

Д. А Р К И Н

# РАСПРЕДЛИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ЛИТЕРАТУРЫ ПО СТРОИТЕЛЬСТВУ И АРХИТЕКТУРЕ

МОСКВА

1 9 5 4

Д. А Р К И Н



# РАСПРЕЛЛИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ЛИТЕРАТУРЫ ПО СТРОИТЕЛЬСТВУ И АРХИТЕКТУРЕ  
*м о с к в а*

1 9 5 4

Книга содержит очерк о жизни и творчестве выдающегося русского зодчего XVIII столетия — Варфоломея Растрелли. Автор знакомит читателя с лучшими произведениями Растрелли — сооружениями в Петродворце и г. Пушкине, Зимним дворцом в Ленинграде, ансамблем Смольного монастыря, собором в Истре («Новый Иерусалим») и другими. Анализируя работы Растрелли, автор показывает связь его творчества с традициями русского зодчества и характеризует место, занимаемое Растрелли в истории русской архитектуры.

Книга иллюстрирована воспроизведениями построек Растрелли и его рисунков, планами и чертежами.



мя архитектора Варфоломея Растрелли вошло в историю культуры XVIII столетия как имя одного из выдающихся представителей русского зодчества этого времени. Итальянец по происхождению, Растрелли шестнадцатилетним юношей приехал в Россию, ставшую его второй родиной. Все, что он создал на протяжении полувека, было создано в России и по своему художественному существу кровно связано с русской жизнью. Творчество Растрелли органически развивало традиции русского искусства. В произведениях Растрелли — в построенных им великолепных дворцах, парковых сооружениях, городских особняках и культовых зданиях — ярко и сильно проявила себя культура послепетровской России, с удивительной быстротой разившей свои могучие силы, несмотря на путы феодальной отсталости и дворянско-крепостнического гнета. Подъем великой страны, ее уверенное движение к высотам просвещения и могуществу вопреки противодействию феодальной реакции и давлению внешних врагов — характернейшие черты исторического развития России в середине XVIII столетия — нашли яркое отражение в замечательных явлениях русской художественной культуры.

Произведения Варфоломея Варфоломеевича Растрелли играют значительную роль в развитии русской архитектурной школы, в сложении архитектурного стиля этого периода. Растрелли хорошо понял подлинный размах русского строительства и масштаб самой России, проникся сознанием силы и могущества новой мировой державы и выразил это в своем архитектурном творчестве. Зодчий не только сумел ответить на заказ придворной верхушки, окружавшей трон и осуществлявшей диктатуру помещичьего дворянства, но и намного перерос своих непосредственных заказчиков. Окружая великолепием дворцовых построек их быт, прославляя дворянскую империю, он прославлял страну, ее величие и растущую мощь. Творчество Растрелли проникнуто торже-



ствующим пафосом. Его искусство сложилось в эпоху дворянской империи, но как всякое большое искусство, раздвинув ограниченные рамки интересов правящего класса, оно выражало более глубокие идеи своего времени.

Молодой Растрелли сроднился с русской жизнью, с русской культурой. Обновленная петровскими преобразованиями Россия открывала перед архитектором такие творческие возможности, каких не мог дать формировавшемуся зодчему ни папский Рим XVIII столетия, запущенный и одряхлевший, ни южно-немецкие города с их пышными дворцами маленьких князей и герцогов и духом провинциального захолустья, ни даже Париж, переживавший упадок еще недавно мощного абсолютизма, — упадок, выразительно сказавшийся в архитектурной моде того времени, — французском рококо или «стиле регентства».

Именно в России Растрелли нашел почву, на которой мог вырасти и созреть его талант художника и строителя.

Впечатления ранней юности и уроки отца познакомили молодого Растрелли с наследием барокко, стилевой системы, господствовавшей на протяжении более полутора столетий в итальянской архитектуре. Но то были скорее воспоминания о прошлом, нежели живые образы настоящего. Примечательной чертой творческой биографии Растрелли является преодоление им идей и догм барокко под прямым воздействием русской жизни и русской архитектуры. Светский характер новой русской культуры, «регулярные» планы зданий и городов, характерные для петровского времени; размах и быстрота строительства новой столицы; узорчатость, романтическая приподнятость и многоцветность московского зодчества конца XVII века — вот что оказало решающее воздействие на формирование Растрелли как зодчего. Мастерски владея присущими итальянскому барокко богатством и разнообразием пластических средств, он воспринял от русского зодчества нечто более значительное, чем отдельные приемы, мотивы, детали: здоровый реалистический подход к плану здания, к его композиции, к художественному образу, — реалистические начала, шедшие от народных истоков, столь живых еще в идейных и художественных движениях петровской эпохи.

Деятельность Растрелли приходится в основном на 30—50-е годы XVIII века. Этот период характеризуется укреплением и безраздель-

ным политическим господством дворянства, включившего в свой состав наряду с представителями старой феодальной аристократии обширные слои новой служилой знати. Передача в руки дворянства громадного количества государственных земель с крепостными содействовала укреплению его господствующего положения в экономике, основанной на помещичьем землевладении и крепостном труде. Рост капиталистических элементов в промышленности, сельском хозяйстве и торговле происходил внутри системы помещичье-дворянского землевладения, еще не затрагивая сколько-нибудь заметно основ дворянской монархии.

Стремясь к усилению своей господствующей роли, верхушка дворянства подменяла государственные интересы узко классовыми. Над общегосударственными задачами сплошь и рядом брали верх цели и дела ограниченно сословные и придворно-аристократические. Большая государственная и национальная идея, лежавшая в основе петровских преобразований, теперь растворялась в своекорыстной борьбе дворцово-бюрократических верхов новой знати. Немалую роль в этой борьбе играли и пришлые временщики, оказавшие свое влияние на государственные дела и нравы, особенно при императрице Анне.

От обширных градостроительных замыслов и предприятий петровского времени внимание теперь переносится прежде всего на строительство столичных дворцов и загородных резиденций. Богатыми поместьями, дворцами, усадебными домами и парками обзаводятся вельможи и новые помещики. Лучшие архитектурные силы и громадные материальные средства направляются на это строительство.

Дворянская монархия видит в эту пору главную задачу строительной деятельности в сооружении зданий, призванных служить роскошным художественным фоном придворной жизни и в то же время представлять перед страной и внешним миром силу и блеск государственной власти и ее носителей. Вне этих дворцовых зданий был немислим пышный церемониал императорского двора. Архитектура получает не свойственную предшествующему времени широту и разнообразие возможностей в области дворцового строительства.

Политическая реакция, наступившая после смерти Петра I, не остановила, однако, роста страны и ее культуры. Реакционному давлению придворных верхов противостояла деятельность передовых русских



людей из разных социальных слоев. В самые темные времена правления Анны Ивановны продолжалась работа выдающихся русских архитекторов и градостроителей, вскормленных петровской эпохой и развивавших ее традиции. Хотя большие архитектурные начинания предшествующего времени были заслонены при первых преемниках Петра более узкими интересами дворцового строительства, напряженная работа русской градостроительной мысли не прекращалась. Выученики петровской школы М. Г. Земцов, П. М. Еропкин, И. К. Коробов — одаренные архитекторы и широко образованные градостроители — создали в 30-х годах замечательный документ, как бы суммирующий громадный опыт строительства Петербурга — первый русский архитектурный трактат-кодекс «Должность Архитектурной экспедиции» (1737—1741)<sup>1</sup>. Это произведение наряду с теоретическими положениями содержит свод практических указаний: об организации строительного дела, о планировке и застройке города, о производстве строительных материалов, о развитии отечественной строительной промышленности, о подготовке мастеров и специалистов различных отраслей, — обобщение богатейшего опыта беспримерной по своим масштабам стройки новой русской столицы.

Годы царствования Елизаветы Петровны (1741—1761) знаменуют известное преодоление наносных реакционных влияний в государственной жизни и культуре и новый подъем национального самосознания в передовой части правящего класса.

Русская культура в эту пору дает миру Ломоносова, выдвигает целую плеяду даровитейших людей науки, прикладной техники, искусства. В Москве учреждается первый русский университет, в Петербурге — Академия художеств. Русская армия одерживает в Семилетней войне блестящие победы над сильнейшим внешним врагом и в 1760 году овладевает Берлином.

В пределах внутренне ограниченной тематики, определяемой интересами правящего дворянства, русская архитектура создает в 40-х и 50-х годах XVIII века замечательные ценности, отражая в ликующих, патетических образах не только внешний блеск дворянской государственности, но и общий подъем русской культуры.

Характерным явлением архитектуры этого периода было творчество Растрелли, наследие которого огромно. Список работ, составленный зод-

чим в конце жизни и впервые опубликованный в самое недавнее время, насчитывает десятки крупнейших дворцовых зданий, многочисленные столичные дома вельмож, разнообразные парковые постройки, церкви, театры, особняки, громадный монастырский ансамбль, загородные усадьбы<sup>2</sup>. Варфоломеем Растрелли по праву может считаться одним из самых плодотворных мастеров, каких знала история зодчества. Положение главного придворного архитектора, которое он занимал в течение более 20 лет, давало Растрелли возможность видеть осуществленными почти все свои замыслы. Этим положением обусловлен и тот факт, что многие постройки, созданные другими архитекторами, его современниками, впоследствии приписывались Растрелли, неосновательно увеличивая и без того громадный список его подлинных произведений. Плеяда талантливых русских архитекторов, работавших вместе с ним, немало содействовала его славе. В создании некоторых его сооружений принимали участие лучшие русские зодчие того времени, такие, как И. Ф. Мичурин, А. П. Евлашев, К. И. Бланк и другие. Одновременно с Растрелли и совершенно независимо от него творили выдающиеся мастера — С. И. Чевакинский, Д. В. Ухтомский. Влияя на своих замечательных современников, Растрелли сам испытывал на себе глубокое воздействие их творчества.

Удивительной была личная работоспособность Растрелли, особенно, если принять во внимание необычайно «многодельный» характер его проектов и сооружений. Архитектор разрабатывал множество разнообразных деталей, декоративных композиций, рисунков внутреннего убранства — лепных и резных украшений, решеток, балюстрад, сложных сборных паркетов, столь же сложных обрамлений. Не все архитектурное наследие Растрелли дошло до наших дней. Так, из большого числа частных дворцов, построенных в столице для вельмож аннинского и елизаветинского двора, сохранилось только два дома — Строганова и Воронцова. Не уцелели не только многочисленные деревянные дворцы — ранние работы Растрелли, но и многие капитальные каменные здания. Но то, что сохранилось до нашего времени (вплоть до Великой Отечественной войны) составляет внушительный круг разнообразных сооружений и дает яркое и исчерпывающее представление о творчестве зодчего и вместе с тем — о типичных чертах русской архитектуры середины XVIII века.

\* \* \*

Варфоломей (Бартоломео) Растрелли родился в 1700 году. Его отец, известный скульптор Карло Растрелли<sup>3</sup> в 1715 году был приглашен Петром I в Россию для литья статуй, разбивки садов, устройства фонтанов и выполнения других художественно-строительных работ. Растрелли-старший прибыл в Петербург с 16-летним сыном — своим ближайшим помощником. Варфоломей Растрелли оказался в пору своей юности на огромной стройке новой русской столицы, с поразительной быстротой выраставшей на островах невской дельты. Ничего подобного этому грандиозному строительству не видел Растрелли ни у себя на родине, ни в других странах Западной Европы, да и нигде в мире не было в ту пору строительства, хотя бы отдаленно схожего по своим масштабам и смелости замысла с застройкой Петербурга.

Нет никакого сомнения в том, что именно строительные площадки Петербурга были подлинной архитектурной школой молодого Растрелли, а зодчие, работавшие при Петре на этом громадном строительстве, — его учителями. Никакого систематического архитектурного образования до своего приезда в Россию Растрелли не получил. Растрелли-отец вскоре отошел от строительной деятельности, в которой он не имел особого успеха, и отдался целиком своему основному призванию — скульптуре. Начиная с 20-х годов Варфоломей Растрелли самостоятельно выполнял различные архитектурно-строительные задания. Он сам называет своими первыми работами — составление генерального плана мызы Стрельна близ Петербурга, изготовление моделей большого сада, а также строительство домов для видных сановников — Меншикова, Шафирова, молдавского господаря Кантемира и др. В 1730 году Растрелли был назначен придворным архитектором, и с этого времени в его руках сосредотачивается руководство всеми наиболее крупными строительными начинаниями двора.

Значительное место среди его работ занимают постройки в старой столице — Москве, куда часто и надолго переезжал двор. В 1730 году Растрелли приступил к сооружению в Московском кремле деревянного дворца, несколько позже перенесенного в новую царскую резиденцию на берегу Яузы.

Новый дворцовый центр Анненгоф сложился в далеком от кремля районе Москвы — Лефортове — еще в первые годы петровского цар-

ствования, когда здесь были построены старый лефортовский дворец и дом Головина<sup>4</sup>. Через два десятилетия оба здания были перестроены и превратились в большие дворцово-парковые ансамбли. Растрелли следующим образом описывает возведенный им в 1731 году Летний дворец Анны Ивановны в Анненгофе: «Я построил большой двухэтажный дворец из дерева с каменными погребями, наименованный Анненгоф, фасад которого, обращенный в сторону города Москвы, имел больше 100 туаз\* в длину, не считая галерей, выходявших во двор и имеющих длину более 60 туаз. Вместе с этим большим зданием там был сделан сад в сторону деревни, а также терраса напротив названного дворца вся из тесаного камня, с большим спуском, над которым был сделан цветочный партер, окруженный пятью бассейнами с фонтанами и вазами — все в позолоте. Это большое сооружение состояло более чем из 400 комнат, помимо большого зала, и имело две парадные лестницы, также украшенные скульптурой, а в главных апартаментах плафоны были расписаны живописью. Это обширное строение было выполнено менее чем в 4 месяца, включая меблировку...».

Описание Растрелли дает представление о характере пышного царского дворца, столь непохожего на сравнительно скромные по размерам и отделке дворцовые здания петровского времени. За первым Летним дворцом Анны Ивановны последовал новый Летний дворец в Анненгофе — деревянное здание на каменном фундаменте, сооруженное в 1741 году. Это здание насчитывало, по словам архитектора, более 170 комнат, не считая большого зала, «посреди которого был устроен фонтан с 125-ю струями воды». Против нового анненгофского дворца было воздвигнуто, также по проекту Растрелли, большое здание придворного театра.

Еще до этой работы Растрелли приступил к строительству большого каменного Зимнего дворца в Петербурге, на набережной Невы, рядом с Адмиралтейством. Это был первый из построенных Растрелли в столице зимних дворцов — так называемый дворец Анны Ивановны. Согласно растреллиевскому описанию, дворец, законченный в 1735 году, состоял из 138 апартаментов, не считая большого зала и галерей. Помещения были «богато украшены скульптурой и живописью».

\* Туаз — старинная мера длины (ок. 2 м).

Значительным эпизодом, — но только эпизодом, — в творчестве Растрелли 1730-х годов являются его работы в Курляндии, куда он выезжал по приглашению Бирона и где им были построены дворцы в Митаве (Елгаве) и Рундале.

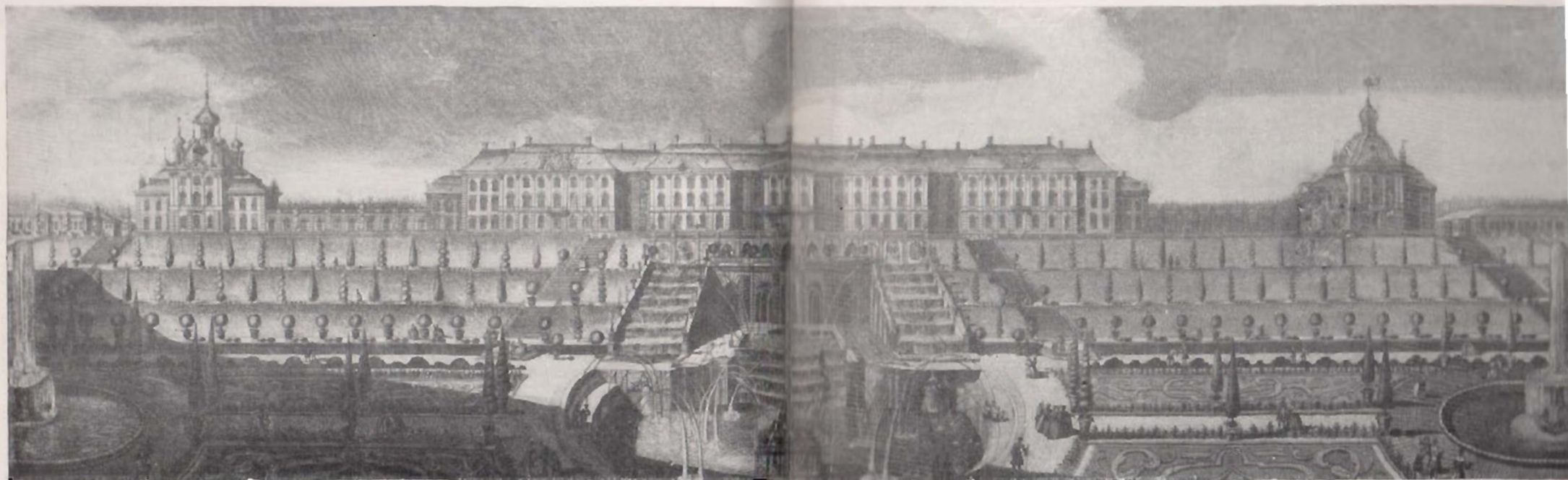
Курляндские постройки характеризуют сравнительно ранний период творчества Растрелли. Его стиль, так полно выразившийся позднее в дворцовых постройках Петербурга и Царского села, еще не достиг здесь своей зрелости. Членения фасада Митавского дворца суховаты и однообразны. Они лишены того пластического богатства, которыми отмечены более поздние произведения зодчего, в особенности Екатерининский дворец. Нет в митавском здании и того ритмического разнообразия, которым Растрелли наделил фасад Зимнего дворца в Петербурге. Дворец в Рундале (в отличие от дворца в Митаве хорошо сохранившийся до наших дней) наделен чертами архитектурного стиля петровского времени. Растрелли здесь выступает как прямой последователь русской архитектурной школы петровской поры, — об этом убедительно говорят сдержанные, строгие формы рундальского дворца. К обему курляндским постройкам зодчему суждено было вернуться через много лет, на закате своей деятельности, когда в 60-х годах он выполнил для этих дворцов ряд новых интерьеров.

Подлинный расцвет творчества зодчего приходится на 40-е и 50-е годы — время царствования Елизаветы Петровны. Эти два десятилетия в жизни Растрелли наполнены кипучей работой. Важнейшие события его биографии в этот период — многочисленные крупные и мелкие постройки, возводимые по его проектам и под его непосредственным руководством. В их числе множество загородных дворцов и парковых сооружений, столичные дворцы и особняки, культовые здания. Каждая из этих трех групп представлена в творческом наследии Растрелли характерными и яркими образцами.



1. Дворец в Рундале (Латвийская ССР)





2. Большой Петергофский дворец. Гравюра по рисунку М. И. Махасва

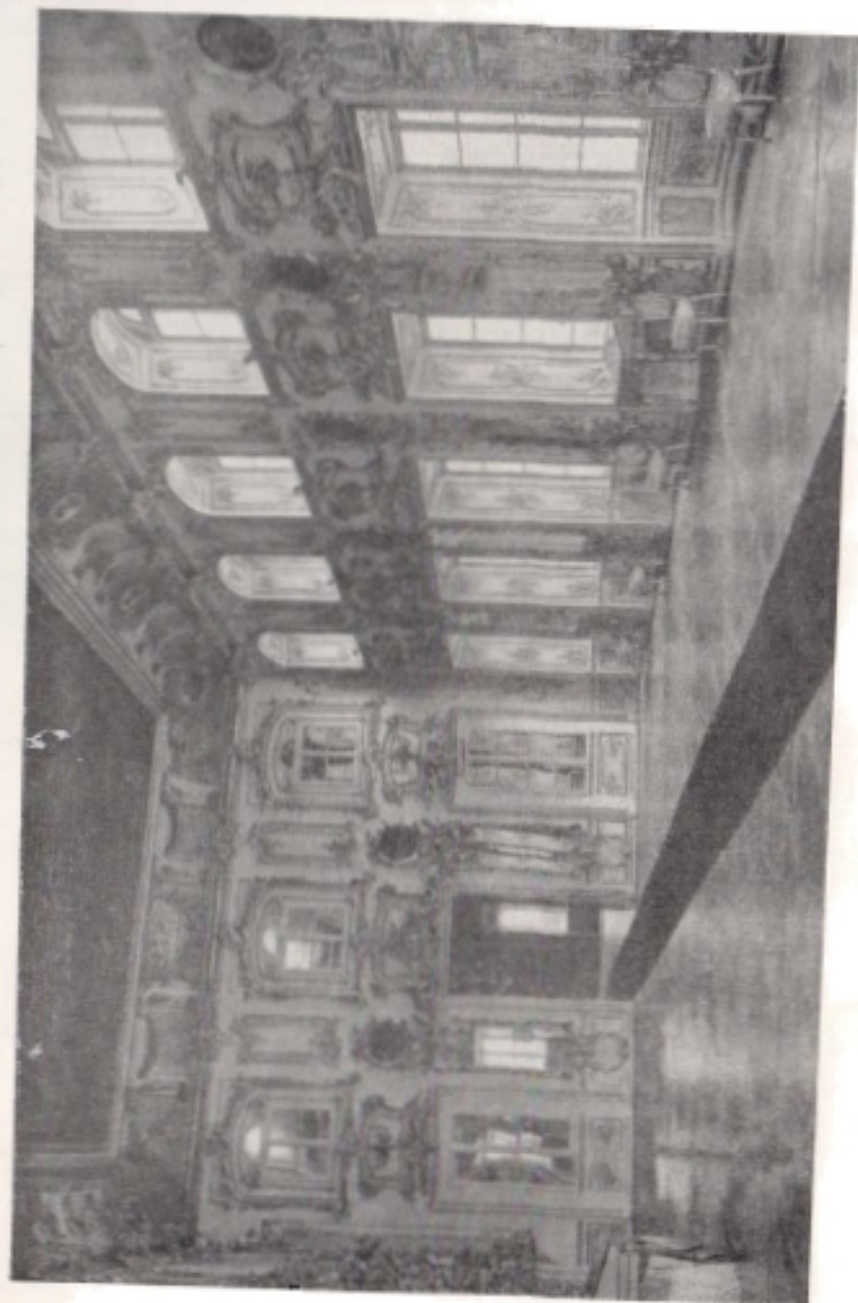


3. Большой Петергофский дворец. Вид со стороны Нижнего парка



4. Большой Петергофский дворец. Вид со стороны Верхнего парка





3. Большой Петергофский дворец. Танцевальный зал

## ЗАГОРОДНЫЕ ДВОРЦЫ

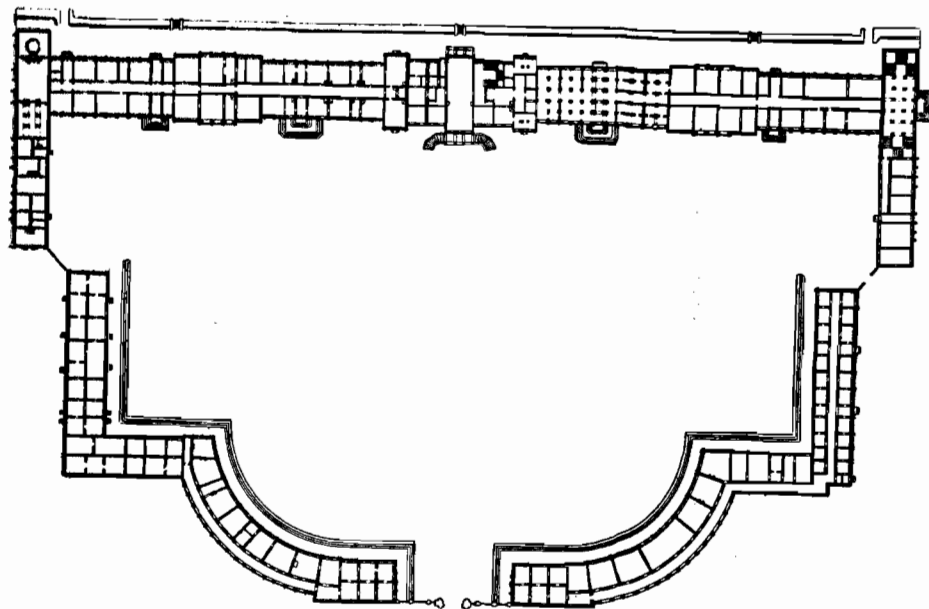


В 1741 году Растрелли приступил к перестройке дворца в загородной царской резиденции — Петергофе (ныне Петропавловск). Петергофский ансамбль нес на себе печать архитектуры петровского времени, быть может, более отчетливо, чем другие ансамбли и сооружения того же периода.

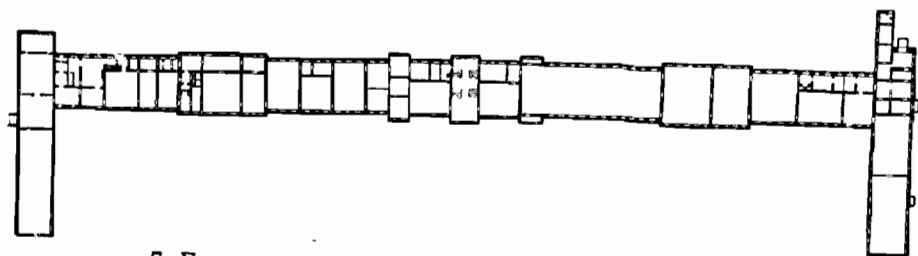
Петр лично принимал активное творческое участие в планировке Петергофа, в проектировании парковых сооружений. Схема «регулярного парка» с ее геометрически правильными линиями аллей и просек получала в Петергофе совершенно своеобразный характер благодаря непосредственному соседству с морем. Этот ансамбль — единственное в своем роде сочетание архитектурно организованного берега морского залива с собственно парком. В облике Петергофа исключительная роль принадлежала воде — каскадам, сбегавшим по ступеням монументальной лестницы, и фонтанам, расставленным в разных точках парка и у подножия дворца.

Старый Петергофский дворец, построенный в 1722 году, представлял собой двухэтажное здание, расчлененное тремя выступами-ризалитами, образующими в пределах одного корпуса как бы три объема — центральный дом и два боковых флигеля. Длина этого трехчленного корпуса в точности соответствовала длине грота-каскада, служившего подножием дворца. Растрелли составил ряд проектов перестройки здания, причем с каждым новым вариантом он все более отходил от композиции здания петровского времени. Он придал дворцу новый масштаб, создал новое соотношение здания с окружающей природой.

Прежде всего Растрелли повысил на один этаж и удлинил в обе стороны дворцовый корпус. Сохранив трехчленное деление здания, он пристроил к нему с обеих сторон новые трехэтажные части, придавшие более крупный объем всему дворцу. Грот-каскад теперь приходился лишь на середину этого нового, гораздо более длинного здания, вытянувшегося на вершине холма. По обоим концам дворцового корпуса

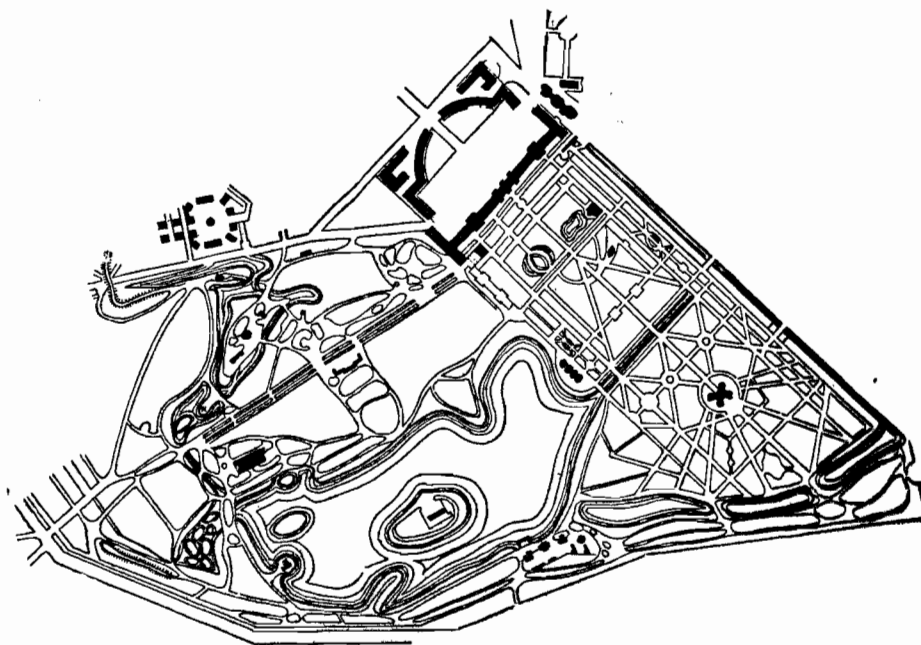


6. Екатерининский дворец в г. Пушкине. План 1 этажа



7. Екатерининский дворец в г. Пушкине. План 2-го этажа

одноэтажные галереи завершались павильонами: с одной стороны — дворцовой церковью, увенчанной пятиглавием, с другой — так называемым «Корпусом под гербом», несущим четырехгранный купол с луковичной главкой и золоченым орлом.



8. Старый парк в г. Пушкине. Генеральный план. (Схема)

Удлиненное здание дворца, поставленное лицом к морю на возвышенной гряде, господствовало над берегом, парком и водной стихией.

Здание, вытянутое в одну линию, характерно для растреллиевской трактовки архитектурной темы загородного дворца. Дворцовый корпус разворачивается прежде всего по горизонтали, он представляет собой длинную и сравнительно узкую галерею: цепь залов и парадных комнат — внутри, единый прямолинейный блок — снаружи.

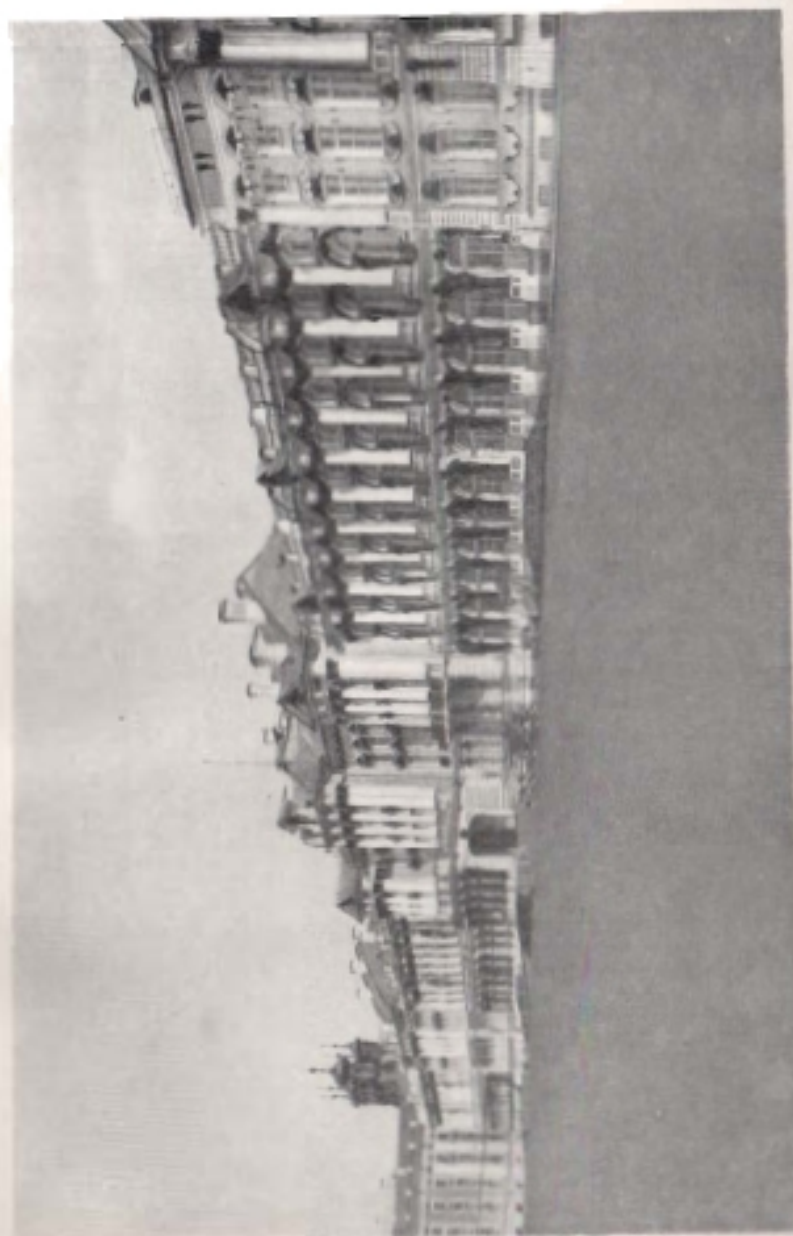
При перестройке Петергофского дворца Растрелли был в значительной мере связан старой композицией здания. Но не столько этот факт, сколько глубокая, творческая преемственность связывает работу Растрелли с русским зодчеством петровского времени. Растрелли выступает здесь как прямой последователь и продолжатель русской архитектурной школы. Членения и убор фасада сохранили в перестройке



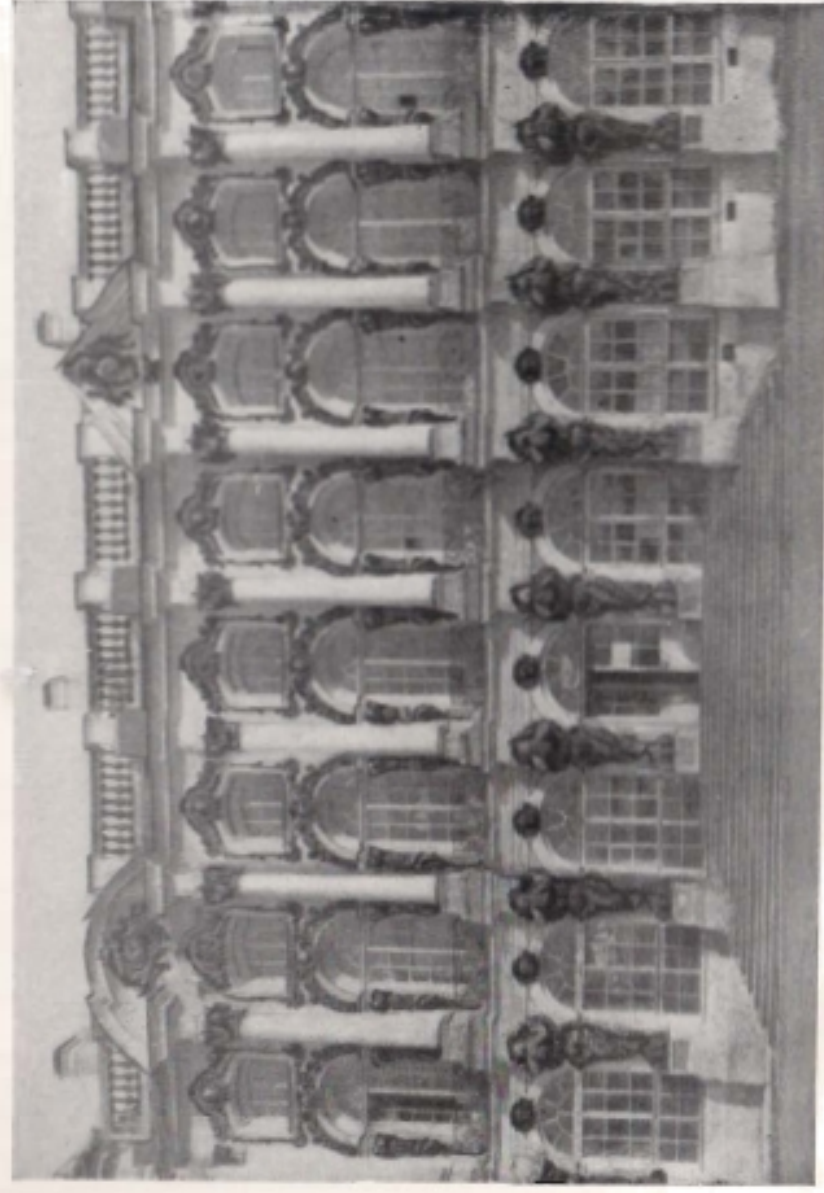
Растрелли многое от стиля петровской архитектуры: плоские, лишённые сильного рельефа стены, расчленённые частыми пилястрами на высоту двух верхних этажей, характерную рустовку цокольного этажа и углов здания при помощи параллельных горизонтальных линий. Сдержанность архитектурного убора, столь типичная для дворцовых построек петровского времени, чувствуется и в новом дворце, созданном Растрелли. Только наличники окон, особенно в среднем этаже, придают нарядность и декоративную изысканность скромному облику фасада.

Зато церковь, увенчанная пятиглавием, и «Корпус под гербом» составляют в композиции здания яркий, немного причудливый контраст. Миниатюрность и декоративная лёгкость этих двух павильонов подчеркивают загородный характер всего петергофского ансамбля. Благодаря боковым павильонам весь дворец становится как бы средним тем небольшим постройкам паркового типа, которые расположены на пересечениях аллей. Фонтанные статуи, прихотливо расположенные на ступенях дворцового подножия вокруг грандиозного грота, причудливые «маскароны» главного каскада — вся эта фантастическая лестница играющей воды составляет своеобразное продолжение архитектурных форм боковых павильонов дворца.

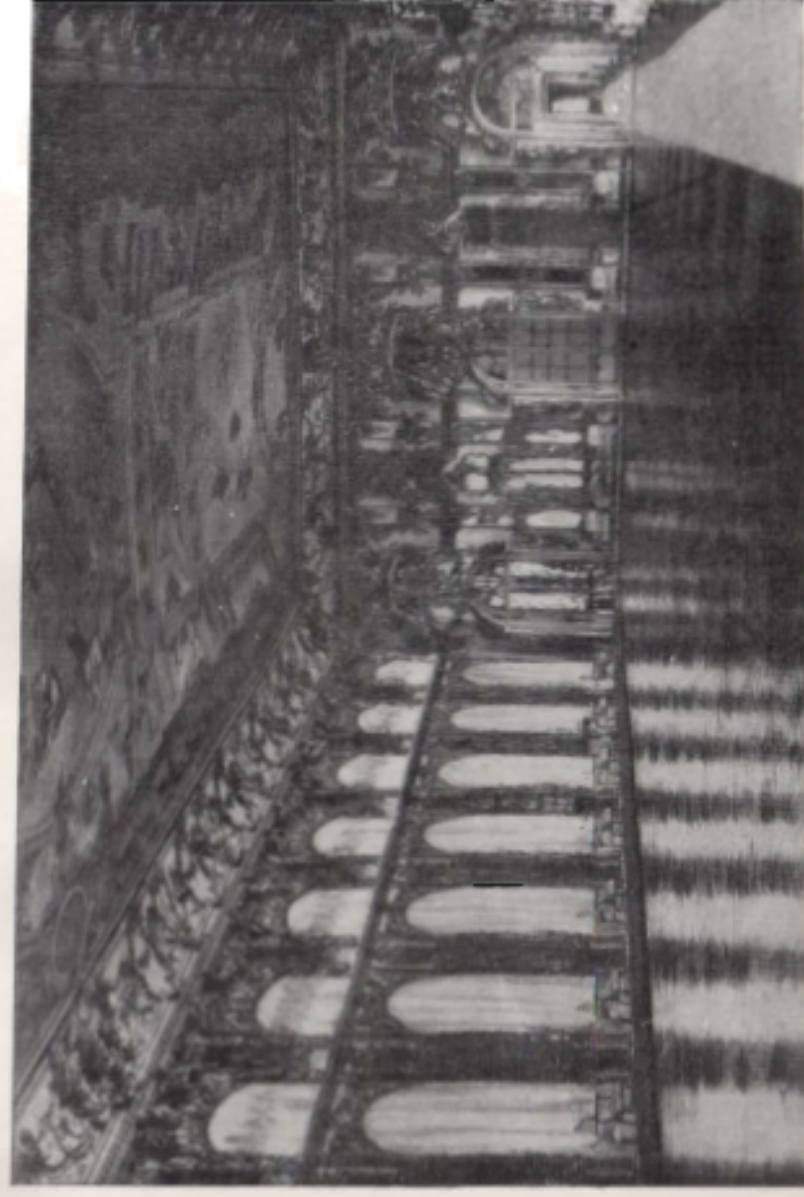
До разрушения немецко-фашистскими захватчиками в годы Великой Отечественной войны дворец сохранял ряд интерьеров, созданных Растрелли. К ним относятся парадная лестница, главный дворцовый зал (Танцевальный) и дворцовая церковь. Эти относительно ранние образцы растреллиевского мастерства ярко характеризуют излюбленные им приемы внутреннего убранства помещений. Парадная лестница дворца и его главный зал насыщены обильной декоративной отделкой. Золоченая резьба по дереву, лепной орнамент, золоченые аллегорические скульптуры, живописные плафоны потолков, сложная инкрустация паркетных полов из орехового и черного дерева, зеркала в межоконных простенках, кованые лестничные перила — таковы декоративные средства, примененные в этих предельно пышных, подчеркнуто роскошных композициях. Но через всю эту подчас вычурную декорацию проходит ясный художественный замысел: стремление создать всеми средствами впечатление легкости, прозрачности и предельной подвижности форм. Плафон над парадной лестницей, посвященный прославлению весны, как бы раскрывает главную тему всего дворцового убранства. Очень



9. Екатерининский дворец в г. Пушкине

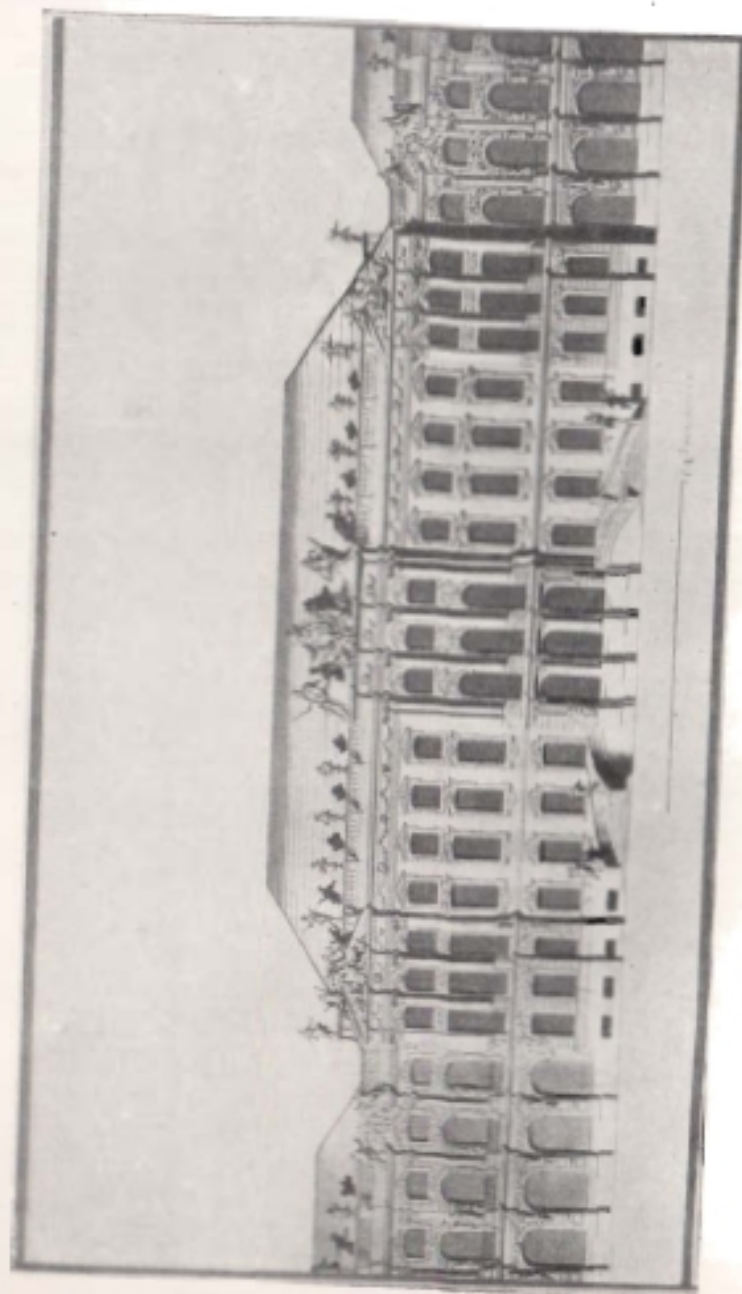


10. Екатерининский дворец. Фрагмент фасада



11. Екатерининский дворец. Большой зал





12. Екатерининский дворец (фрагмент чертежа В. Растрелли)

последовательно эта тема выражена в отраке главного — Танцевального зала, расположенного в западном крыле дворца.

Зал освещен двумя ярусами окон. Между верхними, почти квадратными окнами помещены настенные резные украшения, высокие окна нижнего яруса чередуются с зеркалами. Это чередование частых оконных проемов с зеркальными простенками, также обрамленными пышным рельефом, — излюбленный прием Растрелли: свет, льющийся через два ряда частых окон, отражение вечернего освещения в зеркалах, стены в оконных проемах, зеркалах и прихотливых сплетениях орнамента — создают ту легкость и воздушность целого, которая отличает интерьеры Растрелли. Перегруженность орнаментикой, избыточная роскошь отделки — эти слабые стороны растреллиевского стиля — в значительной степени искупаются легкостью и подвижностью архитектурных и декоративных форм.

В церкви Петергофского дворца развиты те же мотивы светского парадного зала. Золоченая деревянная резьба применена здесь в самых разнообразных формах — в стройных каннелированных колоннах коринфского ордера, затейливых разорванных картушах и сложных орнаментальных обрамлениях. Главное место в церковном интерьере занимает трехъярусный резной иконостас, заполняющий всю восточную стену церкви и представляющий собой как бы громадный золоченый акран. Непосредственно следуя традиции русского церковного зодчества с его высокой культурой резьбы по дереву, Растрелли нашел в этой форме широкий простор своей художественной фантазии. Золоченое дерево проявляет здесь все свои удивительные пластические и декоративные качества и свойства. Стена иконостаса с витыми колоннами, спирально тянущимися вверх, с колоннами, обвитыми резными гирляндами цветов, сверкающая золотом бесчисленных узоров, покрытая ажурной резьбой — вся эта театрально пышная композиция проникнута теми же мотивами праздничной мажорности, какие характерны для всего архитектурного и декоративного стиля Растрелли. Мистер следует здесь в общем композиционном и декоративном замысле образцам, созданным русскими резчиками в московских церквях XVII века.

Перестройка Петергофского дворца — первая крупная работа Растрелли в области дворцово-парковой архитектуры. Здесь отчетливо выражена характерная особенность растреллиевской трактовки темы загоред-



ного дворца — сочетание строгой простоты прямолинейного плана с декоративной насыщенностью внутренней отделки. Но Петергофский дворец в развитии творчества Растрелли занимает второстепенное место: эта работа служит как бы подготовкой к гораздо более значительному и цельному произведению зодчего — Большому (Екатерининскому) дворцу Царского села.

Впрочем в те же годы, когда Растрелли работал в Петергофе и когда (несколько позднее) он приступил к большим работам в Царском селе, ему приходилось строить и другие, менее значительные загородные сооружения в окрестностях Москвы. В 1745 году был возведен дворец в Измайлове, старинной подмосковной царской усадьбе, в 1749 году — дворец в Перове, жалованной вотчине Разумовского, в 1750 году — дворец в подмосковном селе Покровском. Все эти деревянные постройки не дошли до нас, но о некоторых из них (например, о Перовском дворце) можно судить по сохранившимся растреллиевским рисункам.

В 1748 году начались работы Растрелли в Царском селе. Первоначально они заключались главным образом в переделках старого дворца, построенного еще при Екатерине I архитектором И. Браунштейном и затем перестроенного и значительно расширенного А. Квасовым<sup>5</sup> и С. Чевакинским<sup>6</sup>. С 1752 года Растрелли приступил к новой перестройке всего здания, сохранив существовавшее ранее основное членение фасада на «флигеля» и «галереи», но создав совершенно новое по общему архитектурному замыслу и деталям сооружение. Екатерининский дворец Царского села — одна из грандиознейших дворцовых композиций XVIII века. По своим масштабам, цельности пространственного построения, единству фасадных мотивов и отделки интерьера, по необычайной насыщенности архитектурных форм пластикой и цветом — это произведение Растрелли представляет собой явление единственное в своем роде.

В основу общего плана Екатерининского дворца положен тот же тип блока-галереи, что и в основу дворца в Петергофе, но здесь этот блок принял размеры гораздо более значительные. По своей архитектурной идее царскосельский дворец — это не «увеселительный дом» загородного характера, а резиденция могучего монарха, повелителя обширной и богатой страны. Так задуман этот роскошнейший из дворцов XVIII сто-

летия, так он построен и убран. На 300 м тянется единым фронтом стена главного фасада, выходящего на парадный двор, и так же по прямой линии вытянут параллельный фасад, обращенный в сторону парка. Между этими двумя наружными стенами заключена анфилада великолепных залов, «антикамер», салонов, жилых покоев — единая прямая цепь внутренних помещений. Простейший план здания, состоящего из прямоугольных помещений, и столь же простая наружная конфигурация дворцового блока — громадного прямолинейного корпуса — своеобразно сочетается с обильной пластикой фасада и с разнообразием внутренней отделки. В этом гармоничном контрасте — одна из характерных особенностей Екатерининского дворца и типическая черта стиля его автора.

Как ни резко отличен весь облик Екатерининского дворца от дворцовых построек предшествующего периода, и в этом произведении отчетливо сказались некоторые существенные идеи и приемы, характерные для русской архитектуры петровского времени. Принцип «регулярности», правильности, четкости архитектурной композиции со всей определенностью выразился в строго прямолинейном плане Екатерининского дворца, в его простой и ясной пространственной схеме. Эта схема чужда нарочито усложненным планам дворцов итальянского и немецкого барокко с их осевым расположением помещений. Ряд сменяющих друг друга зал во дворце Растрелли — образец строго последовательного в своей простоте построения дворцового интерьера. Замечательной реалистической чертой всей композиции является тождество плана и объемного построения: прямолинейному блоку дворца полностью соответствует прямолинейная анфилада его помещений.

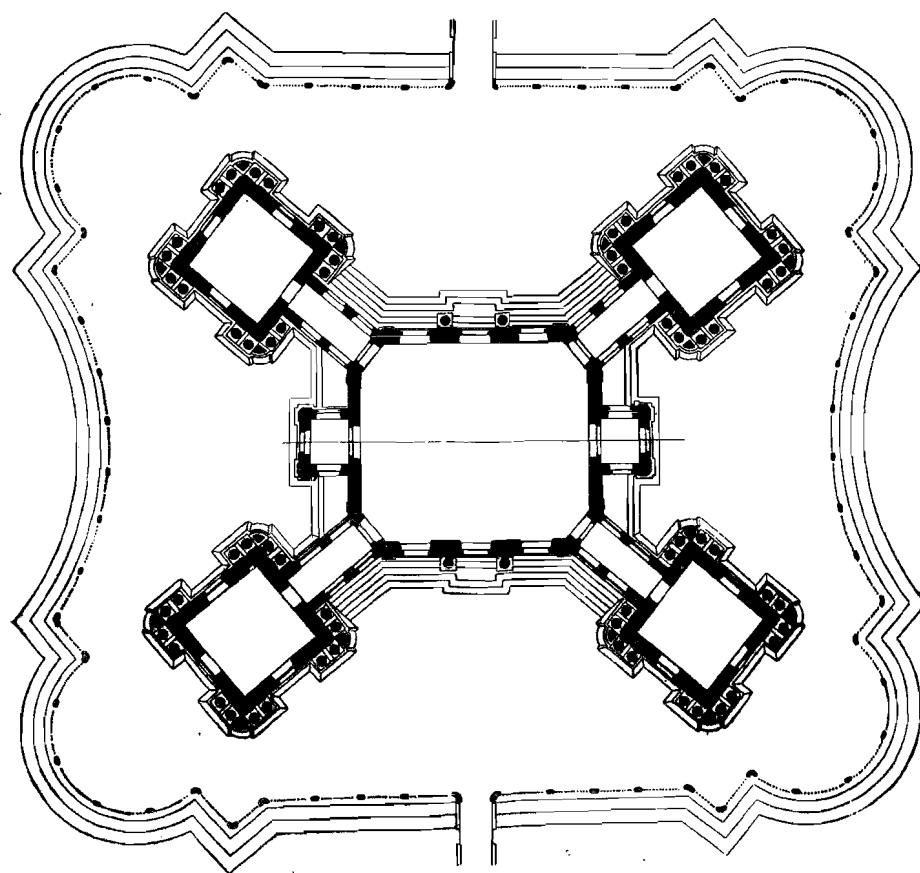
Комплекс дворца включает, помимо основного корпуса, также и обрамляющие парадный двор симметричные криволинейные постройки — так называемые циркумференции. Если взглянуть на общий план здания, то создается впечатление, что весь дворцовый комплекс заключен в характерные для барочных дворцов формы замкнутого ансамбля с криволинейными в плане очертаниями. Это впечатление, однако, более соответствует графической проекции плана, чем облику здания в натуре: циркумференции настолько резко отличаются по своим размерам от дворцового корпуса, они настолько малы по сравнению с громадой дворца, что их никак нельзя воспринимать слитно с дворцовым корпу-

сом. Более того, эти постройки лишь оттеняют и усиливают прямолинейность дворцового здания и мощный рельеф его ордера. Именно этот эффект создают приземистые корпуса циркумференций и их малый, почти карликовый ордер.

Центральную часть трехсотметрового фасада дворца занимает «средний дом», в котором сохранено трехчленное деление прежней композиции — традиционное построение из центрального объема и двух боковых ризалитов. Таким образом, средний дом представляет собой как бы самостоятельный дворец, вkomпонованный в середину дворцового блока. По обе стороны от среднего дома, на равных расстояниях, симметрично выделены ризалитами боковые «флигели», приходящиеся на середину каждой из боковых частей корпуса. Это основное членение фасада (средний дом — галерея — боковой флигель — галерея и соответственно в другую сторону) завершается так же, как в Петергофе, двумя фланкирующими весь корпус павильонами из которых один служит церковью. Выделяясь высотой кровли, более крупным ордера и некоторыми деталями, средний дом и боковые флигели не нарушают строгой прямолинейности фасада и объемной целостности всего блока.

Для Растрелли весьма характерна композиция дворца в виде единого объема, без резкого выделения отдельных частей здания и его центральной оси. Ритм фасада определяется не столько объемными членениями, сколько мощным рельефом колонн, чередующихся с оконными проемами. Фасадные стены галерей превращаются в сплошную колоннаду, в которой громадные окна занимают почти полностью междуконные промежутки. В этом сочетании прозрачности с массивностью, в этом совмещении стены, пронизанной светом, со стеной, выступающей в виде мощного цоколя и колонн колоссального ордера — характерная особенность композиции Екатерининского дворца.

Это контрастное сочетание вовсе не рассчитано на какой-либо иллюзорный, «театральный» эффект, к которым так охотно прибегали зодчие западноевропейского, в частности, итальянского барокко. Контраст мощной колонны и громадного окна — не надуманный формальный прием, а вполне правдивое выражение архитектурной идеи сооружения. Дворец задуман как монументальное величественное здание — могучий строй колонн наделяет именно этими чертами его внешний облик. В то же



13. Эрмитаж в г. Пушкине. План

время зодчий стремится «раскрыть» покои дворца к свету, воздуху, окружающему пространству: это он делает при помощи необычно частых больших оконных проемов. Чередование колонны и окна, сочетание пластической силы с прозрачностью является здесь вполне реалистическим, отвечающим содержанию архитектурного замысла.

Оставив без колонн только незначительную часть здания (промежутки между ризалитами в среднем доме и боковые части флигелей),

Растрелли придал большей части фасада характер ордерного построения. Основанием ордера служит простенок цокольного этажа, рустованный, или закрытый скульптурной фигурой атланта («термус»), или же украшенный причудливым кронштейном. Трехчетвертная колонна заполняет собой простенок двух верхних этажей, завершаясь пышной коринфской капителью. Раскреповка антаблемента переходит в балюстраду кровли. Окна, заполняющие во всех трех этажах междуколонные промежутки, украшены наличниками, фигурами карнатид, картушамч.

Важной особенностью Екатерининского дворца является характерная для Растрелли яркая расцветка фасада. По свидетельству самого архитектора, дворец сверкал золотом — вызолочены были лепные детали наличников, вазы и статуи балюстрады, капители колонн и пилястр. Золоченные детали выступали на фоне двух цветов — лазурного, в который была окрашена самая стена фасада, и белого цвета колонн. Здесь, как и во всех других своих постройках, Растрелли широко пользуется художественными свойствами штукатурки, позволяющей вводить в отделку фасада разнообразные лепные детали и окрашивать весь фасад в яркие цвета.

Лепные атланты, карнатиды, массивные кронштейны цоколя, сочная лепка капителей, разорванные и лучковые фронтоны, полуциркульные сандрики сложного рисунка, замковые камни в виде рельефных картушей, лепной узор наличников верхнего этажа — все эти элементы наружного декора представляют собой части штукатурного покрытия фасада. Обильный рельеф составляет как бы пластическую ткань самого фасада, а не наложенный на стену набор скульптурных фигур и лепных украшений. То же следует сказать и о расцветке: штукатурка органически требует цвета, допуская при этом самые разнообразные сочетания тонов. Многоцветная раскраска фасада царскосельского дворца и других сооружений Растрелли столь же органично сочетается с материалом, как органично связана с ним и пластика фасадного убора.

Причудливые линейные и лепные декоративные элементы фасада выступают на фоне чрезвычайно крупных и сильных архитектурных форм — в этом одна из характерных особенностей стиля Растрелли. Блеск сверкающей позолоты и яркая двуцветная окраска сочетаются с предельной строгостью основных архитектурных мотивов и симметричностью членений. Эффект гигантского многоэтажного фасада уси-



14. Эрмитаж в г. Пушкине (с рисунка В. Растрелли)

вался еще и благодаря тому, что Растрелли поместил главный вход во дворец не в центре (где он находится теперь, после позднейших перестроек), а в конце здания — в его правом торцовом павильоне. Для того чтобы попасть во дворец, надо было пройти или проехать мимо всего фасада, который как бы пропалывал во всем великолепии своих форм перед посетителем<sup>1</sup>.

Внутри Екатерининский дворец, как уже отмечалось, представляет собой анфиладу парадных помещений. Анфиладой занят верхний этаж дворца, причем большинство залов занимает всю ширину корпуса и освещается с двух сторон. В первом этаже — коридорная система с двусторонним расположением помещений.



По своему внутреннему убранству Екатерининский дворец до его разрушения немецко-фашистскими захватчиками во время Великой Отечественной войны 1941—1945 годов представлял собой, бесспорно, одно из самых замечательных дворцовых зданий мира. Над композицией и отделкой его интерьеров работали в разные периоды после Растрелли другие выдающиеся архитекторы. Из интерьеров Растрелли, дошедших до нашего времени, наиболее значительными являются Большой зал и ряд ведущих к нему залов — так называемых антикамер, а также дворцовая церковь.

В этих интерьерах развиты и доведены до совершенства художественные приемы, уже примененные зодчим в интерьерах Петергофского дворца. По сравнению с Петергофом залы Царскосельского дворца более монументальны: прихотливая орнаментика лепных и резных обрамлений здесь подчинена более торжественному, внушительному художественному тону целого.

Принцип анфилады использован для того, чтобы создать непрерывную цепь переходящих один в другой роскошных дворцовых покоев, цепь, в которой с особой силой и блеском выделено ее главное звено — Большой зал.

Расположенные один над другим два ряда окон льют с двух сторон свет в громадное прямоугольное пространство зала. Зеркала в резных обрамлениях занимают простенки, золоченой резьбой заполнены все остающиеся межколонные промежутки. Потолок заполнен громадной плафонной росписью. Окна поставлены так часто и в нижнем ряду они так велики, что в сочетании с межколонными зеркалами они как бы вовсе упраздняют стены. Все громадное пространство зала кажется раскрытым, наполненным светом, а легкие облака и летящие фигуры плафона усиливают этот эффект. Все другие залы анфилады как бы готовят к тому ослепительному зрелищу, которое раскрывается при входе в Большой зал.

Помимо Большого зала, Растрелли упоминает в своем описании и «янтарную комнату», и «кабинет, обои которого были сделаны в китайском духе, с лепными обрамлениями и консолями, на которых были установлены саксонские вазы исключительной красоты», и многие другие залы<sup>8</sup>. В отделке всех этих помещений Растрелли выступает как искусный декоратор, изощренный мастер внутреннего убранства, в ком-

позиции же и отделке Большого зала он создал нечто более значительное по цельности и силе архитектурного замысла.

Растрелли строил и перестраивал в Царском селе несколько сооружений дворцово-павильонного характера, связанных с планировкой парка. Павильон «Эрмитаж» расположен по главной оси Большого дворца, в глубине так называемого старого сада, распланированного перед задним фасадом дворца. «Эрмитаж» был построен первоначально по проекту С. И. Чевакинского, именно этому зодчему принадлежит необычный план здания и его общая конфигурация, целиком сохраненные Растрелли. Восьмигранный центральный объем соединен галереями с четырьмя квадратными малыми павильонами, расположенными по диагоналям. Эта группировка из пяти объемов увенчивается высоким, непривычной формы двухъярусным куполом центрального павильона. Ребра купола украшены рельефным орнаментом, его основание — гирляндами, а балюстрады и верхушка — картушами и скульптурными фигурами (венчающая скульптурная группа «Похищение Прозерпины»). Построение «Эрмитажа» дало возможность развернуть по периметру многостороннего фасада сложную композицию из колонн. Архитектор ставит на всех углах боковых павильонов по две колонны большого ордера с каждой стороны угла, так что эти сравнительно небольшие объемы оказываются со всех сторон облепленными колоннами (их насчитывается в «Эрмитаже» целых 64, не считая колонн, обрамляющих входные двери центрального павильона). Обилию колонн соответствовало множество деревянных скульптур. Как и лепные детали, орнаменты наличников, гирлянды и картуши, украшавшие ребра и парапеты купола, фигуры были покрыты густой позолотой.

«Эрмитаж» стоял на мраморной площадке, окруженной узеньким каналом. Благодаря низкой партерной зелени и боскетам парка он был хорошо виден от самого дворца. Гравюра с рисунка Махаева, изображающая «Эрмитаж» на фоне Большого дворца, дает представление о той архитектурной взаимосвязи, которая существовала между колоссальным прямолинейным фасадом дворца и миниатюрным многофасадным объемом «Эрмитажа»: контраст мощного здания и «увеселительного» паркового павильона подчеркивался родством архитектурных форм, примененных в обоих сооружениях.

Другие павильоны старого царскосельского парка — «Грот», не сохранившийся до наших дней «Монбизу»<sup>9</sup> и «Катальная горка», представляют собой в той или иной степени развитие приемов, примененных в «Эрмитаже». По своему назначению «Монбизу» был охотничьим домиком, центром «Зверинца», т. е. охотничьего загона, находившегося по другую сторону дворца, на противоположном конце той же главной оси, на которой расположен «Эрмитаж».

Подобно «Эрмитажу» «Грот» представляет собой парковый павильон. Подвергавшийся впоследствии неоднократным переделкам, «Грот» дошел до наших дней в сильно измененных и упрощенных формах, особенно в своем внутреннем убранстве. Для восстановления первоначального облика этого сооружения следует обратиться к описанию, сделанному самим Растрелли: «В старом саду Сарского села, рядом с большим прудом, я построил большое каменное здание, которое имело два павильона и большой зал со сводом и было украшено снаружи несколькими колоннами с фронтоном и окружено балюстрадой, статуями и вазами различного вида. Это здание было построено наподобие грота, богато украшено редчайшими раковинами с причудливыми декорациями, а также статуями, вазами и колоннами, выполненными в весьма необычном вкусе. С краю этого здания я устроил большую террасу с балюстрадой, имевшую с каждой из двух сторон мраморный сход к пруду...».

Обе постройки — «Эрмитаж» и «Грот» — специфическое порождение дворцового быта XVIII века. «Эрмитаж» — «место уединения», «дом отшельничества» — был предназначен для встреч в тесном придворном кругу, «Грот» — для царской охоты, устраивавшейся здесь же, в дворцовом парке, на его прудах и загонах. Растрелли сумел сделать из этих «увеселительных сооружений», как именовались тогда загородные постройки дворцового характера, подлинные произведения искусства. И Большой дворец, и малые парковые павильоны Царского села представляют собой части обширного ансамбля, дополняющие друг друга и составляющие единый по композиции и цельный образ загородной дворцовой резиденции.

\* \* \*

Загородные дворцы и парковые постройки Растрелли ярко характеризуют особенности его стиля, достигшего высокой зрелости в царско-

сельских работах. Создавая величественный облик дворца, Растрелли пользуется прежде всего пластическими средствами: он насыщает фасад мощным рельефом, контрастами света и тени, он «лепит» фасад сильной рукой архитектора-ваятеля: элементы ордера — колонны, антаблемент также включаются в пластику фасада; скульптурный характер носит и трактовка наличников и других архитектурных деталей.

Эти черты, говорящие о близости архитектурных приемов Растрелли к стилю барокко, господствовавшему на протяжении почти двух столетий в архитектуре многих европейских стран, лишь оттеняют глубокое своеобразие творчества Растрелли, подчеркивают отличие его произведений от барочных дворцов Западной Европы. Это отличие прежде всего — в четкой простоте и ясности прямолинейных планов, которым отвечает и простейшее объемное построение здания, в отсутствии характерных для барокко нарочито усложненных осевых построений, кривых очертаний, овальных или полуовальных пространств; в «раскрытости» архитектурных форм, пронизанных светом и воздухом и создающих ярко оптимистический, приподнято мажорный образ, полный жизнеутверждающей силы.



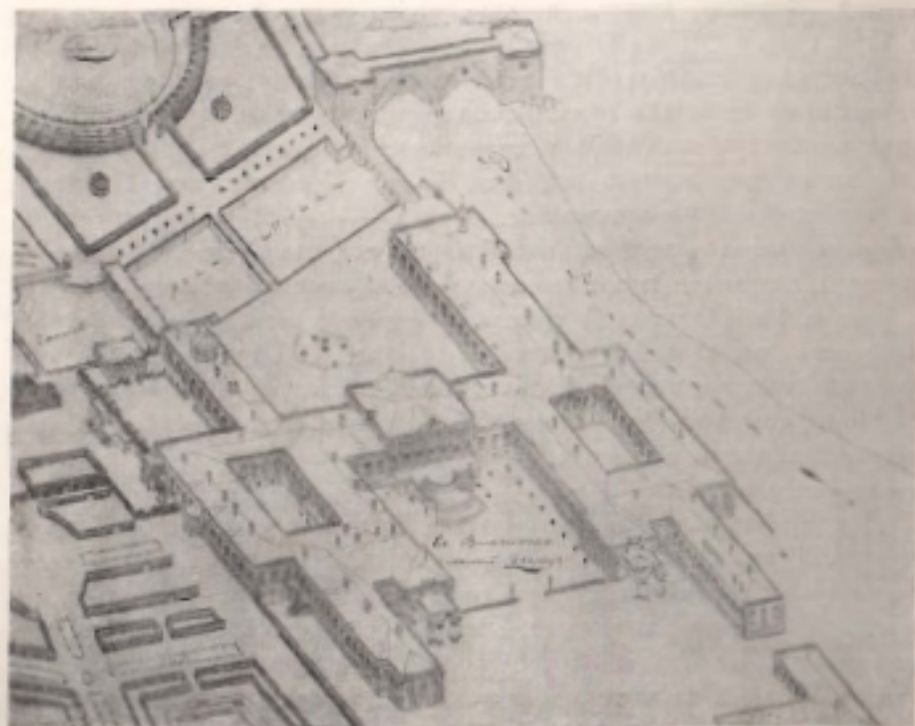


перечне работ Растрелли значится ряд дворцовых зданий, построенных им в разные годы в Москве и Петербурге. Среди крупнейших дворцовых сооружений Растрелли особое место занимает Зимний дворец — здание, проектированием и строительством которого водчий занимался в различные периоды своей деятельности.

В 1731 году началось возведение первого каменного Зимнего дворца в Петербурге на набережной Невы. Наиболее значительной столичной постройкой Растрелли, предшествующей созданию нового Зимнего дворца в Петербурге, был Летний дворец, построенный в 1741—1744 годах и не дошедший до нашего времени.

Несмотря на то, что планировка Петербурга с первых лет его существования была регулярной, и застройка города определялась улицами-перспективами, набережными и площадями, императорские дворцы долгое время представляли собой как бы изолированное от города, вынесенное за его пределы замкнутое пространство. Таким был Летний дворец Елизаветы Петровны. Расположенный на месте ныне существующего Михайловского (Инженерного) замка, он занимал обширную усадьбу с глубоким парадным двором и далеко выдвинутыми боковыми флигелями главного дворцового корпуса.

О плане и общем характере Летнего дворца отчетливое представление даст «Перспективный план Петербурга», составленный в 1764—1773 годах картографом Сент-Илером и архитекторами И. Соколовым, А. Квасовым и др. Фрагмент этого плана изображает обширный дворцовый блок, выходящий на набережные Мойки и Фонтанки у их слияния. В саду, примыкающем к дворцу, можно различить небольшое здание паркового павильона — «эрмитажа», о котором Растрелли упоминает в своем описании Летнего дворца. Любопытной деталью всего комплекса является акведук, перекинутый через Фонтанку: он отчетливо показан на «Перспективном плане». Сохранился составленный Растрелли проект



15. Летний дворец в Петербурге. Фрагмент «Перспективного плана С.-Петербурга» 1764—1773 гг.

украшения этого инженерного сооружения. В целом Летний дворец представлял собой типичный внегородской дворцово-парковый ансамбль, планировка и архитектурная композиция которого были мало связаны с городом.

Совершенно иначе Растрелли подошел к строительству Зимнего дворца. Работая на протяжении многих лет над этим крупнейшим по значению и масштабам сооружением, архитектор с каждым новым проектом все более и более крепко связывал дворцовое здание с его городским окружением. Последовательно сменявшие друг друга зимние дворцы уступали место четвертому по счету (второму растреллиев-



скому) Зимнему дворцу, начало строительства которого относится к 1754 году.

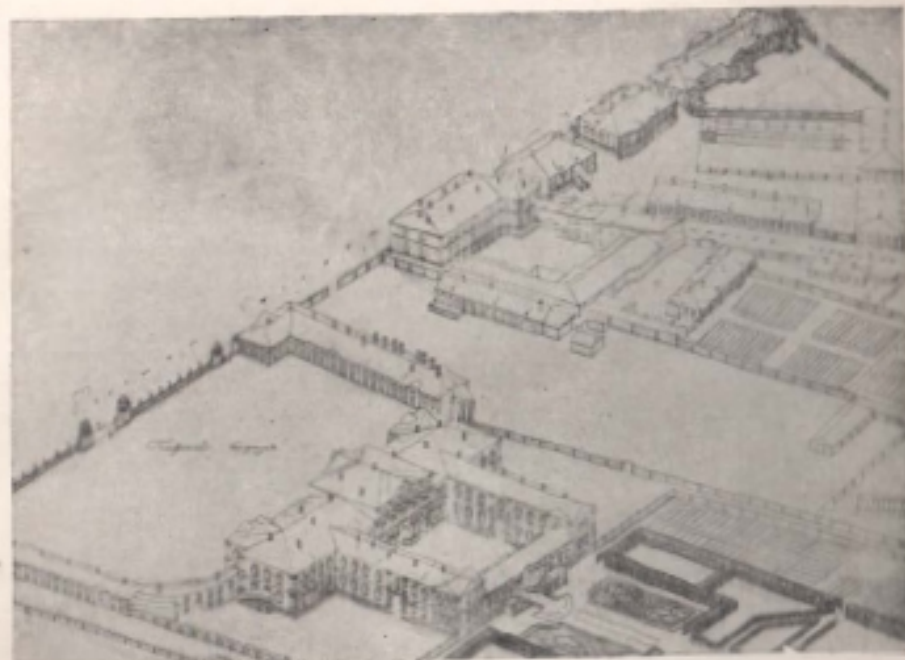
Растрелли отдавал себе отчет в исключительном значении дворца, являвшегося не только царской резиденцией, но зданием, воздвигнутым «для славы всероссийской» и призванным быть одним из основных сооружений центрального ансамбля столицы. Известно, что Растрелли не ограничился проектированием дворца — он работал над проектом площади перед дворцом, которую он задумал украсить свободно стоящей круглой в плане колоннадой, с конным монументом Петра I в центре. Растреллиевский проект колоннады и монумента не получил осуществления; ансамбль Дворцовой площади был создан лишь в следующем столетии, в формах, далеких от архитектуры Растрелли.

Но в этот ансамбль органически вошел растреллиевский Зимний дворец, занимающий и по сей день центральное место среди построек позднейшего времени.

Дворец был задуман и осуществлен Растрелли как громадный архитектурный массив городского характера. В композиции здания были учтены особенности прилегающей городской территории — площади, набережной, проездов. В авторском перечне своих произведений Растрелли отмечает, что Зимний дворец «образует длинный прямоугольник с четырех фасадов, из коих один, выходящий на большую площадь, имеет около 790 футов в длину, фасад со стороны большой реки имеет равным образом такое же количество футов, два других фасада, из коих один напротив Адмиралтейства, а другой — со стороны Миллионной улицы, имеют более 600 футов каждый».

Таким образом, Дворец обращен к городу всеми четырьмя своими сторонами (четвертый фасад — в сторону Миллионной улицы — был впоследствии застроен).

Развивая один и тот же исходный мотив, все четыре фасада Зимнего различаются, прежде всего, ритмом своего построения. Фасад, выходящий в сторону площади, разбит тремя большими ризалитами. Три арки цокольного этажа, ведущие во внутренний двор, отмечают центр среднего ризалита и вместе с тем середину фасада. Эти три арочных пролета, прорезающие центральный корпус, воспроизводят аналогичный мотив дворца в Стрельне, созданного до Растрелли Т. Усовым и Н. Микетти.



16. Дом Воронцова в Петербурге. Из «Перспективного плана С.-Петербурга» 1764—1773 гг.

Фасад Зимнего, обращенный к Адмиралтейству, образует как бы сокращенный в масштабах и пропорциях парадный двор: именно к этому фасаду примыкал небольшой сад, и вынесенные вперед боковые крылья придавали этой стороне Зимнего известное подобие загородного дворца.

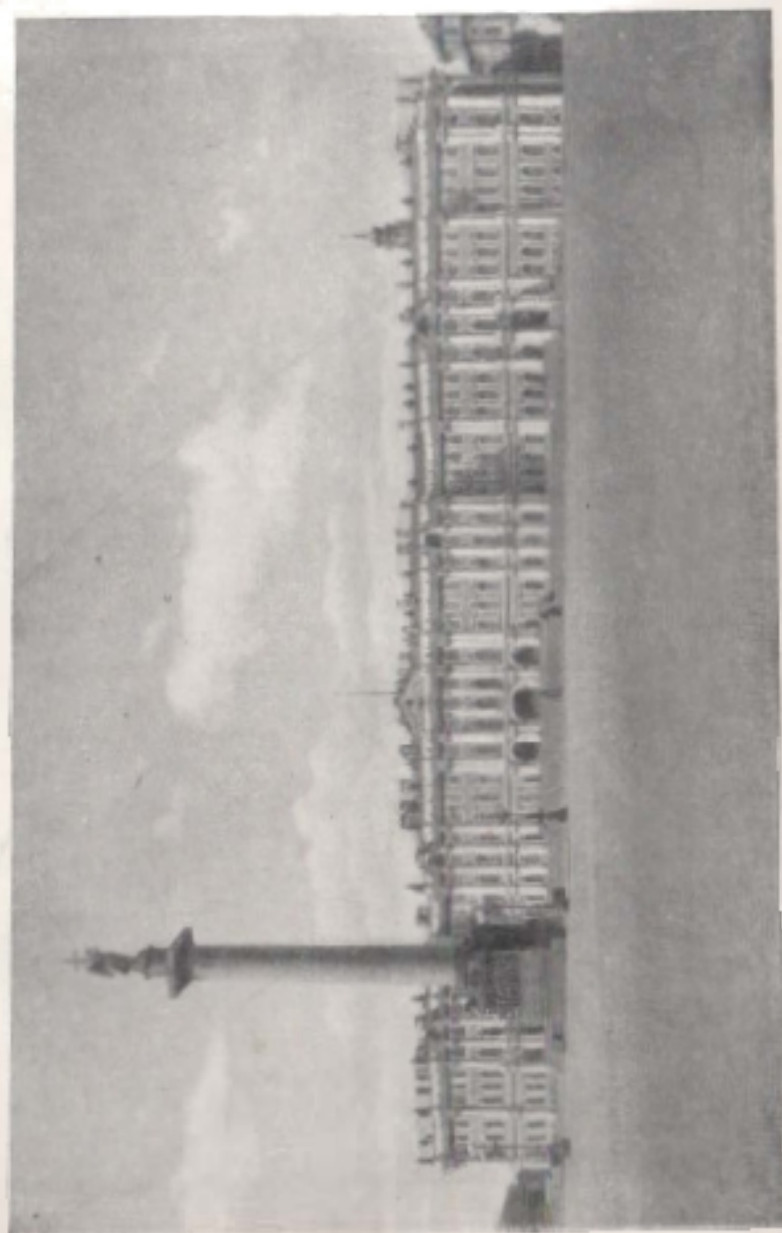
На совершенно иной ритмической основе построена композиция фасада, выходящего на набережную Невы. Боковые ризалиты сделаны здесь очень широкими; в средней части фасада выдвинут трехпролетный колонный подъезд — главный вход во дворец (так называемый Иорданский). Более частая расстановка колонн (в ризалитах они поставлены в каждом междуоконном простенке, причем в средней части ризалитов колонны сдвоенны) и более широкие окна создают впечатление бесконеч-



17. Часть набережной р. Мойки, застроенная частными дворцами по проектам Растрелли. Фрагмент «Перспективного плана С.-Петербурга» 1764—73 гг. В левой части чертежа (сверху вниз): дом б. Строганова; дом б. Разумовского, перестроенный из дома Левинвольда, построенного Растрелли; дом б. Штегельмана (ныне Педагогический институт им. Герцена)

ной двухъярусной колоннады, особенно эффектной при обозрении издали, на что и рассчитан этот фасад, обращенный к широкой глади Невы.

Трехэтажные фасады дворцов разделены на два горизонтальных пояса: нижний пояс охватывает цокольный и подальный этажи, верхний — окна второго и третьего этажа. Поставленные в два яруса колонны то чередуются с оконными проемами, то оставляют простенки гладкими,



18. Замковый дворец со стороны Дворцовой площади



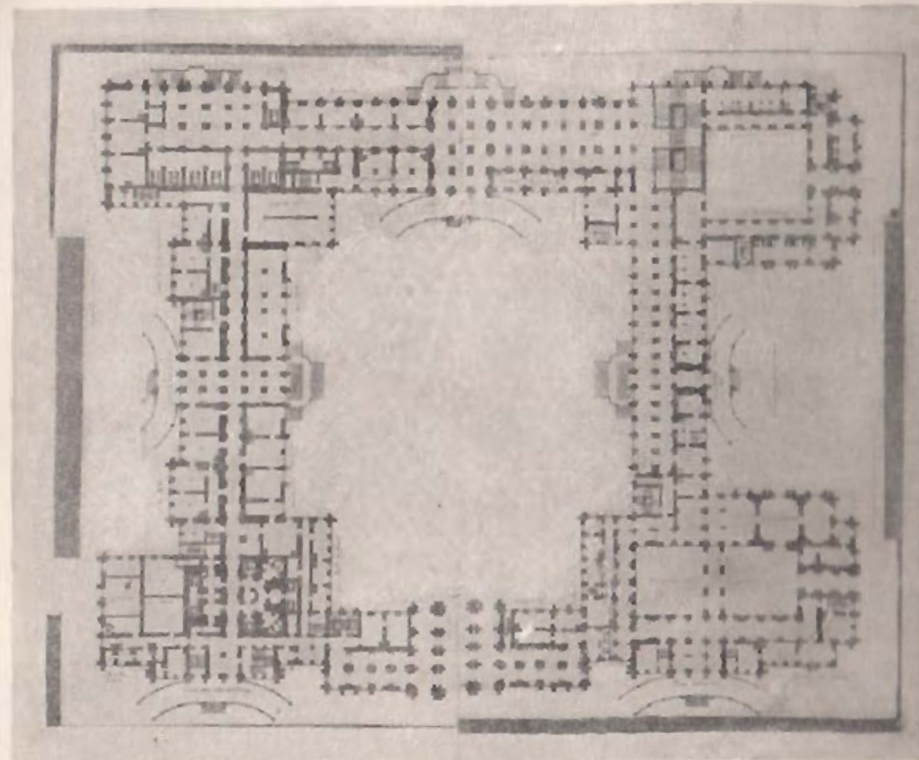


19. Зимний дворец со стороны Адмиралтейства





20. Зимний дворец. Деталь фасада



21. Зимний дворец в Ленинграде. План I этажа (с чертежа В. Растрелли)

то группируются попарно. Колонны нижнего яруса охватывают один этаж (и следовательно, чередуются с одним оконным проемом, если не считать небольшого полуциркульного проема окна подвального этажа), колонны верхнего яруса объединяют два этажа. Вертикальное построение из двух поставленных друг на друга колонн продолжено размещением на кровле постамента со статуей или декоративной вазой. Вдоль всего карниза на кровле установлены эти скульптурные завершения — фигуры рыцарей, сидящих и полулежащих нимф и богинь, высокие вазы.

Два яруса приставленных к стене трехчетвертных колонн в сочетании с оконными проемами составляют основной мотив фасадов Зимнего



дворца. Фасад пластически обогащен разнообразными деталями: наличниками и сандриками сложного рисунка с характерными лепными картушами, лепными масками, головками амуров, волютами, а также фронтонами с барельефами в тимпанах, балюстрадой парапета, бесчисленными статуями и вазами на кровле.

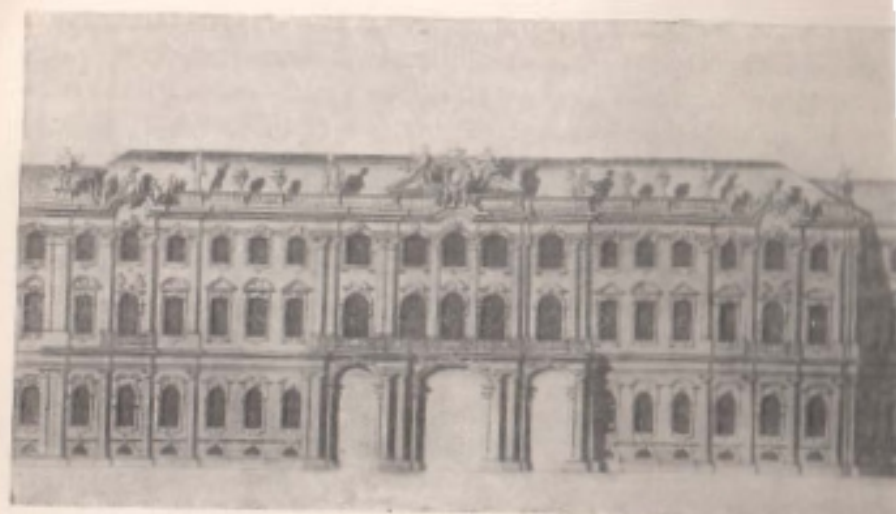
Особенно большую роль в композиции фасадов играют обрамления оконных проемов, и это понятно, если принять во внимание, что во дворце имеется 1945 окон.

В архитектуре интерьеров Зимнего дворца Растрелли применил приемы, уже знакомые нам по Петергофскому и Екатерининскому дворцам. Залы и другие парадные помещения были расположены в характерном для Растрелли анфиладном порядке. По второму этажу Зимнего дворца, вдоль фасада, выходящего окнами к Неве, тянется анфиладная цепь главных дворцовых покоев. Только громадный Тронный зал расположен в той части здания, которая обращена к Адмиралтейству.

Пожар 1837 года, уничтоживший отделку покоев Зимнего дворца, не оставил в целостности декоративных работ Растрелли. Реставрация, осуществленная после пожара под руководством В. П. Стасова, лишь в незначительной части воспроизвела интерьеры, выполненные Растрелли. Среди них особое место занимает композиция Иорданской лестницы — парадного вестибюля, в который посетители попадали через главный подъезд с набережной. Растрелли создал здесь монументальное торжественное преддверие дворцовых покоев. Лестничные марши широко разветвляются по прямым восходящим линиям. Балюстрады украшены статуями, перекрытие лестничного помещения заполнено плафонной росписью.

Особую группу городских зданий Растрелли составляют частные дворцы-особняки, построенные им в течение 40—50-х годов в обеих столицах.

В перечне своих работ Растрелли называет довольно большое число частных построек. К ним относятся дом молдавского господаря Кантемира — отца выдающегося русского поэта-сатирика, дворцы елизаветинских вельмож М. И. Воронцова и С. Г. Строганова; столичные дворцы представителей придворной знати — Шепелева, Леренвольде, Сиверса, Чогакова, Хованского, банкира Штегеля, московские дворцы-особняки Голицына, Салтыкова и ряд других. Все эти здания либо не дошли



22. Зимний дворец. Средняя часть фасада со стороны Дворцовой площади (с чертежа В. Растрелли)

до нашего времени, либо дошли в перестроенном и сильно измененном виде (как, например, дом Штегеля на набережной реки Мойки № 54 или дом на той же набережной № 48, дом Сиверса на Петергофской дороге).

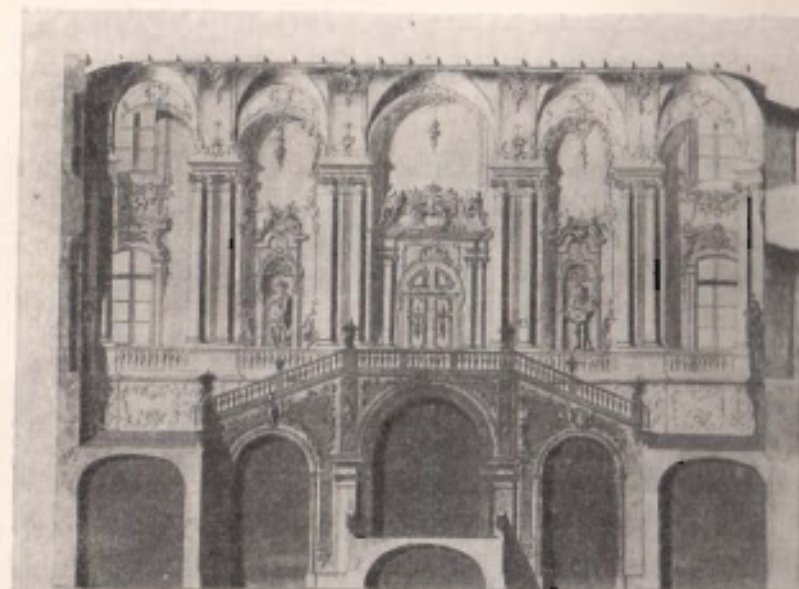
Сохранили в основном свой первоначальный облик лишь два петербургских частных дворца — дом Строганова на углу Невского проспекта и набережной Мойки и дом Воронцова на углу Садовой и улицы Ломоносова (бывшего Чернышева переулка).

Дворец М. И. Воронцова, построенный в 1745—58 годах, представляет собой по общему плану здание полуусадебного характера. От улицы оно отделено глубоким парадным двором, огражденным кованой чугунной оградой, с монументальными воротами. По бокам главного корпуса, перпендикулярно к нему поставлены низкие служебные постройки — флигели. Позади главного здания находится еще один корпус, так что между обоими зданиями образуется замкнутый прямоугольный двор. За вторым корпусом был разложен обширный парк «регу-



лярного» типа, тянувшийся почти до самой Фонтанки. Наибольший интерес представляет композиция центральной части фасада главного корпуса. Центр здания повышен на этаж по отношению ко всему корпусу и несколько выдвинут вперед. В первом этаже, по сторонам входа размещены группы колонн, в среднем этаже парные колонны оставлены только для обрамления боковых окон, в середине же они заменены парными пилястрами, наконец, верхний полуэтаж расчленен плоскими лопатками. Так, не изменяя своим излюбленным мотивам, архитектор осуществляет в этой композиции переход от более монументальных, более весомых форм нижней части к более легкому верху. Здесь не оставлено ни куска гладкой стены: промежутки между частыми окнами целиком заполнены колоннами, пилястрами, лопатками, а над окнами — лепнины, сложного рисунка наличниками. Сильным рельефом сдвоенных колонн и пиластр выделены и боковые выступы главного корпуса. Внутренняя отделка дворца, когда-то одного из роскошнейших зданий Петербурга, была уничтожена в начале XIX века при переделке помещения под Пажеский корпус.

От дома Воронцова значительно отличается по общему архитектурному замыслу дом, построенный Растрелли для С. Г. Строганова. Стоящий в центре столицы дом Строганова лишен тех «усадебных» черт, которые отчетливо выражены в плане и композиции дома Воронцова. Фасады строгановского дворца: один, выходящий на Неаский проспект, другой — на набережную Мойки, рассчитаны не на парковое окружение или парадный двор, а на городской ландшафт — на улицу, точнее — на уличный перекресток и угол. В доме Строганова нет ни сильных выступов, ни мощных колонн, ни входных портиков. Композиция главного фасада построена из более плоских элементов, не нарушающих прямолинейности уличной застройки. Боковые части фасада членятся пилястрами, стены оживлены наличниками окон, а центр композиции отмечен группой полуколонн с небольшим разорванным фронтоном и усилен пышным обрамлением окон. В наличник второго этажа включена скульптурная композиция в виде рельефных атлантов, поставленных в профиль по обе стороны арочного оконного проема. В цокольном этаже — широкая арка въездных ворот, над которой помещена вылепленная в сильном рельефе маска — львиная голова с пышной гривой.



23. Зимний дворец. Главная лестница (Иорданская). Разрез (с чертежа В. Растрелли)

Основным мотивом архитектурного убранства фасадов являются оконные наличники трех разных типов, соответственно трем этажам. Для каждого типа принят свой рисунок, своеобразная градация форм выдержана при переходе от одного этажа к другому. Окна цокольного этажа, в сущности, не имеют обрамления, их убор ограничивается только надоконными полукруглыми сандриками и замковыми каменьями. Тем более торжественно выглядят обрамления окон главного, второго, этажа. Наличник украшен лепной львиной маской вверху и медальоном с барельефным мужским профилем снизу. Наконец, окна третьего этажа обрамлены более строгими наличниками в виде массивной рамы. Фасад, выходящий на набережную Мойки, несет уже иные сочетания тех же форм: центр фасада отмечен здесь не группой полуколонн, а шестью одиночными полуколоннами в высоту второго и третьего этажей, боко-



вые части фасада не расчленены пилястрами, как в главном фасаде, пилястрой отмечен только самый угол здания. Это различие в композиции двух фасадов одного и того же дома, расположенного на углу, проведено архитектором с исключительной последовательностью и может служить классическим образцом архитектурного убранства здания, составляющего часть уличной застройки большого города и в то же время не потерявшего характера монументального дворца<sup>10</sup>.

\*\*\*

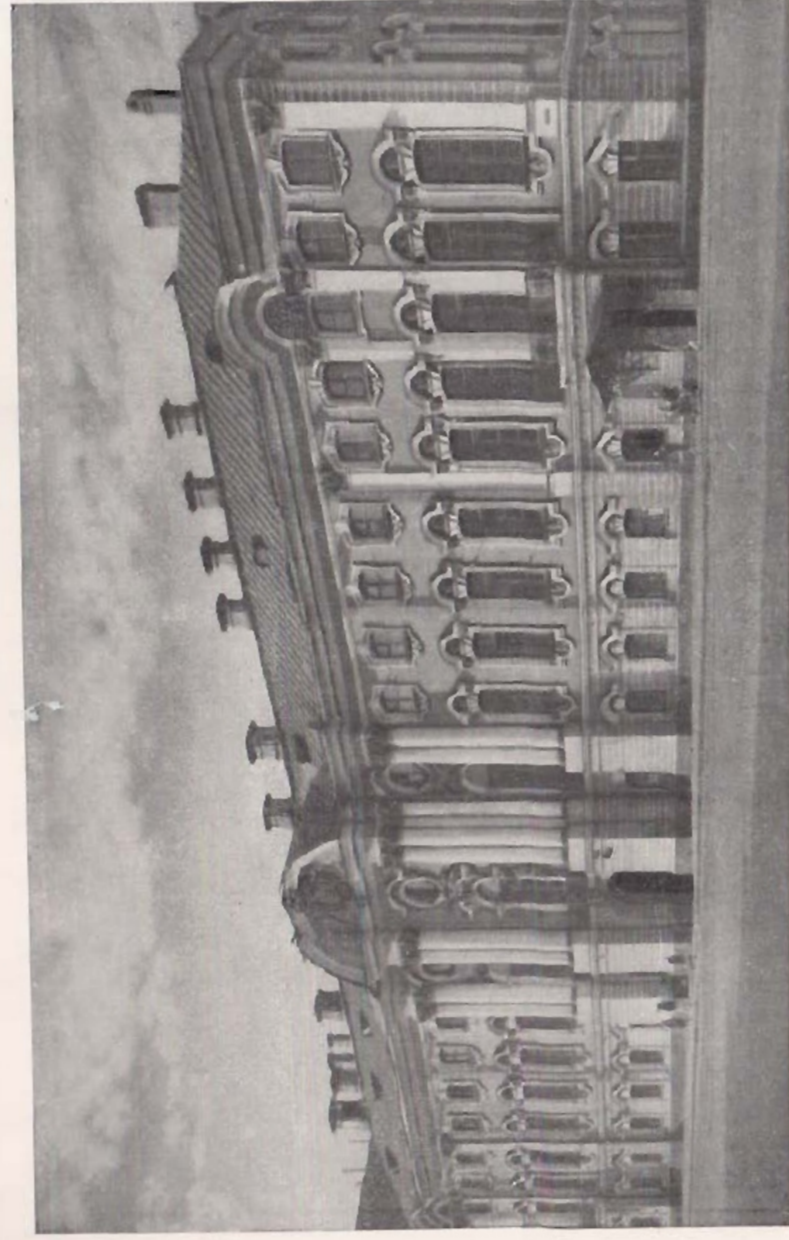
Городские дворцы, созданные Растрелли, знаменовали заметный шаг вперед в развитии типа столичного монументального здания. Зимний дворец занял важнейшее место в складывавшемся ансамбле петербургского центра, определив своей композицией, протяженностью и объемом архитектурный масштаб всего ансамбля. Связь здания-массива с планировкой города, с его площадями, набережными, улицами осуществлена здесь с большой смелостью и пространственным размахом. То же можно сказать и о других столичных постройках Растрелли. Дома Строганова и Воронцова (несмотря на то, что второй из них и сохраняет многое от усадебной планировки) — классические образцы городского особняка, не изолированного от города а обращенного к нему.

Но значение городских построек Растрелли не исчерпывается этим. Не менее существенными являются их собственно архитектурные особенности и, прежде всего, «открытый» характер здания, наполненного светом и богатого пластикой.

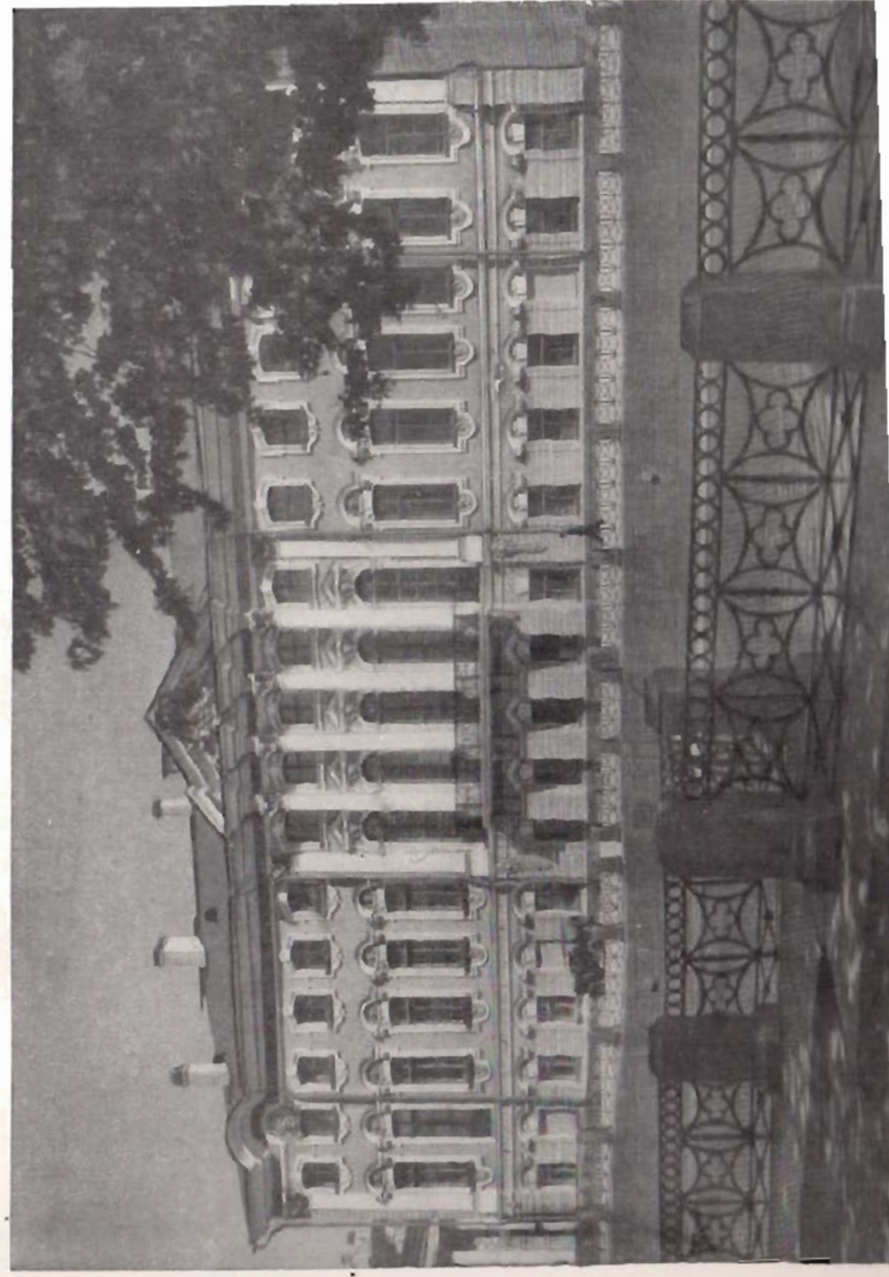


24. Дом бывш. Строганова в Ленинграде. А. З. Берштов





25. Дом бывш. Строганова. Фасад со стороны Невского проспекта







27. Дом бывш. Воронцова в Ленинграде. Деталь фасада



Период укрепления дворянской диктатуры в 30—50-х годах XVIII века сопровождался строительством значительного числа культовых зданий. Особенно усилилось это строительство во время царствования Елизаветы Петровны. В Москве, Подмосковье, Киеве в это время были воздвигнуты башни-колокольни исключительной высоты и

ярко выраженного монументального характера. Такова прежде всего замечательная колокольня Троице-Сергиева монастыря, построенная архитекторами И. Мичуринским и Д. Ухтомским, таковы колокольни Донского (архитектор А. Евлашев) и Новоспасского (архитектор И. Жеребцов) монастырей и 92-метровая колокольня Киево-Печерской лавры (1730—1760 гг.). В этот же период велось строительство больших церковных зданий, в том числе таких выдающихся сооружений, как Андреевская церковь в Киеве (начата в 1744 г.), церковь Климента в Москве (1740-е годы) и многие другие.

Культовые сооружения, созданные Растрелли, принадлежат к числу наиболее значительных образцов его архитектурного мастерства. Это относится прежде всего к Андреевской церкви в Киеве, собору Воскресенского монастыря близ Москвы и Смольному монастырю в Петербурге. Особый интерес эти работы представляют с точки зрения трактовки русских архитектурных традиций — национального наследия русского зодчества.

Растрелли отлично сознавал, что новые типы культовых зданий могут быть созданы только на основе тщательного изучения традиционных образцов русского церковного зодчества. К тому же главный заказчик — двор Елизаветы — давал зодчему прямые указания, предписывавшие следовать архитектурным формам старых русских церквей допетровского времени, в частности, кремлевских храмов Москвы. Эти указания усиливали внимание архитектора к выдающимся памятникам русской архитектуры прошлого и подчеркивали неприемлемость для



русского зодчества чуждых форм католического храма, столь широко разработанных западноевропейской (особенно итальянской) архитектурой XVII—XVIII веков. Зодчему предстояло по-новому осмыслить те требования, которые исходили от русской архитектурной традиции. Среди бумаг и чертежей Растрелли имеются планы кремлевских соборов и других церковных построек Москвы, в том числе Успенского и Архангельского соборов кремля и колокольни Ивана Великого. Ряд работ самого мастера обнаруживает отличное знание таких выдающихся русских построек XVII века, как московские церкви Успенья на Покровке, «Никола Большой крест» на Ильинке, церковь Покрова в Филях и др.

Указания двора на определенные архитектурные прототипы могли для любого ревностного исполнителя царского заказа означать обязательность буквального или почти буквального воспроизведения тех или иных канонических образцов. Но Растрелли проявил глубокое художественное чутье, не относясь к этим требованиям формально, а стремясь вникнуть в смысл и конкретное содержание выдающихся памятников старого русского зодчества и творчески переработать их в своих композициях. Ему было чуждо пассивное отношение к наследию, подражание старым формам, как бы значительны они ни были. Чувство современности, верность своему стилю, своей творческой манере — характерные черты Растрелли. Хотя заказчик (императрица) прямо указывал ему на Успенский собор как на образец, он в своем творчестве отказался от повторения этого классического произведения. Растрелли не делал попыток воспроизвести в архитектуре XVIII века типы и формы конца XV столетия. Всякая архаизация была глубоко чужда самому складу его художественной натуры. В любой из созданных им пятиглавых церквей (дворцовые церкви, собор Смольного, Андреевская церковь) дана совершенно самостоятельная, ярко своеобразная и притом современная трактовка этой архитектурной темы, хотя каждая из этих композиций обнаруживает пристальное изучение тех же кремлевских соборов и московских церквей.

Новаторский характер носит и растреллиевская трактовка другой архитектурной темы — столпообразной колокольни. В проекте колокольни Смольного монастыря лишь внешние и притом второстепенные черты напоминают отдельные формы колокольни Ивана Великого, весь

же архитектурный замысел как бы «отталкивается» от этого знаменитого образца. Зодчий исходит из принципиально иного истолкования темы: раскрытия замкнутого столпообразного объема и его преобразования в многоярусную триумфальную арку.

Наконец, новаторская переработка традиционного архитектурного типа породила одно из замечательных созданий Растрелли — ротонду собора Воскресенского монастыря («Новый Иерусалим»), где старая тема шатра предстала в новом виде, исключительном по богатству художественной фантазии и блеску мастерства.

Одним из крупнейших по объему и значительных по мастерству произведений Растрелли является ансамбль Смольного монастыря.

Знаменитые русские монастырские ансамбли XVI и XVII столетий так же, как и монастыри более ранних времен, были прежде всего укрепленными комплексами. В состав монастырского ансамбля наряду с соборами, колокольнями, церквями, жилыми помещениями, трапезными входили крепостные сооружения — стены, башни, надвратные постройки. Этот сложный состав монастырских строений обусловил в архитектуре монастырей многообразие и богатство типов и форм. Учитывая разнохарактерный состав монастырского ансамбля, русские зодчие создавали обширные живописно-пространственные композиции, в которых мощь массивных стен и башен мастерски сочеталась с изяществом стройных колоколен, а дворцовый, почти светский характер трапезных и митрополичьих палат — с суровым величием пятиглавых соборов. Ко второй половине XVII века окончательно сложился тип подмосковного монастыря как комплекса крепостных, культовых и гражданских зданий.

Характерной чертой этого комплекса явилась его свободная живописная асимметричная планировка. Главная ось, ведущая обычно от въездных ворот с надвратной церковью к собору, перебивается другой осью, на которой поставлена главенствующая вертикаль всего ансамбля — колокольня. Такова, например, планировка московского Новодевичьего монастыря — живописная панорама его башен, стен, монументального пятиглавого собора, многоярусной колокольни, раскрывающая все новые перспективы по мере движения по реке или вдоль монастырских стен.

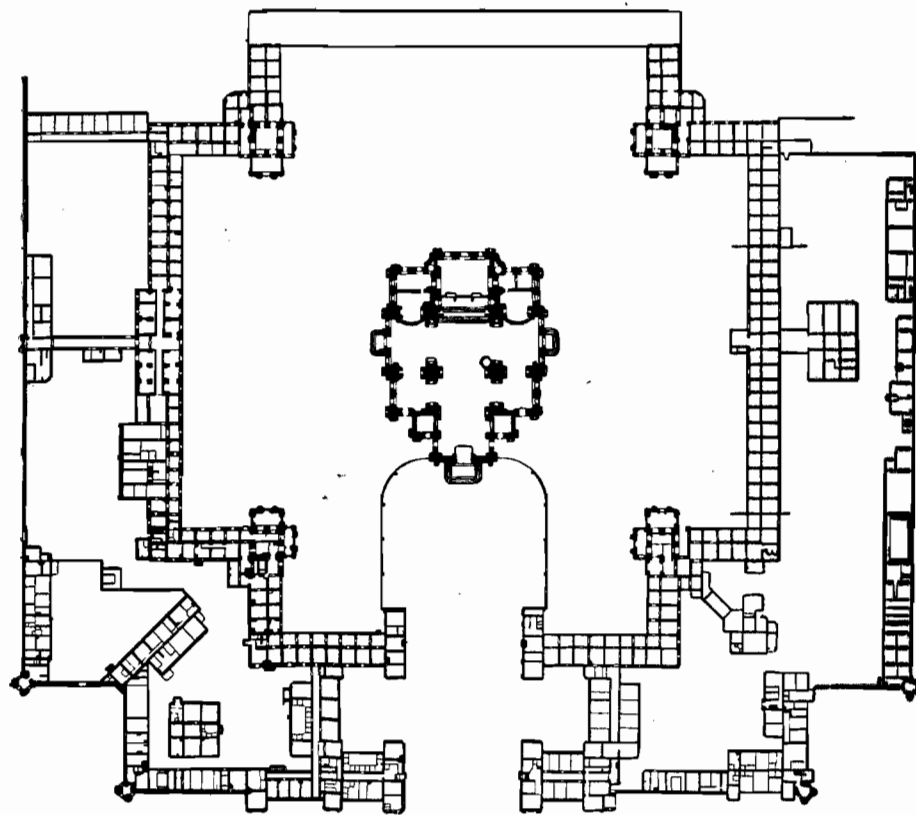
Когда Растрелли приступил к проектированию и затем строительству Новодевичьего монастыря в Петербурге на месте «Смоляного дво-

ра» петровских времен, старый тип русского монастыря-крепости давно отошел в прошлое. Под монастырем теперь разумелось учреждение церковно-воспитательного характера, далекое от целей обороны. Сохранился, правда, состав основных строений монастырского комплекса, включавшего церковные постройки, жилые здания—корпуса келий и наружные ограждения. Растрелли придерживался этого традиционного состава, но старые формы обновил настолько, что создал совершенно новый ансамбль—характерное и яркое произведение своего времени.

Прежде всего генеральный план петербургского монастыря, хоть и включавший все перечисленные виды монастырских строений, явно отличался от традиционной планировки монастырей старой Руси. Генеральный план монастыря Растрелли основан на принципе строгой регулярности и симметрии. Центром всего ансамбля является собор, к нему ведет главная ось от входных ворот, отмеченная гигантской вертикалью колокольни (в натуре не осуществленной). Крестообразные очертания собора повторяются в расположении жилых корпусов, образующих замкнутый со всех четырех сторон двор. В строго симметричном порядке по углам этих корпусов вырастают монастырские церкви, играющие по отношению к монументальному массиву собора роль своеобразных угловых глав. Им в свою очередь вторят угловые башенки ограды, также повторяющей крестообразные очертания собора и корпусов.

Эта наружная стена с небольшими возвышениями—башенками по углам—призвана напоминать о былом крепостном назначении монастырского комплекса. Но это напоминание носит явно условный характер: декоративное назначение угловых башен и наружных стен становится ясным с первого же взгляда. Столь же ясно выражено в архитектуре ансамбля преобладание светского начала над культовым.

Регулярная планировка Смольного монастыря с его строго уравновешенной осевой композицией, симметричным подчинением второстепенных строений главному, однотипной конфигурацией собора, корпусов и ограды в высшей степени характерна для Растрелли и его времени. Исходя из традиционного типа древнерусского монастыря, архитектор середины XVIII века подвергает его коренной переработке. Комплекс Смольного трактуется как часть города, притом города, складывающегося на основе правильной («регулярной») планировочной системы: прямых улиц, упорядоченной застройки главных проспектов и площа-



28. Смольный монастырь в Ленинграде. Генеральный план

дей, симметрично расположенных отдельных строений. Генеральный план Смольного монастыря отличен от живописно-асимметричной планировки старых московских и подмосковных монастырских ансамблей, но сохраняет в то же время пространственный размах этих ансамблей. Сочетание простора с геометрической правильностью планировки, столь характерное для всего архитектурного облика Петербурга, лежит в основе ансамбля Смольного монастыря. В его плане отчетливо выражены особенности планировки петровского и послепетровского Петербурга:

план монастыря отражает построение самого города. Растрелли не изолирует (как это мог бы сделать любой архитектор западноевропейского барокко) свой, по сути дела замкнутый, закрытый комплекс от города, а подчеркивает его принадлежность к городскому ансамблю Петербурга.

Наиболее значительной частью ансамбля Смольного монастыря является собор — одно из блестящих произведений русской и мировой архитектуры XVIII столетия и одно из крупнейших по размерам культовых зданий этого времени. Растрелли осуществил план собора в виде квадрата с выступами на двух противоположных сторонах — восточной (алтарь) и западной (главный вход). Внутреннее пространство собора расчленено очень четко, оно легко обозримо, в нем нет никаких неожиданных иллюзорно-пространственных эффектов, к которым так любили прибегать архитекторы итальянских храмовых зданий эпохи барокко. Можно утверждать в этом смысле, что план Смольного собора несет на себе печать реалистического мышления его автора, тяготевшего к ясным и четким построениям, всегда чуждавшегося приемов иллюзии, пространственного «обмана» зрителя. Конструктивная схема собора включает четыре столба, которые при помощи подпружных арок и сферических парусов несут широкий барабан, переходящий в параболический купол. К этому массивному куполу прижаты четыре боковые башенные главы<sup>11</sup>, расположенные по диагоналям и лишь отчасти опирающиеся на те же столбы. Разителен контраст центрального купола и боковых глав, контраст не только масштабный (боковые башни кажутся миниатюрными рядом с массивом купола), но и пластический: тонкие и стройные боковые главы, имеющие форму четырехгранных башенок со слегка вогнутыми гранями, поставлены вплотную к широкому, плавно и мягко очерченному объему центрального купола, не только подавляющего их своими размерами, но и резко оттеняющего отличие их строения и облика. Это сопоставление контрастных форм в пределах одной и той же композиции создает исключительно сильный архитектурный эффект. Смольный собор превосходит в этом отношении такие известные образцы западноевропейского барокко, как церковь Аньезе на площади Навона в Риме и многие другие.

Композиция пятиглавия, венчающего собор, подготовлена и поддержана композицией нижней части здания: через всю пластическую обра-

ботку фасада (пучки колонн и пиластр, частые раскреповки и лепные детали) проходит резко выраженное стремительное движение архитектурных форм к центру и вверх. Эта подчеркнутая «динамичность» фасада находится в глубоком соответствии с композицией венчающей части здания. Ведь пластический контраст, на котором основано построение пятиглавия, — контраст разномастных и различных по своим формам глав — также создает впечатление движения архитектурных масс, нарушающего статичность архитектурной композиции.

Однако, движение наполняющее композицию Растрелли, существенно отличается от пресловутой «динамичности» храмовых зданий итальянского барокко. Здесь мы подходим к очень важной особенности творчества русских архитекторов.

В поисках средств выразительности, в стремлении к наиболее сильному воздействию на восприятие, архитектура барокко в Италии (и некоторых других странах) создавала произведения, ошеломляющие зрителя неожиданными контрастами и столкновениями, бурной динамикой форм. Но эти напряженные и подчас весьма искусные художественные эффекты почти всегда осуществлялись в условных пределах одной лишь фасадной плоскости: фасад образует в итальянских барочных церквях своего рода архитектурную картину, почти независимую от объемного построения здания. Пластическое богатство форм, сильная светотень, контрастные противопоставления деталей, — все это разворачивается перед зрителем в рамках лицевого фасада, рассчитанного только на фронтальное восприятие, — подобно тому, как воспринимается картина, написанная на поверхности стены. Отсюда — типичная для храмов итальянского барокко однофасадность.

Со всей определенностью эта черта выражена в таких известнейших образцах архитектуры барокко, как римские церкви Джезу (архитектор Виньола), Сант-Андреа (архитектор Бернини), Санта-Сусанна (архитектор Мадерна), Сан-Карло (архитектор Борромини) и многие другие. Фасад представляет собою в них как бы громадный экран, которым в сущности и исчерпывается весь архитектурный облик здания.

Этот принцип однофасадной картинной композиции отвечает идейному содержанию и смыслу архитектурного образа барочного храма. Развертываясь не в реальном пространстве, а на условной двухмерной плоскости, архитектурная композиция оперирует столь же условным



языком символов, иллюзорными эффектами «динамики», призванными увести зрителя от реальности в некие «потусторонние» миры.

В противоположность однофасадным храмам итальянского барокко, собор Смольного представляет собой «всефасадное» построение, — здание, в котором нет какого-то одного лицевого фасада и которое полноценно воспринимается со всех сторон.

Это — не только формальное отличие, но и важная черта архитектурного реализма, отвергающего условность, иллюзорность, одностороннюю фасадность и действующего в реальном пространстве, оперирующего реальными объемами здания. Именно такая трактовка соответствует самой природе архитектуры, позволяет раскрыть и всесторонне использовать присущие ей образные возможности; именно так понимала свою задачу классическая архитектура античности, не знавшая условной фасадной плоскости, именно этой чертой характеризуются выдающиеся произведения русского зодчества разных эпох, — от древних храмов Новгорода и Владимира до монастырей, колоколен и соборов Москвы XV—XVII веков. В Смольном соборе Растрелли следует этой классической — античной и русской — традиции. Композиция разворачивается не на условном «экране» фасада, — она охватывает весь объем, всю массу здания, она не прибегает ни к условному языку символов, ни к иллюзорным эффектам. Богатство архитектурных форм Смольного собора раскрывается не со стороны какого-то одного фасада, а лишь при восприятии здания со всех сторон, с разных точек зрения, причем самый собор составляет звено более обширного целого, — ансамбля монастыря с его угловыми башнями, жилыми корпусами, наружной оградой.

Пятиглавие Смольного собора является переработкой традиционного мотива русского культового зодчества. Сопоставляя пятиглавый храм Растрелли с такими образцами, как пятиглавые соборы Новгорода и Владимира XII века и Москвы XV—XVI веков, мы получаем наглядное представление о пути, пройденном русской архитектурой на протяжении столетий. Пятиглавые венчания Успенского собора во Владимире и Успенского собора в Московском кремле характеризуются, во-первых, правильной цилиндрической формой барабана, во-вторых, полным подобием всех пяти глав друг другу (главы различаются между собой размерами, но не формами), в-третьих, доминированием центральной главы над боковыми. Сочетание этих трех особенностей образует целостный,

предельно строгий в своей статичной простоте и уравновешенности монументальный образ русского пятиглавого храма.

Исходя из этих канонических прототипов, Растрелли сохранил (и резко усилил) лишь одну из перечисленных особенностей пятиглавия, именно доминирование центральной главы над боковыми. Во всех прочих отношениях он решительно отошел от канонических форм московского Успенского собора и более ранних храмов: боковые главы Смольного не только не подобны центральной, но резко контрастны по отношению к ней. Вместо простейшей цилиндрической формы барабана, на котором покоится луковичная глава, Растрелли применил сложные по очертаниям формы боковых башенок. Боковые главы почти срослись с центральным куполом, образуя вместе с ним слитную композицию в противоположность четкой раздельности всех пяти глав в старых храмах. Пятиглавие, созданное Растрелли, — архитектурный образ, глубоко отличный от пятиглавия, выработанного зодчеством XII—XVI веков. Суровая простота форм сменилась сложным разнообразием, геометрическая правильность объемов — кривизной линий, вогнутыми и выпуклыми плоскостями; вместо пяти отдельно стоящих строгих купольных глав появилась необычная композиция из центрального купола и сросшихся с ним двухъярусных башен.

Нет никакого сомнения в том, что, осуществляя это обновление традиционного архитектурного мотива, Растрелли широко использовал образы и приемы русской архитектуры XVII в. с ее красочностью и мажорной приподнятостью, декоративным богатством деталей, смелыми контрастами объемных форм. В архитектуре боковых башен Смольного собора чувствуется воздействие тех как бы точечных башенок-глав, которые так богато представлены в московских и подмосковных церквях конца XVII столетия — Успенья на Покровке, Покрова в Филях, Николы «Большой крест», Рождества в Путинках, Воскресенья в Троицком-Лыкове и др.

Творческое отношение Растрелли к архитектурному наследию, сильные и слабые стороны его новаторства ярко проявляются в неосуществленной части Смольного монастыря — в проекте стосорокаметровой колокольни.

Традиция создания высотных сооружений, проходящая через всю историю русского зодчества XV—XVII веков, выработала значитель-

ный в идейно-художественном и градостроительном отношении тип «столпа» — архитектурного символа самоутверждения и мощи города, государства, народа. Именно такой глубокий исторический смысл имело сооружение в Московском кремле колокольни Ивана Великого — столпа невиданной до того времени высоты, призванного запечатлеть национальную миссию Москвы как собирательницы русских земель, как столицы единого централизованного русского государства.

Эта архитектурная традиция не умерла с переносом столицы из Москвы на невские берега: не случайно первым монументальным сооружением петровского Петербурга явилась башня-колокольня Петропавловского собора и недаром основатель новой столицы так торопился с возведением колокольни, придавая первостепенное значение этой мощной архитектурной вертикали. Петропавловская колокольня с ее гигантским шпилем явилась для Петербурга его «Иваном Великим» — архитектурным признаком «столичности» нового города, выражением всенародной значимости и мощи нового центра империи.

В проекте колокольни Смольного монастыря, значительно превосходящей по высоте Петропавловскую, Растрелли подчеркнул ту же преемственность, придав верхней части своей колокольни черты формального сходства с Иваном Великим. Надо признать, что эта часть высотной композиции, созданной Растрелли, наименее удачна. Строгие, кристаллически простые и четкие очертания московского столпа потеряли здесь свою выразительность, не гармонируя с подчеркнутыми пышными, пластически насыщенными многоколонными арками, составляющими основной мотив колокольни Растрелли. Искусственность этого соединения лишь отчетливее обнаруживает идейно-художественное различие обеих композиций.

Колокольня Иван Великий — памятник возвышения и утверждения Москвы — центра независимого русского государства. Выросшая в недрах кремлевского ансамбля, эта восьмидесятиметровая башня представляет собою замкнутый в себе монолитный «столп», призванный главенствовать над всем городом и потому архитектурно равнозначный со всех сторон. Ярусы почти глухих восьмигранников, лишенных сквозных проемов, цилиндрический верхний ярус и венчающая купольная глава Ивана Великого составляют в совокупности гармоническую композицию, предельно строгую, даже скупую в пластических средствах.

Вся сила архитектурной выразительности сосредоточена в одном: в высотности столпа, в том, что он служит вертикальной осью кремля и города. Ничто в композиции столпа не нарушает целеустремленного и уверенного движения вверх, ничто не препятствует безраздельному господству основной — высотной координаты.

В отличие от Ивана Великого колокольня Растрелли, поставленная впереди собора, открывает собой въезд в монастырь и отмечает направление оси, ведущей к центральному зданию — собору. Этому осевому положению колокольни соответствует и ее архитектурное построение в виде повторяющихся из яруса в ярус фронтальных арок. В противоположность гладким, лишенным рельефа граням московского столпа, каждый ярус растреллиевой колокольни насыщен богатой пластикой колонн, сгруппированных в пышные пучки. Колонны расставлены парно «в глубину», раскрепованные карнизы образуют выступы, как бы выходящие один из другого. Разорванные полудиркульные фронтоны отмечают переход от первого яруса ко второму и от второго к третьему. Над арочным проемом каждого из пяти ярусов помещен пышный золоченый картуш в каждом ярусе различного рисунка. Два нижних яруса имеют одинаковые объемы; начиная с третьего яруса, объемы убывают по мере движения вверх, а с ними убывает и число колонн, обрамляющих арки, и ширина арочного пролета.

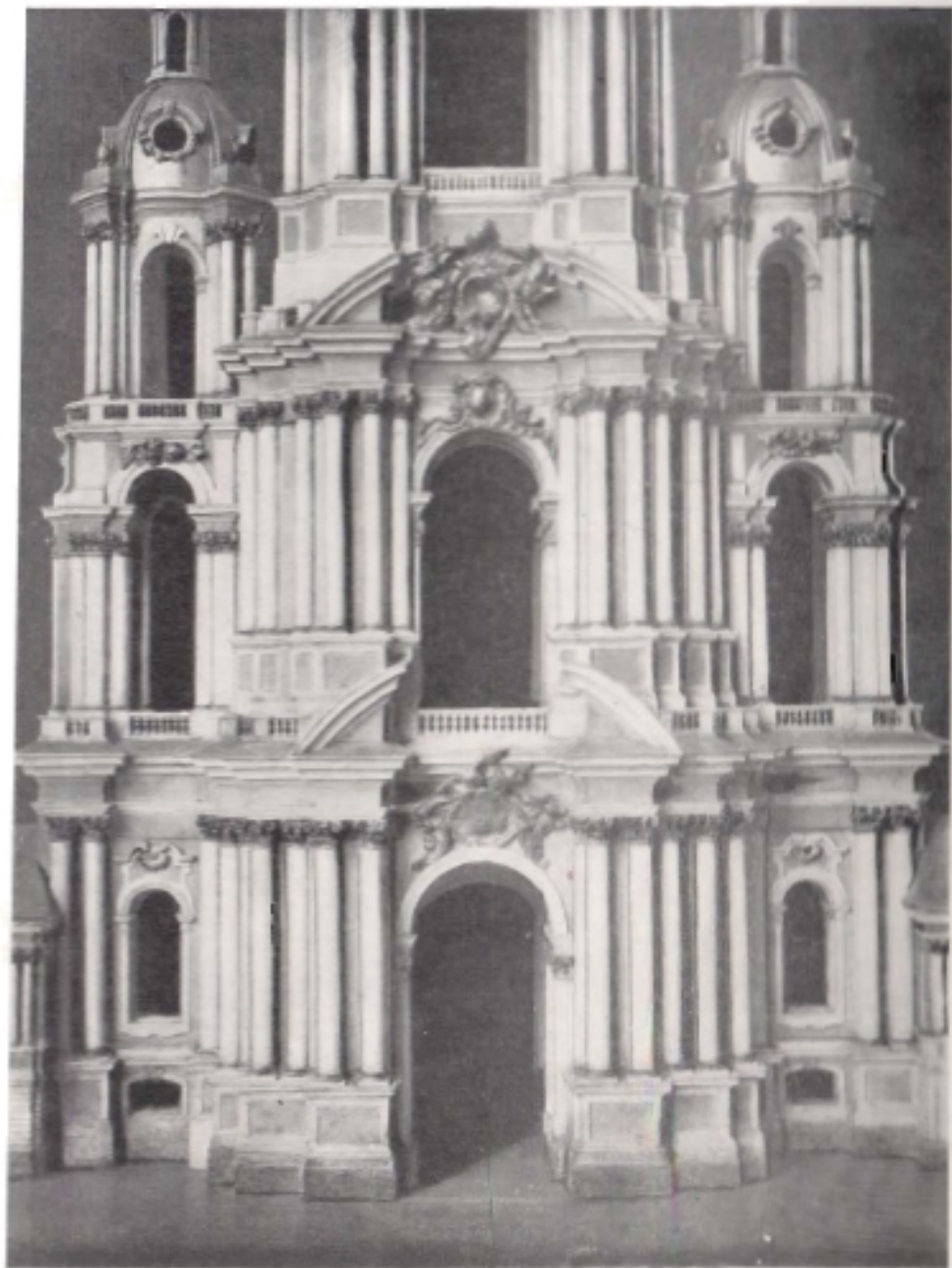
Перед нами характерные образцы двух различных эпох — два стиля, выражающие разные мировоззрения: кристаллически строгий столп, составленный из замкнутых объемов и глухих граней, — монумент, говорящий о веках упорной борьбы, о могучей воле народа и государства, и пышная, торжественно-нарядная сквозная многоярусная арка, насыщенная пластическими формами и декоративным рельефом, — характернейший триумфальный памятник эпохи дворянской империи.

Между Иваном Великим — созданием XVI века — и колокольней Растрелли стоят высотные композиции XVII столетия, в которых тема столпа получает особое выражение. Растрелли широко пользуется мотивами московских высотных построек XVII века, таких, как колокольня Новодевичьего монастыря или церковь Покрова в Филях, развивает эти мотивы и создает новый тип высотной композиции. Идея триумфального столпа получила у Растрелли новое выражение, давняя традиция облеклась в новые формы. Над этим новым типом высотной композиции, в





30. Смоленский монастырь. Собор

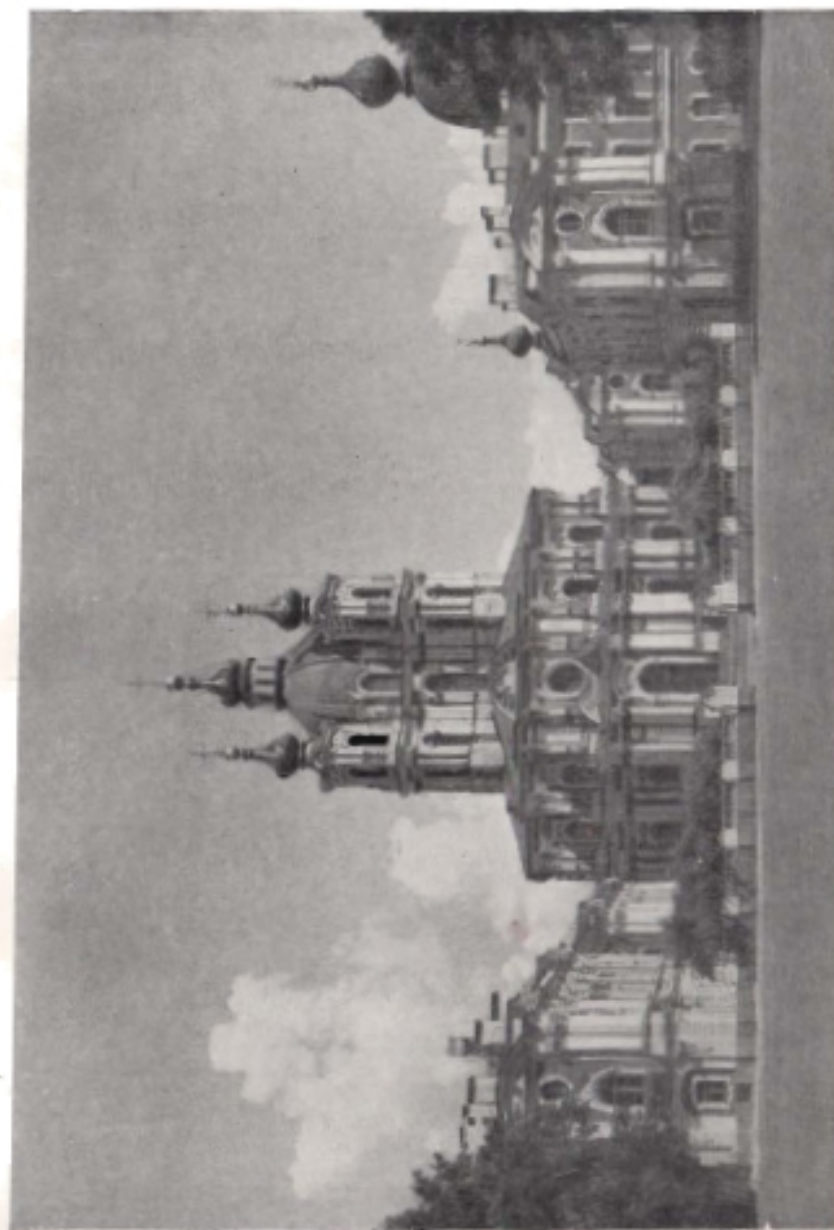


31. Смоленский монастырь. Колоко́лня. Фрагмент фасада





32. Андреевская церковь в Киеве



29. Смольный монастырь в Ленинграде

основе которой лежит мотив многоярусной арки, работали в одно время с Растрелли и другие зодчие. Самым значительным из осуществленных архитектурных замыслов этого рода явилась колокольня Троице-Сергиевой лавры, плод творческой работы двух выдающихся архитекторов середины XVIII века — Ивана Федоровича Мичурина<sup>12</sup> и Дмитрия Васильевича Ухтомского<sup>13</sup>. Независимо от Растрелли они создали композицию из пяти арочных ярусов, вырастающих на массивном прямоугольном в плане основании, причем в отличие от колокольни Смольного колокольня Троице-Сергиевой лавры не связана с осевым положением в ансамбле монастыря. В 50-х годах XVIII века талантливый архитектор Иван Жеребцов<sup>14</sup> воздвиг монументальную колокольню московского Новоспасского монастыря, также основанную на мотиве многоярусной арки, обращенной своими пролетами во все четыре стороны. Этот же мотив лежит в основе композиции колокольни в Козельце, построенной в 60-х годах зодчими Андреем Квасовым и Семеном Каринным. В 1756—1758 годах выдающийся архитектор Савва Иванович Чевакинский построил колокольню Никольского военно-морского собора в Петербурге — мастерски выполненную композицию из трех ярусов с арочными проемами. Можно назвать еще ряд высотных сооружений, закрепивших в русской архитектуре середины и второй половины XVIII века тип многоярусного арочного столпа.

Ансамбль Смольного монастыря в том виде, в каком он изображен в модели, хранящейся в музее Академии художеств в Ленинграде, не был осуществлен полностью. Растрелли не пришлось закончить здание собора: в 1757 году строительство (начатое в 1748 г.) приостановилось в связи с Семилетней войной; в 60—70-х годах в Смольном был выполнен ряд строительных работ, но собор простоял незаконченным — не отделанным внутри целых 75 лет: только в 1832—1835 гг. его отделку осуществил выдающийся архитектор совсем иной эпохи, иной школы — В. П. Стасов. Что же касается колокольни, то она осталась только архитектурным проектом: строительство монастыря приостановилось, когда под колокольню были забиты сваи. В 1832—1835 гг. перед собором был устроен по проекту Стасова проезд на площадь\* с двумя корпусами по сторонам. Несмотря на незавершенность строи-

\* Этой площади в советское время было присвоено имя Растрелли.

тельства, Смольный монастырь не только по замыслу, но и по исполнению остается одним из самых значительных и цельных произведений Растрелли, одним из замечательных архитектурных ансамблей XVIII столетия.

Рядом с этим ансамблем должны быть поставлены две другие выдающиеся работы Растрелли в области культового зодчества: постройка в Киеве Андреевской церкви и перестройка собора Воскресенского монастыря («Новый Иерусалим») близ Москвы.

Андреевская церковь расположена на склоне высокого холма на месте старого киевского бастиона. Закладка церкви была произведена в 1744 году, но строить по проекту Растрелли ее начали только 3 года спустя. Строительные работы велись под руководством виднейшего московского архитектора И. Ф. Мичурина, вложившего много таланта в исполнение этого сооружения. В частности, Мичурин руководил сложными работами по возведению громадного дома-стилобата, разного по высоте самому храму. На толстых стенах стилобата, связанных между собой сводчатыми перекрытиями, сооружались наружные стены церкви; плоское перекрытие второго этажа дома образовало площадку-террасу, на которой и возвышается корпус храма. Обычный крестообразный план собора усложнен полукруглым выступом с восточной стороны и угловыми выступами, каждый в виде шести колонн, попарно поставленных в форме креста. Эти угловые колонные группы несут боковые башни-главы, каждая из которых в свою очередь составлена из крестообразно расположенных колонн.

Знакомое нам по Смольному собору контрастное сочетание центрального купольного массива и тонких башнеобразных боковых глав применено и в пятиглавии Андреевской церкви. Но в отличие от собора Смольного монастыря боковые главы здесь не прижаты к куполу, а расположены по диагоналям на некотором от него расстоянии. Боковые башни являются как бы продолжением колонн, которыми обработаны углы здания. Таким образом, башенные главы не только венчают здание вместе с центральным куполом, но вырастают из самого основания, возвышаясь подобно громадным светильникам, поставленным по четырем углам церковного корпуса. Этот своеобразный прием, придающий такую стройность композиции Андреевской церкви, был применен раньше в композиции одного из выдающихся памятников зодчества

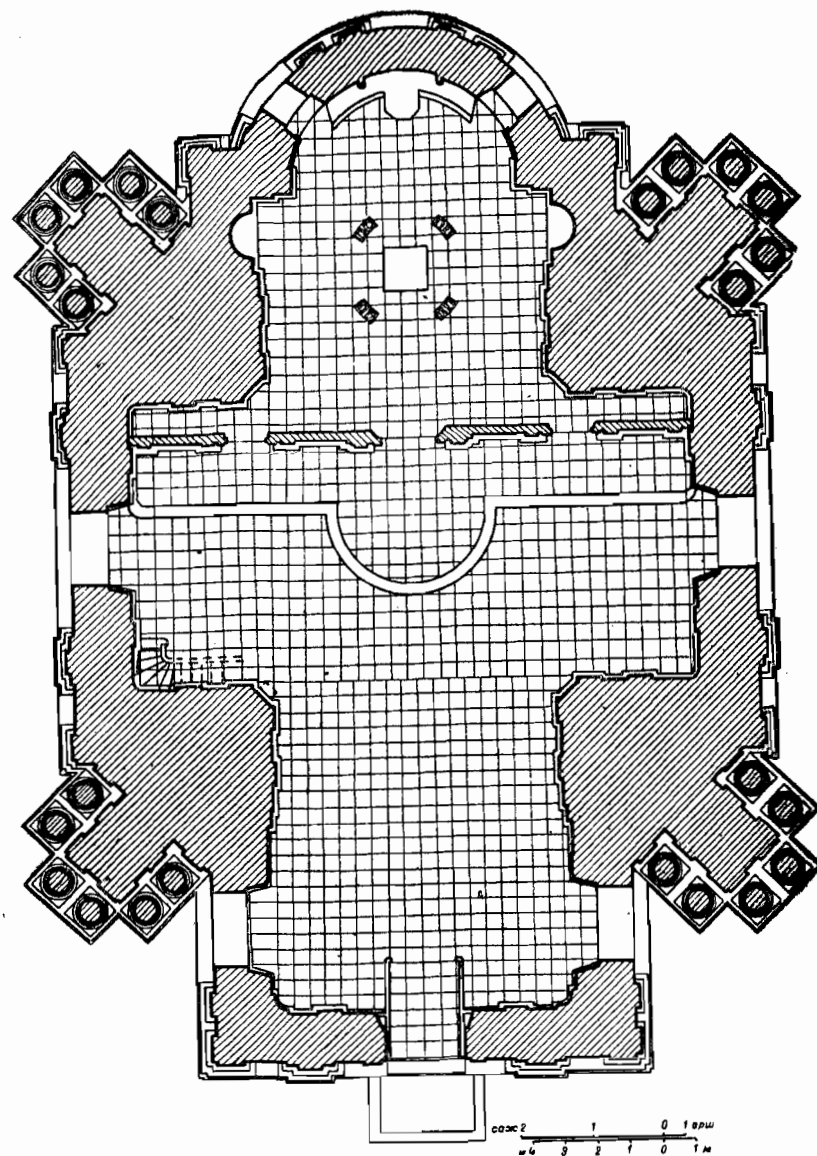


конца XVII века — московской церкви Успенья на Покровке, построенной в 1695 году зодчим Потаповым. Растрелли хорошо знал этот памятник, и угловые колонны Андреевской церкви, переходящие в боковые главы, — один из примеров творческой переработки старого русского приема. Особо следует отметить конструктивное значение угловых колонн Андреевской церкви как своеобразных контрфорсов, укреплявших все сооружение.

Центральный купол Андреевской церкви параболической формы, он несет удлиненную грушевидную главу и покоится на цилиндрическом барабане диаметром в 10 м. Восемь арочных окон прорезают барабан, восемь круглых отверстий-люкарн, обрамленных пышным декоративным рельефом, прорезают купол. Как барабан с куполом, так и самый корпус собора насыщены пластикой архитектурных и скульптурных деталей: пилястров, членящих стену каждого фасада и поверхность барабана, лепных наличников, обрамляющих окна картушей, вписанных в полукруглые фронтоны над каждым фасадом. Благодаря описанной выше шестиколонной композиции каждого из четырех углов здания, корпус храма имеет вид сложного многогранника.

С каждой новой точки обозрения раскрываются новые грани, стена как плоскость почти исчезает, глаз воспринимает прижатые друг к другу и попарно выступающие в разные стороны угловые колонны, обрамленные пилястрами арочные и круглые окна, изгибы фронтонов, лепку наличников, бегущие, прерывающиеся раскреповками, линии карнизов и тяг. И над всем этим господствует легкий, изящный силуэт купола и четырех тонких, как бы точеных угловых башен.

Интерьер Андреевской церкви — великолепный образец чисто дворцового убранства парадного зала. Как и в отделке дворцовых церквей Петергофа и Царского села, все здесь проникнуто светской декоративностью, и даже в тех частях убранства, которые непосредственно относятся к культовому церемониалу, как иконостас, престол, кафедра проповедника и сень, господствуют орнаментальные мотивы, характерные для отделки парадных зал, приемных, лестниц и «антикамер» загородных растреллиевских дворцов. Сложные обрамления из гирлянд, асимметричных переплетений, завитков, разорванных и извивающихся линий украшают внутренние стены храма и его центральный купол. Люкарны, пробивающие купол, окружены изнутри пышными резными обрамле-



33. Андреевская церковь в Киеве. План

ниями, а между люкарнами помещены столь же сложные по рисунку рельефные картуши. Между окнами барабана расставлены пучки пилястр, от которых вверх по куполу идут декоративные тяги.

Иконостас в Андреевской церкви представляет собой, как и в церквях Петергофского и Екатерининского дворцов, грандиозный экран, предельно насыщенный золоченой резьбой. Иконостас состоит из трех ярусов, верхушка третьего яруса тянется почти под самый купол, ярусы отделены один от другого сильно вынесенными карнизами, а по вертикали они членятся позолоченными пилястрами. Основным декоративным украшением иконостаса является пышное обрамление икон, резные фигуры ангелов.

Орнаментальное богатство достигает наивысшей насыщенности в так называемых «царских вратах» в центре нижнего яруса: обе створки дверей покрыты сплошной золоченой резьбой, головки херувимов вплетены в пышные гирлянды. Иконостас, занимающий в интерьере церкви самое видное место, трактован Растрелли как ослепительная, сверкающая золотом и пурпуром театральная декорация. С таким же декоративным блеском и изощренностью отделана кафедра, напоминающая скорее ложу театрального балкона.

Все эти основные части убранства Андреевской церкви изготавливались русскими резчиками и позолотчиками по рисункам Растрелли в Петербурге. Над выполнением деревянной золоченой резьбы работали резчик — Никита Алексеев, «мастер столярных палатных уборов» Матвей Матуров, подмастерье столярных дел Петр Неелов и др.

Выдающийся русский художник А. П. Антропов<sup>15</sup> выполнил живописные работы для иконостаса в том же духе светской, парадной декоративности, каким проникнута вся архитектура и внутренняя отделка растреллиевского храма. Иконостас и декоративные детали Андреевской церкви свидетельствуют о том громадном впечатлении, какое произвели на Растрелли резные изделия русских, украинских и белорусских мастеров. В композицию растреллиевского иконостаса вплетены мотивы украинской резьбы, знакомые зодчему по старым киевским храмам — собору Софии и Успенской церкви Киево-Печерской лавры.

Третье значительное произведение Растрелли в области культового зодчества — ротонда собора Воскресенского монастыря близ Москвы («Новый Иерусалим»).

Монастырь на реке Истре, построенный в 50-х годах XVII века, пережил в 1723 и 1726 годах последовательно две катастрофы: обвал каменного шатра над «ротондой гроба» в соборе и пожар, уничтоживший почти все строения монастыря. В 1749 году начались восстановительные работы, продолжавшиеся более 10 лет. Растрелли создал новую ротонду и ее новое, на этот раз не каменное, а деревянное шатровое увенчание. Сохранив общую композиционную схему старого собора в виде ротонды из трех аркад, поставленных одна на другую, и высокого шатра в форме усеченного конуса, Растрелли придал этому строению необычайное архитектурное своеобразие.

Основа растреллиевского замысла — превращение замкнутого центрального объема в предельно раскрытую, легкую, наполненную светом и воздухом композицию, состоящую сплошь из «сквозной», ажурной ткани каркаса. Три яруса аркад образуют стены самой ротонды (третьим ярусом является барабан, на котором покоится конусообразный деревянный шатер). Аркада первого яруса состоит из арочных проемов, чередующихся с низкими, толстыми колоннами и полуколоннами; их сильно вынесенные сочные капители переходят в декоративный рельеф из гирлянд и головок херувимов, покрывающий простенки между арками. Второй ярус состоит из аркообразных окон, выходящих на фасад ротонды и точно так же обрамленных лепными узорами. Далее диаметр ротонды уменьшается, ее третьим ярусом служит цилиндрический барабан, прорезанный арочными окнами; снаружи между этими окнами проходят пилястры, членящие поверхность барабана, пилястрами же заполнены и простенки между окнами внутри барабана. Характерной особенностью отделки всех трех ярусов ротонды являются картины-панно, вставленные по окружности каждого яруса непосредственно над аркадой между лепными кронштейнами, поддерживающими балкон следующего яруса. Участие живописи в интерьере собора не ограничивается стенами самой ротонды, но продолжается и внутри громадного шатра: и здесь над каждым ярусом окон идет цепь живописных картин, а верхушка шатра украшена большим круглым живописным плафоном.

Однако самой примечательной особенностью архитектуры собора Воскресенского монастыря является единственная в своем роде композиция шатрового перекрытия. Прежде всего в отличие от строго пира-



мигдалевой формы традиционных шатровых верхов здесь деревянный шатер получил форму усеченного конуса, грани почти исчезли и снаружи и внутри. Громадный конус прорезан по всей окружности тремя ярусами часто поставленных проемов, вынесенных наружу в виде своеобразных «мансардных» окон, так что вся наружная поверхность высокого шатра целиком усеяна мансардными выступами.

Но поистине удивительное зрелище представляет шатер изнутри: три яруса аркообразных проемов делают перекрытие как бы неосязаемым, невесомым. Вся поверхность конуса пронизана отверстиями, расположенными тремя правильными кольцами, сужающимися вместе с конусом шатра и создающими при взгляде снизу поразительный эффект. Шатер как бы парит над залом ротонды, потоки света в изобилии льются из множества проемов, самые проемы настолько часты, что оставляют между собой лишь тонкие простенки. Воздушность и прозрачность шатра контрастирует с массивными колоннами и сильным, сочным рельефом декоративного убранства нижних ярусов.

Трактовка шатра, этого традиционного национального типа архитектурного увенчания, представляет собою замечательное новаторское достижение Растрелли. От монолитного, кристаллически четкого шатра величественной церкви в Коломенском композицию Воскресенского собора отделяет громадный исторический путь, пройденный русским зодчеством. Растрелли здесь снова широко применил свое глубокое знание памятников московской архитектуры XVII столетия. Московские зодчие этого времени трансформировали традиционный тип каменного шатра, превратив его из строгого высотного монолита в легкую, изобилующую декоративными деталями, венчающую надстройку колоколен. Они прорезали каменные грани шатра «акустическими» отверстиями, украшенными снаружи обрамлениями из резного камня, цветной майолики, фаянсового кирпича. Шатер потерял строгость и замкнутость, свойственные памятникам более раннего периода. В колокольнях московских церквей, таких, как «Никола в Хамовниках» или «Никола Воробинский», шатер прорезан тремя ярусами «слуховых» проемов — двойных в нижнем ярусе и одинарных в верхних двух. Эти окна обрамлены снаружи богатыми резными и майоликовыми наличниками. Два яруса проемов, украшенных снаружи колонками и фронтонами, прорезают грани шатра церкви Григория Неокесарийского на Большой Полянке, типичного образца

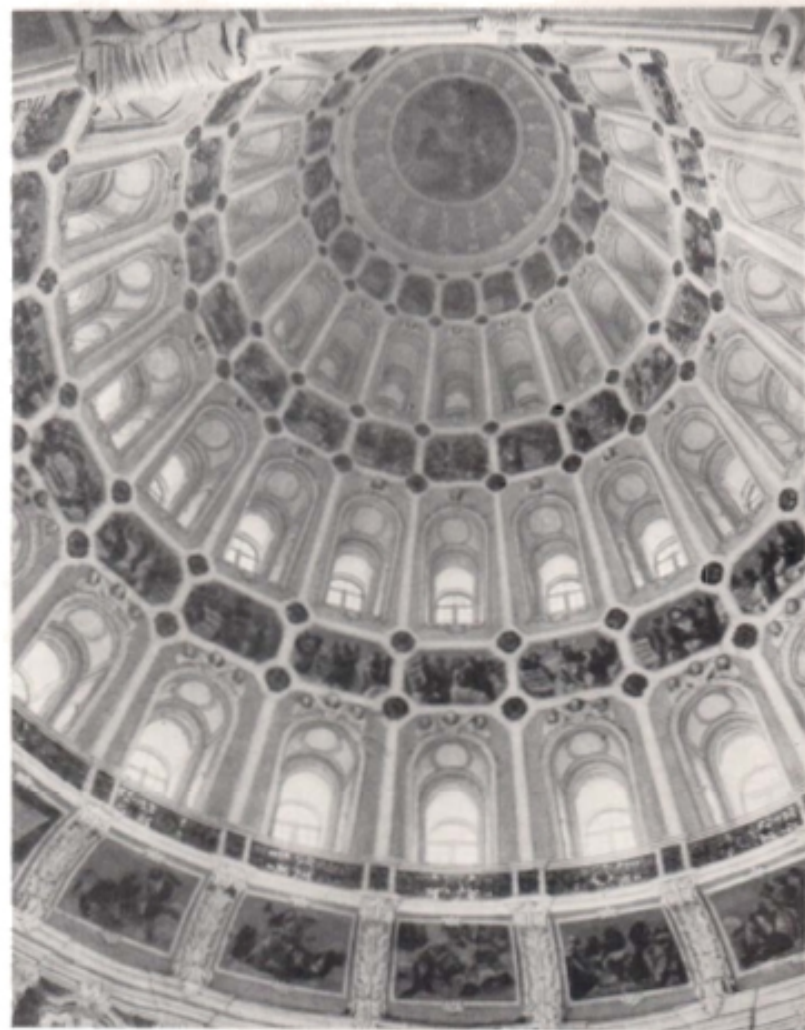
московского зодчества 70-х годов XVII века. Этот тип шатровой композиции характерен и для замечательных памятников Ярославля — колокольни церкви Иоанна Златоуста в Коровниках, Ильинской церкви и многих других.

Шатровая композиция Растрелли была, таким образом, подготовлена и разработана русскими зодчими XVII столетия. Растрелли сделал дальнейший шаг по пути «раскрытия» шатра, превращения его из монументальной монолитной формы в легкое, наполненное воздухом и светом высотное увенчание. В Воскресенском соборе эволюция шатра доведена до логического завершения: если в московских и ярославских колокольнях XVII века проемы в шатре играют все же второстепенную роль по сравнению с каменными гранями стен, то Растрелли уничтожает самые остатки этих граней, заполняя весь конусообразный объем непрерывными рядами окон. Со всей последовательностью проведена здесь та архитектурная тенденция, которая уже знакома нам по другим произведениям Растрелли: настойчивое стремление наполнить композицию светом и воздухом, раскрыть замкнутые архитектурные построения, будь то столпообразный объем колокольни, или стена дворцового здания, или, наконец, венчающее перекрытие храма. Во всех этих случаях Растрелли стремится при помощи самых разнообразных приемов заменить замкнутый объем открытым, монолитную стену — легким каркасом. «Светлый шатер» собора Воскресенского монастыря, подобно многоярусному столпу колокольни Смольного, завершил смелой новаторской переработкой канонической схемы длительный путь развития традиционного типа, созданного русским зодчеством.





34. Собор Воскресенского монастыря. Ротонда с «кувуклей»



35. Собор Воскресенского монастыря. Вид шатра изнутри





а протяжении свыше 20 лет Растрелли занимал пост «обер-архитектора императорского двора», являясь официальным руководителем всей архитектурной деятельности правительства. Этому положению мастера наступил конец в 60-х годах, когда к власти пришла новая императрица.

Екатерина II и ее ближайшие сподвижники видели в Растрелли выразителя устаревших вкусов елизаветинского времени. На смену шло новое художественное направление, которое двор хотел использовать в своей архитектурной политике.

В 1763 году Растрелли решил выйти в отставку. Вся его сознательная жизнь была неразрывно связана с Россией, где он прожил более 45 лет, стал выдающимся художником и достиг высот признания и славы. Ни один из западноевропейских архитекторов того времени не располагал и не мог располагать таким громадным полем практической деятельности, какое было предоставлено Варфоломею Растрелли, в Петербурге, Москве, Царском селе, Петергофе, Киеве. Да и вряд ли кто из его коллег на Западе мог тягаться с ним талантом и художественным темпераментом. Итог деятельности знаменитого архитектора был поистине огромен и по числу выстроенных им зданий, и по разнообразию тем и по тому влиянию, какое эти произведения оказали на современников.

Но в 60-х годах в русской архитектуре наметился новый глубокий перелом. Безраздельное господство той школы, ведущим мастером которой был Растрелли, приходило к концу. Черты нового стиля, сформировавшегося позднее в систему классицизма, уже явственно проступали в работах зодчих молодого поколения. Новые веяния в искусстве ставили под сомнение те нормы художественного вкуса, которые были узаконены в блестящих композициях Растрелли.

Эти веяния сказались еще тогда, когда Растрелли продолжал внешне оставаться официальным главою архитектурно-строительной

деятельности двора. В 1760 году был фактически отвергнут составленный им проект Гостиного двора, предназначавшегося к строительству на Невском проспекте в Петербурге. Проект Растрелли, сохранившийся в авторских чертежах, изображал удлиненный блок с выходящей на проспект длинной двухъярусной аркадой и башней, расположенной в центре и возвышавшейся на один ярус над всем зданием. Башня, как и самая галерея, представляла собой ту же арку, но повторенную трижды по вертикали, так что верхний, третий, ярус возвышался над всем зданием. Непрерывный ряд арок, отделенных друг от друга сдвоенными колоннами, образует в обоих этажах полуоткрытые галереи, на которые выходят обрамленные пышными наличниками двери купеческих лавок. Здание занимает целый квартал: галереи-аркады образуют громадный трапециевидный блок, выходящий в сторону Невского проспекта — двухэтажным, в остальные же стороны — одноэтажными фасадами. Внутри этой трапеции, по проекту Растрелли, должен был строиться малый блок «мелочных лавок».

Каменный Гостиный двор — прообраз будущих столичных «пассажей» — был задуман Растрелли с таким же пространственным размахом, какой отличал его дворцовые и культовые строения. Любопытной особенностью проекта Гостиного двора является резкое нарушение канонической последовательности ордеров: колонны коринфского ордера членят нижнюю аркаду, ионического — верхнюю. По-растреллиевски обильные лепные рельефы покрывают немногие остающиеся между пролетами части стены: вазы и статуи расставлены на парапете верхнего яруса, скульптурная фигура венчает купол башни.

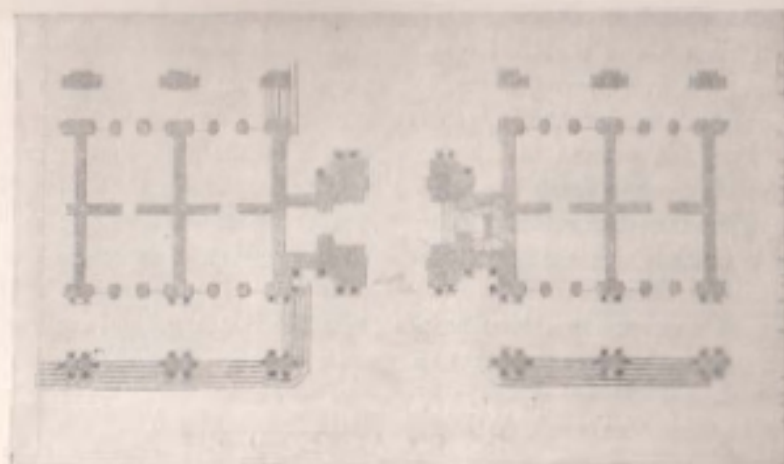
Проект Растрелли был утвержден («апробован») в 1757 году, но столичное купечество, на средства которого должна была производиться постройка, всячески препятствовало осуществлению проекта, находя его излишне пышным и дорогим («...лавки за высоту их к тому могут быть бесполезны, состоять будут впусе, а в строении капитала от купечества употребится немалая сумма», — говорилось в заявлении купцов, поданном в 1760 г. И. И. Шувалову)<sup>16</sup>. В следующем году проект Растрелли был окончательно отклонен и заменен другим, разработанным архитекторами А. Ф. Кокориновым и Валлен-Деламотом. По этому новому проекту и было осуществлено строительство Гостиного двора.

Эпизод с проектом Гостиного двора бросает свет на некоторые существенные черты в развитии архитектуры в начале 60-х годов XVIII века. Критика растреллиевского проекта купечеством свидетельствовала не об одной только скучности столичных гостиных дворов. Объективно эта критика содержала также и указание на действительное несоответствие растреллиевской архитектуры новым требованиям жизни. Великий мастер дворцового зодчества оставался таковым и тогда, когда имел дело с недворцовыми темами. Не только гостиные дворы — распространенный в российских городах тип торгового сооружения, но и «присутственные места», больницы, учебные заведения и многие другие виды общественных зданий требовали архитектурных решений гораздо более простых как по общей композиции, так и по деталям, более дешевых, более пригодных к множественному воспроизведению.

С этими экономическими требованиями, ставившимися тем настойчивее, чем интенсивнее велось строительство русских городов в XVIII веке, совпадали и новые художественные идеи, новые вкусы передовой части дворянского общества. Творчество Растрелли — законодателя архитектурных вкусов в 40—50-х годах — уже не отвечало эстетическим запросам нового поколения.

Ведущим направлением русской архитектуры все более и более определенно становился классицизм. Тяготение к ясным, гармонически строгим образам, восходящим к античной классике, простота и монументальность большой четкой формы, уравновешенность композиции — все эти принципы классицизма были гораздо более близки широкому кругу общества, чем нарочитая пышность и декоративное изобилие, свойственные произведениям Растрелли.

Классицизм утверждался в качестве главенствующего направления, преодолевая барочное наследие. Этот процесс, первые признаки которого появились уже к концу 50-х годов, отнюдь не был простым отражением сдвигов, происходивших в это время в искусстве Западной Европы: так могли смотреть на вещи только бездумные представители аристократических верхов, гонявшиеся за иноземной модой и насаждавшие ее вокруг себя. На деле же русский классицизм зародился и вырос как самостоятельное движение в искусстве, глубоко связанное с русской жизнью, со всем ходом развития русской культуры.



36. Гостиный двор для Петербурга. Фрагмент плана (с чертежа В. Растрелли)

В 1763 году, вернувшись из поездки в Италию, Растрелли увидел себя в непривычном положении: он оказался подчиненным не непосредственно императрице, а новому хозяину — «главному директору Канцелярии строений и домов» И. И. Бецкому, назначенному на этот пост вскоре после вступления на престол Екатерины II. Это обстоятельство послужило поводом для разрыва: Растрелли написал письмо, в котором объяснял свою просьбу об отставке нежеланием быть подчиненным Бецкому<sup>17</sup>. Но сущность дела заключалась в другом: не личные взаимоотношения архитектора с окружением новой императрицы, не ее личные вкусы были подлинной причиной конфликта, а та смена архитектурных направлений, которая наметилась еще в екатерининское время.

В 1764 году Растрелли вторично уехал из Петербурга. Он пробыл некоторое время в Курляндии, где отдалывал интерьеры когда-то выстроенных им дворцов в Митаве и Рундале. Последние годы его жизни в творческом отношении не представляют большого интереса. В 1771 году Российская Академия художеств, воздавая должное многолетним трудам Варфоломея Варфоломеевича Растрелли, избрала его своим



«почетным вольным общником». Это было в последний год жизни зодчего: он умер в том же 1771 году<sup>18</sup>.

Закат его творчества наступил, как мы видели, несколько ранее. Новые веяния в русской архитектуре остались чуждыми Растрелли. Между тем, эти веяния быстро переросли в целое движение, и то, что в начале 60-х годов было в зачаточном виде выражено в работах Кокоринова и Валлен-Деламота, обрело новое содержание и новые мощные формы в течение последующих десятилетий, когда сложилась и окрепла национальная школа русской архитектуры второй половины XVIII века — школа классицизма. Чем дальше, тем все более резким становилось отличие новых архитектурных идеалов от идеалов Растрелли. А еще через поколение его слава стала тускнеть, и зодчие начала XIX столетия, поборники строгой классики, уже видели в нем устаревшего представителя «елизаветинского века». Так в официальном отчете о работах по достройке собора Смольного монастыря, опубликованном в 1836 году, одно из лучших созданий Растрелли характеризовалось как произведение «вкуса довольно испорченного». Зодчие русского классицизма во главе с В. П. Стасовым, руководившим достройкой и отделкой Смольного собора, отдавая должное таланту Растрелли, решительно не принимали его стиля. Декоративная насыщенность его композиций представлялась им не только архаизмом, но и нарушением основных эстетических канонов — строгой последовательности форм, равновесия в их построении, сдержанности и простоты.

Классицизм развивался в борьбе со «школой Растрелли». В своем критическом отношении к Растрелли и его стилю мастера классицизма были вполне последовательны. Носители нового, гораздо более широкого, передового для своего времени художественного мировоззрения не могли не бороться против ряда архитектурных идей и приемов, которые культивировались Растрелли.

Но подлинная оценка созданного Растрелли не должна исчерпываться противопоставлением его произведений произведениям классицизма. Творчество выдающегося зодчего следует рассматривать и оценивать во всей его полноте, во всем его историческом значении и исторической обусловленности: только такая оценка позволит понять место Растрелли в истории русского зодчества, поможет отделить все ценное и неумирающее в его творчестве от преходящего и давно отжившего.

## РАСТРЕЛЛИ И СТИЛЬ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА



Русская архитектура переступила рубеж XVIII столетия, накопив богатейшую национальную традицию, громадный фонд культурных ценностей, созданных на протяжении многих веков. Глубокий перелом, пережитый Россией в эпоху Петра I, не оборвал этой традиции.

В архитектуре так же, как и во всех областях русской культуры, происходил сложный процесс отмирания одних форм и рождения других, пересмотра и обновления устоявшихся навыков, понятий, привычных канонов. Этот процесс был в значительной степени подготовлен еще в конце XVII столетия. Именно в эту пору в русской архитектуре стали довольно широко применяться элементы ордерной композиции, «регулярной» планировки, новые типы жилого интерьера.

В это время сложился архитектурный стиль, отмеченный ярким своеобразием: его образцами были так называемые «нарышкинские» церкви, башни-колокольни, терема, трапезные.

Образы и приемы русского зодчества XVII столетия продолжали оказывать глубокое воздействие на формирование нового стиля — архитектурного стиля петровского времени. Но уже в начале нового периода были внесены существенные изменения в традиционные архитектурные типы, более широко усваивались элементы классического мирового архитектурного наследия, складывалось новое понимание задач гражданской архитектуры, наконец, с поразительной быстротой и совершенно по-новому начал строиться русский город. Впервые в истории Руси архитектура получила ярко выраженную светскую основу. Строительная деятельность и архитектурное творчество были направлены на застройку новой столицы по «регулярному» плану, на сооружение промышленных предприятий, верфей, портов, зданий для административных и военных нужд. Этот характер строительства потребовал значительного упрощения архитектурных форм, отказа от изощренной живописности

московского зодчества XVII века, от множественности деталей и сложного декоративного убора.

Процесс обновления архитектурных типов и методов, тесно связанный в петровское время со строительной деятельностью государства и застройкой новой столицы, продолжался и в последующие десятилетия. Но теперь, в 30-е и 40-е годы, когда развернулась творческая деятельность Варфоломея Растрелли, этот процесс принял новое направление. Верхи дворянства и двор уже не удовлетворялись теми типами столичных зданий, которые были распространены при Петре. Архитектурный стиль петровского времени представлялся теперь слишком скромным, сдержанным, слишком буднично-деловым. Новым требованиям, шедшим не только от двора и столичных придворных кругов, но и от богатых помещиков, представителей новой знати, архитектура ответила уже с начала 30-х годов решительным изменением трактовки дворцового здания.

Именно в дворцовых постройках раньше всего проявились особенности стиля русской архитектуры середины XVIII столетия. Резкое усложнение наружного облика здания путем введения выступов и ризалитов в прямолинейный фасадный фронт, применение сильного рельефа колонн и полуколонн, сгруппированных в пучки; многочисленные и частые раскреповки карнизов; сложные орнаментальные наличники, обильные резные и лепные украшения — горельефы, картуши, медальоны, вазы, статуи на кровле; яркая расцветка фасада — все эти приемы создали фантастически пышный облик дворцовых зданий, наиболее примечательные образцы которых принадлежат творчеству Растрелли.

Принцип анфилады, как уже отмечалось, вытеснил прежний тип дворцового интерьера, сложившийся в петровское время и представлявший собой группировку бытовых и парадных комнат с главной столовой или залом в центре. Скромная отделка стен дубовыми резными панно и правильной формы обрамлениями сменилась в дворцах Растрелли сложной декорацией, выполненной в лепке или в деревянной резьбе и густо покрытой позолотой. Лепные и резные узоры свободно заполняют межоконные простенки, полотнища дверей, переходят со стен на перекрытия. В качестве главных орнаментальных мотивов применялись разнообразные завитки, образующие разорванные асимметричные картуши, причудливые ветви и так называемые «рокайли». Зеркала в золоченых

резных рамах, заполняющие значительную часть стен и многократно отражающие убранство зала и огни многосвечных люстр; живописные плафоны с торжественными аллегорическими композициями из обнаженных и задрапированных фигур и фрагментов пейзажа; сложный графический узор покрытых цветными паркетами полов — все это ярко освещенное, ликующее, многоцветное составляло интерьер дворцового зала, которому Растрелли придал невиданный до него, поистине ослепительный блеск и торжествующую красочность.

Но было бы ошибочным характеризовать стиль Растрелли в первую очередь по созданным им пышным дворцовым интерьерам.

Примечательной особенностью дворцовых построек Растрелли является сочетание предельной декоративной насыщенности наружного и внутреннего убранства здания со строгой прямолинейностью плана и единством объемного целого. Несмотря на множественную дробность деталей, их изобилие, яркость расцветки, дворцовое здание не теряет монументальной простоты и реалистической цельности своих объемов. В этом — одно из глубоких отличий произведений русской архитектуры середины XVIII века от современных ей произведений архитектуры Западной Европы. В сооружениях Растрелли это различие выступает со всей резкостью.

Обозначая стиль Растрелли — стиль русской архитектуры 30—50-х годов XVIII века условным термином «русское барокко», следует поставить внятное ударение на первом слове. Указывая на формальную близость пластических приемов Растрелли и других русских зодчих, его современников, стилевой системе барокко, сложившейся и утвердившейся в течение более полутора веков в ряде стран Западной Европы, следует подчеркнуть в то же время национальную самостоятельность этого стиля и его прямую преемственность от предшествующих этапов развития русского зодчества.

В стиле русской архитектуры 30—50-х годов XVIII века явственно обнаруживается закономерное развитие основной линии русского национального зодчества. Будучи прямыми продолжателями архитектуры петровского времени, зодчие последующих десятилетий — Растрелли, Чевакинский, Ухтомский, Мичурин отнюдь не отказывались от ценностей допетровского архитектурного наследия. Растрелли широко и свободно пользовался приемами московского зодчества XVII века



с торжествующей красочностью его кирпично-белокаменных храмов, цветных майоликовых вставок, резных скульптурных узоров, с его стройными церквами-колокольнями.

Новаторские приемы Растрелли отмечены сознательным обращением зодчего к русской архитектурной традиции. Хоромы старых теремов превращаются в дворцовые залы, но эти залы сохраняют чисто теремную насыщенность помещений декоративным убором; при этом решительно отбрасываются устаревшие черты теремного дворцового здания — низкие потолки, сводчатые перекрытия, узкие редкие окна. Дворец приобретает новые масштабы. Потоки света и воздуха льются через широкие оконные проемы, расположенные так часто, что они в сущности вытесняют стену. Уже построенный при Петре Петергофский «Монплеизир» явился, — правда, в миниатюре, — прототипом светлого, предельно «раскрытого» дворцового здания; Растрелли развил этот тип, придав ему монументальные масштабы и формы.

Тот же процесс новаторского развития традиций происходит в архитектуре культовых сооружений. Замкнутый столп превращается в открытую, сквозную многоярусную арку, монолитный «глухой» шатер — в многооконный, ажурный конус Нового Иерусалима. Видоизменяются канонические типы пятиглавого увенчания, сложившиеся в древнерусском зодчестве, причем и здесь Растрелли широко пользуется уроками и образцами русской архитектуры XVII века\*.

Процесс переработки и обновления русского архитектурного наследия сочетается в творчестве Растрелли с применением некоторых мотивов и форм западноевропейской архитектуры XVII—XVIII веков. Сюда относятся такие приемы, как насыщение стеной плоскости разнообразными рельефными, лепными деталями, частая раскреповка карнизов, декоративные мотивы в виде «рокайльного» орнамента. Растрелли вводил в свои композиции эти мотивы позднего барокко и отчасти рококо, не смущаясь тем противоречием, которое нередко возникало между монументальным и грандиозным обликом его дворцов, с их прямолинейной планировкой и целостными объемами-блоками, и дробной, подчас вычурной их отделкой.

\* О тесной преемственной связи композиций Растрелли с мотивами московского зодчества конца XVII века говорит и сопоставление растреллиевского чертежа дворцовой церкви Царского села с московской церковью Никола Большой крест (см. рис. 40)<sup>19</sup>.

Именно в деталях этой отделки и пластического убора здания сказывается некоторое сходство произведений Растрелли с произведениями современной ему архитектуры Запада. Но как только мы переходим к оценке целого, к ведущим художественным идеям зодчего и их композиционному воплощению, мы обнаруживаем глубокое отличие архитектуры Растрелли от всей западноевропейской архитектуры того времени: от позднего итальянского барокко, доживавшего свой век в вычурных композициях храмовых зданий, от южно-немецкого рококо, создавшего пышные дворцовые ансамбли Вюрцбурга и дрезденского Цвингера, от французского так называемого «стиля регентства» с его изощренными и роскошными, но лишенными меры и цельности декорациями интерьера. Для итальянского барокко искусство Растрелли — слишком светское, насквозь «мирское», оно лишено даже тени церковности и религиозной мистики; по сравнению с немецкой и французской архитектурой XVIII века оно неизмеримо более монументально, классично, проникнуто смелым пространственным размахом и масштабной мощью, совершенно чуждыми стилю рококо как в его французском, так и в немецком вариантах. Анализ основных архитектурных произведений Растрелли показывает, что его ведущие идеи и приемы чужды эстетике западноевропейской архитектуры XVIII века; об этом говорят реалистические черты его творчества — монументальная простота его объемных построений, не знающих криволинейных очертаний и усложненных осевых связей; тяготение к высотным монументальным композициям, развивающим русские национальные типы башенных сооружений; и наконец, светски-праздничный, мажорный характер архитектурного облика зданий и ансамблей, созданных Растрелли.

С великим наследием русского зодчества произведения Растрелли сближает и такая существенная особенность, как уже охарактеризованная нами «всефасадность» его больших композиций, — объемное, не плоскостное построение архитектурного целого. Монументальные сооружения Растрелли обращены к городу всеми своими сторонами, вложенный в них художественный замысел реализуется в пространстве, не ограниченном условной плоскостью фасада. Так всеми своими фасадами, всем своим объемом действует в ансамбле города гигантский массив Зимнего дворца. Так построен и Екатерининский дворец, образующий вытянутый в длину громадный блок, объемное построение

которого отвечает плану здания — анфиладе. Так «всефасадный» характер носят композиции Смольного собора и Андреевской церкви. Все эти большие сооружения, подобно храмам Новгорода, Владимира, старой Москвы, раскрывают свой архитектурный образ в реальном, — не условном, не иллюзорном — пространстве, в том пространстве, в котором живет и действует человек.

Одной из характерных черт стиля Растрелли является трактовка им ордера и ордерной композиции. Особенно отчетливо эта трактовка проявилась в культовых зданиях. Плоские пилястровые членения Меншиковой башни — произведения архитектуры петровского времени — сменяются у Растрелли рельефными группами колонн, обрамляющих арочные пролеты ярусов колокольни. Колонны группируются в «пучки», создают впечатление сильной сочной пластики. Раскреповки карнизов образуют прерывистые, изобилующие выступами очертания каждого яруса. Ордер служит здесь уже не только средством членения, но прежде всего носителем пластических начал — рельефа и светотени. Он сообщает зданию то богатство контурных форм и профилей, которое составляет характерную особенность растреллиевского стиля.

Эти черты сказались и в таких работах Растрелли, как Андреевская церковь, где ордерные формы не ограничиваются своей пластической ролью, но применяются и как объемные элементы, образуя почти самостоятельные башнеобразные построения в углах корпуса, (где они выполняют также роль контрфорсов) и в его боковых главах; в таких, как фасады Екатерининского и Зимнего дворцов, где ордер служит для создания мощного рельефа стены.

Пластическая, скульптурная трактовка архитектурной формы — характерная особенность творчества Растрелли.

Создавая сооружение как архитектурное целое, подчиненное законам и требованиям конструктивной логики и отвечающее определенному практическому назначению, зодчий создает художественный образ прежде всего средствами пластики, присущими архитектуре. Даже в самых крупных монументальных произведениях Растрелли, таких, как Екатерининский дворец или Смольный собор, на первый план выступает своеобразная «лепка» мощных архитектурных объемов и форм. Так, в фасадах Екатерининского дворца традиционные формы ордера приобретают особую пластичность. Еще более разительно выступает это

пластическое начало в композиции собора Смольного монастыря. Четкие объемы собора как бы вылеплены, с исключительной силой подчеркнута пластика колонн, сгруппированных в пучки, пластическая объемность купола и угловых башен, скульптурная выразительность выступов, раскреповок, деталей.

Понятна в силу этого та важная роль, какую играют в любой композиции Растрелли собственно скульптурные элементы: статуи на кровлях дворцов, горельефные фигуры атлантов, разнообразные лепные маски, не менее разнообразные картуши. Среди этого богатства скульптурного убора зданий особое место занимают лепные наличники окон. Здесь снова и снова в творчестве Растрелли сказывается сила русской архитектурной традиции.

Большое внимание, уделявшееся наличнику в русском зодчестве XV—XVII веков, общеизвестно. Трактую стену, как тектоническую и композиционную основу здания, русские зодчие уделяли исключительное внимание соотношению стеной плоскости и проема. Обрамление окна являлось поэтому излюбленным средством архитектурного убора здания. Это средство позволяло подчеркнуть и усилить значимость стены и в то же время украсить ее в полном соответствии с ее композицией. Отсюда характерное для русского как культового, так и гражданского зодчества разнообразие типов оконных наличников, богатство декоративных и конструктивных форм этой архитектурной детали.

Архитектура барокко (как, впрочем, и других стилевых систем) ни в одной европейской стране не знает такого разнообразного и широкого применения наличников, какое мы видим в сооружениях Растрелли. Создавая оконные обрамления сложного рисунка, Растрелли вводит в них скульптурную лепку. Обычно верхняя или нижняя сторона обрамления отмечена сильным лепным пятном.

Среди скульптурных деталей обращают на себя внимание многочисленные рельефные маски, а подчас целые статуи, включаемые в обрамление окна. С большой настойчивостью архитектор вводит в убранство фасада, в частности — в наличники, изображения человеческого лица. Трактующиеся в качестве архитектурной детали, выполненные средствами декоративной скульптуры, эти изображения не теряют в композициях Растрелли жизненности и реалистической выразительности. Растреллиевские маски очень разнообразны: здесь и тонкий профиль юноши

в медальоне (дом Строганова); и резкие черты грубого лица воина; и личики улыбающихся амуров и херувимов; и детские головки в шлемах (Зимний дворец, собор Смольного, Андреевская церковь); и получеловеческие, полульвиные головы с печально-сосредоточенным горделивым взглядом; и фантастические маскароны с развевающимися волосами. Введение человеческих образов в наружное убранство здания, тяготение к скульптурной трактовке архитектурного образа, к живой «очеловеченной» пластике очень характерно для творческой манеры Растрелли.

Интерьеры, созданные Растрелли, можно разбить на две основные группы соответственно основным декоративным средствам, примененным в том или другом случае. В одной группе (к ней относятся, прежде всего залы Петергофского и Екатерининского дворцов) господствует золоченое резное дерево; сложные композиции резных обрамлений образуют основной пластический и цветовой мотив убранства. Здесь Растрелли широко пользуется мастерством русских резчиков. В сплетениях гирлянд, картушей и «рокайлей», наряду с орнаментальными мотивами барокко, легко узнаются черты древнерусских резных иконостасов.

Для второй группы интерьеров Растрелли характерно преобладание лепки из алебастра и отделки из белого искусственного мрамора.

Примечательной особенностью творчества Растрелли был, как отмечалось выше, его живой художественный интерес не только к живописи и скульптуре, но и к разнообразным отраслям прикладного искусства, к работам народных мастеров. Композиции Растрелли нельзя представить себе без подлинно синтетического сочетания разнообразных живописных и скульптурных произведений, лепных, резных, кованых и иных деталей. В созданных им дворцовых интерьерах значительная роль отводилась работам резчиков по дереву, чеканщиков, мастеров плотничьего дела, лепщиков, штукатуров, мастеров сложных паркетных работ. В области церковного зодчества не менее значительное место занимали художественная резьба и поливные изразцы. Подлинными шедеврами художественной резьбы являются выполненные по рисункам Растрелли церковные иконостасы и знаменитая «кувуклия» — часовня-сень, стоявшая в центре ротонды «Нового Иерусалима».

Для выполнения работ по убранству дворцов и церквей Растрелли не только привлекал именитых иноземных живописцев и мастеров (та-

ких, как живописцы Валериани и Перезинотти<sup>20</sup>, выполнявшие плафонные росписи, резчик по дереву Дункер<sup>21</sup> и многие другие), но широко пользовался силами искусных русских художников и мастеров. Над плафонными росписями Екатерининского дворца работали наряду с Валериани одаренные русские художники Иван и Алексей Бельские<sup>22</sup> и Иван Вишняков<sup>23</sup>. Вместе с Дункером работал талантливый русский скульптор-резчик Валехин. Замечательные русские мастера — подлинные виртуозы резного и столярного дела — украшали и Андреевскую церковь.

В одной из своих записок Растрелли отмечает высокое мастерство русских плотников, лепщиков, слесарей; «штукатурка здесь, продолжает он, несравненно лучше той, которая употребляется во Франции».

Нет никакого сомнения в том, что многосоставный синтетический характер декоративных композиций Растрелли, непосредственно связанный со всем его архитектурным стилем, усложняя работу архитектора и строителя, в то же время способствовал развитию и совершенствованию ряда отраслей прикладного искусства и художественной промышленности. В этом, как и во многих других отношениях, Растрелли следовал русским художественным традициям. Высокий уровень, достигнутый на протяжении XVIII века различными отраслями русского декоративно-прикладного искусства, в значительной степени обусловлен художественным «заказом» архитектуры. Растрелли был одним из таких творческих заказчиков, умевших по достоинству оценить искусство народных мастеров и значение этого искусства в осуществлении архитектурных замыслов.

Очень важной особенностью архитектурного стиля Растрелли является широкое применение интенсивных, контрастных тонов в расцветке фасада. В этой многоцветности — одно из многих отличий его произведений от «бесцветной» архитектуры западноевропейского барокко и рококо, знавшей только однотонную, нейтральную окраску зданий. В этой любви к радостным, мажорным сочетаниям красок сказалось глубокое влияние русского зодчества XVII века с его сочетаниями красного и белого камня, с многоцветной майоликой фасадного убора, золотом купольных глав, блестящей глазурью керамических вставок и лицевого кирпича.





37. Русские колокольные сооружения XVI—XVIII вв.

- а) колокольня Иван Великий в Московском Кремле (XVI в.); б) колокольня Новодевичьего монастыря в Москве (XVII в.);  
в) колокольня Смоленского монастыря, Модель В. Растрелли (XVIII в.); г) колокольня Троице-Сергиевой Лавры (Д. Ухтомский, XVIII в.)



38. Шатровые композиции в русской архитектуре XVI—XVIII вв.:

- а) шатер церкви Вознесения в селе Коломенском (XVI в.); б) шатер церкви Николая в Воробини в Москве (XVII в.); в) шатер ротонды Воскресенского монастыря в Истре. (Растрелли, XVIII в.).

Характеризуя стиль Растрелли, нельзя упускать из виду связь его произведений с городским ансамблем. Строитель Больших дворцовых зданий, в том числе загородных парковых дворцов, Растрелли не был градостроителем в собственном смысле этого слова. Он не работал над планировкой города и его ансамблей так, как работали другие выдающиеся зодчие послепетровского времени — Еропкин, Коробов, Земцов, Андрей Квасов, Чевакинский. Но как большой зодчий, Растрелли был в высокой мере наделен чувством и пониманием города как архитектурного целого. Зимний дворец всей своей объемной композицией и трактовкой отдельных фасадов, масштабами, протяженностью громадного горизонтально вытянутого блока говорит о тщательном учете зодчим окружающего городского комплекса. В планировке Смольного монастыря, как уже отмечалось, последовательно проведены принципы «регулярного» ансамбля, органически связанного с природным пейзажем Петербурга. В доме Строганова столь же последовательно учтено специфически городское размещение здания, выходящего своими фасадами непосредственно на центральный столичный проспект и на набережную.

Так, в отличие от подавляющего большинства архитекторов западноевропейского барокко, привыкших мыслить категориями изолированного, замкнутого в себе дворцового, культового или паркового комплекса, Растрелли, чье творчество созрело на стройке великого русского города, обнаружил глубокое понимание градостроительных интересов и требований. Хотя в силу самого характера своей архитектурно-строительной деятельности он редко мог выйти за пределы отдельного дворцового или культового здания, город как объект архитектуры присутствует в его композициях.

Стиль, который получил яркое выражение в творчестве Растрелли, складывался и созрел в творчестве многих мастеров, чья деятельность приходится на те же десятилетия XVIII века. Хотя Растрелли с присущей ему склонностью преувеличивать свою личную (и без того весьма значительную) роль в русской архитектурной жизни называл большинство видных архитекторов-современников своими учениками, в действительности, рядом с ним работали совершенно самостоятельные зрелые и очень одаренные зодчие, получившие свое воспитание и знания независимо от прославленного «обер-архитектора». Некоторые из

них были мастерами первостепенной величины: таков прежде всего С. И. Чевакинский — автор ряда царскосельских построек и создатель замечательного Никольского собора, таков талантливый И. Ф. Мичурин, таков, конечно, и Д. В. Ухтомский — глава московской архитектурной школы этого времени. Растрелли посчастливилось иметь таких сотрудников, как Мичурин, на строительстве Андреевской церкви в Киеве, К. И. Бланк<sup>24</sup>, — на работах по «Новому Иерусалиму», А. П. Евлашев<sup>25</sup> — на стройке московских дворцов, Ю. М. Фельтен<sup>26</sup>, — на многих сооружениях в столице. Эти мастера вносили немало своего таланта в строительство и отделку зданий, возводившихся по проектам Растрелли.

Рядом с этими большими зодчими на постройках Растрелли работали в качестве его помощников и другие способнейшие архитекторы: В. И. Неелов, А. Ф. Вист, П. Ю. Патон, Ф. Стрельников, С. А. Волков, И. Б. Фок<sup>27</sup>, а также многочисленные «архитектурные прапорщики», «архитектурные гезели» и «ученики».

В ряде случаев Растрелли продолжал работы, начатые до него такими мастерами, как Чевакинский, Квасов (в Царском селе), Земцов (в Петергофе). Оригинальные произведения С. И. Чевакинского и Д. В. Ухтомского, шедших своими, независимыми от Растрелли путями в разработке стиля русского зодчества и творческой переработке русского наследия, оказывали немалое влияние на Растрелли.

Не «стиль Растрелли» главенствовал в русской архитектуре середины XVIII столетия, а стиль, сложившийся в творчестве многих и многих мастеров, стиль, в котором нашли свое выражение характерные черты русской общественной жизни и культуры послепетровского времени.

Сильнейшее влияние на содержание и направление архитектурно-строительной деятельности в середине XVIII века оказывало господствующее положение помещичье-дворянского класса в хозяйственной и политической жизни государства. Узко классовая, подчас узко сословная ограниченность не могла не сказаться на творчестве даже такого большого художника, как Растрелли. Эта ограниченность проявилась прежде всего в специфической «дворцовости» его произведений. «Дворцовость» зданий, построенных Растрелли, заключалась не только в их дороговизне и нарочитой представительности, но и в самой архитектурной природе: уникальность замысла и его композиционной разработки, невозможность их

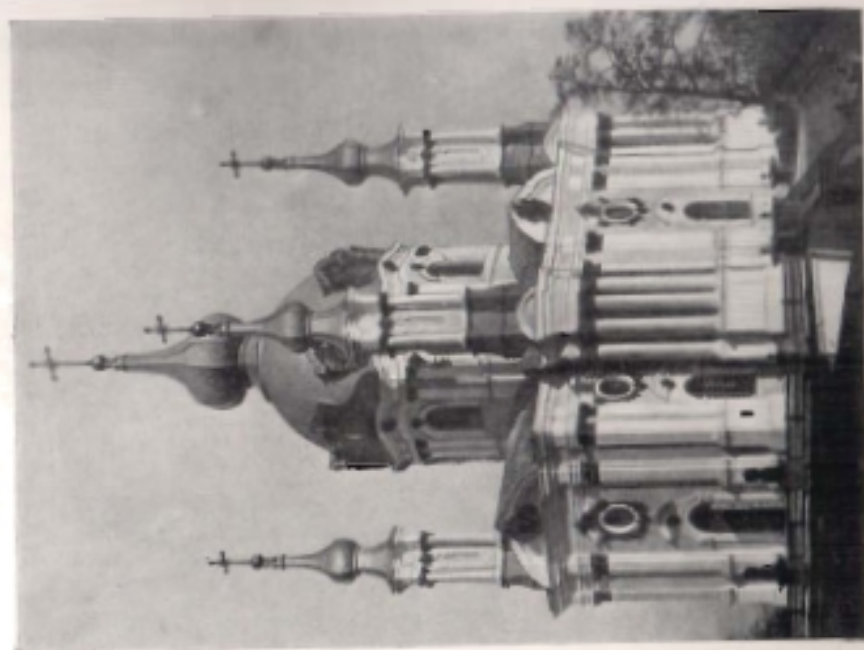


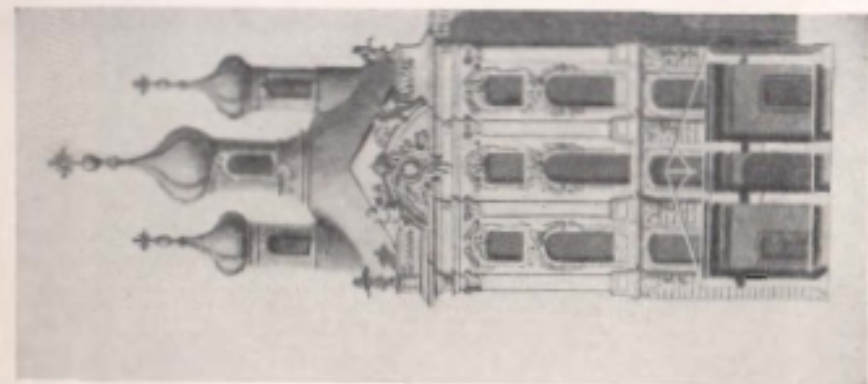
сколько-нибудь широкого воспроизведения и применения в иных, недворцовых условиях, сложность архитектурно-декоративных построений, изощренность рисунка, дробность деталей, множественность пластических средств, — все эти черты произведений Растрелли не только замыкают его искусство в узкий круг дворцового и культового строительства дворянской империи, но и суживают идейный диапазон его творчества, ограничивают силу его художественного воздействия.

Характерное для Растрелли противоречие между ясностью и четкостью пространственного замысла и чрезмерной усложненностью, подчас перегруженностью декоративного убора и деталей не всегда находит свое разрешение. Иногда дробная множественность деталей берет верх над четкостью общей композиции. В этих случаях сказывается своеобразная «боязнь простоты» — черта, характерная не только для Растрелли и его архитектурного стиля, но и для всего аристократического искусства позднего феодализма. В неспособности действовать до конца простыми сильными образами, ясными и четкими формами, в пристрастии к усложненным построениям, взаимно отрицающим мотивам и деталям, проявилась не только формальная изощренность этого искусства, но и его идейная ограниченность.

Эти отрицательные стороны творчества Растрелли, обусловленные той социальной почвой, на которой оно выросло, выступают особенно отчетливо при сопоставлении его стиля с тем стилем, который шел ему на смену под знаменем классицизма. Новая школа — школа Баженова, Казакова, Старова, Воронихина, Захарова, утвердившаяся в борьбе со школой Растрелли, возникла и выросла в пределах той же дворянской культуры XVIII века, но на гораздо более широкой социальной основе. Отражая развитие русской культуры, русского просвещения, классицизм нес в себе идеи и образы, близкие более обширным кругам русского общества, и в этом была его историческая прогрессивность и сила.

Но развитие классицизма во второй половине XVIII века не означало «отмены» стиля предшествующего периода, а было его диалектическим преодолением. Сильные стороны искусства Растрелли были восприняты и продолжены на последующих этапах развития русской архитектуры. Именно эти стороны произведений замечательного мастера представляют живой интерес для нашего времени, призванного решать в





40. Слева: церковь Никола Большой монастыря в Москве (XVII в.).  
Справа: церковь Екатерининского дворца. (Фрагмент чертежа Растрелли)

области архитектуры новые задачи глубокой значимости и стремящегося творчески использовать все лучшее из наследия прошлого.

Победа социалистической революции в нашей стране сделала царские дворцы и дома придворной знати достоянием народа, открыла их двери для широчайших масс, превратив дворцовые ансамбли в музеи, дома отдыха, дома пионеров. Советское государство воздвигает новые дворцы, общественные здания нового типа, призванные служить для удовлетворения постоянно растущих материальных и культурных потребностей советского народа. Создавая эти новые здания для народа, советская архитектура творчески перерабатывает великие ценности архитектурного наследия.

Отвергая все ограниченное и преходящее в художественном наследстве Растрелли, советская архитектура воспринимает и развивает высокие достижения его мастерства — сильные стороны его яркого творчества.

В архитектурном наследии Растрелли проявилась сила русской национальной традиции. Живительная струя русского народного искусства наполнила лучшие произведения Растрелли поэтическим оптимизмом и возвышенным утверждением жизни, пробивавшимися сквозь придворную пышность и нарочитую усложненность декоративной композиции.

«Русское барокко» в произведениях Растрелли, Чевачинского, Ухтомского, Мичурина, Класова, Жеребцова и других — не случайный эпизод в истории русской архитектуры. Эти зодчие — законные наследники архитектуры петровского времени и через нее — зодчества более ранних эпох. Продолжая и развивая те черты нового, которые были внесены в архитектуру на высоком историческом, перевале петровской эпохи, Растрелли и его современники отчетливо выразили в своем творчестве национальные черты нового русского искусства — искусства послепетровской России.

Со всей силой звучит в творчестве Растрелли великая новизна эпохи, самоутверждение новой русской культуры, рост страны и ее государственной мощи. Основное в стиле Растрелли характеризуется не излюбленными им декоративными деталями, а поразительными по силе и полноте чувства монументальными композициями. В мощной пластике фасада Екатерининского дворца, в торжественном сверкании его Большого зала, в стремительной динамике и пластической силе архитектур-



ных форм собора Смольного монастыря, в неудержимом взлете арок его колокольни, в прозрачной легкости Ново-Иерусалимского шатра — по-разному проявились подлинные, исторически прогрессивные достижения Растрелли: его настойчивое тяготение к раскрытию прежде замкнутых архитектурных форм, к свету и легкости, к реалистической ясности и радостной мажорности архитектурного образа.

Лучшие композиции замечательного мастера представляют собою как бы «гимны радости», исполненные средствами архитектуры, — своеобразные оды весне, солнечному свету. В их патетически приподнятых образах запечатлелось нечто гораздо более значительное и глубокое, чем внешний блеск беспечной жизни тесного придворно-аристократического мирка: торжество и подъем страны в период большого исторического перелома.



ПЕРЕЧЕНЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. РАСТРЕЛЛИ,  
СОСТАВЛЕННЫЙ ИМ САМИМ

ОБЩЕЕ ОПИСАНИЕ ВСЕХ ЗДАНИЙ, ДВОРЦОВ И САДОВ, КОТОРЫЕ Я, ГРАФ ДЕ РАСТРЕЛЛИ, ОБЕР-АРХИТЕКТОР ДВОРА, ПОСТРОИЛ В ТЕЧЕНИЕ ВСЕГО ВРЕМЕНИ, КОГДА Я ИМЕЛ ЧЕСТЬ СОСТОЯТЬ НА СЛУЖБЕ ИХ ВЕЛИЧЕСТВ ВСЕРОССИЙСКИХ, НАЧИНАЯ С ГОДА 1716 ДО СЕГО 1764 ГОДА

1. По моем прибытии я составил генеральный план всего расположения ~~мызы~~ Стрельны, а также приступил к изготовлению модели большого сада с видом на море.
2. Я руководил постройкой каменного дворца в Бенгенбауме, ровно как и ~~нижнего~~ сада и увеселительного дома, который ранее принадлежал князю Меншикову и находится на расстоянии 9 верст от Петергофа.
3. Я руководил одновременно постройкой дворца, с галереей, выложенной ~~каменными~~, принадлежавшего ранее князю Меншикову и расположенного на Васильевском острове, где сейчас помещается благородный Кадетский корпус.
4. Я руководил одновременно постройкой каменного дворца для резиденции Петра Великого, с видом на реку Неву, ныне занятого дворянской ротой лейб-гвардии.
5. Я выполнил в рисунке проекты для зданий Сената, равно как и для ~~всех~~ Коллегий.
6. Я выполнил по приказу императрицы Екатерины увеселительный дворец из ~~де~~рева, с большим садом, для ее величества царицы Прасковьи.
7. Я выполнил рисунок и изготовил модель мавзолея для славной памяти импера-тора Петра Великого по приказу императрицы Екатерины.
8. По приказу императора Петра II я сделал в рисунке большой проект обширно-го увеселительного дворца из камня с большим садом для князя Ивана Долго-рукого, фаворита императора.
9. Я выполнил по тому же приказу большой проект постройки арсенала с фасадом и профилями этого обширного сооружения.
10. Я сделал рисунок плана пьедестала для установки конной статуи императора Петра Великого, равно как и модель из дерева, по которой названная статуя была вылита из бронзы под руководством моего покойного отца.
11. Я построил в городе Москве, в царствование императрицы Анны, прежде вдовствующей герцогини Курляндской, Зимний дворец из дерева на каменном фундаменте. Это здание было расположено близ нового Арсенала, недалеко от Кремля. В этом здании был большой зал, украшенный несколькими колоннадами и скульптурой, а также парадные апартаменты.



12. Я построил одновременно на большой рыночной площади, близ главных ворот Кремля большой театр из дерева на каменных фундаментах с 4-мя ярусами лож.
13. Я построил большой двухэтажный дворец из дерева, с каменными погребями, наименованный Анненгоф, фасад которого, обращенный в сторону города Москвы, имел более 100 туаз в длину, не считая галерей, выходивших во двор и имевших в длину более 60 туаз; вместе с этим большим зданием, там был сделан сад в сторону деревни, а также терраса напротив названного дворца, вся из тесаного камня, с большим спуском, над которым был сделан цветочный партер, окруженный пятью бассейнами, с фонтанами, украшенными статуями и вазами — все в позолоте. Это большое сооружение состояло более чем из 400 комнат, помимо большого зала, и имело две парадные лестницы, также украшенные скульптурой, а в главных апартаментах плафоны были расписаны живописью. Это обширное строение было выполнено менее чем в четыре месяца, включая меблировку. Число рабочих всякого рода, которые были там заняты, превышало 8 000 человек.
14. Я выполнил по моему проекту большую триумфальную колесницу, поставленную на полозья, для большого императорского маскарада, устроенного двором после коронации и проведенного по всем главным кварталам города Москвы.
15. По моем возвращении в С. Петербург я получил приказ построить на берегу Невы, напротив большого Летнего сада деревянный дворец длиной более 70 туаз с большим спуском к воде для барок и придворных шлюпок, что и было сделано и закончено к возвращению императрицы Анны.
16. По своем прибытии императрица Анна велела мне построить большой каменный Зимний дворец в четыре этажа, не считая погребов и мезонинов. Это здание было возведено рядом с Адмиралтейством, против большой площади, так что жилой корпус выходил на реку Большую Неву. В этом здании был большой зал, галерея и театр, также и парадная лестница, большая капелла, все богато украшенное скульптурой и живописью, как и вообще во всех парадных апартаментах. Число комнат, которые были устроены в этом большом дворце, превышало 200, кроме нескольких служебных помещений, лестниц и большого помещения для караула, дворцовой канцелярии и пр.
17. Я устроил на обширной площади Зимнего дворца большую иллюминацию с двумя фонтанами вина, украшенными статуями, а также с пирамидой, предназначенной для народного гулянья по поводу заключения мира с Турцией.
18. При принцессе Анне, правительнице Всероссийской, я соорудил большой Летний дворец из дерева, первый этаж которого был выполнен из камня, с новым садом, разбитым согласно моим рисункам. Этот большой дом существует в настоящее время, являясь обычной резиденцией монархов во время их летнего пребывания в Петербурге.
19. Славной памяти императрица Елизавета, вступив на трон, тот час же послала меня в Москву, чтобы сделать к ее прибытию по случаю ее коронации все приготовления в ее дворце, а также чтобы с великолепием украсить Большой Зал Кремля, где е. Имп. в. должна была дать церемониальный тронный обед в

самый день ее коронации. Это старинное здание было раньше обычной резиденцией русских царей. Одновременно я построил большой деревянный дворец близ Немецкого квартала, на каменных фундаментах, недалеко от старого дворца Анненгоф, построенного императрицей Анной в начале ее царствования. В жилом корпусе этого обширного здания был сделан большой зал, украшенный и архитектурой и орнаментами из золоченой лепнины, в середине зала был сделан фонтан с бесконечными струями воды, а вокруг него — стол в форме императорской короны, целиком позолоченный. Зал был освещен несколькими тысячами стеклянных ламп, а на большой площади, против дворца я возвел большую пирамиду, предназначенную для народного гулянья, и большой фонтан вина.

20. Против этого дворца я одновременно построил большой театр из дерева на каменных фундаментах, с четырьмя ярусами лож. Все эти строения были исполнены и закончены на протяжении двух месяцев, когда были отпразднованы торжества после коронации императрицы Елизаветы.
21. По моем возвращении из Москвы я начал большое здание Монастыря для благородных девиц, который должен был содержать 120 келий, кроме того, — большое здание для госпожи настоятельницы с очень большой трапезной. Это здание имело в плане параллелограм, в каждом из четырех углов которого была построена часовня; для удобства воспитанниц имелось посредством большого коридора сообщение с каждой церковью. В первом этаже этого обширного монастыря каждая воспитанница имела свою кухню и маленький погреб с помещением для своей прислуги. В центре большого внутреннего двора названного Монастыря я построил большую церковь с куполом, причем капители, колонны и их базы были сделаны из чугуна, большая колокольня, которая была выстроена при въезде в названный монастырь, должна была иметь высоту 560 английских футов. Я не могу достаточно превознести великолепие этого здания, украшенного снаружи прекраснейшей архитектурой, а внутри, в большой трапезной и в апартаментах госпожи настоятельницы, — лепной скульптурой и плафонами. Кроме того, четыре часовни были также выполнены в отличнейшем вкусе. Это большое строительство осуществлялось с усилиями на протяжении 12 лет, включая постройку ограды, которую я сделал в виде высокой стены, с несколькими небольшими башнями, которые украшали и укрепляли эту стену.
22. В течение этого времени я сделал деревянную модель всего этого монастыря, следуя каковой он и был построен.
23. Я построил новый каменный дворец в Петергофе, месте отдыха Петра Великого, фасад коего имел более 100 туаз в длину, с большим залом, галерей и большой церковью. Все было украшено снаружи архитектурой, а апартаменты внутри были украшены золоченой лепкой и живописью на плафонах в зале, галерее и парадной лестнице.
24. В большом парке Петергофа, близ нового дворца, я сделал несколько фонтанов, украшенных фигурами и орнаментами, все целиком золоченые. Также я построил

- в разных местах названного парка несколько трельяжей разного вида, очень богато отделанных скульптурой.
25. По приказу императрицы Елизаветы я восстановил большой каменный дворец в мызе Стрельна, начатый Петром Великим во время его царствования и находящийся в восьми верстах от Петергофа. В этом большом здании я закончил все апартаменты, построил большую парадную лестницу и перестроил все так, чтобы там мог проживать весь двор.
  26. Одновременно я построил в Мызе Стрельна деревянное здание, вблизи большой мельницы, где император Петр Великий, ценя приятное расположение местности, некогда построил маленький дом. Дабы почтить это место, императрица приказала разбить там прекраснейший сад с дворцом, который я и выполнил. Он служит и сейчас для жительства двора в тех случаях, когда приходится следовать по Петергофской дороге при отправлении ее величества на охоту или возвращении с таковой.
  27. Я построил в большом нижнем саду Петергофа, рядом с дворцом Монплеизр — каменным зданием, которое ее отец Петр Великий выстроил у моря на голландский манер, деревянное здание, в котором были только апартаменты для ее величества и императорской семьи и где я устроил в одном из крыльев великолепную баню с несколькими фонтанами, куда императрица удалялась во время большой жары.
  28. В том же нижнем саду Петергофа, рядом с большой аллеей для игры в шары, я построил другое большое каменное здание. Императрица часто имела там свою резиденцию в середине лета, и все иностранные послы и вельможи страны регулярно находились там два раза в неделю.
  29. Одновременно я построил в камне, вблизи большого дворца большие кухни и помещения для пользования всего двора.
  30. Я выстроил на краю большого верхнего сада, против большого дворца, большой камешный портал, украшенный несколькими колоннами и мраморными статуями, а вся ограда названного сада была сделана из камней, перемежающихся решетками, богато отделанными скульптурой и позолоченными.
  31. В конце большого нового Петергофского дворца я выстроил из камня большую кордегардию с квартирами для офицеров.
  32. Я выстроил рядом с большим Петергофским садом деревянный театр, состоящий только из одного амфитеатра без ярусов для лож.
  33. По приказу императрицы Елизаветы я перестроил жилой корпус дворца в Ренгенбауме, изменив несколько апартаментов, предназначенных для резиденции их императорских высочеств в летнее время.
  34. Я исправил большой Аничков дворец и присоединил часовню с куполом, а также большой зал с парадной лестницей, богато украшенной статуями и лепными декорациями, равно и все парадные апартаменты и часовня были украшены богатыми плафонами. (Это большое здание расположено на углу у Большого моста Большого проспекта, ведущего к городу С. Петербургу. Ее императорское величество за несколько лет до своей кончины подарила его графу Разумовскому,

в настоящее время генерал-фельдмаршалу). Все помещения были великолепно меблированы.

35. В Сарском селе, любимом месте императрицы Елизаветы, отстоящем от Петербурга на 26 верст, я построил большой дворец в камне в 3 этажа, фасад которого имеет более 130 туаз, считая 7 английских футов в туазе. В этом обширном сооружении имеются, помимо парадных апартаментов, большая галерея с несколькими большими приемами, с большой парадной лестницей, украшенной колоннами и статуями, с богатыми лепными и живописными украшениями, равно как и во всех апартаментах бельэтажа, где расположена большая галерея, также украшенная архитектурой и скульптурой, перемежающимися с большими зеркалами, привезенными для этой декорации, все — богато позолоченное. Кроме того, там имеется большая комната, отделанная великолепной работой в янтара, выполненной в городе Берлине и подаренной королем Пруссии императору Петру Великому во время его проезда по пути во Францию. Зал, находящийся в центре этого здания, декорирован обоями, изготовленными в Китае, и скульптурными обрамлениями, а также большим количеством консолей, на которых установлены большие фарфоровые вазы из Японии. Рядом с этим залом имеется также большой кабинет, обои которого сделаны равным образом в китайском духе с лепными обрамлениями и консолями, на которых установлены фарфоровые вазы из Саксонии исключительной красоты, а также несколько других больших комнат, украшенных великолепнейшими картинами из Италии и знаменитых живописцев Брабанта. Кроме того, там имеется большая церковь, украшенная богатыми лепными декорациями и живописью с великолепным алтарем и с плафоном, выполненным весьма известным итальянским художником. Фасад этого большого дворца украшен великолепнейшей архитектурой, все капители, колонны, пилястры, наличники, статуи, вазы и вообще все до балюстрад позолочено, равно как и здание, находящееся против дворца и имеющее форму циркумференции, выстроенное для проживания придворных вельмож.
36. На краю старого сада, против большого дворца Сарского села, я построил большой каменный Эрмитаж в два этажа, состоящий из четырех павильонов с залом посредине, увенчанным куполом; все фасады украшены снаружи колоннами и статуями, между колоннами, равно как и поверх венчающего карниза, имеются пьедесталы для статуй, ваз, а на вершине упомянутого купола помещена группа фигур, все позолоченные, равно как и наличники окон, фронтоны и балюстрады. Вокруг прекрасного здания устроен большой каменный канал с подъемным мостом, украшенным великолепной балюстрадой с пьедесталами, на которых установлены статуи в шесть футов высоты, целиком вызолоченные. Все место между каналом и Эрмитажем вымощено большими квадратами белого и черного мрамора.
37. В большом Парке Сарского села я построил большое каменное здание в два этажа с 4 павильонами, с восьмиугольным залом посредине, в котором помещены картины, посвященные охоте. Там имеется также большая лестница с великолепными железными перилами, ведущая в названный зал. Это здание также

- окружено большим каменным каналом с балюстрадой, украшенной статуями, равно как и самое здание.
38. Я построил ограду, соответствующую по величине протяжению парка Сарского села, имеющую в окружности более одной германской мили, с четырьмя большими бастиями, которые были выстроены по четырем углам этого парка, причем я сделал при каждом бастии павильон, украшенный колоннами, где можно было отдыхать, когда императрица совершала прогулку пешком вдоль этой стены, сделанной для этой цели достаточно просторной. Одновременно я сделал у входа в этот парк большой портал, великолепно украшенный архитектурой со статуями и другими декорациями на охотничьи сюжеты.
  39. Напротив большого пруда в Сарском селе, находящегося весьма близко от дворца, я построил большое каменное здание с восьмиугольным залом в центре, увенчанное куполом, великолепно украшенным колоннадой и статуями. К этому зданию были присоединены две большие каменные площадки для зимнего катка, а летом там устраивались представления, которые императрица часто давала всем вельможам своего двора.
  40. В старом саду Сарского села, рядом с большим прудом, я построил большое каменное здание в один этаж, которое имело два павильона и большой зал со сводом и было украшено снаружи несколькими колоннами с фронтоном и окружено балюстрадой, статуями и вазами различного вида. Это здание было выстроено наподобие грота, богато украшенного редчайшими раковинами с причудливыми декорациями, а также статуями, вазами и колоннами, выполненными в весьма необычном вкусе. С краю этого здания я устроил большую террасу с балюстрадой, имевшую с каждой из двух сторон мраморный сход, по которому императрица, выходя из названного грота, могла спускаться к пруду и садиться в лодку для охоты на бекасов.
  41. У трех больших входов большого двора Саркосельского дворца я сделал порталы в форме решеток, великолепно выполненных из железа. Это было сделано с величайшим совершенством, ажурно и все было позолочено и украшено бронзой с золотыми орнаментами.
  42. В деревне Сарского села я построил большие каменные конюшни на 200 лошадей, а также сарай для придворных карет и несколько других зданий для проживания прислуги названных конюшен.
  43. Императрица приказала мне построить в трех верстах от Петергофа, по дороге в Ораниенбаум, большое деревянное здание в один этаж, квадратной формы, с большим двором посредине. Это место называется Царская дача, что означает место отдыха царя.
  44. Я получил приказ сопровождать императрицу Елизавету в ее втором путешествии в Москву и тотчас по ее прибытии я построил рядом со старым головинским дворцом другое деревянное здание для летней резиденции императрицы. Это здание выстроено напротив большого сада, и к нему присоединен большой корридор для сообщения с зимним дворцом.

45. Я построил каменный дворец против большого сада. Это здание выстроено в деревне, называемой Покровское, резиденции государыни, когда она была принцессой. Здание имело два этажа и часовню, очень богато украшенную скульптурой подобно всем апартаментам.
46. Я также построил каменный дворец в старом Кремле — резиденции прежних царей. Это здание было выстроено рядом с большим залом, предназначенным для празднования первого дня коронации.
47. Я построил охотничий дворец в 15 верстах от города Москвы. Это здание было выстроено из камня, с большим садом, в большом лесу Перово. Это сооружение было снаружи украшено простой архитектурой вовсе без лепных орнаментов, не считая фронтона, богато украшенного скульптурой, а на балюстраде кровли названного дворца были поставлены статуи и вазы.
48. Я построил в городе Киеве, в провинции Украины, большую каменную церковь с куполом и 4 башнями в виде колоколен. Это здание построено на бастии св. Андрея, ибо согласно преданию этой страны св. Андрей, проезжая через эту провинцию, воздвиг там крест, который сохраняется с большим почитанием. Именно по этому случаю императрица приказала построить эту церковь в том самом месте, где этим св. апостолом был поставлен крест.
49. По моем возвращении из города Москвы я построил по приказу императрицы каменный дворец в один этаж с большим залом и погребями. Это здание было сооружено на большой Московской дороге, на полпути в Сарское село, в 11 верстах от города Петербурга.
50. Я построил каменный флигель, соединенный со старым Зимним дворцом. Это здание было сделано для того, чтобы увеличить апартаменты императрицы, которая всегда имела там свою резиденцию в зимнее время. Одновременно там была построена часовня, расположенная в конце названного дворца, где сейчас еще можно видеть церковь, которая осталась не снесенной после того, как старый дворец был разрушен.
51. Ее величество императрица Елизавета повелела мне по случаю свадьбы их императорских высочеств декорировать большой зал Зимнего дворца, а также большую галерею, чтобы там отпраздновать со всем великолепием торжества, назначенные по этому поводу. С этой целью я сделал фигурные столы, украшенные фонтанами и каскадами и установленные по 4 углам названного зала, окруженные вазами и аллегорическими статуями, все богато орнаментированное золоченой скульптурой; по каждой стороне названных каскадов были расставлены померанцевые и миртовые деревья, образовавшие прекраснейший сад. На большой площади был устроен винный фонтан, украшенный скульптурой, с большой пирамидой, предназначенной для народного гулянья. Эти праздники продолжались в течение трех дней после свадьбы.
52. В Летнем дворце я сделал каменный Эрмитаж с небольшим садом в первом этаже апартамента ее величества: здание было украшено статуями из белого мрамора на пьедесталах с небольшим фонтаном посредине, все украшения которого были позолочены.



53. В новом Летнем саду я вырыл пруд большого размера, недалеко от дворца, который примыкал к новому саду, где одновременно я устроил большой лабиринт из зелени липовых аллей, замкнутых оградой из различных деревьев, украшенной на равных промежутках великолепными мраморными статуями, а также большой фонтан с водяной пирамидой и каскадами, украшенными позолоченными барельефами и вазами, из которых били снопы воды, а вокруг этого большого бассейна было поставлено несколько мраморных фигур.
54. В новом саду я построил по приказу императрицы большое здание бань, с большим круглым салоном и фонтаном в несколько струй воды, а также с несколькими апартаментами, приспособленными для удобства бани, и с несколькими парадными комнатами. Все это было украшено скульптурой и живописью, великолепно выполненными.
55. После того, как императрица утвердила проект нового Зимнего дворца и так как было необходимо совершенно снести старый дворец, построенный покойной императрицей Анной в начале ее царствования, ее величество императрица Елизавета приказала мне строить большой Зимний дворец из дерева, в один этаж на каменных фундаментах, и это здание было построено на большом проспекте. Число апартаментов превышало 2 000 комнат, с большим залом, галереей, часовней, а также большим театром в два яруса лож. Все парадные апартаменты, приемные, зал, галерея и пр. были украшены лепным позолоченным орнаментом и несколькими плафонами, помещенными в главных апартаментах.
56. По приказу Сената я изготовил большую модель Триумфальных ворот, которые должны были быть построены в начале Большого проспекта, чтобы служить главным въездом в город Петербург. Это сооружение еще не начато. Названная модель находится в настоящее время в Большом зале Сената.
57. Я выполнил по приказу императрицы Елизаветы проекты для постройки новых двухэтажных лавок, которые строятся вдоль Большого проспекта.
58. Я построил в камне большой Зимний дворец, который образует длинный прямоугольник с четырех фасадах, из коих один, выходящий на Большую площадь, имеет более 790 английских футов в длину, фасад со стороны большой реки имеет равным образом такое же число футов, два остальных фасада, из коих один напротив Адмиралтейства, а другой — со стороны большой Миллионной улицы имеет более 600 футов каждый. Это здание состоит из трех этажей, кроме погребов. Внутри этого обширного сооружения имеется посредине большой двор, который служит главным входом для императрицы и где расположен большой караул гвардейского корпуса. Кроме этого главного двора, имеется два других меньших, из коих один расположен у больших апартаментов, а другой находится у края дворца и служит для того, чтобы отделить служебные помещения и кухни императорской фамилии. Число всех комнат в этом дворце превосходит 460, включая 4 большие приемные, соединяющиеся в том же этаже с большим залом. Кроме этих больших помещений, там имеется большая парадная лестница с двойными перилами итальянского белого 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. Кроме того, имеется большая церковь с куполом и алтарем, весьма богато украшенная скульптурой и живописью, с плафоном, причем во всех вообще парадных апартаментах, в том числе тех, которые предназначены для императорской семьи, все украшено с величайшим великолепием. В углу названного дворца, со стороны Большой площади, построен театр с 4 ярусами лож, выполненными целиком в камне, внутренность этого театра весьма богато украшена скульптурой и живописью.

59. На берегу реки Большой Невы, против нового дворца, я соорудил большую каменную набережную с тремя сходами для удобства дворцовых шлюпок и вообще для всех министров и вельмож, которые прибывают ко двору водой.
60. На большом Проспекте я построил церковь с куполом и колокольней, всю в камне, в честь св. девы Казанской, которая почитается в этой провинции как чудотворная. Алтарь, равно как и весь интерьер, украшен весьма богатыми лепными позолоченными орнаментами, с бесчисленными прекраснейшими образами, установленными в алтаре. Именно в этой церкви состоялось венчание императора Петра III с ныне царствующей императрицей.
61. Я построил деревянный охотничий дом, на каменных фундаментах. Это здание выстроено в Красном селе, в 25 верстах от Петербурга.
62. Я выстроил одновременно, по приказу императрицы Елизаветы, большой алтарь в Преображенской церкви, принадлежащей первому полку ее Гвардии. Этот алтарь — великолепной архитектуры со скульптурой и живописью, равно как и кафедра; все богато вызолочено. Имеется еще много других сооружений средней важности, которые я не упоминаю, опасаясь быть слишком пространным в моем Описании; достаточно того, что я перечисляю только наиболее значительные здания. Независимо от дворцов, построенных мной в течение всего времени, когда я был на службе императорского двора, я соорудил несколько больших зданий для знатнейших сановников империи, а именно:
63. Я построил большой дворец с парком для великого канцлера графа Воронцова, кавалера ордена св. Андрея и прочих.
64. Равным образом, я построил дворец графа Строганова, отца нынешнего камергера и кавалера св. Анны.
65. Я построил большой дворец для бывшего гофмаршала, графа де Левенвольде, умершего в изгнании.
66. Я построил большой дворец для гофмаршала Шепелева, кавалера ордена св. Андрея: это здание было сооружено на большой Миллионной улице, недалеко от Зимнего сада.
67. Я построил на большом проспекте большой дворец, приобретенный главнокомандующим артиллерии де Вильбуа.
68. Я построил также большой загородный дворец, по дороге в Петергоф, принадлежащий гофмаршалу, графу де Сиверс, кавалеру ордена Белого Орла и прочих.

69. Я построил в поместьи близ города Москвы большой загородный дворец, принадлежащий князю Голицыну.
70. Равным образом, я построил в городе Москве дворец, принадлежащий князю Сергею Голицыну, сенатору, кавалеру ордена св. Александра и св. Анны.
71. Я построил в том же городе Москве большой дворец, принадлежащий графу Салтыкову, генерал-адъютанту императрицы Анны, кавалеру ордена св. Андрея и прочих.
72. Я построил в конце Миллионной улицы в Санкт-Петербурге большой дворец для его светлости великого государя Валахии, князя Молдавии, сенатора и кавалера ордена св. Андрея.
73. Я построил на Морской улице дворец, принадлежащий его превосходительству Чугакову, гофмейстеру двора великого князя.
74. Я построил дворец князя Хованского, расположенный на берегу большой реки, недалеко от места, где стоит суда.
75. Я построил вблизи малой реки и зеленого моста большое здание, принадлежащее господину Гегельману, поставщику двора.



1. «Должность архитектурной экспедиции» (т. е. Полное описание об архитектурном ведомстве) — свод правил по застройке города, составленный «Комиссией о Санкт-Петербургском строении» в 1737—1741 гг. Помимо Еропкина, Земцова, Коробова, в составлении участвовали М. Башмаков, Е. Тишин, Д. Трезини-младший. Законченный в 1741 г. трактат-подпис остался в рукописных списках (хранятся в Центральном государственном архиве древних актов и в Историческом музее в Москве). Только в наше время это замечательное произведение русской архитектурной мысли было впервые полностью опубликовано (в сборнике «Архитектурный архив», вып. I, М. 1946).
2. Растрелли составил подробный перечень своих работ в двух вариантах: в одном описываются проекты и постройки, выполненные за время от 1730 до 1755 гг. включительно, другой, более полный список охватывает весь период активной творческой деятельности зодчего — от 1716 г. (прибытия в Россию) до 1764 г. (уход в отставку). Оба документа (написанные в оригинале по-французски) после смерти автора попали вместе с большой коллекцией его рисунков и чертежей во владение польского сановника графа Потоцкого, а позднее — в собрание другого польского аристократа А. Браницкого, откуда в 1932 г. были переданы в Варшавскую государственную библиотеку. Авторские перечни работ Растрелли были впервые опубликованы только в 1939 г. во Львове польским ученым З. Батовским. По-русски эти документы опубликованы в «Сообщениях кабинета истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. I, М. 1940. В настоящей книге воспроизведен (с незначительными сокращениями) второй, более полный, вариант перечня. Являясь важнейшим документальным первоисточником для изучения творческой биографии Растрелли, перечень требует, однако, коррективов в ряде пунктов. Так, подробно перечисляя и описывая свои работы, Растрелли умалчивает о том, что некоторые из этих работ представляют собой перестройки зданий, возведенных до него другими зодчими (как Петергофский дворец, сооружения в Царском селе — Екатерининский дворец, Эрмитаж, «Мон-блан» и др.); из описания Смольного монастыря можно вывести впечатление, что колокольня была осуществлена в натуре, — в то время, как она осталась только проектом; сомнителен пункт, касающийся авторства Растрелли в отношении старого здания Казанского собора и т. п.
3. Растрелли Карло Бартоломео (1670—1744), уроженец Венецианской области, с 1700 г. жил в Париже. Наиболее крупной его работой до приезда в Россию было надгробие маркиза Помпон, не выделявшееся особыми художественными достоинствами. Приглашенный Лефортом в Россию, К. Растрелли прибыл в 1716 г. в Петербург. По договору на него возлагались весьма разнообразные обязанности в области архитектурно-декоративных работ, дача статуй, устройства

- фонтанов и т. п. Подлинным его призванием была скульптура. Все свои лучшие произведения К. Растрелли создал в России; таковы конный монумент Петра I (отлит в 1741 г., установлен перед Михайловским замком в 1799 г.), бронзовый бюст Петра I (1724 г.), гипсовый бюст Меншикова (1729), бронзовая фигура Анны Ивановны с арапчиком (1741), восковая фигура Петра I, барельефные маски («Маскароны») для петергофского каскада и др.
4. Лефортовский (Петровский) дворец на Яузе в Москве был построен в первоначальной части в 1697—1699 гг.; в 1708 г. были пристроены три корпуса для А. Д. Меншикова, во владение которого перешел дворец. На противоположной стороне Яузы находился большой дворец Ф. А. Головина. Эти постройки положили начало новому дворцовому кварталу Москвы в районе Немецкой слободы, получившему впоследствии название Анненгоф.
  5. Квасов Андрей Васильевич (годы рождения и смерти неизвестны) — выдающийся архитектор, в 1744—1748 гг. построил в Царском селе Екатерининский дворец, включив в него более раннюю постройку, выполненную для Екатерины I архитектором И. Ф. Браунштейном. Сохранилась модель средней части дворца, созданного Квасовым и перестроенного Растрелли. Другими наиболее значительными произведениями А. В. Квасова являются собор в Козельце (1748—1757) и колокольня там же (1766).
  6. Чевакинский Савва Иванович (1713 — после 1767 г.) — один из виднейших русских архитекторов XVIII в., учитель великого зодчего В. И. Баженова, вел в Царском селе большие работы по строительству дворца, в частности, дворцовой церкви, а также парковых павильонов — Эрмитажа и «Монбизу». Крупнейшим произведением Чевакинского является замечательный Никольский военно-морской собор в Петербурге (1752—1762). Руководил строительными работами морского ведомства.
  7. Эта композиция главного входа во дворец была нарушена еще в 1774 г., когда в центре дворцовой анфилады, на месте Китайского зала, была построена лестница по проекту Камерона, впоследствии (в 40-х годах XIX в.) замененная мраморной лестницей по проекту арх. И. П. Монигетти. Тогда же подверглись переделке оба торцовых крыла дворца — павильон дворцовой церкви и павильон парадной лестницы.
  8. Янтарная комната, отделанная янтарными пластинами, украшавшими первоначально один из залов Зимнего дворца, до разрушения Екатерининского дворца немецко-фашистскими захватчиками сохраняла почти полностью растреллиевскую отделку. Китайский зал в том виде, в каком его отделывал Растрелли, не сохранился (см. выше). Резные работы в этом зале выполнялись русским мастером Г. Курицыным и охтенскими столярами под руководством Сухого; в панели были вставлены доски и щиты с китайской росписью. Дворцовые залы («антимкамеры»), отделанные Растрелли, равно как и интерьер дворцовой церкви, подверглись ряду изменений при восстановлении дворца после пожаров 1820 и 1863 гг.
  9. «Монбизу» или Монбеж — произведение Чевакинского и Растрелли — просуществовал до 1829 г., когда на его месте был построен по проекту А. Менеласа

- павильон в ложногоготическом стиле — так называемый Арсенал, существующий ныне. Недавними изысканиями архитектора Н. М. Устьявольской выяснено, что под облицовкой Арсенала сохранились в значительной степени уцелевшие стены «Монбизу». Об облике «Монбизу» можно судить по сохранившимся чертежам, а также гравюре М. И. Махаева.
10. Интерьеры дома С. Г. Строганова были после пожара перестроены в 90-х годах XVIII в. архитектором А. Н. Ворониным. Из растреллиевских интерьеров сохранился великолепный двусветный зал, отделанный белой алебастровой скульптурой и лепной орнаментикой.
  11. В модели Смольного монастыря, выполненной под личным руководством Растрелли и хранящейся в музее Академии художеств в Ленинграде, боковые главы собора показаны стоящими на некотором расстоянии от центрального купола. Однако в том же хранилище находится неопубликованный чертёж 1760 года, изображающий план купола Смольного собора; причем боковые главы показаны вплотную приставленными к центральному куполу, как это было осуществлено в натуре. (Музей Акад. Худож. СССР, инв. А., № 11).
  12. Мичурин Иван Федорович (1700—1763) — видный русский архитектор середины XVIII в., с начала 30-х годов ведущий архитектор Москвы, составитель плана Москвы 1739 г., автор многих крупных сооружений, в том числе надвратной церкви Златоустовского монастыря, здания Синодальной типографии в Москве, собора Свенского монастыря, близ Брянска и др.
  13. Ухтомский Дмитрий Васильевич (1719—1775) — выдающийся архитектор, один из основоположников архитектурного образования в России, руководитель московской архитектурной «команды». Крупнейшие произведения Ухтомского — завершение колокольни Троице-Сергиевской лавры (1747—1770), каменные Красные ворота в Москве (1753 г.), Кузнецкий мост через реку Неглинку (1753—1756), проект Инвалидного и Госпитального домов в районе Симонова монастыря в Москве (1759 г.) и др.
  14. Жеребцов Иван (родился в 1724) — талантливый архитектор середины XVIII в. Крупнейшее его произведение — колокольня Ново-Спасского монастыря в Москве (1759—1762 гг.).
  15. Антропов Алексей Петрович (1716—1795), — выдающийся живописец, один из зачинателей и крупнейших мастеров реалистического портрета в русском искусстве XVIII в. Работал также в области иконописи и декоративной живописи. Состоял в живописной «команде» Канцелярии строений. В Киеве Антропов был в 1752—1756 гг., тогда и выполнил росписи для Андреевской церкви. О работах русских мастеров по отделке интерьера Андреевской церкви см. С. Безсонов «Архитектура Андреевской церкви в Киеве», М. 1951. О русских столярах, выполнявших паркет для дворцов Растрелли см. К. А. Соловьев «Русский художественный паркет», М. 1953.
  16. История растреллиевского проекта Гостиного двора подробно описана В. Нечаевым в сборнике «Старина и Искусство», Л. 1928.



17. Текст письма Растрелли Екатерине II опубликован в «Сообщениях Кабинета истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. I, М. 1940, стр. 37.
18. Распространенное в литературе утверждение, будто Растрелли, уехавший в 1764 г. из Петербурга и работавший затем в Курляндии, больше не возвращался в Россию и умер за ее пределами (см., напр., «История русского искусства» И. Грабаря, т. III, стр. 223, А. Матвеев «Растрелли», стр. 23 и др.), нельзя признать достоверным. З. Батовский, изучавший личный архив Растрелли, хранящийся в Варшавской Государственной библиотеке, отмечает, что, после отставки и отъезда в 1764 г. из Петербурга, Растрелли, помимо Курляндии, побывал в Берлине (1766 г.) и в Италии (1768 г.), а в 1771 г., незадолго до смерти, вернулся в Россию. Последнее обстоятельство находит косвенное подтверждение в факте присвоения водному в этом году звания «почетного вольного общника» Академии художеств. Однако, местонахождение могилы Растрелли до настоящего времени не выяснено.
19. В литературе отмечалась близость церковных построек Растрелли к московским церквям XVII века (см., напр., «История русского искусства» И. Грабаря, т. III, стр. 208, 214 и др.; А. Матвеев «Растрелли», стр. 70, 207 и др.; Г. В. Жидков «Русское искусство XVIII века», стр. 29—30; на близость архитектурных форм петергофской дворцовой церкви Растрелли к московской церкви Никола Большой крест указал В. Згура («Старые русские архитекторы», М., 1923); сходство с этой же московской церковью растреллиевской церкви Екатерининского дворца отмечено в статье А. Михайлова «Творчество Растрелли и традиции русской архитектуры» («Архит. наследство», вып. 1).
20. Валериани Джузеппе (умер в 1761 г.)—венецианский живописец, работавший в России с 1752 г., написал плафоны для царкосельского Эрмитажа и Большого зала Екатерининского дворца; последний плафон был позднее заменен другой росписью.  
Перезинотти (собственно Париджинотти) Антонио (1708—1778) — театраль-  
ный декоратор и живописец, работал в России с 1742 г., преподавал перспектив-  
ную живопись в Академии художеств; выполнил вместе с И. Бельским плафон  
для третьей «антикамеры» Екатерининского дворца. В плафонах обоих художни-  
ков, наряду с мифологическими сценами и аллегорическими фигурами большое  
место занимают перспективные изображения архитектурных мотивов.
21. Дункер Яков (умер около 1797 г.) — скульптор-резчик и столяр, выполнил для  
Екатерининского дворца модели атлантов и большинство лепных украшений  
фасадов.
22. Бельские братья Иван Иванович (1712—1784 гг.), Алексей Иванович (1726—  
1796 гг.), Ефим Иванович (1730—1778 гг.) — талантливые мастера декоратив-  
ной живописи. Работая в «командах» Канцелярии строений, выполняли плафоны,  
наддверные панно и другие живописные работы для дворцовых построек. Иван  
Бельский был одним из авторов (совместно с А. Перезинотти) замечательного

- плафона в третьей «антикамере» Екатерининского дворца, а также плафона в  
упраздненной впоследствии Китайской комнате (совместно с художником Девальи).
23. Вишняков Иван Яковлевич (1669—1761) — художник-декоратор, портретист и  
иконописец, работал в Канцелярии строений, где с 1739 г. стоял во главе  
«команды» живописцев.
  24. Бланк Карл Иванович (1728—1793) — видный архитектор, участвовал в работе  
по перестройке собора Воскресенского монастыря. Крупнейшие сооружения Бланка  
в Москве — здание Воспитательного дома (1764—1770), церковь Екатерины на  
Ордынке (1764—1767).
  25. Евлашев Алексей Петрович (1706—1760) — видный московский архитектор.  
Его крупнейшая работа — надвратная колокольня Донского монастыря (закон-  
чена в 1750 г.).
  26. Фельтен Юрий Матвеевич (1730—1801) — выдающийся архитектор. Сотруд-  
ничал с Растрелли на строительстве Зимнего дворца, Смольного монастыря и  
других сооружений. Крупнейшие работы Фельтена — гранитные набережные На-  
вы, ряд интерьеров в Петергофском дворце, дворец и церковь в Чесме и др.
  27. Неелов Василий Иванович (1721—1789) — работал на строительстве Петер-  
гофа и Царского села, впоследствии (в 70-х годах) выдвинулся как автор пар-  
ковых сооружений в духе «псевдоготики». Вист Александр Францевич (1722—  
1798) — работал по перестройке Петропавловского собора, построил в Петропа-  
ловской крепости здание для бота Петра I. Патон Петр Юрьевич (1734—1809) —  
вел строительные работы в Ораниенбауме. Стрельников Федор, «архитектурный пра-  
порщик», был помощником Растрелли на строительстве в Петергофе. Волков Се-  
мен Артемьевич (1717—1790) — сотрудничал с Растрелли в Царском селе; автор  
многих самостоятельных сооружений, в том числе дворцового здания по пути в  
Царское село у Средних рогаток (1753), а также построек в Кронштадте,  
Стрельне и др. Фок Иван Борисович (1741—1807) — архитектор Канцелярии  
строений, работал на строительстве Зимнего дворца.



- Игорь Грабарь, История русского искусства, том. III, М. 1914.  
 В. Зугра. Старые русские архитекторы. М. 1923.  
 Н. Коваленская. История русского искусства XVIII века. М. 1938.  
 Г. В. Жидков. Русское искусство XVIII века. М. 1951.  
 А. Матвеев. Растрелли. М. 1938.  
 Д. Аркин. Материалы о жизни и творчестве Франческо Бартоломео Растрелли («Собрания Кабинета теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР», М. 1940).  
 А. Михайлов. Творчество Растрелли и традиции русской архитектуры («Архитектурное наследство», I, М. 1951).  
 С. С. Гейченко. Большой дворец в Петергофе. Л. 1936.  
 В. И. Пилявский. Петродворец (б. Петергоф). М. 1949.  
 А. Бенуа. Царское село в царствование Елизаветы Петровны. СПб. 1911.  
 С. Бронштейн. Архитектура города Пушкина. Л. 1940.  
 А. А. Иконников и Е. Н. Якоби. Детскосельский эрмитаж, М.—Л. 1931.  
 О начатии и докончании собора всех учебных заведений. СПб. 1836.  
 Историческое описание ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого монастыря, М. 1884.  
 С. В. Безсонов. Архитектура Андреевской церкви в Киеве. М. 1951.  
 Ленинград. Монументальная и декоративная скульптура XVIII и XIX веков. Л. 1951.



- В. В. Растрелли. С портрета Ротари.  
 1. Дворец в Рундале (Латвийская ССР).  
 2. Большой Петергофский дворец. Гравюра по рисунку М. И. Махаева.  
 3. Большой Петергофский дворец. Вид со стороны Нижнего парка.  
 4. Большой Петергофский дворец. Вид со стороны Верхнего парка.  
 5. Большой Петергофский дворец. Танцевальный зал.  
 6. Екатерининский дворец в г. Пушкине. План 1-го этажа.  
 7. Екатерининский дворец в г. Пушкине. План 2-го этажа.  
 8. Старый парк в г. Пушкине. Генеральный план.  
 9. Екатерининский дворец в г. Пушкине.  
 10. Екатерининский дворец. Фрагмент фасада.  
 11. Екатерининский дворец. Большой зал.  
 12. Екатерининский дворец (Фрагмент чертежа В. Растрелли).  
 13. Эрмитаж в г. Пушкине. План.  
 14. Эрмитаж в г. Пушкине (с рисунка В. Растрелли).  
 15. Летний дворец в Петербурге. Фрагмент перспективного плана С.-Петербурга 1764—1773 гг.  
 16. Дом Воронцова в Петербурге. Из «Перспективного плана С.-Петербурга» 1764—1773 гг.  
 17. Часть набережной р. Мойки, застроенная частными дворцами по проектам Растрелли. Фрагмент «Перспективного плана С.-Петербурга» 1764—73 гг.  
 18. Зимний дворец со стороны Дворцовой площади.  
 19. Зимний дворец со стороны Адмиралтейства.  
 20. Зимний дворец. Деталь фасада.  
 21. Зимний дворец в Ленинграде. План I этажа (с чертежа В. Растрелли).  
 22. Зимний дворец. Средняя часть фасада со стороны Дворцовой площади (с чертежа В. Растрелли).  
 23. Зимний дворец. Главная лестница (Иорданская). Разрез (с чертежа В. Растрелли).  
 24. Дом бывш. Строганова в Ленинграде. Акварель Э. Бернштейна.  
 25. Дом бывш. Строганова. Фасад со стороны Невского проспекта.  
 26. Дом бывш. Строганова в Ленинграде. Фасад со стороны набережной р. Мойки.  
 27. Дом бывш. Воронцова. Деталь фасада.  
 28. Смольный монастырь в Ленинграде. Генеральный план.  
 29. Смольный монастырь в Ленинграде.  
 30. Смольный монастырь. Собор.  
 31. Смольный монастырь. Колокольня. Фрагмент модели.  
 32. Андреевская церковь в Киеве.

33. Андреевская церковь в Киеве. План.  
 34. Собор Воскресенского монастыря. Ротонда с «кузуклией».  
 35. Собор Воскресенского монастыря. Вид шатра изнутри.  
 36. Гостиный двор для Петербурга. Фрагмент плана (с чертежа В. Растрелли).  
 37. Русские столпообразные сооружения XVI—XVIII вв.:  
   а) колокольня Иван Великий в Московском Кремле (XVI в.); б) колокольня Новодевичьего монастыря в Москве (XVII в.); в) колокольня Смоленского монастыря. Модель В. Растрелли (XVIII в.); г) колокольня Троице-Сергиевой Лавры (Д. Ухтомский, XVIII в.).  
 38. Шатровые композиции в русской архитектуре XVI—XVIII вв.  
   а) шатер церкви Вознесения в селе Коломенском (XVI в.); б) шатер церкви Николы в Воробине в Москве (XVII в.); в) шатер ротонды Воскресенского монастыря в Истре. (Растрелли, XVIII в.).  
 39. Церковь Успения в Москве (П. Потапов, XVII в.) и Андреевская церковь в Киеве (В. Растрелли).  
 40. Церковь Никола Большой крест в Москве (XVII в.) и Церковь Екатерининского дворца (фрагмент чертежа Растрелли).  
 На странице 110 рисунок решетки В. Растрелли.



## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Введение . . . . .	5
Загородные дворцы . . . . .	17
Столичные дворцы . . . . .	36
Культовые здания . . . . .	55
Последние работы . . . . .	80
Растрелли и стиль русской архитектуры середины XVIII века . . . . .	85
Приложения:	
Перечень произведений В. Растрелли, составленный им самим . . . . .	101
Примечания . . . . .	111
Библиография . . . . .	116
Перечень иллюстраций . . . . .	117



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ЛИТЕРАТУРЫ ПО СТРОИТЕЛЬСТВУ  
И  
АРХИТЕКТУРЕ

Редактор *М. И. Подлинник*  
Художник *И. Ф. Рубин*  
Художественная техническая редакция  
*Е. А. Архангельский*

Сдано в набор 22/V 1953 г.  
Подписано в печать 13/IX 1953 г. Т-09775  
Формат 70х92<sup>1</sup>/<sub>2</sub> = 3,87 бум. л. = 9,07 печ. л.  
7,1 уч.-изд. л. Изд. № IX-9693. Заг. № 591  
Тираж 15 000 экз. Цена 6 р. 00 к., переплет 2 р.

3-я типография Государственного издательства  
литературы по строительству и архитектуре,  
Москва, Кузбасский пр., 62.

Опечатки

Стр.	Сторона	Напечатано	Следует читать
17	1 сверху	В 1741 году	В 1745 году
36	7 снизу	А. Кисовым	А. Кисовым