

**Елена Николаевна Грицак**  
**Эрмитаж**  
Серия «Памятники всемирного наследия»

*Издательский текст*  
[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=6003434](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6003434)  
*Эрмитаж: Вече; М.; 2005*  
*ISBN 5-9533-0368-8*

**Аннотация**

В настоящее время Эрмитаж является одним из самых крупных музеев мира. Основанный в середине XVIII века, он начинался с закрытого царского собрания, размещенного в парадных апартаментах Зимнего дворца. Сегодня в 5 зданиях и 350 залах главного музея России сосредоточено около 2 700 000 произведений искусства, созданных за все время существования человечества. Истории создания, архитектуре и коллекциям Эрмитажа посвящена очередная книга из серии «Памятники всемирного наследия».

# Содержание

ВВЕДЕНИЕ	4
СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ	6
МУЗЕЙ ВСЕРОССИЙСКОЙ СЛАВЫ	21
Архитектурные фантазии	22
Зимний дворец	28
Галерея Растрелли	29
Главная лестница	29
Невская анфилада	32
Конец ознакомительного фрагмента.	35

# Елена Николаевна Грицак

## Эрмитаж

### ВВЕДЕНИЕ

*Эрмитаж обширен и необозрим....  
Его бесконечные анфилады текут, как русские реки, а залы  
раскинулись, как необъятные равнины и моря.*  
**М. Аллатов**

В мире существует немного музеев, сравнимых с Эрмитажем по величине, великолепию архитектуры и разнообразию коллекций. Уникальный ансамбль составляют и сами здания: Малый Эрмитаж, Старый Эрмитаж, Новый Эрмитаж, Эрмитажный театр и Зимний дворец. Музейный комплекс формировался постепенно, благодаря чему в его облике ярко отразилась смена художественных вкусов и архитектурных стилей. В разное время Эрмитаж создавали выдающиеся зодчие Б. Ф. Растрелли, Ж. Б. Валлен-Деламот, Ю. М. Фельтен, Дж. Кваренги, Лео фон Кленце, В. П. Стасов, А. П. Брюллов, А. И. Штакеншнейдер.



Комплекс зданий Эрмитажа. Вид с Дворцовой набережной

В середине XVIII века Эрмитажем называли уединенные парковые павильоны, заимствованные из французского придворного быта. Возникший по воле императрицы Екатерины II, музей изначально служил местом развлечений высшего общества и, подобно другим дворцовым зданиям, щедро украшался произведениями искусства. Уже тогда он не являлся единственным в России. И поныне существует Эрмитаж, возведенный при Петре I в Нижнем саду Петродворца. Второе сооружение подобного рода появилось при Елизавете, оно было построено архитекторами С. И. Чевакинским и Растрелли невдалеке от Екатерининского дворца.

Однако только петербургский Эрмитаж преобразился в полноценный музей, что принято связывать с его расположением в столице и поблизости от императорской резиденции. Вначале частный, а затем ставший публичным, он развивался более двух столетий, сыграв важную роль в русской культуре: постепенно увеличивались его фонды, расширялись коллекции, возводились новые здания.

В настоящее время Государственный Эрмитаж является одним из крупнейших художественных музеев мира. Богатство его экспозиции наглядно представляет сложный путь развития мировой культуры. Огромный хронологический диапазон коллекций помогает уче-

ным сопоставлять предметы, различные по времени и месту создания. В свою очередь зритель может ощутить ход истории и осознать свою роль в современной культуре.



Часть фасада Зимнего дворца

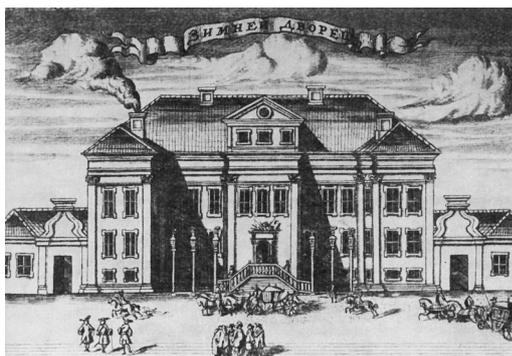
Самую привлекательную особенность Эрмитажа составляет архитектура залов. Внутреннее пространство музея, декор помещений и вся старинная обстановка выступают в качестве самостоятельной ценности. Посетители музея часто не задумываются о том, насколько трудно размещать разнородные экспонаты в специфичных дворцовых интерьерах. Эффектная отделка, как бы ни была красива, не должна затмевать выставленные произведения искусства. Однако невозможно оспорить тот факт, что коллекции Эрмитажа сохранили бы свое значение и без драгоценной архитектурной оправы. Тем не менее в целом музей воспринимается как исторически сложившийся комплекс, а его богатое убранство служит обрамлением для прекрасного содержимого залов.

## СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

*Каменный Зимний дворец строится для одной лишь славы  
всероссийской.*

**Ф. Б. Растрелли**

Трудно представить Эрмитаж без восхитительного пейзажа, который открывается из окон музейных зданий. В любое время года взгляд останавливается на золоченом шпиле Петропавловской крепости и Ростральных колоннах, предваряющих вход в классический перистиль Биржи. В ясный день открывается перспектива залитой в серый гранит Дворцовой набережной. На закате можно полюбоваться картиной темнеющего неба над Адмиралтейством и Академией художеств. Навсегда остается в памяти огромная площадь и, словно вычерченный циркулем, полукруг Главного штаба. Приобретая особый смысл, виды из окон Эрмитажа позволяют ощутить единство музея с великим городом. Невозможно поверить, что грандиозный комплекс вначале состоял только из одного здания – Зимнего дворца. Сегодня все 5 зданий Эрмитажа являются центром архитектурного ансамбля, с которым связаны самые интересные страницы российской истории.

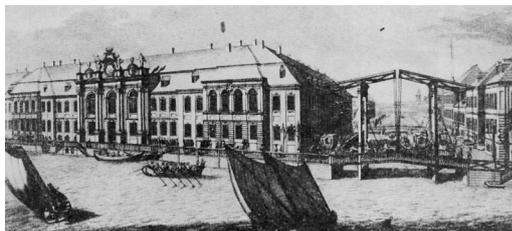


А. Ф. Зубов. «Первый Зимний дворец». Гравюра, 1717

Превращение Эрмитажа в музей официально произошло в 1852 году, когда богатые коллекции мировой культуры стали доступны широкой публике. Однако история его создания началась с события, произошедшего на столетие раньше. В 1752 году императрица Елизавета Петровна, недовольная теснотой своих апартаментов, приказала «сочинить проект» их перестройки и расширения. Третья по счету царская резиденция в Санкт-Петербурге была построена 20 лет назад и, собственно, не являлась дворцом. Первый Зимний дом на левом берегу Невы был построен для Петра I. Возведенный в пору основания столицы, он казался тесным, и в 1720 году государь переселился в более просторное строение с красивым портиком, стоявшее на месте будущего Эрмитажного театра. Из окон скромных царских палат открывался вид на роскошные особняки придворных А. В. Кикина и Ф. М. Апраксина. После смерти владельцев эти дома по приказу императрицы Анны Иоанновны объединили в одно здание, устроив наконец палаты, достойные называться императорской резиденцией.

Составлением плана третьего Зимнего дворца занимался итальянец Карло Бартоломео Растрелли – зодчий и скульптор, работавший в России с петровских времен. Исполненная им конная статуя императора украшала площадь перед Инженерным замком, а мраморный портрет Анны Иоанновны с арапчонком и доныне хранится в Эрмитаже. В качестве архи-

тектора сумел прославиться его сын Франческо Бартоломео Растрелли (1700–1771), которого на русский лад звали Варфоломеем Варфоломеичем.



«Второй Зимний дворец». Гравюра по рисунку М. И. Махаева, 1753

Фантазия художника, трудолюбие и талант в личности младшего Растрелли дополнялись специальными знаниями. Получив блестящее образование в Париже, он воплощал в своем творчестве уроки французского неоклассицизма, свободно трактовал искусство Ренессанса, не забывая о традициях местного зодчества. Все эти обстоятельства способствовали появлению русского (елизаветинского) барокко – своеобразного архитектурного стиля, послужившего истоком славы и трагедии своего создателя.

Театрально-пышный, торжественный, патетический стиль барокко (от итал. *barocco* – «вычурный») возник в начале XVII века и доминировал в европейском искусстве более 100 лет. Историческим фоном его развития послужил расцвет абсолютных монархий в Европе: выгодная в зрелищном отношении манера письма и отделки строений представляла сильную императорскую власть. Охватив практически все виды творчества, наиболее монументально и мощно барокко проявился в архитектуре, где его колоссальный размах, бурная динамика и высокопарность явились развитием принципов, заложенных в эпоху Ренессанса.

Приверженцы излишне усложненных форм в полной мере выражали страсть к метафоре, аллегории и эмблеме. Слияние в барокко различных видов искусств составило единый, хотя и многогранный «театр жизни», сопутствующий унылой реальности в виде радостного двойника. В архитектуре сторонники этого стиля выбирали сложные, изогнутые планы, по возможности избегали прямых углов и линий, отдавая предпочтение косым, выпуклым, кривым и круглым формам. Однако сквозь причудливые формы неизменно обнаруживалось естественное начало. Витиеватые декоративные детали, например, уподоблялись природным стихиям.

Во Франции внутри барокко возникли строгие черты так называемого барочного классицизма с его знаменитым примером – дворцово-парковым ансамблем в Версале. Более скромный и камерный вариант этого стиля сложился в Голландии. Утрированная декоративная версия характерна для мексиканского зодчества, а пластически утонченный тип присущ итальянской архитектуре. Эталоном русского барокко являются празднично-мажорные творения Ф. Б. Растрелли. В них отразилось лицо Российской империи. Грандиозный пространственный размах, четкость объемов, организованность планов, великолепные цвета и пышность скульптурного убранства отвечали официальной идеологии, прекрасно согласуясь с идеей богатства, мощи и процветания государства, созданного Петром Великим.

Первые черты елизаветинского барокко проявились в облике третьего Зимнего дворца. Четырехэтажное здание резиденции Анны Иоанновны включало в себя около 70 парадных залов, более 100 спален, галерею, театр, большую капеллу, множество лестниц, служебные и караульные помещения, а также комнаты дворцовой канцелярии. Мансардной крышей и скромной наружной отделкой дворец напоминал постройки Петровской эпохи. Однако со

стороны набережной был устроен иной, более роскошный фасад с портиком, декоративным фронтоном и затейливой скульптурой.

Растрелли работал над зданием долгие годы, обновляя декор и расширяя площади путем присоединения соседних домов и возведения флигелей. По отзыву современников, после 20 лет хаотичной перестройки Зимний дворец обрел «вид грязный, недостойный места им занимаемого, и сама его странность не могла быть приятна государыне». Последние слова относились к нагромождению пристроек, которые привели к утрате архитектурной цельности и создавали впечатление пестроты.



Г. А. Качалов. «Третий Зимний дворец». Гравюра по рисунку М. И. Махаева, 1753

Дочь Петра Великого продолжала политику отца, направляя силы на укрепление могущества государства. Военные победы, возрастающее влияние в мировой политике, основание университета повышали авторитет самодержавия, чему отнюдь не способствовал убогий быт царского двора. Огромный штат придворных с трудом размещался в тесных, аляповато вызолоченных палатах, вполне приемлемых для камерных вечеринок, но совершенно не подходящих для балов, маскарадов, театральных представлений и официальных мероприятий. «Понеже в Санкт-Петербурге, – отмечено в указе от 7 июня 1754 года, – наш Зимний дворец не токмо для приема иностранных министров и отправления при Дворе в означенные дни праздничных обрядов по великости нашего императорского достоинства, но и для уместения нам с потребными служителями и вещами доволен быть не может». Стараясь угодить государыне, Растрелли увеличил Зимний дворец по «длине, ширине и высоте», придав ему форму и параметры, подобающие статусу российского самодержца.

Весной 1755 года Елизавета утвердила проект, а 7 мая началось строительство новой резиденции. Более 6 лет в Санкт-Петербург непрерывно стягивались подводы и баржи с камнем, мрамором, мелом, известью, песком и кирпичом. Для заготовки материалов к строительству были приписаны угодья, расположенные вдоль рек, впадающих в Волхов.

Архитектор и его коронованная заказчица принадлежали к одному поколению, сходились во вкусах и представлениях о прекрасном. С капризной государыней работалось тяжело, но итальянец отличался легким нравом, безропотно переделывал законченные вещи, благо полная казна позволяла вести строительство без оглядки на мелочи. Растрелли можно считать счастливейшим зодчим, потому что все его замыслы воплотились в камне. Несмотря на грандиозный размах, в творчестве итальянца ощущалось чувство меры. Пышный, но без излишества декор, нестрогая симметрия, изящные формы зданий отражали характер создателя – веселого гения, оставлявшего добрую улыбку в каждом из своих шедевров.

В отчетах 1757 года сообщалось, что «при Зимнем доме исправлены фронтоны, балюстрады и брандмауеры отделаны и оный флигель совсем под крышу окончен, кроме сводов и труб, а где были антикамеры, на оном месте построены погреба и первый апартамент. Также где имеет быть оперный дом, на том месте погреба, апартаменты, сверх того архитрав и

фриз под большой карниз сделаны. При оных работах находилось каменщиков костромских и ярославских 2000 человек (кирпича пошло 16 691 000 штук). Прочие же, принадлежащие к сему великому зданию, столярные, резные и другие работы производятся с поспешанием и большею частью против требуемого числа сделано две доли».

Рабочие, занятые на строительстве Зимнего дворца, находились под личным наблюдением зодчего. Впрочем, самого здания тогда еще не было. На его месте находились постройки, отчасти разобранные солдатами или переделанные и надстроенные каменщиками. Примерно в те же годы был определен «ординар» в 22 м – высота императорской резиденции, превышать которую в Санкт-Петербурге запрещалось более столетия. Растрелли строил очень быстро, хотя ради скорости технологии не нарушал. Однажды в ответ на замечание Елизаветы, укоровившей зодчего в том, что «стены растут слишком медленно», он ответил: «В день можно класть лишь один ряд кирпичей, ибо всякий кирпич, в дело положенный, будет на воздухе с известью связываться 24 часа, тогда же и крепость свою с удобным просыханием получит, все неполности в заливке видны будут, а когда в один день многие ряды сделаны, тогда не видно будет, где худо кладено, а просыхание и крепость на много лет не поспеют». Возможно, именно в продуманной неспешности заключался секрет старых мастеров. Их творения выдержали войны и революции; дворцовые стены, не тронутые ни временем, ни снарядами, до сих пор удивляют несокрушимой, воистину вечной твердостью.

Растрелли почти не спускался с высокого деревянного помоста, по которому непрерывно сновали казенные мастера, включая каменщиков, плотников, столяров, лепщиков, мраморщиков, позолотчиков. Сюда же поднимались высокие гости, и чаще всех на стройке бывала сама государыня, сопровождаемая графом Шуваловым. Весной 1761 года в здании начались отделочные работы, а в декабре умерла Елизавета Петровна. Императрица не успела справить новоселье, завершив свои дни во временном деревянном доме, возведенном по проекту Растрелли неподалеку от строящегося дворца.

Владельцем незаконченной постройки оказался племянник почившей царицы, новый российский император Пётр III. Его апартаменты располагались в юго-восточной части дворца и выходили окнами на обширный пустырь. Тогда участок, загроможденный временными складами, бараками, кирпичом, камнем, сломанными лесами, мало походил на дворцовую площадь. Не желая взирать на груды мусора, император приказал объявить, что каждому горожанину разрешается взять с него все, что угодно. Через несколько часов после оглашения указа на площади не осталось ни «единого камушка, ни кирпичика, ни дощечки».



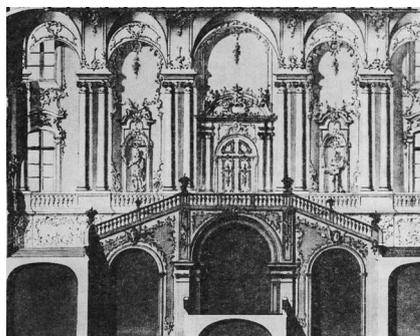
В. С. Садовников. «Вид Зимнего дворца с запада», 1855–1857

Четвертая резиденция русских императоров в плане имела вид замкнутого каре с внутренним крестообразным двором. Ритмично расчлененные, различные по композиции фасады с группами двухъярусных колонн протянулись вдоль набережной с одной стороны и

Дворцовой площади с другой. Уделив особое внимание оформлению углов, зодчий добился впечатления богатой пластической разработки стен, которые воспринимались многослойной, исполненной вечного движения структурой. Поистине царское величие вкупе с искомой парадностью достигнуто с помощью декоративного богатства барокко. Растрелли применил весь диапазон средств этого стиля, начиная от полуколонн и заканчивая изящной скульптурой на крыше здания. Планировка внутренних помещений повторяла принцип бесконечной анфилады, также характерной для стиля барокко и рассчитанной на эффект уходящего вдаль пространства.

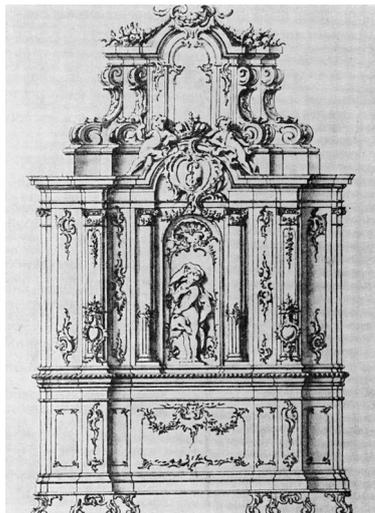
По описанию Растрелли, «внутри обширного трехэтажного сооружения имеется главный, большой двор и два меньших, один из которых находится у края дворца и служит для того, чтобы отделить служебные помещения от кухни. Число всех комнат превосходит 460, включая 4 большие приемные, соединяющиеся в том же этаже с большим залом. Кроме того, имеется парадная лестница в два марша с перилами из белого итальянского мрамора, весьма великолепная по архитектуре и скульптуре, украшенная несколькими статуями, равно как и большая галерея, богато украшенная архитектурой и лепными позолоченными орнаментами, а также парижскими зеркалами... Во всех парадных апартаментах, в том числе и тех, которые предназначены для императорской семьи, все украшено с величайшим великолепием».

Несмотря на разнообразие, отделка Зимнего дворца связывала комнаты в единую композицию. Невероятно сложный декор включал в себя настенную живопись, скульптуру и позолоченный резной орнамент, щедро покрывавший стены парадных апартаментов. Установленные в каждой комнате печи представляли собой многоярусные сооружения, щедро украшенные орнаментом, статуями и вазами. Покрытые золоченым узором деревянные двери были увенчаны живописными панно – десюдепортами.



Ф. Б. Растрелли. «Проект отделки главной лестницы». Чертеж, 1750-е

Привлечение лучших специалистов, как иностранных, так и русских, а также постоянное наблюдение самого Растрелли обеспечили убранству высокий художественный уровень. Резные детали стен и дверей исполнили охтенские столяры, которыми руководили профессиональные декораторы И. Домаш, Н. Жилле, Ф. Лепренц, Л. Ролянд, Ф. Дункер. Заслугой последнего является создание капителей и других архитектурных элементов для украшения печей. Потолки антикамер, как тогда называли приемные залы, расписывала команда мастеров, возглавляемых известным специалистом по перспективной живописи Д. Валериани. К творениям художников Ф. Фонтебассо и Ф. Градици относятся соответственно плафоны парадной лестницы и Тронного зала. Десюдепорты с аллегорическими фигурами, историческими и религиозными сценами создавали И. Вишняков, И. Лепренц, А. Карбони.



Ф. Б. Растрелли. «Проект печи для Новой галереи». Чертеж, 1750-е

По оценке многих современников, преимущества нового Зимнего дома ограничивались его великолепной отделкой. Пригодная для проведения балов и торжественных приемов, императорская резиденция совсем не подходила для жилья. Красивые архитектурные печи не прогревали обширные пространства залов. Графа Шереметева, посетившего дворец в 1787 году, поразил «холод несносный; в комнатах все камельки, а печи только для виду и не закрываются никогда. Даже в покоях императрицы холодно и несет...».

В конце 1760-х годов в углу дворцового двора появился театр с четырьмя ярусами лож из цельного камня. Его просторный зал, по подобию дворцовых помещений, был украшен статуями и росписями, о которых похвально отозвался Растрелли и скептически упомянул математик Иоганн Бернулли: «Помещение это уступает в размерах Берлинскому оперному дому; убранство не очень роскошно, сцена намного уже, но партер длиннее. Из трех царских мест одно расположено напротив сцены, как в Берлине ложа королевы; другое позади оркестра, как у нашего короля, и третье над сценой, где можно сидеть невидимо для публики».

Карьера Растрелли завершилась вскоре после восхождения на престол Екатерины II. Во времена ее правления Санкт-Петербург сильно отличался от столицы эпохи Елизаветы. Казалось, немецкая принцесса привезла вместе с собой иной архитектурный стиль. Екатерининская Россия являлась одним из центров мировой политики, а город на берегу Невы – резиденцией великой государыни, правившей империей, экономическая и военная мощь которой вызывала уважение.

В первой половине XVIII века барокко подвергался критике за излишнюю декоративность. Сам термин, уже изначально имевший негативный оттенок, со временем стал синонимом отсутствия вкуса. На смену вычурному стилю пришел ясный и строгий классицизм (от лат. *classicus* – «образцовый»), который более соответствовал веяниям времени и увлечениям новой императрицы. Его сторонники обращались к античному наследию, находя в благородной простоте и норму, и пример для подражания. Архитектуре классицизма присущи геометризм линий, скупость сдержанного декора, логичность планировки.

Просвещенной государыне претила вычурность елизаветинского барокко, поэтому Растрелли, как проводник этого стиля, был уволен. В 1762 году архитектор, посвятивший жизнь служению России, остался без работы, а затем покинул столицу, и по слухам, уехал

в Швейцарию. Царскую резиденцию завершили другие зодчие, которым довелось открыть новую страницу в истории дворца, став свидетелями основания и развития Эрмитажа.

С начала XVIII века русская знать приятно проводила время в уютных павильонах, именовавшихся французским словом *ermitage* («место уединения»). Изящные постройки предназначались для отдыха в дружеской компании и, как правило, возводились в глубине парка или сада. Мечтая об уединении в Зимнем дворце, Екатерина не задумывалась о трудности устройства традиционного Эрмитажа в городском поместье, где отсутствовал не только парк, но и вообще какой-либо участок с растительностью.

Решение трудной задачи нашлось в чертежах преподавателя Академии художеств Жана Батиста Мишеля Валлен-Деламота (1729–1800). Стараниями придворного зодчего Юрия Матвеевича Фельтена (1732–1801) вблизи восточного фасада дворца появился Висячий сад с фонтаном, редкими видами растений, яркими птичками и золотыми рыбками, плавающими в бассейне из яшмы. Выстроенный на территории сада Ближний павильон (ныне Южный) был связан с Зимним дворцом внутренним переходом. За спиной императрицы это сооружение называли «дом фаворитов».

Собственно Эрмитажем являлся павильон на противоположной, северной стороне Висячего сада. Строившийся в 1767–1769 годах по проекту Валлен-Деламота, в екатерининские времена он звался по фамилии создателя Ламотовым (ныне Северный). Карьера его автора состоялась благодаря графу Шувалову, пригласившему молодого француза в Россию на должность архитектора при Московском университете. Заключив трехлетний контракт, Валлен-Деламот переехал в Санкт-Петербург, где остался на четверть века. Первой крупной его работой стал Гостиный двор на Невском проспекте, далее он строил костел Святой Екатерины, дворец графа И. Г. Чернышова, склады «Новая Голландия» и часть здания Академии художеств.

Одной из лучших работ архитектора является примыкающее к Зимнему дворцу здание Малого Эрмитажа. Горизонтальные членения выходящего на Неву фасада согласуются с архитектурой дворца, подчеркивая ансамблевый характер застройки набережной. Характерная для раннего классицизма ясность композиции здесь, как и во всех постройках Валлен-Деламота, сочетается с барочной пластичностью форм. Он долго преподавал в петербургской Академии художеств, был удостоен звания профессора и подготовил учеников, среди которых был Иван Егорович Старов (1745–1808), впоследствии перестроивший ряд интерьеров Зимнего дворца. Пожилого архитектора уволили со службы с пенсией 400 рублей в год. После этого он вернулся в родной Ангулем, где прожил остаток жизни в забвении и бедности.

Императрица отдыхала от государственных дел в тишине Висячего сада, находила уединение в комнатах, расположенных в центре Ламотова павильона. В одном из угловых кабинетов проходили камерные вечера со спектаклями, играми и танцами, куда приглашали только «приятных людей»: друзей, фаворитов, актеров, писателей и просто интересных собеседников.

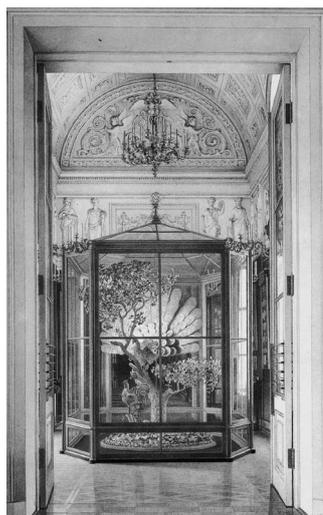
В середине XIX века на месте комнат Екатерины был устроен парадный зал с видом на Неву, а кабинеты остались как напоминание о веселых эрмитажных собраниях, обычно завершавшихся ужинами без прислуги. Кроме прочей мебели, здесь стояли механические столы, которые сервировались в кухнях первого этажа и с помощью особого устройства поднимались наверх. Гостям предлагали забыть о делах, держаться непринужденно, подчиняясь несерьезному этикету, составленному лично императрицей. Начертанные на доске правила висели при входе, и каждый, кто не удосуживался обратить на них внимание, подвергался наказанию, например выпивал стакан холодной воды. Злостного нарушителя наказывали строже, обычно заставляя прочесть наизусть отрывок из «Тилемахиды» В. К. Тредиаковского.

В екатерининские времена в Северном павильоне Малого Эрмитажа хранились раритеты – редкие по красоте вещи и произведения искусства. Выставленные в Павильонном зале часы «Павлин» достались Екатерине II в подарок от князя Г. А. Потёмкина. Предчувствуя скорую кончину, фаворит передал императрице всю свою коллекцию живописи, в том числе картину известного английского художника Дж. Рейнолдса «Амур развязывает пояс Венеры». Этот подарок сыграл немалую роль в формировании коллекции, которую, как и здание, тогда называли Эрмитажем.

С 1775 года приобретаемые в большом количестве картины располагались в галереях, соединявших павильоны Эрмитажа. Спустя несколько лет экспонатам вновь стало тесно, и Фельтен начал строить новое здание рядом с Северным павильоном. Завершенное к 1787 году, оно получило название Большой Эрмитаж (ныне Старый), а прежнее стало именоваться Малым. Главным помещением новой постройки была личная библиотека Екатерины, едва уместившаяся в красивом Овальном зале. От нее началось уникальное книжное собрание Эрмитажа, хотя сама комната, к сожалению, не сохранилась.

Художественные коллекции разместили в примыкающих к Овальному залу помещениях. С того времени вечера проходили в Старом Эрмитаже, где гостей окружали произведения искусства.

В 1783 году, когда в Большом Эрмитаже еще не закончились отделочные работы, на близлежащем участке уже строились театр и корпус, названный Лоджиями Рафаэля.



К. А. Ухтомский. «Средний отсек Восточной галереи с часами "Павлин"», 1860

Личные покои Екатерины II располагались в Зимнем дворце, в анфиладе комнат, рядом с Южным павильоном Малого Эрмитажа, окнами на Дворцовую площадь. Интерьер этих комнат утрачен, но многие предметы убранства, некогда создававшие атмосферу изысканности, сохранились. Во время парадных обедов столы сервировались французским и немецким серебром. В комнате, получившей название Алмазный покой, императрица складывала в ларцы украшения из золота, драгоценных камней. В наше время здесь представлены картины французского живописца Н. Пуссена. Сегодня экспонатами различных отделов музея являются мебель лучших европейских мастеров, старинные гобелены, бронзовые канделябры, люстры, каминные часы. В Сервизных кладовых находится фарфоровая посуда и статуэтки, созданные на знаменитых фабриках Мейсена, Вены, Берлина, Севра.

Екатерининская эпоха считается временем торжества французской культуры в России. В просвещенных кругах русского общества возник и быстро утвердился интерес к литературе, искусству и философским идеям далекой страны. Государыня вела переписку с Вольтером, статуя которого впоследствии заняла место в одном из залов Эрмитажа. В 1779 году в Санкт-Петербург была доставлена библиотека великого философа, через 6 лет дополненная книгами Дидро, купленными императрицей и оставленными ему в пожизненное пользование. Надзор за книжной коллекцией осуществлял библиотекарь, ведавший десятками тысяч томов знаменитой и самой недоступной в России достопримечательности.



К. А. Ухтомский. «Библиотека Вольтера», 1859

«Мой Эрмитаж, – писала Екатерина, – состоит, кроме картин и лож Рафаэля, из 38 тысяч книг». Государыня явно хитрила: к концу ее царствования императорский музей получил известность как крупнейшее в Европе собрание культурных ценностей. В Эрмитаже того времени насчитывалось около 4 тысяч картин, свыше 7 тысяч рисунков, около 80 тысяч гравюр и 10 тысяч резных каменных изделий. Эстампы, монеты, медали, фарфор, серебро, табакерки, часы, минералы и художественная мебель наполняли залы, сами по себе являвшиеся произведениями искусства. Умноженные сыном и внуками императрицы сокровища с трудом помещались в старых павильонах Эрмитажа. К 1830 году никто не сомневался в необходимости постройки нового, специально оборудованного здания, позднее распахнувшего двери для широкой публики.

Идея открытия общедоступного музея была продиктована временем. Первые публичные музеи, созданные на основе дворцовых и частных собраний, работали в Европе с начала XIX века, став символом демократизации культуры. Передовые идеи зарубежья нашли отклик и в России: в Одессе, Николаеве, в городах Крыма происходили сенсационные открытия античных и скифских памятников культуры. На страницах газет и журналов все чаще высказывались мысли о создании национального музея истории и искусства, место которому закономерно отводилось в столице.

В декабре 1837 года Зимний дворец пострадал от пожара, возникшего в результате конструктивных недоработок. Одна из стен Петровского зала долгое время нагревалась воздухом, поступавшим из печей нижнего этажа. В пору усиленной топки пересохшее дерево воспламенилось; огонь задел своды комнаты, перекинулся на деревянные перекрытия и по чердаку распространился в сторону Эрмитажа. Свидетель пожара, известный русский поэт

В. А. Жуковский, сравнил пылающий дворец с огромным костром, «с которого пламя то восходило к небу высоким столбом, под темными тучами черного дыма, то волновалось, как море, коего волны вскакивали огромными, зубчатыми языками, то вспыхивало снопами бесчисленных ракет, осыпавших огненным дождем всю округу». По словам другого очевидца, бушевавший огонь «обволакивал мраморные колонны, дерзко зачерняя драгоценную позолоту, сливая в безобразные груды хрустальные и бронзовые люстры художественной работы».



Б. Грин. «Пожар Зимнего дворца в 1837 году», 1838

На третьи сутки от прекрасного творения Растрелли остались лишь каменные стены и своды нижнего этажа. Эрмитаж удалось спасти путем закладки проемов и разрушения кровли. О гибели уникальных строений сожалела вся Европа. Французские журналисты писали, что «20 лет будет недостаточно для восстановления Зимнего дворца в первоизданном виде». Однако в 1842 году частично восстановленные дворцовые интерьеры были показаны императору и запечатлены для истории художником Ю. Фриденрейхом. В 1850-х годах залы предстали на рисунках и в акварелях известного живописца В. П. Садовникова, а еще через десятилетие – художников Э. П. Гау и К. А. Ухтомского.

Император Николай I потребовал восстановить большую часть Зимнего дворца «так точно, как она до пожара существовала». Ввиду того что оставшиеся на пожарище обломки мало подходили для образчика интерьеров, приказ государя казался благим намерением, как, собственно, его восприняли зодчие. По каждому помещению пришлось составлять проекты: к большим планам прилагались чертежи, рисунки, шаблоны мелких деталей.

В Москве царские палаты погибали в огне довольно часто, но, потеряв огромное здание Зимнего дворца со всеми его сокровищами, Николай I решил впредь подобного не допускать. Для координации восстановительных работ была назначена комиссия, куда, помимо прочих известных зодчих, вошли опытный инженер А. Д. Готман и будущий создатель новых апартаментов, представитель знаменитой династии художников Александр Павлович Брюллов (1798–1877). К стройке прикомандировали рабочих из армейских рот и мастеров из команд военных поселений. Количество людей, одновременно занятых на восстановлении дворца, достигало 10 000. Всем этим управлял Василий Петрович Стасов (1769–1848) – последний представитель русской классической архитектуры, автор величественных триумфальных сооружений в модном тогда стиле ампир.

Строительство нового здания Эрмитажа проходило одновременно с возрождением Зимнего дворца. Решив открыть публичный музей, Николай I заказал проект немецкому архитектору Лео фон Кленце (1784–1864), имевшему опыт строительства музейных зданий, в частности пинакотеки и глиптотеки в Мюнхене. Будучи поборником чистой классики, зодчий опирался на традиции древнегреческой архитектуры, предпочитая простые и четкие

формы. В его тяжеловесных постройках чувствовалось подражание античным образцам. Зато после буйного растреллиевского барокко в проектах Лео фон Кленце приятно удивляли гладкие стены, высокие прямоугольные окна без украшений и общая малочисленность декора.

Лео фон Кленце намеревался снести старые павильоны Эрмитажа, а на свободном участке построить «жилище муз», отделанное по подобию величественных зданий Древней Греции. У входа в русский храм искусств планировалось установить портик с 10 гранитными атлантами. Статуи исполнил петербургский мастер А. И. Теребнев, который пользовался рисунком самого архитектора, очарованного видом изваяний одного из храмов Сицилии. Фасад будущего музея планировалось украсить эмблемами искусств и мраморными портретами знаменитых живописцев.

В 1842 году здание с официальным названием Новый Эрмитаж начал строить Стасов. Внесенные им изменения в проект Лео фон Кленце позволяли вместить Новый Эрмитаж среди павильонов Екатерининской эпохи. Его главный фасад выходил на Миллионную улицу, органично дополняя комплекс имевшихся зданий. Занимая место между Малым Эрмитажем и Зимней канавкой, с севера он соединялся со Старым Эрмитажем, следовательно, и с Зимним дворцом. Таким образом, Новый Эрмитаж стал частью архитектурного ансамбля, заключавшего в себе царскую резиденцию и национальный музей. После смерти Стасова на стройке остался его ученик Н. Е. Ефимов, которому довелось присутствовать на торжественном открытии Императорского музея 5 февраля 1852 года.



Г. Чернецов. «Галерея 1812 года», 1837

Во времена правления Николая I Эрмитаж считался частью и продолжением царской резиденции, поэтому вход в него был строго регламентирован. По утрам коллекции осматривал сам государь, а во второй половине дня в музей пропускали гостей, получивших приглашения в конторе Министерства Императорского двора. По указанию императора входные билеты выдавали только аристократам, причем мужчинам разрешалось приходить в мундирах или фраках, а женщинам – в придворных платьях. Такой порядок сохранился до прихода к власти Александра II, а именно до 1855 года, когда первый директор Эрмитажа С. А. Геденов добился разрешения царя на свободное и бесплатное посещение музея всеми желающими.

Во второй половине XIX века Зимний дворец оставался местом пребывания императорской семьи. Его интерьеры периодически менялись согласно вкусу и желанию владель-

цев, но большинство парадных помещений, в том числе и залы Эрмитажа, сохранялись в неизменном виде.

К началу XX века изрядно обветшала каменная скульптура крыши. Для сохранения исторического облика ранние вазы и статуи решили заменить копиями, но в целях экономии их сделали не литыми, как ранее, а пустотелыми. Примерно в то же время перед западным фасадом дворца появился небольшой сад с фонтаном. В 1901 году его оградил узорчатой решеткой из кованого железа с позолоченными орлами и символикой правящей фамилии. Потратив более миллиона рублей, Николай II закрыл резиденцию со стороны Адмиралтейского проезда.

В царствование последнего российского императора дворцовые фасады часто ремонтировались и перекрашивались. В канун Октябрьского переворота стены здания выкрасили в красно-коричневый цвет без выделения деталей, лишив памятник былой выразительности.

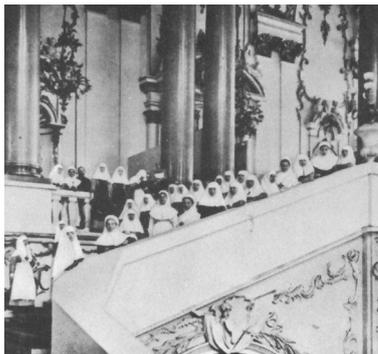
Через год после начала Первой мировой войны в Зимнем дворце разместился госпиталь. В официальной прессе по этому поводу не появилось никаких сообщений, что указывало на стремление властей не привлекать внимания к его существованию. Солдатский лазарет, оборудованный по последнему слову техники, получил имя цесаревича Алексея. Можно предположить, что боязнь широкой огласки была связана с неизлечимой болезнью наследника престола и госпиталь открыли по семейному обету, в надежде на его выздоровление. Тем не менее за день до открытия больницу посетили фотографы, братья Иосиф и Пётр Оцуа, которым официально разрешалось «производство снимков во всех помещениях». Чудом сохранившиеся фотографии сегодня находятся в архивах Эрмитажа. Наружных видов госпиталя на них не видно, зато имеются изображения палат, перевязочной и групповые портреты медицинского персонала.



Госпитальная палата в Николаевском зале

Зимой 1917 года царская семья навсегда покинула резиденцию, уступив место членам Временного правительства. Комнаты Александра III на третьем этаже занял А. Керенский, которого охраняли расквартированные в дворцовых покоях солдаты и юнкера. Музейные ценности было решено вывезти в Москву; некоторые картины спешно упаковали и уже начали перевозить, но эвакуации помешал знаменитый штурм Зимнего дворца.

Отличаясь нетерпимостью ко всему, что связано с царями, большевики проявили заботу о сохранении дворцового имущества. Руководствуясь декретом от 30 октября 1917 года, здание объявили «государственным музеем наравне с Эрмитажем». Все же немалая часть «помещений, не имевших серьезного художественного значения, отводилась для общественных нужд».



Сестры милосердия на Иорданской лестнице

Через год бывшая императорская резиденция вошла в музейный комплекс. Уже с первых дней его существования стала очевидной необходимость проведения экскурсий. Публика того времени представляла собой массу полуграмотных людей, желавших приобщиться к высокому искусству. Предложения по поводу объяснений для рабочих и крестьян впервые прозвучали с трибуны Всероссийского съезда художников. Однако на письменное обращение к руководству Эрмитажа был получен пренебрежительный ответ директора, графа Д. И. Толстого: «Хранитель музея может давать объяснение, и то в более или менее тесном кругу своей специальности, человеку, знакомому с данным предметом, сведущему в нем настолько, насколько и он. То есть объяснения эти мыслимы только между людьми, равными по развитию, знаниям и занятиям». Тем не менее экскурсии начали проводиться, хотя в первое время были редкими и малочисленными. В 1922 году посетителям предложили осмотр восстановленных комнат Александра II и Николая II. Спустя несколько лет широкой публике стали доступны апартаменты Николая I.



Афиша Эрмитажа, 1920-е

В последующее десятилетие интерьеры и фасады Зимнего дворца претерпели существенные изменения. Исчезли железные балконы и решетка, ограждавшая сад с северо-западной стороны здания. Тогда же реставраторы произвели частичную окраску фасада с выделением в цвете скульптурных и архитектурных деталей.

В годы Второй мировой войны в подвалах Эрмитажа строились надежные бомбоубежища. По воспоминаниям тогдашнего директора музея Б. Б. Пиотровского, «самой объемной работой была подготовка бомбоубежищ в подвалах, которые надо было приспособить для жилья, изготовить и расставить койки, заложить кирпичом окна, подготовить канализа-

цию. Необходимо было укрыть оставшиеся музейные ценности в надежные места, приспособить все залы и помещения к военной обстановке. На стекла многочисленных окон наклеивали полоски бумаги крест-накрест, для того чтобы при ударе взрывной волны стекла не рассыпались мелкими осколками. В целях противопожарной обороны в залы нанесли горы песка и поставили ванны с водой для тушения зажигательных бомб». В сентябре начались систематические налеты немецкой авиации, и в бомбоубежищах собралось более 1000 человек: сотрудники музея с семьями, ученые, музейные работники, деятели культуры. Для эвакуации ценностей были подготовлены ящики, каждый из которых имел собственный номер, список предметов, упаковочный материал, а в коробках, предназначенных для картин, были подготовлены гнезда по размеру подрамников, что значительно облегчало упаковку». Впрочем, все, что могло понадобиться для эвакуации, было заготовлено задолго до начала войны. В служебных кабинетах с зимы стояли ящики и длинные палки, на которые предполагалось накатывать ковры и старинные ткани.

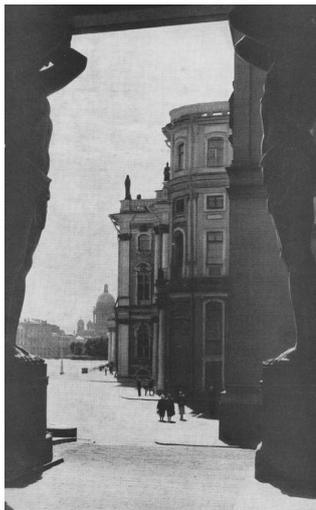
В июне 1941 года все работники Эрмитажа – от старших научных сотрудников до уборщиц – принимали участие в упаковке. Им помогали ленинградцы, которым Эрмитаж был дороже своих сил и здоровья. Вскоре люди буквально переселились на крыши. В первый период блокады длительные и частые обстрелы требовали постоянного дежурства на чердаках, от чего во многом зависела судьба эрмитажных залов.

«Когда установились сухие солнечные дни, – вспоминала сотрудница музея А. М. Аносова, – мы вытащили всю мягкую мебель во двор. Обивка на диванах, креслах, стульях даже не проглядывала сквозь толстый пушистый слой плесени, будто не бархатом и атласом были они обиты, а отвратительной зелено-желтой цигейкой. Солнце высушивало плесень, и тогда мы пускали в ход щетки и метелки».

Значительный ущерб зданиям нанесли 2 авиабомбы и 30 снарядов, выпущенных из дальнобойных орудий. Разорвавшиеся поблизости от корпусов, они осыпали осколками фасады и кровлю, разбили световые фонари; проникнув через оконные проемы, повредили облицовку стен и потолки выставочных залов. Только за один год было выбито 20 тысяч м<sup>2</sup> стекла. Оказались полностью разрушенными отопительная система и водопроводная сеть.

Из акта от 18 июня 1942 года известно, что «во время артиллерийского обстрела в здания Эрмитажа попало 6 снарядов и 4 снаряда разорвались в непосредственной близости. Снаряды попали в крышу и разорвались на чердаке, разрушив 400 м<sup>2</sup> кровли. Повреждены стропила и чердачные перекрытия... Разбито 3 тысячи стекол, нанесены повреждения кладке и штукатурке фасадов и внутренних помещений Зимнего дворца. У многих находящихся в хранилище предметов тоже выбиты стекла, частично испорчена резьба, повреждена лаковая роспись, испорчена обивка и отделка. Полностью разрушено 7 карет».

Летом 1944 года, в то время, когда основные коллекции Эрмитажа находились в тылу, сотрудники решили устроить временную выставку из оставшихся в городе экспонатов. Подготовкой этого мероприятия руководил академик И. А. Орбели. Вещи разместили в Павильонном зале и галереях недалеко от Висячего сада, которые меньше всего пострадали от обстрелов, потому могли быть отремонтированы в короткий срок. Небольшому коллективу предстояла работа по восстановлению отопительной сети, остеклению, устройству полов, по реставрации и водворению на прежние места 24 разрушенных люстр Павильонного зала.



Вид на Дворцовую площадь со стороны портика Нового Эрмитажа,  
1963

К моменту открытия выставки все это сделали 130 сотрудников Эрмитажа. Жители Ленинграда восприняли возможность посетить чистые, теплые залы Эрмитажа как заслуженную награду после перенесенных испытаний. Несмотря на отсутствие самой ценной части коллекции, выставка давала представление об основных разделах музея.

В ходе реставрационных работ 1940–1950 годов строители и художники стремились к максимально точному воспроизведению интерьеров, созданных Брюлловым и Стасовым. Отремонтированные фасады были окрашены в светло-зеленый цвет. На неброском фоне красиво выделялись белые колонны и карнизы, капители густого оливкового тона, такого же оттенка скульптурные детали. Полихромная окраска и правильный подбор цветов соответствовали характеру первоначальной архитектуры, и Зимний дворец наконец приобрел вид, задуманный великим Растрелли.

## МУЗЕЙ ВСЕРОССИЙСКОЙ СЛАВЫ

*Я входил в Эрмитаж, как в хранилище человеческого гения.  
В Эрмитаже я впервые почувствовал счастье быть человеком.  
И понял, как человек может быть велик и хорош...*

**К. Паустовский**

Исключительно высокий уровень коллекций позволяет отнести Эрмитаж к явлениям общечеловеческой значимости. Невозможно переоценить его воспитательную функцию, которая не предусматривалась изначально, а сформировалась во времена, когда дворцовые предметы стали достоянием государства. Открытие Эрмитажа для широкой публики сыграло огромную роль в развитии русской культуры. Не было ни одного собрания, которое не привлекало бы внимания специалистов, не вдохновляло на создание литературных и живописных произведений, не являлось предметом глубокого изучения со стороны ученых.

Восхищаясь залами Эрмитажа, невозможно не заметить согласованности смены стилей внутренней отделки и оформления фасадов зданий. Подобно тому как в разное время создавались корпуса, интерьеры музея непрерывно подвергались перестройкам и обновлениям, вместе с новым видом обретая иное значение.

## Архитектурные фантазии

Облик большинства помещений Эрмитажа сложился к середине XIX века; исключением являются Лоджии Рафаэля и зрительный зал Эрмитажного театра, в которых сохранилось убранство, созданное итальянским зодчим Джакомо Кваренги (1744–1817). В отделке Зимнего дворца заметны лишь отдельные штрихи, относящиеся к творчеству Растрелли, в частности анфиладное построение парадных комнат, характерное для елизаветинского барокко. Фантазия первого создателя дворца особенно заметна в Большой церкви и на Главной лестнице, где полностью сохранились изначальные пропорции. Последняя перестройка созданной им галереи нижнего этажа состоялась в 1939 году. Основную часть работы исполнил главный архитектор Эрмитажа А. В. Сивков, который бережно относился к наследию Растрелли и сумел частично воспроизвести его замысел.

Великий архитектор испытывал склонность к пышному декору, предпочитал огромные, залитые светом залы, для чего смело вводил двойные ряды больших окон. Даже два века спустя невозможно не восхищаться богатством образного языка Растрелли: каскады вызолоченных узоров охватывают простенки, взлетают на двери, покрывают рамы составных зеркал. Он не старался скрывать основные конструктивные формы, а, напротив, преодолевал их, разбивая зрительные преграды и создавая впечатление неограниченного пространства.

В XVIII веке европейское искусство захватил стиль рококо (от франц. *rococo* – «причудливый», «капризный»). Его центральный мотив отразился в названии, ведь в переводе с французского языка слово *rocaille* означает «раковина». Прежнее буйство форм сменилось узорами с легко узнаваемыми раковинами, переходящими в цветы, ветви, сплетенные с крыльями птиц, женские головки, фигуры купидонов, а иногда и крупные пластические группы. Со временем изящный орнамент становился все более изощренным и неожиданным. Сложные рисунки, как правило, не повторялись, но декораторы старались достичь единства, хотя, как прежде, уходили от симметрии.



Гостиная с амурами, оформленная в стиле барокко. Акварель Э. П. Гау, 1868

При Растрелли замысловатые детали в отделке Зимнего дворца вырезали из дерева, реже изготавливали в технике лепки непосредственно на стенах. Вся лепнина была исполнена в максимально высоком рельефе и часто доходила до круглой скульптуры. Покрытая золотом резьба резко выделялась на матовой поверхности белых стен, создавая ощущение праздника. Не подавляющая, а радостная, даже веселая роскошь отличала комнаты, убранные Растрелли в манере, переходной от барокко к рококо. В императорской резиденции впе-

чатление праздника усиливал контраст между великолепием парадных залов и сдержанной отделкой помещений первого этажа.

В конце XVIII века интерьеры дворца подверглись коренной переделке. Большое переустройство было вызвано наступлением эпохи классицизма. Захвативший мировое искусство стиль подразумевал возврат к Античности, к наследию Древней Греции, Рима и отчасти к искусству итальянского Ренессанса. Творения представителей раннего классицизма, в частности Валлен-Деламота и Фельтена, отличались легкостью и рокайльной утонченностью форм.

Строгая архитектурная классика – искусство гармонии, ясности и спокойного созерцания – впервые проявилась в работах Кваренги. Будучи истовым адептом этого направления, итальянский зодчий стремился к спрямлению линий, что намного упрощало приемы декорирования. В отделанных им дворцовых залах царила античность: гладкие стены со сдержанным декором, колонны и пилястры с прямоугольными базами и пьедесталами, капители, отвечавшие древней системе ордеров. В помещениях возобладали плоскости; обязательное членение масс воспринималось легко благодаря симметрии, повторению или чередованию одинаковых мотивов, создававших четкий, но спокойный ритм.



Зал камей, оформленный в классическом стиле. Акварель Э. П. Гау, 1854

Классические орнаменты, по подобию архитектурных форм, также заимствовались из древнего искусства. Кваренги и его последователи чаще выбирали меандр, очертания завитков аканта, нитей жемчуга, гирлянды листьев дуба и лавра. Тяги разбивали простенки на прямолинейные поля, в которые для большего декоративного эффекта вводились барельефы. В архитектуре тягами называют профилированные выступы, разделяющие стену по горизонтали или обрамляющие панно. Значительно повысилась роль круглой пластики, создаваемой по сходству с античными статуями.

В начале XIX века лепнина совершенно вытеснила деревянную резьбу. Для окончательной отделки стен использовалась не только привычная штукатурка, но и более совершенные ее виды, например стук (итал. stucco) – особый вид штукатурки, имитировавшей поверхность мрамора. Именно тогда стали широко применяться различные породы камня, цветное стекло, металл, фаянс. Прямоугольной формы потолки по аналогии с итальянскими храмами украшали многоцветной росписью. В отделке все еще преобладали светлые тона, но чистый белый цвет встречался гораздо чаще, чем в архитектуре барокко. Сочетания красок отличались исключительной тонкостью, а позолота употреблялась более сдержанно.

В первой половине столетия интерьеры Зимнего дворца создавали Карл Иванович Росси (1775–1849) и Огюст Рикар де Монферран (1786–1858). Богатство тогдашней архитектурной техники позволяло насытить строгий классицизм предшественников множеством

декоративных элементов. Тенденция к украшательству сохранилась при восстановлении дворца после пожара 1837 года, когда в русском зодчестве появились архитекторы нового поколения. Стасову поручили возобновление фасада здания и отделку парадных залов. Брат известного живописца занимался украшением жилых покоев, в том числе и Золотой гостиной.

Современники отзывались о работах Брюллова как об «искусстве, облаченном в непостижимую грацию, разнообразие и заманчивость которого выразить невозможно. В его творениях обнаруживается столько ума, глубины и степенной сообразительности, сколько пылкой фантазии, роскошно выразившейся в самых поэтических формах».



А. Х. Кольб. «Золотая гостиная», 1860-е

Само название комнаты свидетельствует о том, что для отделки Золотой гостиной Брюллов использовал обилие позолоты. Богатое лепное убранство потолка выполнили братья Иван и Тимофей Дылевы. Стены были украшены малахитовыми колоннами с бронзовыми позолоченными капителями работы варшавского мастера Руссо. Согласно дворцовым описям, в этой комнате когда-то имелись в наличии «карниз из фальшивого мрамора, панель из того же материала, окрашенная масляной краской под ляпис-лазурь, свод и падуги с лепными вызолоченными украшениями, а между ними пробелка, пол паркетный из дорогих пород дерева».

После переустройства по проекту Андрея Ивановича Штакеншнейдера (1802–1865) Золотая гостиная обрела вид, отвечавший модной в то время эклектике. С помпезным декором согласовались огромные канделябры русской работы и вазы из коргонского порфира – поделочного камня с неравномерной зернистой структурой. В прямом смысле блистающая комната оправдывала свое название, но усилия немецкого зодчего привели к утрате чувства меры. В самом деле, количество позолоты выходило за рамки хорошего вкуса, хотя в техническом отношении работа художника В. А. Шрейбера была великолепно.

Полной переделке подверглась и Помпейская галерея, блестяще воссозданная после пожара Стасовым. Она располагалась вдоль Невской анфилады и выходила окнами на Большой двор Зимнего дворца. По окончании восстановительных работ к галерее примкнул зимний сад, покрытый невиданным до того стеклянным потолком. Возникший на месте жилых покоев 100-метровый коридор по отделке напоминал античные дома. Из южноиталийской архитектуры были заимствованы декоративные портики с тонкими колоннами, малиновая и голубая окраска стен, цветочные гирлянды на сводах. Изящную роспись с фигурами римлян, изображениями зверей, растений и жертвенников исполнил художник Ф. И. Вундерлих. Создатель интерьера, безусловно, интересовался искусством Помпей, но в данном случае древний стиль отделки являлся желанием заказчика. Так или иначе, изящество галереи не согласовывалось с монументальностью парадных залов.



В. С. Садовников. «Помпейская галерея», 1855–1857

Однако своеобразный и чуждый Стасову декор вызвал восторженные отклики у зрителей. «Мы поражены, – писал журналист А. П. Башуцкий, – прекрасным видом бесконечной анфилады аркад, сводом потолка, с которого спускаются в стройном порядке до 20 этрусских ламп. Разнообразие, игра и блеск живописи, отлично выполненной, останавливают взор на каждом шагу. Всякий простенок представляет собой что-нибудь новое. Между легкими колоннами и орнаментами из листьев разбросаны каймы, арабески и флероны самого чистого рисунка. Внизу написаны различные пары животных, вверху на каждой стене новый пейзаж, в середине, на ярком фоне – фигуры танцовщиц. Если не говорить о солнечном освещении при пунцовых шторах, то к вечеру, когда зажженные лампы льют свет более спокойный, Помпейская галерея еще прекраснее». Несмотря на восхитительный вид, в 1886 году помещение было полностью переделано. Зодчий А. М. Горностаев уничтожил древний стиль галереи, и эта часть дворца стала именоваться Новой галереей, а позже получила имя Петра I.

Ко времени получения ответственного заказа Стасову исполнилось 70 лет. Воссоздание интерьеров здания, практически уничтоженного огнем, представлялось трудной задачей, но пожилой архитектор справился с ней блестяще. Не отрицая пышности барокко, он сумел приблизить облик императорской резиденции к требованиям новой эпохи. По окончании работ внешний вид дворца почти не изменился, а переделанные парадные залы были украшены со вкусом и деликатностью по отношению к работе старых мастеров. По собственным словам, Стасова «пленяла в искусстве древних мужественная величавость». Отсюда увлечение дорическим орденом, монохромной окраской в мрачных тонах, строгими прямыми линиями.

Сохранив главные пропорции, расположение колонн и четкое разделение плоскостей, Стасов заменил праздничный декор статичным, холодно-величественным убранством. В отделанных по его рисункам залах появились тяжелые рельефы с условными сюжетами. Подчеркнутым однообразием отличались украшения, заимствованные из греческой вазовой пластики, например розетки – орнаментальный мотив в виде распутившегося цветка и пальметты с контурами пальмового листа. Основным содержанием как лепных, так и живописных композиций стала воинская атрибутика: щиты, мечи, копья, стрелы, шлемы, панцири, секиры, штандарты, двуглавые орлы. Излюбленным мотивом зодчего являлись аллегорические фигуры в античных одеждах, которым он придавал условность во всем, начиная от застывших лиц и заканчивая торжественными позами.

Плафон больше не радовал глаз многокрасочностью, зато благодаря использованию декоративной техники гризайль появился эффект слияния живописи со скульптурой. Тер-

мином *grisaille* в декоративном искусстве называют вид живописи, выполняемой в разных оттенках одного цвета. Изначально художники употребляли серые тона, о чем можно догадаться по названию, ведь в переводе с французского слово *gris* обозначает «серый». В парадных апартаментах доминировали белые краски. При введении второго тона зодчий не допускал излишней яркости, используя серые, бледно-желтые, палевые тона, изредка и очень скромно дополненные позолотой. Монументальным величием отличались все работы Стасова, кроме Петровского зала, восстановленного в первоначальном, барочном, виде.



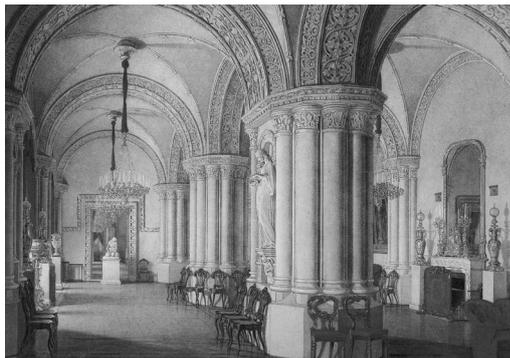
Аполлонов зал, восстановленный В. П. Стасовым. Акварель Э. П. Гау, 1862

После многочисленных переделок из композиции Зимнего дворца особенно выделялись помещения, декорированные в стиле модерн. На примере Николаевского зала можно отметить, насколько сильно исказила первоначальную идею, например, замена классических люстр огромными светильниками с хрустальными подвесками.

Творческие искания зодчих-новаторов, подобных Брюллову, привели к распаду художественного единства, отличавшего зрелый русский классицизм времен Кваренги и Росси. К началу работы в Зимнем дворце он был признанным мастером и успел отличиться в создании интерьеров. Восстановленные им комнаты в юго-западной части резиденции удивляли роскошью и разнообразием декора. От вида уютных комфортабельных покоев коронованные заказчики пришли в восторг. Специалисты отнеслись к работе Брюллова более сдержанно, хотя и отметили тщательную обработку деталей. Архитектор старался утвердить неприемлемые в классицизме стили: готический, помпейский, мавританский.

По мнению теоретиков архитектуры, явное подражание, бессистемное обращение к экзотике явились началом торжества эклектизма, захватившего мировое искусство во второй половине XIX века.

В то же время новаторство Брюллова касалось и технической стороны зодчества, где недостатков не нашли даже самые рьяные скептики. Для того чтобы устроить уютное жилье в здании официального характера, он произвел большую перепланировку, обнаружив завидное качество выходить из трудных ситуаций с интересными решениями.



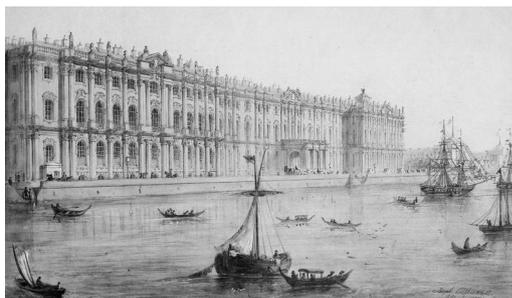
Готическая гостиная, отделанная А. П. Брюлловым. Акварель Э. П. Гау, 1868

Технические новшества затронули систему отопления, в частности архитектор отказался от старых обогревателей, ставших причиной пожара в 1837 году. Стремление обезопасить дворец от повторной трагедии заставило заменить устаревшие печи трубами, подававшими нагретый воздух. Опасные деревянные перегородки сменились кирпичными стенами. Небольшие комнаты были перекрыты сводами, а в больших залах использовались металлические конструкции. К новым перекрытиям крепились потолки, собранные с помощью клепки из железных или медных, как в Георгиевском зале, пластин. Мастерство выполнения конструктивных работ вызвало одобрение императора, а ранее спорное новаторство Брюллова получило развитие при строительстве Нового Эрмитажа.

## Зимний дворец

Безупречно воссозданная резиденция органично вошла в неповторимую панораму Санкт-Петербурга. Изначально в сторону города были обращены выступы западного и восточного фасадов Зимнего дворца. Последний позже был закрыт Малым Эрмитажем, а западный так и остался обращенным к своеобразному зданию Адмиралтейства. Южным, самым парадным и пышным, фасадом дворец открылся навстречу площади. Группы мощных колонн, установленных парами и поодиночке, оживляют поверхность стены едва заметным волнообразным движением. Тройная арка ворот с узорчатой чугунной оградой открывает путь во внутренний двор, куда в царские времена разрешалось въезжать экипажам. Ритм белоснежных колонн северного фасада вторит мощному бегу невских волн. Белоснежные детали крыши – колонны, карнизы и балюстрады – образуют четкий рисунок, завершающий плоскую картину интенсивно окрашенных стен.

Строгое по форме здание дворца украшено деталями, многие из которых нельзя отнести к определенному стилю. Оригинальное решение каждого фасада основывается на разнообразии архитектурных и декоративных элементов и в большей мере – на различной группировке ризалитов (от итал. *risalita* – «выступ»). Впечатление пластичности форм достигнуто за счет сильно выступающих колонн, пышных карнизов, наличников и сандриков.



И. И. Шарлемань. «Вид Зимнего дворца с Невы», 1853

Поражающий царственным великолепием Зимний дворец является вершиной творчества Растрелли. Его внешнее оформление позволяет судить о богатой фантазии и строительном мастерстве великого зодчего. С высоты трехэтажного здания на город взирают античные боги, герои и полководцы. Беломраморные статуи и бюсты на балюстраде крыши созданы по рисункам самого архитектора. В экстерьере дворца присутствуют львиные маски, головы богатырей, раковины в наличниках, упругие дуги и треугольные сандрики (фасадные карнизы) над проемами окон. Количество деталей велико, но благодаря художественному совершенству и гармонии убранства впечатления излишества не возникает.

Трудно вообразить произведение, более органично сочетающее в себе декоративность и ясность замысла. Создателю Зимнего дворца удалось раскрыть особенности стиля барокко с помощью традиционных приемов, которые удачно дополнены деталями, заимствованными из московской архитектуры XVII века. Контрастная окраска фасадов, четкий рельеф, единое композиционное решение, но главное – связь здания с окружающим пространством, присутствовали в бессмертном творении Растрелли, став характерной чертой последующих произведений русского зодчества.

## ***Галерея Растрелли***

На чертежах Растрелли первый этаж Зимнего дворца фигурировал в качестве комплекса служебных помещений. Архитектор планировал связать все части здания с галереей нижнего этажа. В документах того времени ее называли «ходом со сводами, с двумя рядами столбов, устланным плитами на 4 или 5 футов выше поверхности земли». По окончании строительства комнаты в галерее отвели многочисленному штату прислуги. Здесь же находились кладовые, помещения для караула, а с восточной стороны были устроены кухни. После пожара планировка дворца немного изменилась: по обеим сторонам главного нефа появились антресоли с кирпичными сводами, разделенные стенами из того же материала. Образовавшийся между кладовыми и подсобными помещениями коридор получил название кухонного.

Незадолго до начала Второй мировой войны в Эрмитаже проводились крупные восстановительные работы. Строители сняли двухвековые наслоения, освободили от антресолей и перегородок восточную галерею, где вновь появились колонны и опорные столбы. После того как по старым эскизам были созданы и помещены на прежние места лепные детали, нижний этаж обрел первоначальный вид, а галерею стали называть по имени создателя Растреллиевской.

## ***Главная лестница***

Практически весь северо-восточный ризалит Зимнего дворца занимает Главная лестница. Начинаясь от Растреллиевской галереи широким маршем, она разветвляется на две стороны и плавно подводит к верхней площадке. Переход из строгой, мрачноватой галереи в ярко освещенную часть сооружения производит сильное впечатление. Поднимаясь по ступеням, посетитель выходит из полумрака сводов на обширное пространство, где в синеве потолка парят олимпийские боги. Высокие окна свободно пропускают солнечный свет, который отражается в зеркалах, скользит по белым стенам, заставляя сверкать золото в лепных орнаментах.



Галерея Растрелли

Глядя на это каменное великолепие, трудно представить, что Главная дворцовая лестница когда-то была деревянной. Роскошь ее декора позволяла судить об отделке всего здания, поэтому, в отличие от многих других помещений, она почти не изменила первоначальный облик. Осмотрев пожарище в 1837 году, Николай I приказал «возобновить лестницу совершенно по-старому, заменив, однако, верхние колонны мраморными или гранитными». Проект восстановления разработал Стасов, и он же возглавил строительные работы. Ради сохранения замысла Растрелли архитектор не стал придерживаться своей обычной манеры. Единственным крупным изменением являлась закладка оконных проемов нижнего этажа. Полученные таким образом «фальшивые окна» не имели функционального значения, хотя способствовали созданию художественного эффекта, который до сих пор изумляет посетителей музея.

Присущий всем творениям Растрелли барочный декор на Главной лестнице был доведен до крайности. Своды верхней площадки опирались на сдвоенные колонны из искусственного мрамора, который в отчетах царского времени именуется фальшивым. Это название закрепилось за техникой штукатурки и окраски под благородный камень, широко применявшейся в архитектуре барокко.



Главная лестница Зимнего дворца

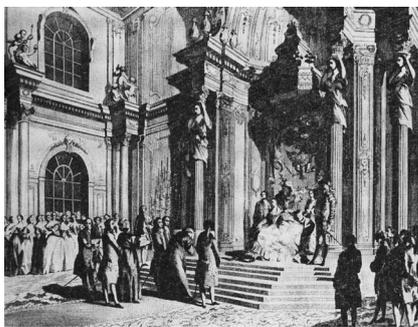
В архивах Эрмитажа остались записи с нелестными откликами о растреллиевских «лепных украшениях, довольно тощих, крашенных желтой краской, может быть по линялому золоту». Декоративный орнамент и балясины в XVIII веке также выполняли из дерева с последующим золочением.

В ходе реконструкции лестницу соорудили заново, хотя и в рамках прежних габаритов. Стасов придал помещению единый бело-золотой колорит, приказав заменить резные золоченые балясины тяжелой мраморной балюстрадой. Верхний пролет, как и прежде, освещали бронзовые лампы, подвешенные на длинных медных цепях. Вместо легких мраморных колонн здесь по желанию императора появились монолитные опоры из темного гранита.



Статуя «Справедливость»

Металлический потолок над лестницей прикрыли плафоном с изображением Олимпа. Картина была доставлена из кладовых Эрмитажа, но оказалась меньше старой, и архитектор решил заполнить пустое пространство живописью, лично исполнив эскизы. Потолок расписывал художник Соловьёв, работавший в стиле, «сходном с прежним, в каком была исполнена лестница». Ниши заполнили скульптурами «Владычица», «Антиной и Диана», а также аллегорическими образами Могущества и Справедливости. Помимо лепных кариатид и фигур мальчиков, помещение украсила пластика на кронштейнах: Меркурий, Верность, Мудрость, еще одна Справедливость, Изобилие, Величие, Правосудие, Муза.



Н. Я. Колпаков. «Тронный зал». Гравюра, 1760-е

До основания музея Главная лестница именовалась Иорданской или Посольской. Первое название связано с беседкой, ежегодно возводившейся над крещенской купелью (Иорданью), на льду Невы недалеко от парадного входа. Второе сложилось во времена Екатерины, когда по широким ступеням чаще поднимались послы, направлявшиеся в Тронный зал на прием к императрице. От высоких центральных дверей верхней площадки начиналась анфилада антикамер, декорированных лепными украшениями, резными наличниками окон и дверей.

К сожалению, далеко не все помещения дворца сохранили барочное убранство, способное дать представление о грандиозном замысле Растрелли. Однако его чертежи позво-

ляют вообразить архитектуру и вид утраченных интерьеров. Изначально первый этаж занимали хозяйственные и служебные помещения. Просторная галерея с крестовыми сводами подводила к главной лестнице, открывавшей вход в парадную анфиладу антикамер и далее в Тронный зал на втором этаже. Здесь же находились малые приемные, две церкви, концертный зал и жилые покои. Третий этаж отводили придворным и многочисленному штату прислуги.



Э. П. Гау. «Большая церковь», 1860-е

Большая дворцовая церковь с парусным куполом и алтарем, богато украшенным скульптурой и живописью, расположена в противоположном, юго-восточном, ризалите Зимнего дворца. Устроенный согласно православным канонам храм оформлен с барочной роскошью, послужившей воплощением торжества и ликующей радости. Церковь сильно пострадала при пожаре 1837 года, но была восстановлена в прежнем виде. Мастера XIX века, сверяясь со старыми рисунками, повторили в папье-маше золоченый декор потолка и стен, фигуры кариатид над колоннами, статуи рядом с резным иконостасом.

Сегодня храм удивляет первозданной красотой. Резьба киота и кафедры превосходно сочетается с лепниной капителей колонн и пилястр. В притворе с расписным плафоном вновь стоят деревянные торшеры, выполненные по эскизу Растрелли. Алтарное пространство днем освещается с помощью светового фонаря, а по вечерам в храмовом зале зажигают роскошную люстру работы мастера Д. Бенистера.

## ***Невская анфилада***

К весне 1762 года завершилась отделка парадной части Зимнего дворца и с верхней площадки Иорданской лестницы открылся доступ к двум анфиладам – Большой и Невской, названным сообразно величине и расположению. По окончании восстановительных работ парадные залы сохранили классический характер и до настоящего времени удивляют логичной ясностью форм и строгостью декора. Ныне эти помещения используются для экспозиции Отдела русской культуры и временных выставок.

При жизни Екатерины помещения Невской анфилады – Концертный зал, Малый и Большой аванзалы – составляли путь в Тронный зал. Следуя на прием к императрице, дипломаты задерживались в двухсветных, богато украшенных помещениях, которые тогда именовались антикамерами. Первым из них был Малый аванзал, где изначально торжествовало барокко, представленное обилием золота, пышной резьбой, нарядными наличниками окон и

дверей. Классицизм в облике комнаты связан с именем Стасова, хотя идея спокойного и торжественного интерьера принадлежит Кваренги. Итальянский зодчий работал над декором Малого аванзала в 1793 году. Заменив барочные завитки полукруглыми арками, прямыми карнизами и светлой гладью стен, он неожиданно отказался от колонн, лишив классическое помещение главной приметы стиля.

В марте 1839 года первая антикамера вновь предстала в новом виде. Стасов сохранил замысел Кваренги, дополнив отделку такими средствами, как искусственный мрамор, живопись и лепной орнамент фриза. Все это вкуче с цветным паркетом работы А. С. Тарасова создавало полихромный эффект, в котором преобладали белые краски. Архитектору никогда не изменяло чувство ритма, поэтому все его произведения отличает художественная цельность, присущая зрелому классицизму. В Малом аванзале светло-желтые стены мягко контрастировали с позолотой плафона. Живописные панно были вписаны в арки, ранее заполненные оконными переплетами с зеркалами вместо стекол. Напротив размещались настоящие окна, повторявшие форму и размер арок. Над ними по всему периметру зала тянулся легкий лепной фриз.

Великолепие убранства завершали 4 огромные люстры, рассчитанные на 200 свечей каждая. Дополнительными источниками света являлись торшеры, исполненные по рисунку Стасова. До 1839 года помещение отапливалось с помощью 4 больших печей. Стасов убрал громоздкие обогреватели, отчего пространство приобрело зрительный объем, кроме того, став более цельным. В украшении Малого аванзала принимали участие живописцы Яков и Василий Додоновы. Братья расписали люнеты гризайлью, затем исполнив фигуры на золотом фоне радуг и орнамент вокруг плафона. Сюжетной основой росписи потолка послужила история Ифигении, принесенной отцом в жертву богине Артемиде, чтобы обеспечить грекам успешное отплытие к Трое. Сам плафон по распоряжению архитектора был доставлен из Москвы.

Созданный Стасовым интерьер Малого аванзала просуществовал до того, как его центральную часть украсил Малахитовый храм. Это оригинальное сооружение появилось в 1958 году и представляло собой ротонду из самоцветов, которую Николай I получил в дар от уральских горнорудных магнатов Демидовых.



Малахитовый храм в Малом аванзале Зимнего дворца

Вторая антикамера, или Большой (Николаевский) аванзал, значительно превышает первую по площади и, кроме того, имеет крайне вытянутую форму. Сейчас такая пропорция выглядит неправильной, но во времена классицизма для помещений торжественного характера она считалась единственно возможной. Прежде чем попасть на прием к русскому самодержцу, дипломаты преодолевали расстояние в 55 м, по пути восторгаясь великолепием убранства. Зал изначально имел классический вид, но перестраивался дважды, в итоге воплотив в себе талант двух гениальных зодчих – Кваренги и Стасова.

В первоначальном интерьере огромная протяженность скрадывалась особым архитектурным приемом: колоннады с хорами в торцевых частях зала сокращали длину стен, зрительно улучшая пропорции. Удалив поперечные стены, Кваренги придал пространству форму галереи. По вечерам, когда зажигались настенные фонари из синего стекла, таинственно мерцала поверхность коринфских колонн из цветного мрамора и аналогичная облицовка стен.



К. А. Ухтомский. «Большой аванзал (Николаевский)», 1866

Несмотря на то что похожая композиция являлась типичной для архитектуры русского классицизма, Стасов от прежнего построения отказался. Заменив декор и немного удлинив зал, он придал ему величественный и строгий вид. Лишенное античных портиков огромное пространство подавляло размерами, замкнутостью и чрезмерным художественным единством.

Согласно ордерному принципу оформления стен и с учетом пожеланий царя архитектор устранил «пестроту разных мраморов». Строгость линий не нарушалась даже в потолке, который, подобно стенам, был облицован белым мрамором и украшен римскими кессонами – цветными квадратами с розетками внутри. Грандиозную роспись плафона выполнил итальянский живописец Л. Торричелли. Образцовый декор завершался рядами голубых колонн с каннелюрами и пышными капителями. Еще одной приметой коринфского ордера служила балюстрада у верхних окон. Классически правильными очертаниями отличались все ее профили и точеные столбики перил – балясины. Главный зал дворца освещали 11 разновеликих люстр с каркасом из позолоченной бронзы. Роскошные светильники по рисунку архитектора изготовили братья Шрейберы.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.