной архитектором Инженерной улицы.

В некоторой степени изменился облик самого замка, так как с его фасадов были сняты статуи и другие декоративные украшения. Пострадали и интерьеры. В 1822 году для К. И. Росси из Михайловского замка на Елагин остров были доставлены «8 колонн из сибирского синеватого и 2 из итальянского голубоватого мрамора с принадлежностями» для одного из создававшихся по его проектам дворцово-парковых сооружений<sup>129</sup>.

В 1830 году, почти через тридцать лет после их установки, по распоряжению Николая I главные въездные ворота разобрали, упаковали в ящики и приготовили для отправки в Варшаву в подарок наместнику Царства Польского. Но пока решался вопрос, каким путем их перевозить — по морю в Данциг, «а оттуда водою по реке Висле до Варшавы» или сухопутным через город Брест-Литовск, — наместник был убит. В результате «железные ворота с мраморными к ним столбами» были отправлены в Гатчину<sup>130</sup>. Отдельные части их были использованы архитектором В. А. Глинкой при сооружении Ингебургских и Смоленских ворот при въезде и выезде из Гатчины.

Несколько раньше Михайловский замок был передан Главному инженерному училищу. Его торжественное открытие состоялось 16 марта 1820 года, а 23 февраля 1823 года Михайловский замок был переименован в Инженерный.

Главное инженерное училище существовало и в годы Советской власти. Первый выпуск советских офицеров состоялся 18 сентября 1918 года.

В этом училище получили образование многие знаменитые люди нашей страны: герой Севастополя Э. И. Тотлебен, герой Порт-Артура Р. И. Кондратенко, Герой Советского Союза генерал Д. М. Карбышев. Главное инженерное училище окончили будущий великий физиолог И. М. Сеченов и выдающийся физик П. Н. Яблочков, военный инженер, ученый и композитор Ц. А. Кюи и писатель Д. В. Григорович. Здесь же учился Ф. М. Достоевский. По сведениям профессора Г. Г. Гримма, в период обучения в училище Достоевский любил заниматься в нише бывшего Круглого тронного зала, выходявшей ок-



ном на Фонтанку. Также на втором этаже, но в юго-восточном углу, находилась комната, в которой жил будущий великий писатель.

При приспособлении замка под нужды училища многие дворцовые помещения были переделаны, но ряд парадных интерьеров в той или иной степени сохранил первоначальную отделку до наших дней. Это Парадная лестница, Воскресенский зал, Большой тронный зал, Галерея Рафаэля, Овальный зал, Тронная, Парадная опочивальня Марии Федоровны и некоторые другие. Неоднократно поднимался вопрос о создании в Михайловском замке музея, но здание до сих пор занимают различные учреждения.

Примерно ко времени завершения отделки и убранства интерьеров Михайловского замка относится портрет Бренны, написанный работавшим в замке живописцем Антонио Виги. Реалистический портрет воспроизводит облик стареющего архитектора без идеализации и возвеличивания портретируемого. В этом смысле портрет работы Виги значительно превосходит изображение Бренны в росписи Галереи Рафаэля кисти Меттенлейтера.

Написание портрета Бренны было связано с избранием его в 1797 году академиком Национальной академии св. Луки в Риме как известного и признанного не только в России, но и за ее пределами выдающегося архитектора. Такой чести Бренна был удостоен наряду с В. И. Баженовым и Д. Кваренги.

Согласно академическому уставу, принятые в состав Национальной академии обязаны были представить свой поясной живописный портрет. Портрет Бренны находится в стенах римской Национальной академии<sup>131</sup>.





## ДРУГИЕ РАБОТЫ В ПЕТЕРБУРГЕ

В период проектирования и строительства Михайловского замка Бренна переделывал интерьеры и менял внутреннее убранство Зимнего, Таврического, Каменноостровского и Мраморного дворцов, принадлежавших царской фамилии.

Если при Екатерине II Павел вместе с семьей занимал в Зимнем дворце комнаты бельэтажа, обращенные на запад, в сторону Адмиралтейства, то в последующие времена он предпочел ту часть дворца, где жили его родители, то есть помещения южной и восточной анфилад. Это-то и было причиной переделок в здании.

При отделке парадных интерьеров Зимнего дворца, так же как в помещениях Михайловского замка, Бренна использовал дорогие материалы, росписи, позолоту. Согласно сметам, представленным в конце 1797 года, архитектору в течение короткого времени пришлось выполнить значительный объем работ. Ряд помещений Бренна основательно переделал, разобрав перекрытия и заменив подгнившие балки. В результате новую отделку получили Гостиная, Бриллиантовая, Кавалерская, Проходной кабинет и Кабинет Петра III, Туалетная и Опочивальня Павла I<sup>132</sup>. Соответственно подверглись капитальному ремонту расположенные над ними помещения третьего этажа. Здесь были разобраны печи и часть разделявших комнаты стен. Парадные интерьеры под руководством архитектора заново отделывались и обставлялись дворцовой мебелью и другими соответствующи-

ми предметами внутреннего убранства. При этом росписи плафонов по указаниям Бренны были исполнены Карло Скотти.

Кроме перечисленных интерьеров Бренна частично отделывал заново Библиотеку Павла I, Будуар и Библиотеку Марии Федоровны, Столовую, Кавалергардский и Гренадерский залы, Адъютантскую, а также восстанавливал и дополнял отделку других помещений.

Отделка и убранство интерьеров продолжались в следующем году. В 1797 году в Кабинете Петра III выполнялась роспись перекрытия — «орнаменты, фигуры и медальоны», устанавливались над дверьми лепные с позолотой десюдепорты, расставлялась золоченая мебель. В 1798 году затягивались темно-красным итальянским бархатом стены, изготавливались такие же занавеси и портьеры. Здесь же Бренна поместил портрет Петра III в роскошной раме, украшенной резной золоченой скульптурой.

Некоторые изменения Бренна внес в убранство Тронного, или Георгиевского, зала, законченного отделкой по проекту Д. Кваренги в 1795 году. Он дополнил его двумя большими зеркалами в резных золоченых рамах, поместил в зале резной золоченый стол на восьми ножках, установил четыре серебряных канделябра на резных золоченых пьедесталах. В убранство интерьера он также включил роскошные бронзовые бра, великолепные вазы и часы французской работы в корпусе из порфира, с бронзовыми фигурами<sup>133</sup>.

Изменения коснулись и тронного места. Вместо трона, спроектированного Кваренги, Бренна установил серебряное вызолоченное кресло Анны Иоанновны. Одновременно архитектор заказал придворному мебельщику Христиану Мейеру изготовить шесть копий этого кресла для размещения в императорских дворцах. Три из них сохранились до наших дней и находятся в хранилищах Ленинграда и Москвы<sup>134</sup>.

Кроме того, Бренна руководил доставкой во дворец двух колоссальных мраморных скульптурных групп для установки в том же Георгиевском зале. Как свидетельствуют недавно найденные архивные документы, тридцать рабочих и два мастера на лошадях доставили скульптурные группы к дворцу, с большим трудом под-



няли на второй этаж в Белый зал, а затем перевезли их в Георгиевский зал <sup>135</sup>.

По проекту Бренны была выполнена отделка и Тронной Марии Федоровны. Ее стены Бренна затянул темно-красным бархатом в обрамлении золоченой резьбы. Из такой же материи была обивка золоченого трона и табурета. В устроенной архитектором нише помещалась прекрасная ваза на богато украшенном золоченой резьбой пьедестале <sup>136</sup>.

С февраля по сентябрь 1798 года Бренна отделывал комнаты для великого князя Константина Павловича: Туалетную, Диванную, Библиотеку, Кабинет, Гостиную, Столовую, Танцевальный зал и другие.

В отделке этих интерьеров архитектор также широко использовал разноцветный бархат и шелк, полихромную живопись, золоченую лепку и резьбу. Комнаты украшали фаянсовые и изразцовые печи, а в Диванной был установлен беломраморный камин. Убранство парадных интерьеров дополняли резная золоченая мебель, дорогие вазы, часы, хрустальные люстры, жирандоли и канделябры.

На время производившихся в Зимнем дворце работ Константин поселился в Таврическом дворце, где для него несколько раньше Бренна устроил апартаменты, приведя одновременно в порядок оставленное без должного присмотра здание. Здесь же по рисункам архитектора были выполнены четыре новые фаянсовые печи <sup>137</sup>.

Одновременно с отделкой и убранством интерьеров Зимнего дворца Бренна производил работы в Эрмитажном театре, построенном по проекту Кваренги в 1783 — 1788 годах. В 1797 году архитектор начал капитальный ремонт театра с разборкой конструкций кровли и внутренней каменной стены вплоть до архитрава, проходившего вдоль границы авансцены, так как в архитраве к этому времени появились трещины и он грозил обвалиться. При кладке новой стены Бренна заменил колонны пилястрами, повторив ордерную композицию Кваренги. Архитектор устроил новые дверные проемы, ведущие в зрительный зал, и заложил некоторые старые, обеспечивавшие сообщение с Большим Эрмитажем. Тогда же Бренна пробила

дверь в соседние с театром казармы лейб-гвардии Преображенского полка. С этого времени Эрмитажный театр и некоторые дворцовые помещения стали использоваться для обучения солдат.

В следующем году работы были продолжены. Прежде всего Бренна разобрал до фундамента пришедшую в аварийное состояние заднюю стену перехода, соединяющего здание театра с Большим Эрмитажем, и возвел ее заново. Новую стену и крышу Бренна при этом укрепил металлическими связями. В ряде случаев пришлось заменить балки перекрытий. В частности, архитектор заменил перекрытие «в зале, где работал г. Гонзага, и в двух соседних боковых комнатах».

Переделки коснулись и здания театра. Бренна частично перепланировал помещения, включая чердачные, с тем чтобы облегчить функционирование театра в зимних условиях. С этой же целью были переделаны старые печи и устроены новые, в том числе в комнатах, которые занимали знаменитый музыкант и исполнитель Джузеппе Сартти и художник Дуайен. Часть дверных проемов была заложена, и устроены новые перегородки и двери. Архитектор перекрыл театр новой кровлей и исправил все карнизные свесы. Новые росписи в интерьерах выполнил Пьетро Гонзага<sup>138</sup>

Еще в период царствования Екатерины II Бренна отделывал интерьеры Каменноостровского дворца, возведенного в 1776 — 1781 годах (автор проекта неизвестен; строитель Ю. М. Фельтен) для наследника в нескольких верстах от Петербурга. Об этом содержатся сведения в письме Бренны к Потоцкому от 21 сентября 1789 года. В частности, Бренна сообщал своему бывшему покровителю, что «в загородной резиденции его высочества великого князя» он устроил театр. Театр имел обходную галерею, которую поддерживали кариатиды. Потолок зрительного зала Бренна сам расписал фресками.

Видимо, тогда же по его проекту получил отделку и центральный интерьер дворца — Двусветный зал с кариатидами, расставленными вдоль стен, лепными десюдепортами и скульптурными изображениями перевитых цветочными гирляндами орлов, неоднократно повторяющихся в дворцовых интерьерах Бренны. В настоящее время не

представляется возможным установить, насколько двусветный зал сохранил отделку XVIII века, так как проект Бренны до сих пор не найден.

В 1797 году архитектор вновь привлекается к работам в помещениях Каменноостровского дворца.

Под руководством архитектора были заново оштукатурены парадные залы, жилые комнаты и дворцовый театр. В гостиной переделали карнизы и десюдепорты, в ряде помещений настелили паркет, изготовили новые двери. В Спальне и Кабинете Бренна установил мраморные камин. Некоторые помещения были заново расписаны. Парадные интерьеры Бренна обставил преимущественно резной золоченой мебелью, не уступавшей убранству Зимнего дворца.

Бренна также привел в порядок флигеля дворца, в том числе кухонный, и оранжереи, куда были доставлены деревья из предназначенного к разборке Летнего дворца<sup>139</sup>.

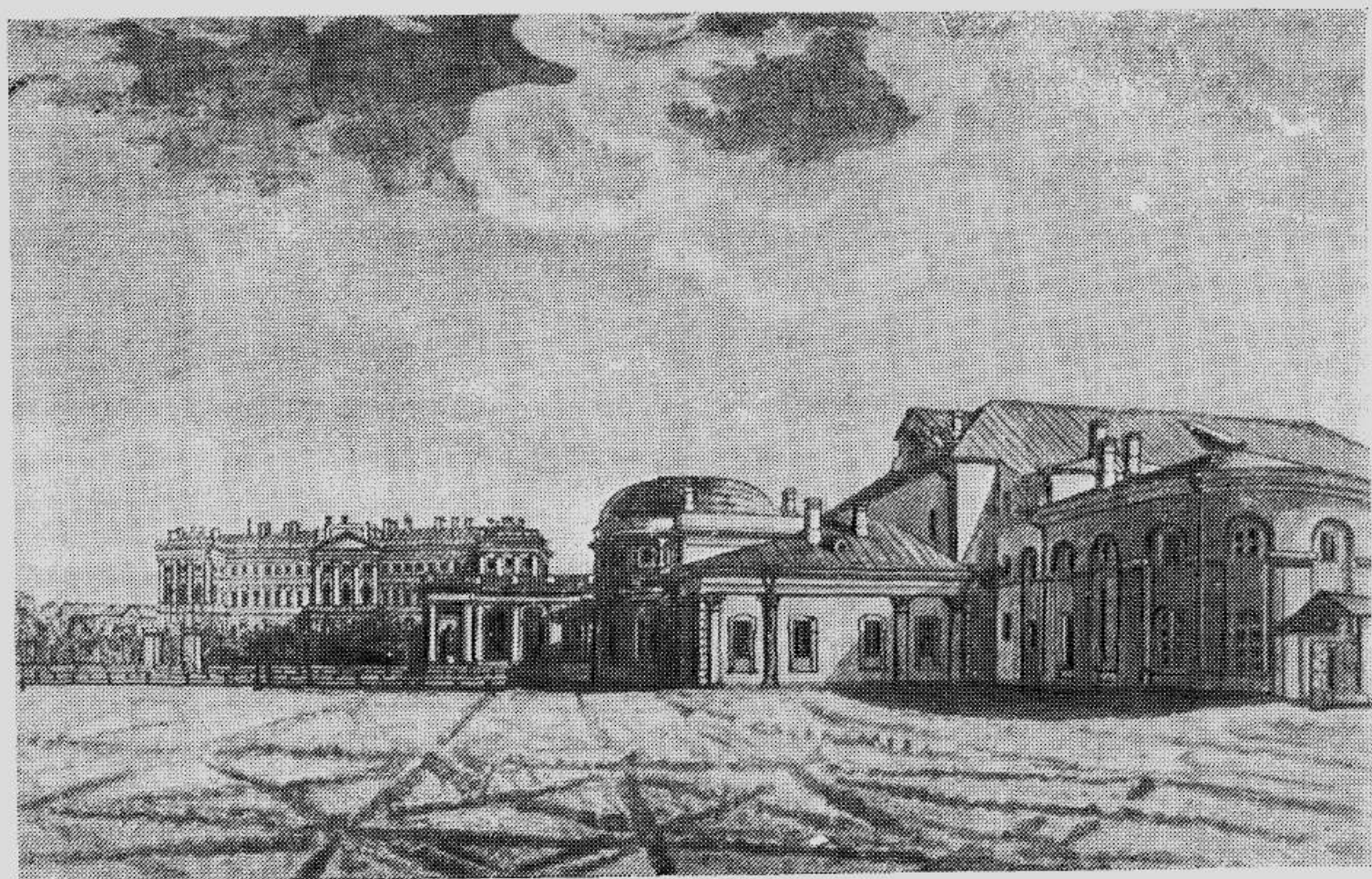
Впоследствии Каменноостровский дворец неоднократно перестраивался, и от первоначальной отделки его интерьеров мало что сохранилось.

Архитектор отделял также помещения Мраморного дворца, построенного по проекту А. Ринальди в 1768 — 1785 годах. Однако от внутреннего убранства Бренны не осталось и следа. В 1844 — 1851 годах дворец перестроил внутри архитектор А. П. Брюллов, отделка интерьеров которого впоследствии также в значительной степени была утрачена.

Еще до отъезда на коронацию в Москву, 25 февраля 1797 года, Павел I издал указ: «Домы казенные на правой стороне в Миллионной улице лежащие: Брюсовской, бывший почтовый и вновь купленный у камер-фурьера Зотова, повелеваем сломать и на том месте построить экзерциргауз по плану, от нас апробованному»<sup>140</sup>.

Сооруженный, как свидетельствуют печатные источники, по проекту Бренны, экзерциргауз, выходивший главным торцевым фасадом на Дворцовую площадь, был самым большим и самым протяженным из всех существовавших в Петербурге<sup>141</sup>. Его длина составляла 252 метра. На каждой из боковых сторон имелось по 32 больших окна и трое ворот.





В. Бренна. Театр «Казасси». Гравюра с рисунка К. Сабата.

Главные ворота со стороны Дворцовой площади были оформлены сильно выступающим портиком со сдвоенными колоннами. Фронтон со ступенчатым аттиком прорезала полуциркулярная ниша, обработанная кессонами с лепными розетками. Композиция завершалась декоративными военными трофеями. Здесь же помещался щит с вензелем Павла I.

Экзерциргауз просуществовал до 1830-х годов. В 1837 — 1843 годах на его месте по проекту А. П. Брюллова было возведено здание Штаба гвардейского корпуса.

Также не сохранился построенный по проекту Бренны в 1801 году вблизи Невского проспекта театр, известный под названием те-

атр «Казасси» — по имени владельца и антрепренера, а затем переименованный в Малый.

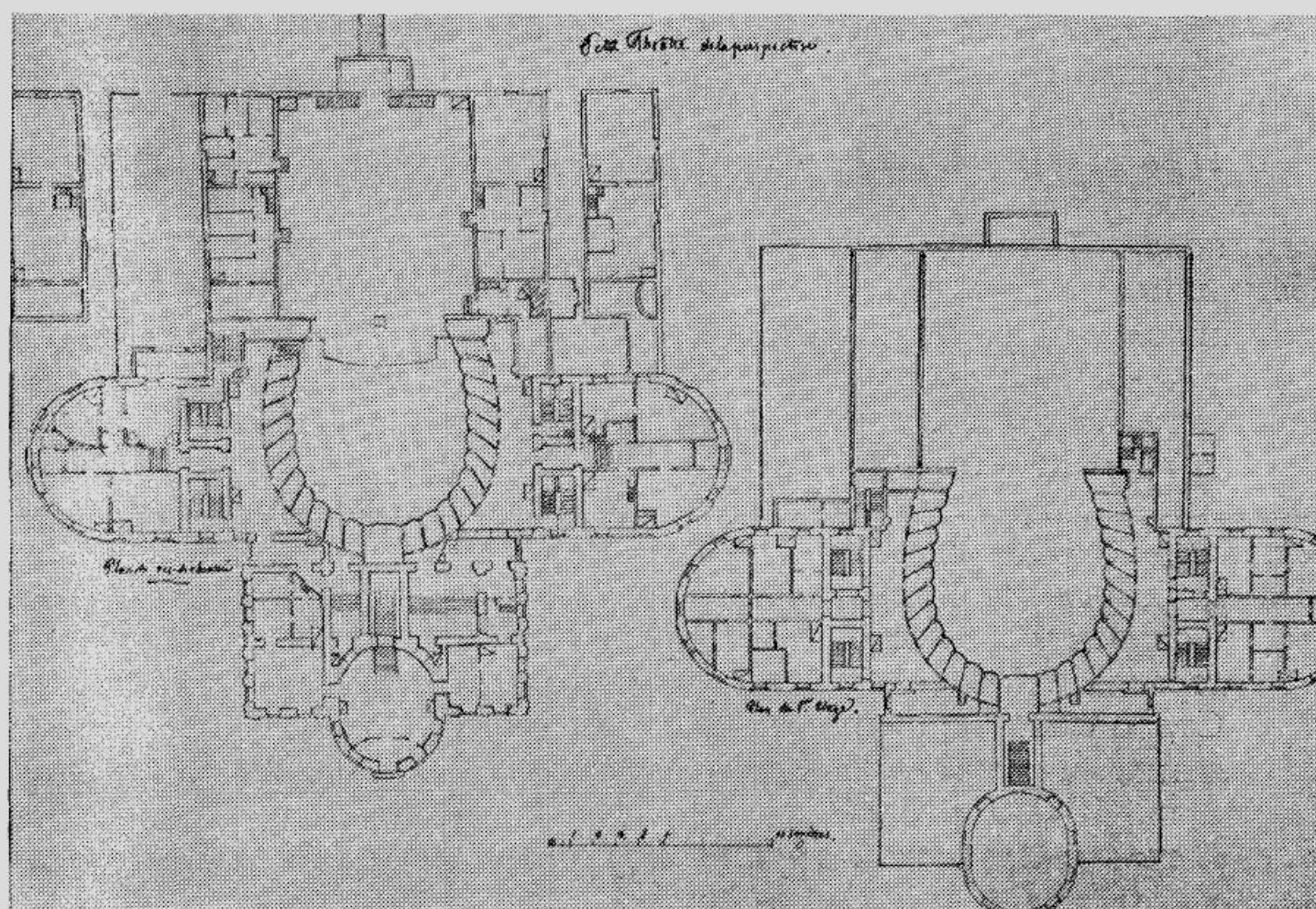
История его строительства восходит к более раннему времени.

В 1797 году прекратил свое существование содержавшийся Книппером театр на Царицыном лугу, получившем вскоре название «Марсово поле». Тогда решено было построить новый театр — на части обширного участка, где ранее справа в направлении от Адмиралтейства находился разобранный при Екатерине II деревянный Зимний дворец Ф.-Б. Растрелли. Театр предполагалось возвести на Невском проспекте между Большой Морской (ныне улица Герцена) и Малой Морской (ныне улица Гоголя). Это должен был быть первый общедоступный театр в Петербурге. В 1798 году проект Бренны был утвержден, 50 000 рублей на его строительство отпущены, но театральная дирекция деньги истратила на другие нужды, и театр не был построен<sup>142</sup>. Вместо этого Бренне поручили перестроить в театр деревянный Итальянский павильон, сооруженный по проекту И. Е. Старова на территории Аничкова дворца. Театр теперь строился частным образом — на деньги «содержателя итальянской труппы Казассия». 10 000 рублей выделил на его строительство «прежний содержатель итальянской труппы Астарите», и 14 196 рублей истратил Казасси<sup>143</sup>.

Бренна частично разобрал стены павильона Старова и встроил в него зрительный зал. Оставшиеся свободными боковые части прежнего павильонного зала он разделил перекрытиями на два этажа, спроектировав внутренние лестницы и распланировав служебные помещения. Остальные части театра с возвышающейся сценической коробкой и артистическими уборными пришлось возводить заново. Архитектурный образ театра получился малоудачным, дробным, представлявшим собой как бы механическое соединение разновеликих и разномасштабных объемов. Однако неудача Бренны оправдывалась в значительной мере тем, что работа заранее была обусловлена частичным сохранением существовавшей постройки.

В 1803 году театр был куплен в казну и с тех пор находился в ведении театральной дирекции. Понесенные убытки Астарите и Казасси были возмещены. Тогда же был издан указ об определении





В. Бренна. Театр «Казасси». Поэтажные планы.  
Обмерный чертеж О. Монферрана.

Казасси «пенсии по 600 рублей на год из Кабинета» за усердную службу в течение двадцати двух лет<sup>144</sup>.

Вскоре небольшой деревянный театр перестал вмещать всех желающих, и на его месте решено было возвести значительно более обширное каменное театральное здание. Проект его в 1811 году разработал Тома де Томон. Но театр построен не был, так как в 1812 году началась Отечественная война.

Новый каменный театр был сооружен в 1828 — 1832 годах. Он вошел составной частью в один из самых выдающихся классических

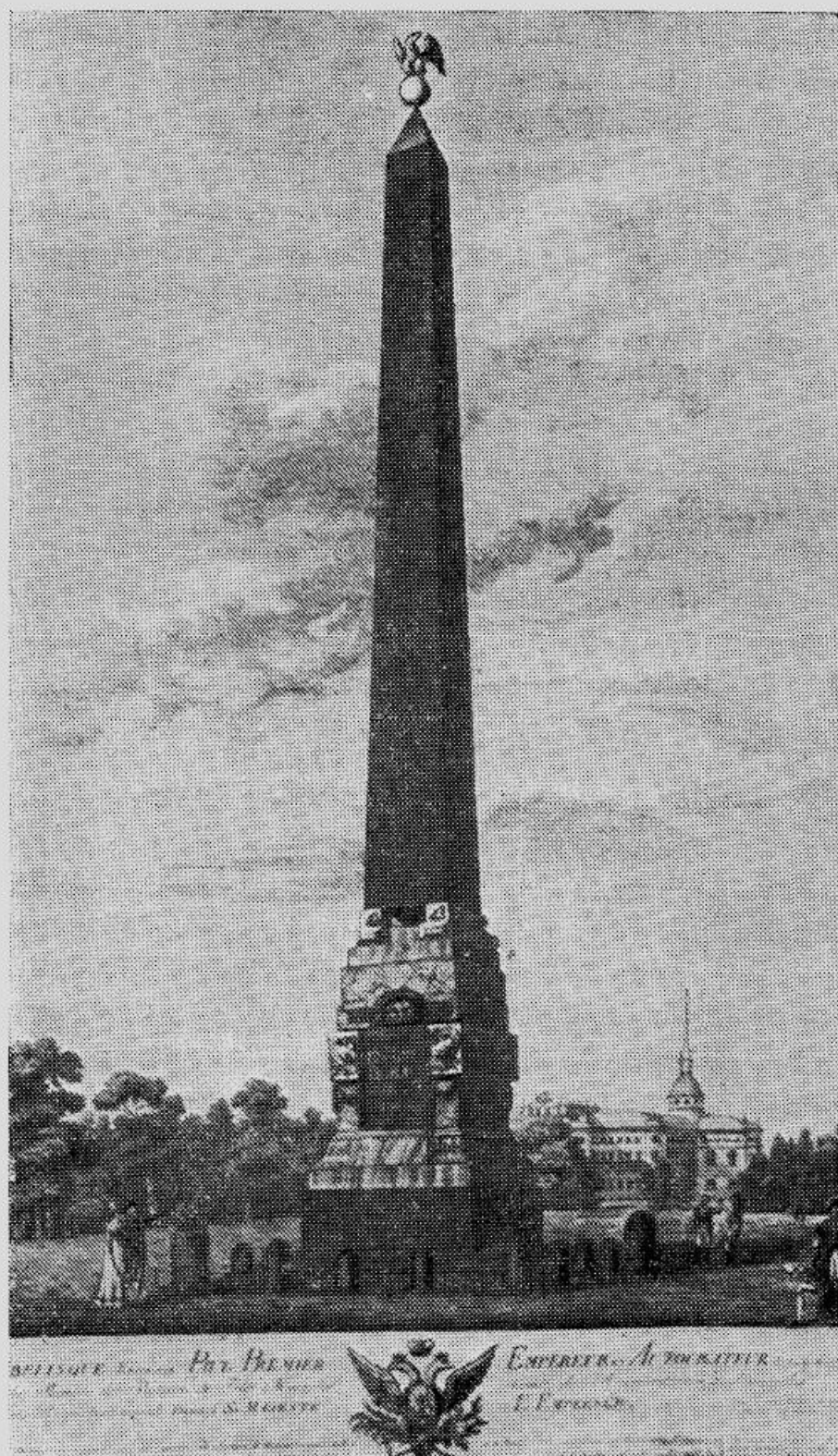


архитектурных ансамблей Петербурга, созданных учеником Бренны — К. И. Росси.

Одним из шедевров монументального искусства явился сооруженный Бренной Румянцевский обелиск.

Выдающийся русский полководец Петр Александрович Румянцев-Задунайский скончался 8 декабря 1796 года. В ознаменование его блестящих побед в русско-турецкой войне 1768 — 1773 годов и в знак одобрения его оппозиционной настроенности ко двору Екатерины II Павел I решил увековечить память полководца.

В начале 1798 года Бренне поручили разработать проект обелиска, а 25 февраля того же года последовал императорский указ: «На сооружение в память побед генерал-фельдмаршала графа Румянцева-Задунайского обелиска, предполагаемого



В. Бренна. Румянцевский обелиск. Гравюра И. Колпакова с рисунка И. Лапэна.

быть на площади между Летним садом и ломбардом, повелеваем исчисленную сумму 82 441 рубль отпускать в распоряжение нашего гофмаршала графа Тизенгаузена, сколько он ее когда потребует»<sup>145</sup>.

В течение 1798 года все части памятника были изготовлены, и в начале 1799 года он был воздвигнут на Марсовом поле приблизительно там, где позднее был установлен памятник А. В. Суворову.

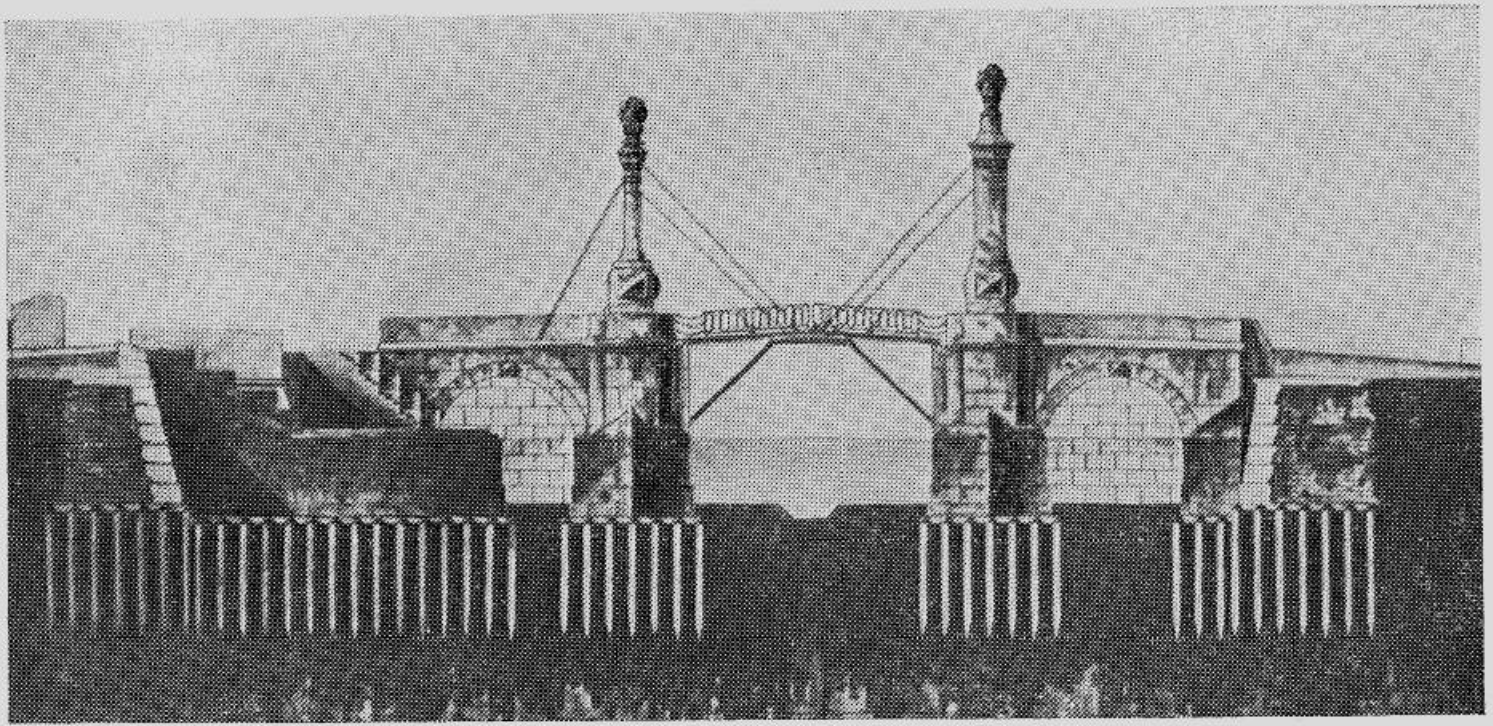
Памятник представлял собой искусно построенную пирамидальную композицию со ступенчатым, сложного профиля основанием и устремленным кверху гладким обелиском, завершенным изображением орла с распростертыми крыльями. Для создания впечатления большей легкости обелиска Бренна отделил его от основания, поставив на четыре угловых граненых камня.

Обелиск был выполнен из сердобольского гранита, пьедестал — из розового тивдийского и серого рускольского мрамора, добывавшегося в Олонецком крае. Для барельефов с изображением военных трофеев Бренна использовал белый итальянский мрамор, а для цоколя — опять сердобольский гранит. Архитектор не только нашел прекрасные пропорциональные соотношения отдельных частей памятника, но, кроме того, замечательно решил его в цвете. Так же удачно вкомпонованы доска с надписью: «Румянцева победам», бронзовые венки с пересекающимися ветками и гирляндами. Бронзовый шар, завершающий памятник, и сидящего на нем орла, поднятого на высоту около двадцати пяти метров, по предложению Бренны вызолотили.

За первые десять лет существования памятника часть его бронзовых украшений была утрачена, а часть повреждена. Реставрация Румянцевского обелиска была поручена архитектору А. Н. Воронихину, и 1 марта 1809 года отпущены деньги. Недостающие детали по рисункам Воронихина были заново отлиты мастером Екимовым, участвовавшим ранее в сооружении памятника Петру I перед Михайловским замком<sup>146</sup>.

В 1818 году в связи с созданием нынешней Суворовской площади К. И. Росси перенес Румянцевский обелиск с обширного Марсова





В. Бренна. Проект подъемного моста.

поля на более соразмерную ему площадь между зданиями Академии художеств и Первого кадетского корпуса, где учился Румянцев-Задунайский. В середине XIX века площадь была превращена в сквер.

Одновременно со строительством мостов через каналы, окружавшие Михайловский замок, Бренна проектировал подъемный мост через Крюков канал при впадении его в Неву. Канал был прорыт между Невой и рекой Мойкой еще в петровское время, а во второй половине столетия продолжен до реки Фонтанки.

Бренна спроектировал мост трехпролетным, на каменных устоях, с подъемной средней частью. Столбы, предназначавшиеся для удержания цепей подъемного механизма, архитектор декорировал характерным для него граненым, или бриллиантовым, рустом и завершил изображениями рыцарских шлемов. Тем самым Бренна старался придать своему инженерному сооружению черты художественного произведения.



Трудно сейчас установить, был ли построен мост в точности по проекту Бренны, так как в середине XIX века при сооружении через Неву Благовещенского моста (ныне мост Лейтенанта Шмидта) часть Крюкова канала, прилегавшую к Неве, заключили в трубу и засыпали, а мост разобрали.

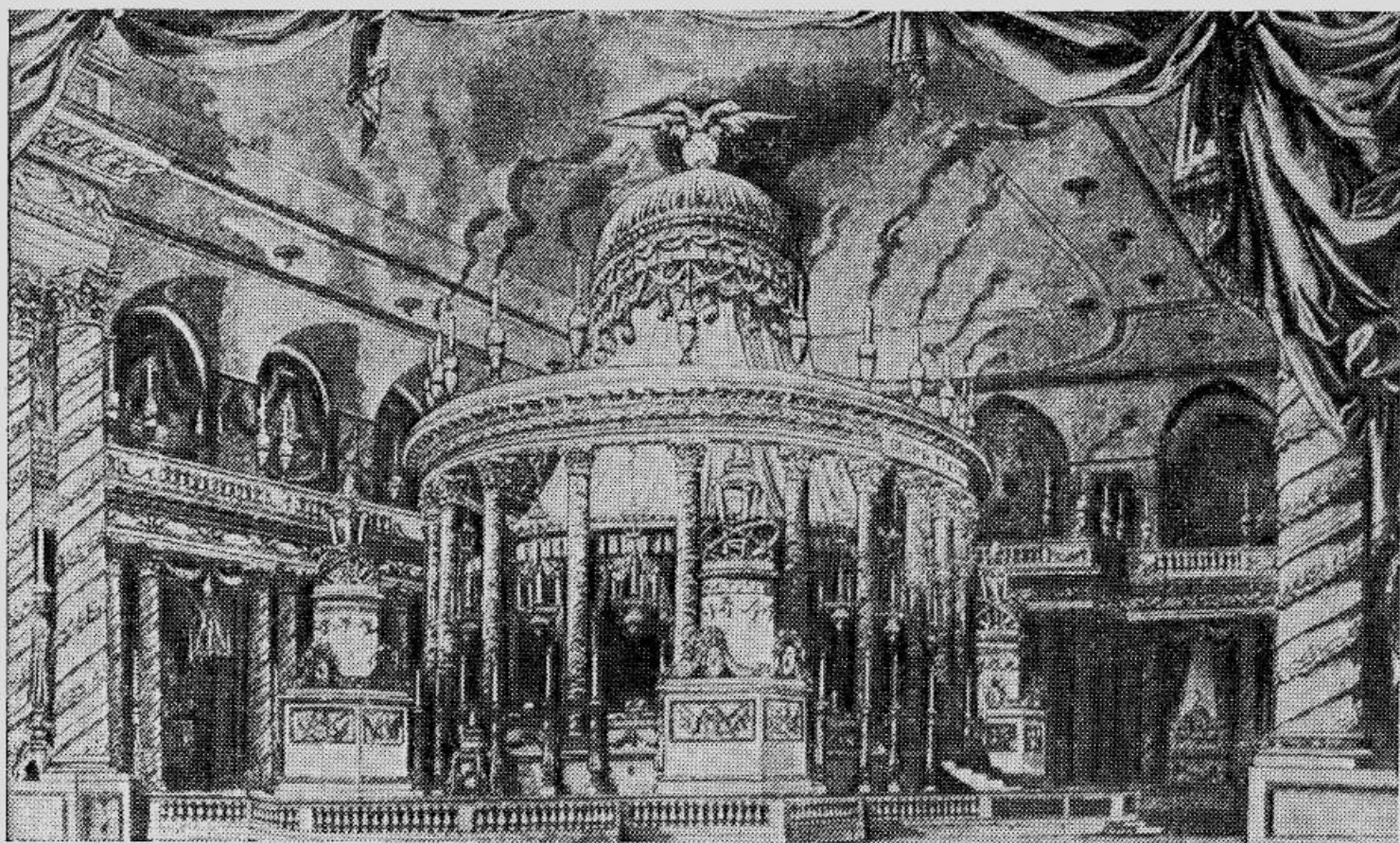
Известностью как искусный декоратор Бренна пользовался уже к концу XVIII века.

В марте 1793 года, после казни Людовика XVI, в костеле св. Екатерины (ныне Невский проспект, за домами 32 — 34) по проекту Бренны был сооружен декоративный катафалк.

Саркофаг с королевскими регалиями был установлен на постаменте, украшенном барельефами и канделябрами. У подножия постаментов находилась прекрасная фигура плакальщицы. В декоративную композицию Бренна включил богатые драпировки и балдахин, поддерживаемый с четырех углов колоннами дорического ордера со стволами, увитыми крепом.

Через несколько лет в связи с кончиной Екатерины II Бренне поручили оформление траурной церемонии. В этот раз перед ним стояла задача более сложная и необычная, так как вступивший на престол Павел I решил устроить отпевание и погребение не только скончавшейся матери, но и убитого много лет назад отца — Петра III. Прах покойного императора, пролежавший на кладбище Александро-Невского монастыря более тридцати лет, было приказано отрыть, положить в новый «золотым глазом обитый гроб», перевезти в Зимний дворец и установить в Георгиевском зале рядом с гробом Екатерины II, где Бренне срочно пришлось создавать пышное декоративное оформление.

Архитектор воздвиг открытую ротонду с колоннами коринфского ордера, соответствовавшими колоннам Георгиевского зала. Над каждой колонной ротонды и зала Бренна установил вазы-светильники. Тем самым он удачно вписал свою композицию в интерьер. Перед ротондой с четырех сторон на ступенчатых богато декорированных постаментах возвышались больших размеров светильники в виде античных треножников, а между колонн висели люстры. Ротонда ок-



В. Бренна. Проект катафалка в Георгиевском зале Зимнего дворца.

ружала возвышавшийся над ней пышный балдахин, увенчанный куполом. Купол завершал сидящий на шаре двуглавый орел — символ Российской империи.

5 декабря 1796 года состоялась церемония перенесения останков императора и императрицы к месту захоронения — в Петропавловский собор.

Интерьер Петропавловского собора также декорировал Бренна. Саркофаги были установлены на возвышении, куда вела широкая лестница в двадцать ступеней. Балдахин, поддерживаемый четырьмя дорическими колоннами, перевитыми цветочными гирляндами, Бренна украсил горностаевой мантией, подбитой черным бархатом, и увенчал царской короной.

Просуществовала декорация Бренны около двух недель. 18 декабря останки Петра III и Екатерины II были погребены.

В конце следующего года по случаю смерти отца Марии Федоровны — герцога Вюртембергского Бренне было поручено сооружение катафалка<sup>147</sup>. Архитектору было поставлено условие, чтобы катафалк по внешнему виду не уступал сооруженному для службы по казненному Людовику XVI. Видимо, поэтому они оказались похожими по архитектурно-художественному решению.

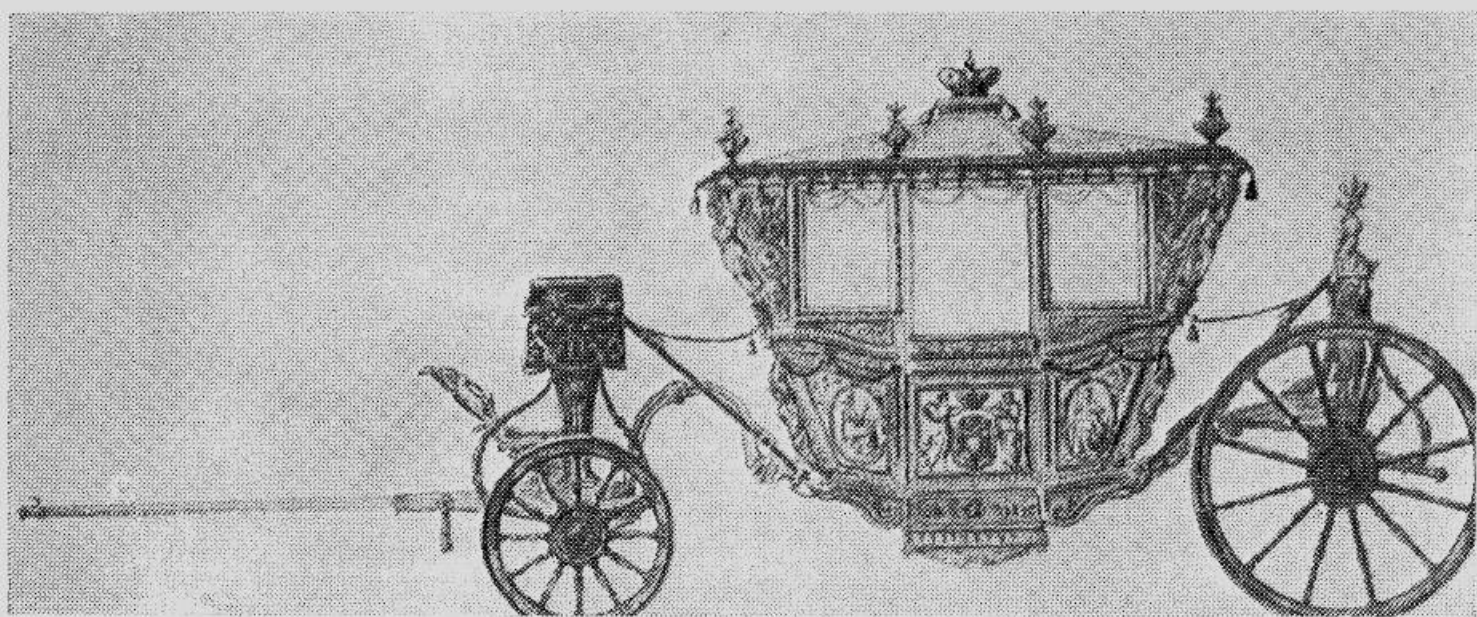
В сложную пирамидальную композицию, завершенную бюстом покойного, Бренна включил канделябры, светильники в виде треножников и курильницы, а пьедестал украсил барельефами и фигурами плакальщиц. Сооружение помещалось под балдахином, увенчанным короной и рыцарскими доспехами. Катафалк простоял в церкви св. Екатерины до 28 января 1798 года.

О даре Бренны-декоратора также свидетельствует превосходный проект раззолоченной кареты из собрания князя В. Н. Аргутинского-Долгорукого<sup>148</sup>. В ее отделке, так же как в интерьерах императорских дворцов, Бренна хотел использовать золоченую резьбу, живописные вставки и красный бархат. Углы кареты предполагалось украсить резными золочеными фигурами, а дверцу — живописным российским гербом и аллегориями Побед, держащими над ним корону. Основную живописную композицию должны были дополнять два овальных медальона с изображениями Минервы на кузове кареты по сторонам дверцы. По верхнему краю кареты Бренна поместил вазоны с фигурками, поддерживающими маленькие короны, и одну большую корону расположил на самом верху.

Удачно найденные соотношения и пропорции отдельных частей и продуманность композиции кареты в целом, изящный и тонкий рисунок лишней раз служат доказательством высокого мастерства Бренны — архитектора, декоратора и рисовальщика.

Большим почитателем таланта Бренны был один из самых богатых и образованных людей того времени, искушенный знаток театра, поклонник изобразительных искусств граф Н. П. Шереметев. В период широко развернувшихся работ в принадлежавшем ему под-





В. Бренна. Проект кареты.

московном имении Останкино Шереметев неоднократно обращался к Бренне с просьбой выслать проекты отделки парадных интерьеров Останкинского дворца. Иногда он покупал у него готовые чертежи, рекомендуя их в качестве руководства своему крепостному архитектору П. И. Аргунову, осуществлявшему «главное смотрение за строительством». Рисунки и чертежи присылались из Петербурга. Бренна постоянно был занят и вряд ли когда-либо посещал Останкино. Но архитектор подбирал для Шереметева и предметы внутреннего убранства. Так, в 1794 году у него приобретаются скульптура и колонны, а в 1798 году — два резных золоченых стола с малахитовыми столешницами<sup>149</sup>, а также другие произведения искусства.

Даже тогда, когда строительство было завершено, Шереметев обращается к Бренне с просьбой выполнить проект ворот и ограды<sup>150</sup>.

Тем не менее основным автором Останкинского дворца был и оставался талантливый крепостной архитектор Павел Иванович Ар-

гунов, несмотря на участие в проектировании и строительстве дворца других зодчих.

Работой Бренны в Петербурге, обозначившей закат его архитектурной деятельности, явилась достройка Исаакиевского собора. Начатый по проекту А. Ринальди еще в 1768 году, к концу XVIII века он был доведен только до карниза.

26 декабря 1796 года был издан указ на имя «Государственного ассигнационного банка директора и кавалера князя Алексея Борисовича Куракина» о прекращении ассигнования строительства Исаакиевского собора. С тех пор заготовленный в большом количестве для облицовки собора разных сортов мрамор стали расходовать для иных целей. Уже 16 января 1797 года «коллежскому советнику и кавалеру Федору Ивановичу Волкову» был отпущен рускольский мрамор «от церковного строения для делания в Петропавловском соборе гробниц». А 13 февраля последовал указ о предоставлении в полное распоряжение Бренны, на строительство Михайловского замка, «имеющихся при мастерских строения соборной Исаакиевской церкви» инструментов для обработки мрамора. Тогда же было приказано мрамор отпускать «без промедления по требованию того же архитектора Бренно»<sup>151</sup>.

Казалось, Исаакиевский собор Ринальди должен был прекратить свое существование, будучи построенным лишь наполовину. Однако в марте месяце Бренне было приказано минимально возможными средствами завершить строительство, представив в ближайшее время смету.

Строительство Исаакиевского собора, теперь уже по проекту Бренны, было возобновлено 1 апреля 1798 года. Помощниками его были назначены работавшие с ним на строительстве Михайловского замка архитекторы Михаил Овсянников и Иван Гирш, а также Карл Росси, который «употреблен был для всех планов и рисунков и вообще для всего, касающегося до сей части». Непосредственно каменные работы выполняли «мраморный мастер» Генри Грауер, «каменные мастера» Давид Висконти и Павел Писцов, а наблюдение за правильностью ведения этих работ осуществлял Ларион Шестиков<sup>152</sup>.

Вначале, в соответствии с замыслом Ринальди, Бренна хотел возвести собор пятиглавым. Однако отсутствие достаточного количества средств, скупо отпускавшихся казной, заставило его строить храм одноглавым.

В 1798 году были выведены боковые своды и подпружные арки большого купола, и Бренна связал их конструктивно. В следующем году возвели большой купол с крестом. Его и кровлю в целом покрыли белым железом. Через год соорудили колокольню.

Будучи крайне занятым в это время строительством Михайловского замка, «равно в Гатчине и Павловске», Бренна вынужден был «препоручить наблюдение и смотрение» за наиболее сложными и ответственными работами, «как-то в конструкции сводов, куполов, колокольни и прочее», опытным мастерам каменного дела Джованни и Луиджи Руска. Им и принадлежит главная заслуга в завершении Исаакиевского собора по проекту Бренны<sup>153</sup>.

Основные строительные и отделочные работы заканчиваются в 1801 году. Тогда же была завершена колокольня, подняты и подвешены колокола.

1 ноября 1801 года Бренна подает рапорт об окончании строительства Исаакиевского собора вместе с «планами оной церкви» и финансовым отчетом о расходовании ассигнованной суммы — 252 853 рубля. Однако выделенной суммы оказалось мало, в связи с чем Бренна указал, что «к оной церкви недостают разные украшения, как-то: три барельефа над большими дверями внутри и два образа над боковыми дверями». С целью экономии средств Бренна предлагал затем изготовить барельефы не из итальянского мрамора, как было задумано первоначально, а отлить из алебаstra по моделям, заказанным скульпторам Соколову и Альбани<sup>154</sup>. В связи с этим датой завершения постройки здания стало 30 мая 1802 года.

Оконченный по проекту Бренны собор не был зданием, характерным для творчества зодчего. В силу сложившихся обстоятельств архитектор вынужден был достраивать его в кирпиче, хотя собор уже наполовину был одет в мрамор. Отсутствие боковых глав, пониженный центральный купол и сокращенная до двух ярусов колокольня исказили первоначально задуманные пропорции. Все это



впоследствии дало основание утверждать, что Бренна малоталантлив.

В 1809 году был объявлен конкурс на перестройку собора. В нем приняли участие архитекторы А. Н. Воронихин, А. Д. Захаров, Тома де Томон, Луиджи Руска, имевший к этому времени звание архитектора, Д. Кваренги, Ч. Камерон и другие, но ни один проект не приняли к исполнению. Лишь в 1818 — 1858 годах был выстроен новый Исаакиевский собор — по проекту О. Монферрана.

После смерти Павла I работы, начатые Бренной, заканчиваются, а новые заказы от двора к нему не поступают. Его не пригласили даже для оформления траурной церемонии по случаю кончины императора. Основные работы были распределены между архитекторами И. Е. Старовым, Д. Кваренги, П. Гонзага и Л. Руска. Старов создавал убранство в Михайловском замке, Кваренги и Гонзага — в Петропавловском соборе, Руска — в Зимнем дворце<sup>155</sup>.

Бренна решает оставить службу и уехать за границу. В связи с этим 30 января 1802 года был издан соответствующий указ: «Состоящего в ведомстве Кабинета архитектора Бренна по прошению его, увольняя от службы, повелеваю производить ему настоящее жалование и все ныне получаемые им оклады, доколе по строению Исаакиевской церкви окончит он с Гофинтендантскою конторою расчеты, с окончанием же оных из пенсионов и жалованья, определенных ему в предложении\*, что он останется в российской службе, производить ему по 2000 рублей на год по смерть его»<sup>156</sup>. В этот же день на место Бренны был определен Тома де Томон.

30 января 1802 года по ходатайству Бренны вышел еще один царский указ: «Состоящего в ведомстве Кабинета архитектурного ученика Карла Росси, увольняя на два года в чужие края для усовершенствования его познаний, повелеваю получаемое им жалованье по 600 рублей на год доставлять на место его пребывания».

Бренна и Росси стали готовиться к отъезду за границу. Но если Росси при этом намеревался вернуться, то Бренна покидал Россию навсегда. Уже летом 1801 года он распродает свое имущество, о

---

\* Очевидно, «в предположении».

чем помещает объявление в «С.-Петербургских ведомостях»: «Сего июня 19 и 20 числа пополудни в 4 часа и впредь до распродажи вещей каждую неделю, по средам и четвергам, исключая табельные дни, в доме действительного статского советника Бренна в Большой Морской под № 124 продаваться будут с публичного аукционного торгу разные живописные картины, мраморные статуи, лучшие красного дерева мебели с бронзою, часы столовые с бронзою же, люстры, фонари, зеркала в позолоченных рамах, антики и разные не все описанные вещи, составляющие коллекцию редких разного рода вещей». Приехав в Россию скромным архитектором и декоратором без средств к существованию, Бренна сумел здесь составить себе значительное состояние. Вряд ли хватило бы ему на это только жалования, несмотря на то что оно было немалым. Он постоянно совмещал проектную и строительную работу с коммерческими делами, к чему имел несомненные склонности. Бренна мог недорого купить различные предметы и вскоре продать их с большой для себя выгодой. Не отказывался он и от посредничества при приобретении предметов внутреннего убранства для дворцов, что безусловно представляло собой хороший источник дохода. Бренна покупал и продавал картины, скульптуру, вазы, различные предметы из камня и бронзы, камины, случалось даже колонны. Торговал он и собственными чертежами. Все это помогло ему скопить большие средства для составления собственного собрания произведений изобразительного и прикладного искусства.

Современник архитектора путешественник И. Меерман, посетивший в конце XVIII века Петербург и побывавший в доме Бренны, в вышедшей позже книге писал: «Господин Бренна, который строил Михайловский замок, владеет замечательной коллекцией. Из-за его отсутствия мне не посчастливилось видеть его камей. У него несколько комнат, наполненных урнами, колоннами, столами, оправленными в золото красивыми камнями, флорентийскими мозаиками и прекрасным собранием картин... Хотя картины на добрую треть могли бы числом быть сокращены, все же в редких собраниях в Петербурге можно найти лучшие экземпляры».

Действительно, коллекция Бренны была одной из самых богатых в Петербурге. Несколько больших комнат в его доме были наполнены скульптурными произведениями, в том числе античными и эпохи итальянского Возрождения. Бренне, в частности, принадлежало широко известное скульптурное произведение Микеланджело Буонарроти «Скорчившийся мальчик», занимающее сегодня почетное место в экспозиции Государственного Эрмитажа.

Не менее прекрасным было собрание живописи, где можно было видеть картины Тициана, Рембрандта, Иорданса, Аннибале Карраччи, Гвидо Рени, Гюбера Робера, «одно из лучших произведений Грёза», принадлежавшее ранее Ж.-О. Фрагонару, и многие другие<sup>157</sup>.

После ликвидации имущества Бренна продал свой дом на Большой Морской и переселился до отъезда в дом Кусовникова на Гороховой (ныне улица Дзержинского) у Красного моста.

1 августа 1802 года «С.-Петербургские ведомости» объявили об отъезде Бренны. Здесь же сообщалось, что при нем находится «архитектурный помощник Карл Росси».

После кратковременного пребывания в Германии Бренна на протяжении ряда лет живет во Франции. Об этом свидетельствует царский указ от 15 декабря 1806 года о прекращении выплаты пенсии иностранцам, живущим во Франции, в том числе Бренне<sup>158</sup>. Позже архитектор возвратился в Германию, где жил до конца своих дней. Не имея архитектурной практики, Бренна на склоне лет занялся живописью. Однако молодые выпускники петербургской Академии художеств Сильвестр Щедрин и Самуил Гальберг, видевшие его работы на выставке в Дрездене, в письмах на родину отмечали, что они произвели на них самое удручающее впечатление.

Свои последние годы обедневший в условиях наполеоновских войн Бренна скромно доживал в Дрездене, где и скончался, вероятнее всего, в 1818 году.

В 1820 году вдова архитектора через русского посланника в Дрездене посылает в Петербург прошение с просьбой выделить ей пособие ввиду заслуг ее мужа перед Россией. Она жалуется на то, что «последняя война и потери в Италии их совершенно разорили». Однако в просьбе ей отказали, ссылаясь на то, что она должна была



сохранить часть «имущества, оставленного после ее мужа, и должна иметь капиталы».

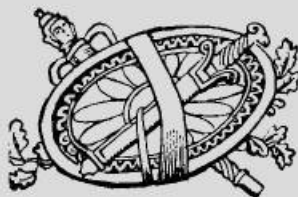
На основании этого документа датой смерти Бренны часто называют 1820 год.

\* \* \*

На протяжении долгих лет Бренна жил и работал в нескольких европейских странах, но самый насыщенный и плодотворный период его творчества связан с Россией, и главным образом с Петербургом. Здесь он достиг вершин своего творчества.

Начало XIX века ознаменовало закат его творческой деятельности. Изменились не только вкусы, но и основное направление развития архитектуры. Более широкий размах приобрело строительство общественных зданий, связанных с рядом новых градостроительных проблем. Дворцовое строительство перестало быть ведущим.

В изменившихся условиях на первый план вышла плеяда молодых талантливых архитекторов, шедших в ногу со временем: А. Д. Захаров, А. Н. Воронихин, Тома де Томон и бывший ученик Бренны Карл Иванович Росси, с чьим именем связан завершающий этап русского классицизма.



## СЛОВАРЬ МИФОЛОГИЧЕСКИХ И ДРЕВНЕРИМСКИХ ИМЕН

**Актеон** (греч.) — мифический охотник. Однажды во время охоты Актеон увидел купающуюся Артемиду (см. Диана). Разгневанная богиня превратила Актеона в оленя, и его растерзали собственные собаки.

**Амазонки** (греч.) — мифические женщины-воительницы. По одним сказаниям, племя амазонок обитало на берегах Меотиды (так называли греки Азовское море), по другим — в Малой Азии.

**Амур** (греч. — Эрот) — крылатый бог любви, сын Венеры, ее посланник и неизменный спутник.

**Амфитрита** (греч.) — супруга бога морей Посейдона, владычица морской стихии.

**Антиной** — юноша необычайной красоты, любимец императора Адриана (правил с 117 по 138 год). Утонул в Ниле, после чего был обожествлен.

**Антонин Пий** — римский император с 138 по 161 год.

**Аполлон** (греч.) — бог света, солнца, предсказатель судеб, покровитель искусств, предводитель муз.

**Ариадна** (греч.) — героиня одного из греческих мифов. Когда на остров Крит прибыл аттический герой Тесей, обреченный на съедение Минотавру — чудовищу с туловищем человека и головой быка, жившему в лабиринте, Ариадна помогла герою, вручив ему клубок нитей. Убив Минотавра, Тесей с помощью нити, прикрепленной к входу, смог выбраться из лабиринта. Герой увез Ариадну с собой, но на острове Наксос покинул ее спящей. Оставленная им Ариадна стала жрицей и супругой Вакха.

**Ахилл** (греч.) — герой Троянской войны, сын морской богини Фетиды. Желая дать сыну бессмертие, Фетида искупала его в Стиксе — священной реке подземного царства. Она погрузила младенца в воду, держа за пятку, и пятка, не омытая водой, осталась его единственным уязвимым местом.

**Беллона** (римск.) — богиня войны, супруга Марса.

**Вакх, Дионис** (римск. — Бахус) — бог растительности, покровитель виноградарства и виноделия.

*Венера* (греч. — Афродита) — богиня любви и красоты, покровительница брака.  
*Вертумен* (римск.) — этрусское божество садов и обработки земли, супруг Помоны.

*Вулкан* (греч. — Гефест) — бог огня и кузнечного ремесла.

*Геркулес* (греч. — Геракл) — самый популярный греческий народный герой, совершил двенадцать подвигов.

*Германик* — государственный деятель и полководец периода правления императора Тиберия (правил с 14 по 37 год).

*Дафна* (греч.) — нимфа, дочь речного бога Пеней. Преследуемая влюбленным Аполлоном, Дафна обратилась за помощью к богам и была превращена в лавр. Лавр — священное дерево Аполлона.

*Диана* (греч. — Артемида) — сестра Аполлона, богиня охоты, владычица зверей.

*Каллисто* (греч.) — аркадская нимфа, возлюбленная верховного бога Зевса.

*Каракалла* — римский император с 211 по 217 год.

*Клеопатра* — последняя царица Египта из династии Птоломеев (51 — 30 годы до н. э.).

*Константин Великий* — римский император с 306 по 337 год. Будучи искусным политиком, он вел длительную борьбу за власть с другими претендентами на престол. Одним из его соперников был Максенций.

*Лаокоон* (греч.) — троянский герой, жрец Аполлона. Во время войны древних греков с Троей в начале XII века до н. э. Лаокоон пытался помешать троянцам втащить в город оставленного греками деревянного коня, в котором прятались греческие герои. Боги, предрешившие гибель Трои, послали двух огромных змей, удушивших Лаокоона и двух его сыновей.

*Луций Вер* — соправитель императора Марка Аврелия.

*Максенций* — см. Константин Великий.

*Марк Аврелий* — римский император с 161 по 180 год.

*Марк Антоний* — римский полководец, муж Клеопатры.

*Марс* (греч. — Арес) — бог войны, олицетворение свирепой воинственности.

*Меркурий* (греч. — Гермес) — вестник богов, проводник душ умерших в подземное царство Аида, а также покровитель торговли.

*Минерва* (римск. — Афина) — богиня-воительница, богиня мудрости, покровительница наук и ремесел.

*Нерон* — римский император с 54 по 58 год.

*Нимфы* (греч.) — многочисленные низшие божества, олицетворявшие силы и явления природы.

*Ниоба* (греч.) — супруга царя Фив Амфиона. У нее было шесть сыновей и шесть дочерей. Гордая своими детьми, Ниоба смеялась над богиней Лето, родившей только двоих — Аполлона и Артемиду (см. Диана), за что Аполлон поразил своими стрелами всех сыновей Ниобы, а Артемида — всех ее дочерей.

*Орест* (греч.) — сын аргосского царя Агамемнона — предводителя греков в Троянской войне и Клитемнестры. После возвращения из-под Трои Агамемнон был предательски убит своей женой Клитемнестрой и ее возлюбленным — Эгистом.



Убийцы хотели избавиться и от Ореста, но он бежал, после чего семь лет жил у своего дяди — фокидского царя Строфия. Здесь он подружился с его сыном Пиладом. Достигнув совершеннолетия, Орест вернулся на родину и с помощью Пилада убил Эгиста и Клитемнестру.

*Пандора* (греч.) — мифическая женщина, посланная верховным богом Зевсом в наказание людям за поступок Прометея, похитившего для человечества с неба огонь. Зевс отдал ее замуж за брата Прометея — Эпиметея, которому подарил сосуд, заключающий все людские пороки, несчастья и болезни. Терзаемая любопытством, Пандора открыла его, несмотря на запрет, и выпустила на волю бедствия, от которых с тех пор страдает человечество. На дне сосуда осталась только Надежда.

*Парис* (греч.) — троянский царевич. В споре между Герой, Афиной и Афродитой признал последнюю красивейшей и присудил ей золотое яблоко с надписью: «Прекраснейшей». Похитив с помощью Афродиты Елену Прекрасную, жену спартанского царя Менелая, бежал с ней в Трою, что послужило поводом к Троянской войне. Во время войны убил из лука Ахилла, поразив его в пятку, но сам был сражен стрелой Геракла.

*Патрокл* (греч.) — участник Троянской войны, друг Ахилла.

*Пилад* (греч.) — см. Орест.

*Плиний Младший* — государственный деятель в период правления императора Траяна (правил с 98 по 117 год).

*Помона* (римск.) — богиня плодов, жена Вертумна.

*Прометей* (греч.) — сын титана Япета, похитивший у Зевса огонь и принесший его людям. За это Зевс велел приковать Прометея к скале и каждый день посылал орла выклевывать у него печень. Освобожден был Гераклом.

*Психея* (греч.) — мифический образ юной царевны, олицетворение человеческой души. Часто изображалась в виде молодой девушки с крыльями бабочки. О поэтической истории любви Амура и Психеи рассказал в «Метаморфозах, или Золотом осле» древнеримский писатель Апулей.

*Сатиры* (греч.) — низшие лесные божества, составлявшие свиту Вакха.

*Тит* — римский император с 79 по 81 год.

*Фавн* (римск.) — бог лесов и полей, покровитель стад и пастухов.

*Флора* (римск.) — богиня цветов, юности, весны.

*Цезарь Гай Юлий* — знаменитый римский полководец и государственный деятель I века до н. э.

*Церера* (греч. — Деметра) — богиня полей, земледелия, хлебных злаков.

*Электра* (греч.) — жена Пилада, друга Ореста.

*Эндимион* (греч.) — юноша, за красоту взятый Зевсом на небо. Обладал неизменной молодостью и красотой, был погружен в вечный сон.

*Эрот* (греч.) — см. Амур.

*Юпитер* (греч. — Зевс) — верховное божество, властелин богов и людей, бог неба и небесных сил, повелевающий громами, молнией, тучами, ливнями.

## АРХИТЕКТУРНЫЕ ТЕРМИНЫ

*Ансамбль* — совокупность зданий, образующих единую архитектурную композицию.

*Антаблемент* — верхняя (несомая) часть ордера, состоит из архитрава — нижней балки, фриза и карниза.

*Анфилада* — ряд смежных помещений с дверными проемами, расположенными на одной оси.

*Апсида* — выступ в восточной части храма, соответствующий алтарю.

*Арка* — криволинейное перекрытие между опорами или проем в стене.

*Аркада* — ряд арочных проемов, прорезанных в стене либо опирающихся на колонны или столбы.

*Архитрав* — нижнее из трех горизонтальных членений антаблемента.

*Атлант* — мужская статуя, поддерживающая перекрытие.

*Аттик* — стенка, расположенная над венчающим карнизом и завершающая фасад. Иногда аттик служит лицевой стеной дополнительного (аттикового) полуэтажа.

*Балюстрада* — состоит из точеных столбиков — балясин, накрытых перилами.

*База* — профилированное основание колонны.

*Базлика* — здание суда у древних римлян. Церковь, разделенная продольными рядами колонн или пилонов на несколько открытых галерей — нефов.

*Волюты* — скульптурные элементы в виде завитков или спиралей.

*Гризайль* — однотонная декоративная живопись, изображающая лепной декор.

*Замковый камень* — верхний средний камень, запирающий свод или арку. Часто имеет орнаментальную или скульптурную обработку.

*Капитель* — венчающая часть колонны или пилястры.

*Кариатида* — женская статуя, поддерживающая перекрытие.

*Карниз* — венчающая часть здания или антаблемента здания, портика или лоджии.

*Кессоны* — углубления в поверхности сводов или куполов, уменьшающие вес конструкции. Применяются и в качестве отделки.

*Колонна* — цилиндрический столб, состоящий обыкновенно из трех частей — базы, стержня и капители.

*Кронштейн* — выступающая из стены опора, поддерживающая какую-либо свисающую часть — балкон, карниз и т. д.

*Лопатка* — вертикальный плоский выступ на стене, напоминающий пилястру, но без базы и капители.

*Люнеты* — круглые, полукруглые или овальные окна.

*Ордер* — стоечно-балочная система, подчиненная определенным закономерностям пропорций, расположения и чередования элементов. Характеризуется единством конструкции и художественной формы. Архитектурные ордера: дорический, тосканский, ионический, коринфский, композитный (смешанный).

*Парус* — имеющая форму вогнутого треугольника конструкция, посредством которой осуществляется переход от квадратного основания к круглому барабану.

*Пилон* — массивный устой, прямоугольный или многоугольный в сечении.

*Пилястра* — плоский вертикальный выступ на поверхности стены, повторяющий части и пропорции того или иного ордера.

*Плафон* — декоративно обработанный потолок, украшенный росписью или лепкой.

*Портал* — богато обработанный вход в здание.

*Портик* — колоннада, выступающая на фасаде или образующая фасад.

*Раскреповка* — небольшой выступ стены, антаблемента и т. п.

*Ризалит* — выступающая часть фасада здания.

*Ротонда* — круглое здание, чаще всего перекрытое куполом, или круглый зал с куполом.

*Руст* (рустованная стена) — рельефная кладка или облицовка здания камнями с выпуклой поверхностью (рустами). Имитируется разбивкой стены на прямоугольники или полосы.

*Свод*: сферический — имеющий форму полусферы или части сферы; с распадками — со сводчатыми выемками над проемами; цилиндрический, или полуциркулярный, — имеющий форму полуцилиндра.

*Тимпан* — плоскость, заключенная внутри фронтона.

*Филенка* — декоративный очень небольшой выступ или запад на гладкой поверхности стены.

*Фриз* — средняя горизонтальная часть антаблемента.

*Фронтон* — венчание портика или здания, образованное скатами кровли и карнизом.

*Эмблема* — изображение, имеющее условное значение.



## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Годы рождения и смерти Бренны уточнил польский ученый Станислав Лоренц: Lorentz S. Natolin. Warszawa, 1948. Частичный перевод этого труда, выполненный К. В. Мыtareвой, находится в архиве ПДМ: Лоренц С. Винченцо Бренна в Польше, инв. № 3723. Здесь же имеется перевод другой публикации Лоренца: Письмо Бренны к Станиславу Костке Потоцкому от 21 сентября 1789 года, инв. № 3583. Основные сведения о польском периоде Бренны взяты из работ Лоренца, изученных автором данной книги в оригинале. Они уточнены и дополнены материалами публикаций других польских исследователей.

<sup>2</sup> Пилявский В. И. Джакомо Кваренги. Архитектор. Художник. Л., 1981, с. 19.

<sup>3</sup> Антонов В. Из жизни Карла Росси. — Вечерний Ленинград, 1981, 3 декабря.

<sup>4</sup> НИМ АХ, инв. № А-14135.

<sup>5</sup> Там же, инв. № А-14133.

<sup>6</sup> Lorentz S. Musées et collections en Pologne. Varsovie, 1974, p. 165—166

<sup>7</sup> Цитаты из письма Бренны к Потоцкому даны в переводе К. В. Мыtareвой.

<sup>8</sup> Согласно опубликованным недавно материалам, отделкой Парадной лестницы и Нижнего вестибюля руководил Франсуа Виолье (Белавская К. П. Художник Ф. Виолье и его работы в Павловске. — В сб.: Памятники культуры. Новые открытия. М., 1977, с. 320). С именем Бренны связана только отделка Верхнего вестибюля.

<sup>9</sup> НИМ АХ, инв. № А-14111.

<sup>10</sup> Там же, инв. № А-27234.

<sup>11</sup> Курбатов В. Павловск: Художественно-исторический очерк и путеводитель. СПб., 1912, с. 159. В настоящее время на закругленной стене можно видеть гобелен, вытканый в 1776 году по рисунку Ш. Куапеля на Парижской королевской мануфактуре, а на боковых стенах — меньших размеров брюссельские шпалеры XVIII века на темы знаменитого романа Сервантеса «Дон Кихот». Эти уникальные ковры ручной работы были подарены хозяевам дворца французским королем во время их путешествия по странам Европы.

<sup>12</sup> НИМ АХ, инв. № А-14112, 14113.

<sup>13</sup> Курбатов В. Ук. соч., с. 167. В настоящее время закругленную стену Библиотеки Марии Федоровны в соответствии с Ковровым кабинетом украшает гобелен из серии «Дон Кихот». Ковры размещены и на боковых стенах. Следует отметить, что на проекте Коврового кабинета Бренна изобразил гобелен с двумя медальонами, а не с одним, как в серии «Дон Кихот». Гобелены из серии «Дон Кихот» ранее предназначались для Малиновой гостиной Гатчинского дворца.

<sup>14</sup> НИМ АХ, инв. № А-14110.

<sup>15</sup> Там же, инв. № А-20533 — 20539. Проект (поэтажные планы, фасады и разрез).

<sup>16</sup> ЦГИА, ф. 493, оп. 1, д. 781, л. 1 — 3 об.

<sup>17</sup> Там же, л. 21.

<sup>18</sup> Там же, л. 252.

<sup>19</sup> Там же, л. 118.

<sup>20</sup> ЦГИА, ф. 493, оп. 8, д. 138.

<sup>21</sup> Там же, оп. 1, д. 966, л. 27, 32, 34, 37, 38.

<sup>22</sup> Там же, д. 1920, л. 13, 14, 16, 20.

<sup>23</sup> Там же, л. 32.

<sup>24</sup> ЦГИА, ф. 493, оп. 1, д. 781, л. 119, 119 об.

<sup>25</sup> Там же, д. 788, л. 301.

<sup>26</sup> Там же, д. 781, л. 120.

<sup>27</sup> Там же, д. 2098, л. 1.

<sup>28</sup> ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 1376, л. 1 — 4.

<sup>29</sup> ЦГИА, ф. 493, оп. 1, д. 781, л. 120 об.

<sup>30</sup> ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 1376, л. 8, 9, 11.

<sup>31</sup> ЦГИА, ф. 493, оп. 1, д. 781, л. 120 об.

<sup>32</sup> ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 1376, л. 9.

<sup>33</sup> ЦГИА, ф. 406, оп. 1, д. 206, л. 100.

<sup>34</sup> ЦГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 140, л. 17.

<sup>35</sup> ЦГИА, ф. 493, оп. 1, д. 874, л. 1, 2, 4, 6.

<sup>36</sup> Там же, д. 1916, л. 2, 5, 6.

<sup>37</sup> Там же, л. 7.

<sup>38</sup> ЦГИА, ф. 493, оп. 1, д. 1915, л. 2 — 4, 6, 9, 11, 18, 23.

<sup>39</sup> Silva, или selva, в переводе с итальянского означает «лес, роща».

<sup>40</sup> ЦГИА, ф. 493, оп. 1, д. 5, л. 1 об.; д. 86, л. 19.

<sup>41</sup> Там же, д. 243, л. 2.

<sup>42</sup> Там же, д. 898, л. 1.

<sup>43</sup> Там же, д. 1797, л. 1, 2, 4.

<sup>44</sup> ЦГИА, ф. 493, оп. 7, д. 61, л. 1 — 2.

<sup>45</sup> Там же, оп. 1, д. 294, л. 1 — 108.

<sup>46</sup> Там же, д. 3914, л. 312.

<sup>47</sup> Там же, д. 3915, л. 62 — 69.

<sup>48</sup> ЦГИА, ф. 493, оп. 7, д. 42, л. 1 — 8.

<sup>49</sup> Там же, оп. 1, д. 2100, л. 18.

<sup>50</sup> Там же, д. 966, л. 2 — 7, 11, 14, 14 об., 16, 17.

- <sup>51</sup> Там же, д. 219, л. 1 — 3.
- <sup>52</sup> ЦГИА, ф. 493, оп. 7, д. 41, л. 1 — 7; ф. 468, оп. 1, д. 3915, л. 58.
- <sup>53</sup> ЦГИА, ф. 466, оп. 1, д. 192, л. 228; д. 196, л. 193.
- <sup>54</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 3918, л. 217 об.
- <sup>55</sup> Там же, л. 217.
- <sup>56</sup> ЦГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 140, л. 3.
- <sup>57</sup> ОДМ, инв. № Ч-616 — 619.
- <sup>58</sup> ЦГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 140, л. 11.
- <sup>59</sup> ЦГИА, ф. 491, оп. 1, д. 149, л. 1 — 2.
- <sup>60</sup> Там же, оп. 3, д. 1567, л. 56.
- <sup>61</sup> Там же, д. 1568, л. 5 — 7.
- <sup>62</sup> ЦГИА, ф. 491, оп. 1, д. 27, л. 1, 2, 13 об., 14, 19; д. 146, л. 27.
- <sup>63</sup> Исследователь архитектуры Петербурга А. Н. Петров приписывал его В. И. Баженову, хотя и утверждал, что «какие-либо письменные распоряжения Павла, связанные с работой Баженова в Гатчине, не обнаружены» (Макаров В., Петров А. Гатчина. Л., 1974, с. 12). Существует большое количество документальных материалов, свидетельствующих о постоянной работе Бренны в Гатчине.
- <sup>64</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 3911, л. 209 — 215 об.
- <sup>65</sup> ЦГИА, ф. 466, оп. 1, д. 192, л. 194.
- <sup>66</sup> ЦГИА, ф. 491, оп. 3, д. 1567, л. 10, 34.
- <sup>67</sup> Там же, л. 5, 11.
- <sup>68</sup> Там же, л. 61, 79, 80, 124.
- <sup>69</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 3915, л. 59.
- <sup>70</sup> Там же.
- <sup>71</sup> ЦГИА, ф. 491, оп. 1, д. 146, л. 49 — 50.
- <sup>72</sup> Там же, оп. 3, д. 1567, л. 94.
- <sup>73</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 3913, л. 626 — 627; д. 3915, л. 61, 61 об. Один из этих счетов приведен в рукописи Н. Е. Лансере, другой не был ему известен.
- <sup>74</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 145, л. 164; д. 428, л. 22, 24.
- <sup>75</sup> Архив ГДМ, инв. № 146/1. Сообщила А. С. Ёлкина.
- <sup>76</sup> Там же, д. 139, оп. 2, ед. хр. 139, л. 59, 59 об. По сведениям А. С. Ёлкиной, в 1940 году оригинал этого документа вместе с другими подлинными описями дворца был сдан на реставрацию, и местонахождение их пока неизвестно.
- <sup>77</sup> Цитируется по рукописи Н. Е. Лансере.
- <sup>78</sup> Антонов В. Дом зодчего. — Вечерний Ленинград, 1978, 27 апреля. Н. Е. Лансере прежним владельцем дома называл «действительного тайного советника и кавалера» Я. И. Булгакова и считал, что Бренна вначале жил в этом доме, а приобрел его только в 1801 году.
- <sup>79</sup> Этот вывод Лансере особенно важен, так как в послевоенные годы сложилось твердое убеждение, что автором первоначального проекта был В. И. Баженов. Сторонники такого утверждения опираются на: проект церковного фасада неизвестного здания, датированный 1792 годом; напоминающий Михайловский замок неподписанный план нового дворца в Гатчине, без должных на то оснований при-



писанный Баженову; указ Павла I от 28 ноября 1796 года, согласно которому руководство строительством возлагалось на Баженова.

Однако проект фасада 1792 года, только в общих чертах напоминающий фасад Михайловского замка и не дающий никакого представления об объемно-пространственной композиции, выполнен Лаврентием Миллером (в правой нижней части листа имеется авторская подпись) и содержит только письменную рекомендацию или замечание Баженова, а указ говорит лишь о руководстве Баженова строительством по данному ему проекту. Через три с небольшим месяца Баженов был отстранен от руководства, и на его место в соответствии с указом от 4 марта 1797 года был назначен Бренна. На последние факты еще в 1930-х годах обратил внимание Н. Е. Лансере.

<sup>80</sup> К. П. Белавская приводит сведения об участии в разработке первых вариантов Михайловского замка художника Ф. Виолье, работавшего в 1780 — 1790-е годы в Павловске и Гатчине одновременно с Бренной (Белавская К. П. Указ. соч., с. 310). Возможно, что Виолье был учителем наследника до Бренны. Однако первоначальные архитектурные знания Павел, видимо, получил под руководством В. И. Баженова. По утверждению будущего президента Академии художеств А. Н. Оленина, Баженов был когда-то учителем архитектуры наследника (ЦГИА, ф. 789, оп. 20, д. 69, л. 203. Сообщено Н. И. Никулиной). Если верить записи Оленина, сделанной через 25 лет после смерти Павла, Баженов мог быть его учителем только до 1767 года. С начала 1767 до 1792 года Баженов постоянно живет в Москве.

<sup>81</sup> С.-Петербургские ведомости, 1797, 20 марта. Цитируется по рукописи Н. Е. Лансере.

<sup>82</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 3912, л. 201.

<sup>83</sup> Там же, л. 24.

<sup>84</sup> НАК ГИОП, инв. № 2832 — 2850.

<sup>85</sup> Там же, инв. № 2831. Текст на французском языке.

<sup>86</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 43, д. 381, л. 48.

<sup>87</sup> Там же, оп. 1, д. 3912, л. 121.

<sup>88</sup> ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 1338, л. 1.

<sup>89</sup> Цифра приведена в рукописи Н. Е. Лансере без ссылки на источник.

<sup>90</sup> ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 61690. Полный текст документа приведен в рукописи Н. Е. Лансере.

<sup>91</sup> Приглашение Смуглевич получил через фельдмаршала М. И. Кутузова, бывшего в то время губернатором Вильно (Леонтьева С. Фрески «Золотого дома». — Вечерний Ленинград, 1980, 29 мая).

<sup>92</sup> Цитируется по рукописи Н. Е. Лансере.

<sup>93</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 43, д. 429, л. 4 — 5, 24.

<sup>94</sup> Там же, оп. 1, д. 3914, л. 68 об.

<sup>95</sup> Там же, оп. 43, д. 429, л. 8 об., 10.

<sup>96</sup> Там же, оп. 1, д. 3916, л. 40 — 44; д. 3917, л. 51 — 60.

<sup>97</sup> Там же, оп. 43, д. 429, л. 4.

<sup>98</sup> НАК ГИОП, инв. № 2844, 2848.

- <sup>99</sup> ЦГИА, ф. 466, оп. 1, д. 180, л. 116 — 119.
- <sup>100</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 3916, л. 53 — 56.
- <sup>101</sup> НАК ГИОП, инв. № 2837.
- <sup>102</sup> Русский архив: Историко-литературный сборник. М., 1865, с. 224.
- <sup>103</sup> ЦГИА, ф. 466, оп. 1, д. 201, л. 29.
- <sup>104</sup> ЦГАВМФ, ф. 198, оп. 1, д. 31, л. 179 — 183.
- <sup>105</sup> ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 1458, л. 2 — 12.
- <sup>106</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 3916, л. 59 — 61 об.
- <sup>107</sup> ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 1458, л. 13 — 15.
- <sup>108</sup> Там же, л. 108.
- <sup>109</sup> Там же, л. 119.
- <sup>110</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 3916, л. 437.
- <sup>111</sup> Там же, д. 3924, л. 147 — 149.
- <sup>112</sup> ЦГИА, ф. 466, оп. 1, д. 201, л. 111 — 112.
- <sup>113</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 43, д. 429, л. 26 об.; ф. 789, оп. 1, ч. 1.
- <sup>114</sup> НИМ АХ, инв. № А-17973 — 17989.
- <sup>115</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 43, д. 429, л. 1.
- <sup>116</sup> Цитируется по рукописи Н. Е. Лансере.
- <sup>117</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 32, д. 1252.
- <sup>118</sup> Там же, д. 1251.
- <sup>119</sup> Он имел еще одно название — Кавалергардский зал.
- <sup>120</sup> Находятся в Государственном Русском музее под названием: «Взятие Казани 2 октября 1552 года» и «Призвание Михаила Федоровича Романова на царство 14 марта 1613 года».
- <sup>121</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 32, д. 1251, л. 9.
- <sup>122</sup> Там же, л. 20 об.
- <sup>123</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 32, д. 1252, л. 12 об.
- <sup>124</sup> ПДМ, инв. № ЦХ-1361-Х.
- <sup>125</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 32, д. 1252, л. 25.
- <sup>126</sup> Там же, д. 1251, л. 92 об.
- <sup>127</sup> Подробно об этом в статье: Шуйский В. К. К истории одного открытия. — Художник, 1969, № 10, с. 57 — 58.
- <sup>128</sup> ЦГИА, ф. 466, оп. 1, д. 180, л. 62; д. 201, л. 178, 220; д. 209, л. 10, 31.
- <sup>129</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 4097, л. 12.
- <sup>130</sup> Там же, оп. 35, д. 239.
- <sup>131</sup> Пилявский В. И. Современники великого зодчего. — Строительство и архитектура Ленинграда, 1975, № 8, с. 42 — 43.
- <sup>132</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 3913, л. 594, 598.
- <sup>133</sup> Там же, л. 609 об.
- <sup>134</sup> Одно находится в Эрмитаже, а два других — в Оружейной палате в Москве (Соколова Т., Орлова К. Русская мебель в Государственном Эрмитаже. Л., 1973, с. 10).
- <sup>135</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 3915, л. 52.
- <sup>136</sup> Там же, д. 3913, л. 609, 610.

- <sup>137</sup> Там же, л. 614.
- <sup>138</sup> Там же, л. 604 — 605.
- <sup>139</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 3913, л. 612 — 613.
- <sup>140</sup> ЦГИА, ф. 466, оп. 1, д. 192, л. 151.
- <sup>141</sup> Архивными документами авторство Бренны пока не подтверждено.
- <sup>142</sup> Антонов В. Дом у перекрестка. — Вечерний Ленинград, 1979, 7 июня. Эти же сведения содержатся в рукописи Н. Е. Лансере.
- <sup>143</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 3920, л. 201.
- <sup>144</sup> Там же, л. 286.
- <sup>145</sup> ГМИЛ, архив Майера, описание к V атласу, с. 60 — 61. Цитируется по рукописи Н. Е. Лансере.
- <sup>146</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 4055, л. 288.
- <sup>147</sup> Там же, д. 3914, л. 14.
- <sup>148</sup> Н. Е. Лансере высказал предположение, что карета предназначалась для коронации Павла в Москве.
- <sup>149</sup> В настоящее время находятся в экспозиции ОДМ.
- <sup>150</sup> ЦГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 140, л. 14.
- <sup>151</sup> ЦГИА, ф. 470, оп. 1, д. 23, л. 1, 16, 29.
- <sup>152</sup> Там же, д. 24, л. 35 — 36.
- <sup>153</sup> Там же, л. 121 об.
- <sup>154</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 201, л. 157 — 159; ф. 470, оп. 1, д. 24, л. 1 — 2, 27 — 28 об., 57, 57 об., 74 об., 75.
- <sup>155</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 3918, л. 159 — 160.
- <sup>156</sup> Там же, д. 3919, л. 73; ф. 470, оп. 1, д. 24, л. 64.
- <sup>157</sup> Подробное описание коллекции Бренны содержится в рукописи Н. Е. Лансере.
- <sup>158</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 1, д. 3923.

## СОКРАЩЕНИЯ

- ГДМ — Гатчинский дворец-музей.
- ГМИЛ — Государственный музей истории Ленинграда.
- НАК ГИОП — Научно-архитектурный кабинет Государственной инспекции по охране памятников г. Ленинграда.
- НИМ АХ — Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР в Ленинграде.
- ОДМ — Останкинский дворец-музей.
- ЦГАВМФ — Центральный государственный архив Военно-Морского Флота в Ленинграде.
- ЦГАДА — Центральный государственный архив древних актов в Москве.
- ЦГИА — Центральный государственный исторический архив СССР в Ленинграде.



## ЛИТЕРАТУРА

Пушкарев И. Описание Санкт-Петербурга. СПб., 1839.

Коцебу А. Краткое описание Михайловского замка в 1801 году. — Русский архив, 1870, № 6.

Стефани Л. Собрание древних памятников искусства в Павловске. СПб., 1872.

Семевский М. Павловск: Очерк истории и описание, 1777 — 1877. СПб., 1877.

Материалы о городах придворного ведомства. Город Гатчино. СПб., 1882.

Столетие города Гатчины. 1796 — 1896. Т. 1 — 2. Изд. Гатчинского дворцового управления, 1896.

Шильдер Н. К. Император Павел I. СПб., 1901.

Павловский дворец. — Художественные сокровища России, 1903, № 9 — 12; 1905, № 6 — 8, 11, 12.

Врангель Н. Винцент Францевич Бренна. — Старые годы, 1908, март, с. 169 — 173.

Грузинский К. Павловск: Исторический очерк. СПб., 1911.

Курбатов В. Павловск: Художественно-исторический очерк и путеводитель. СПб., 1912.

Успенский А. Павловские дворцы и дворцовый парк. М., 1912.

Грабарь И. История русского искусства. Т. 3. М., 1913, с. 430 — 448.

Лансере Н. Е. Архитектура и сады Гатчины. — Старые годы, 1914, июль — сентябрь, с. 5 — 32.

Вейнер П. П. Убранство Гатчинского дворца. — Старые годы, 1914, июль — сентябрь, с. 33 — 83.

Кознаков С. Н. Павловская Гатчина. — Старые годы, 1914, июль — сентябрь, с. 101 — 188.

Лансере Н. Е. По поводу «Павильона Венеры». — Старые годы, 1914, июль — сентябрь, с. 192 — 193.

Краткая историческая справка об Инженерном замке со времени его возникновения с 26 февраля 1797 г. по 4 мая 1914 г. [Б. в. д.]

Трофимов А. Михайловский замок. Старая рукопись. [Б. в. д.]

Макаров В. К. Гатчинский парк. Пг., 1921.

- Талепоровский В. Павловский парк. Пг., 1923.
- Конашевич В. М. Павловский парк. Л., 1925.
- Курбатов В. Я. Гатчина. Л., 1925.
- Конашевич В. Павловск. Л., 1927.
- Макаров В. К. Гатчина. М. — Л., 1927.
- Матвеев А. Павловский дворец-музей. М. — Л., 1931.
- Балаева С. Н., Смирнов Г. В. Гатчина. Дворец и парк. Л., 1935.
- Дергачева М. Гатчинский дворец времени Павла I. Л., 1935.
- Архангельская Н. Э. Павловск. Л., 1936.
- Лансере Н. Е. В. Бренна. Л., 1938. Рукопись. Хранится в личном архиве Н. Н. Лансере.
- Помарнаукий А. В. Гатчинский дворец-музей и парк. Л., 1939.
- Подольский Р. К. вопросу об авторе Михайловского замка. — Архитектура СССР, 1940, № 12, с. 62 — 67.
- Земцов О. Павловск. М., 1947.
- Яковлев В. Ансамбль Гатчинского дворца. — В кн.: Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. М. — Л., 1948, с. 361 — 402.
- Михайловская О. Новое об Инженерном замке. — Архитектура Ленинграда, 1950, № 1, с. 29 — 31.
- Михайлов А. И. Баженов. М., 1951.
- Балаева С. Н., Помарнаукий А. В. Гатчина. М., 1952.
- Вейс Н., Громова Н., Зеленова А. Павловск. М., 1952.
- Иванова О. Павловский парк. Л., 1956.
- Минкина Г. А., Мамаев К. К. Гатчинский парк. Л., 1956.
- Рузов Л. В. Яблочкин Ю. Н. Гатчина. Л., 1959.
- Зеленова А. Павловский парк. Л., 1964.
- Вейс З., Вейс Н. В Павловском парке. Л., 1967.
- Борискович В. В Павловском парке. Л., 1971.
- Елкина А. С. Павловск, Л., 1971.
- Петров В. Н. Конная статуя Петра I работы Растрелли. Л., 1972.
- Макаров В., Петров А. Гатчина. Л., 1974.
- Кучумов А. М. Павловск. Дворец и парк. Л., 1976.
- Белавская К. П. Художник Ф. Виолье и его работы в Павловске. — В сб.: Памятники культуры. Новые открытия. М., 1977, с. 309 — 322.
- Зеленова А. И. Дворец в Павловске. Л., 1978.
- Антонов В. Живописцы-декораторы Скотти в России. — В кн.: Русское искусство второй половины XVIII — первой половины XIX в.: Материалы и исследования. М., 1979, с. 69 — 107.
- Пирютко Ю. М. Гатчина. Художественные памятники города и окрестностей. Л., 1979.
- Елкина А. С. Гатчина. Л., 1980.
- Кучумов А. М. Павловск: Путеводитель. Л., 1980.
- Шварц В. Павловск. Л., 1980.

Кучумов А. М. Русское декоративно-прикладное искусство в собрании Павловского дворца-музея. Л., 1981.

Лисовский В. Г. Павловск. — В кн.: Пригороды Ленинграда. Л., 1982, с. 203 — 257.

Никулина Н. И. Гатчина. — В кн.: Пригороды Ленинграда. Л., 1982, с. 258 — 302.

Агаджанов М. Слово в защиту. Прошлое и настоящее Михайловского замка. — Нева, 1983, № 8, с. 180 — 184.

Кедринский А. А., Колотов М. Г., Ометов Б. Н., Раскин А. Г. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда. Л., 1983, с. 145 — 148.

*Piotrowski J.* Zamek w Lancucie. Lwow., 1933.

*Lorentz S.* Natolin. Warszawa., 1948.

*Lorentz S., List V.* Brenny do Stanislawo Kostki Potockiego z r. 1789. — „Biuletyn Historii Sztuki”, XII, 1950, nr. 1—4, s. 324—329.

*Kossakowska-Szanajca Z., Majewska-Maszkowska B.* Zamek w Lancucie. Warszawa., 1964.

*Majewska-Maszkowska B.* Jeszcze o Natolinie-Bazantarnia Augusta Czartoryskiego i jego corki Izabelli Lubomirskiej. — „Biuletyn Historii Sztuki”, XXVIII, 1966, nr. 2, s. 193—201.

*Majewska-Maszkowska B.* Brenna Vincenzo. — „Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających”, T. I, 1971, s. 230—232.

*Majewska-Maszkowska B.* Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich-Lubomirskiej. 1736—1816. — „Studia z historii sztuki”. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdansk, 1976.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

В Италии и Польше. . . . .	7
Павловский дворец . . . . .	21
Павловский парк и его окрестности . . . . .	58
В Гатчине . . . . .	84
Ансамбль Михайловского замка . . . . .	120
Другие работы в Петербурге . . . . .	165
Словарь мифологических и древнеримских имен . . . . .	186
Архитектурные термины . . . . .	189
Примечания . . . . .	191
Сокращения . . . . .	196
Литература . . . . .	197

Валерий Константинович Шуйский

ВИНЧЕНЦО БРЕННА



Заведующая редакцией А. М. Березина

Редактор Л. Е. Кошечкина

Художник В. Ф. Алексеев

Художественный редактор И. З. Семенов

Технический редактор Г. В. Преснова

Корректор Л. М. Ван-Заам

Фотографии из архивов Н. Е. Лансере, Б. Л. Васильева, из собрания Научной библиотеки АН СССР, с чертежей и негативов, хранящихся в Научно-исследовательском музее АН СССР, фотографии автора и другие.

ИБ № 8511

Сдано в набор 08.01.85. Подписано к печати 26.12.85. М-17800. Формат 60×70<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага тип. № 1. Гарн. «Лазурского». Печать высокая. Усл. печ. л. 9,75. Усл. кр.-отт. 10,04. Уч.-изд. л. 10,30. Тираж 40 000 экз. Заказ № 708. Цена 75 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Лениздат, 191023, Ленинград, Фонтанка, 59. Ордена Трудового Красного Знамени типография им. Володарского Лениздата, 191023, Ленинград, Фонтанка, 57.