

Матвеев Алексей Александрович

Растрелли

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
А47

А47 **Алексей Александрович М.**
Растрелли / Матвеев Алексей Александрович – М.: Книга по Требованию, 2024. – 230 с.

ISBN 978-5-519-95717-5

ISBN 978-5-519-95717-5

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Глава первая

ВВЕДЕНИЕ

ИМЯ РАСТРЕЛЛИ пользуется широкой известностью. Особенно хорошо оно знакомо всем, кто бывал в городе Ленина и его знаменитых пригородах: в Петергофе и гор. Пушкине (бывш. Царском Селе). Построенные зданием здания—одни из самых выдающихся памятников архитектуры Ленинграда и его окрестностей.

Растрелли теснейшим образом был связан со строительством Петербурга в XVIII веке: здесь он создал все наиболее значительные произведения. Деятельность архитектора падает на тридцатые—пятидесятые годы XVIII столетия—время укрепления связей России с Европой и роста могущества дворянского государства. Эти годы ознаменованы важнейшим сдвигом в истории петербургского зодчества, игравшего в XVIII и XIX веках главенствующую роль во всей послепетровской архитектуре.

Чтобы правильно оденить творчество Растрелли и проследить его истоки, надо обратиться к архитектуре России первых трех десятилетий XVIII века, выяснить ее стилевые особенности и социально-исторические предпосылки, их обусловившие. Творчество Растрелли—звено в последовательной цепи явлений художественной культуры России XVIII века.

Основание Санкт-Петербурга и его быстрое превращение в столицу потребовали соответствующего архитектурного оформления города. Поскольку Петербург стал авансценой не только для военных, но и для торговых и дипломатических выступлений дворянской России на широкой европейской арене, постольку нужно было придать ему европейский архитектурный облик, что обуславливалось также стремлением Петра I как можно скорее изгнать старые московские обычаи из всех областей жизни и быта, заменить их новыми европейскими порядками. Петербург и должен был явиться колыбелью новых форм жизни. Началось спешное строительство, для которого выписывали из-за границы инженеров, техников, «каменных дел» мастеров, архитекторов, скульпторов и т. п.

Но следует помнить, что элементы западной архитектуры, попадая в Россию в допетровскую эпоху, настолько переплетались с формами архитектуры русской, что играли подчиненную роль. В Петербурге этот процесс осложнился, так как там не было типично-русского архитектурно-художественного наследия, и поэтому именно здесь был заложен фундамент той новой русской архитектуры, которая вошла в общую семью «европейских архитектур». Это не значит, конечно,

что она сделалась их младшей сестрой: в процессе развития она получила те своеобразные черты, которые, при общности архитектурного языка, резко отличают русскую архитектуру XVIII—XIX веков от архитектуры того же времени Франции, Германии и других стран. Уже в первых зданиях Петербурга, стиль которых принято именовать «петровским барокко», можно найти эти черты.

Барочное искусство—искусство, порожденное и развивавшееся в эпоху абсолютизма,—устанавливается в Европе в половине XVI столетия. Его родиной была Италия. На смену созданным ренессансом архитектурным организмам—рационалистически ясным по расчлененности своих масс, по осмысленности деталей и четким по своей архитектурной основе—появляются архитектурные организмы иного рода. В архитектуре ясно намечается стремление к грандиозности, а в связи с этим встают задачи построения цельных архитектурных ансамблей, объединяющих в единый комплекс постройки и садово-парковые сооружения, фонтаны и насаждения. Фасад здания должен производить впечатление массивности и силы и в то же время—пышной декоративности. Первенствующую роль при этом играет светотень.

Эти принципы стиля барокко получают свое дальнейшее развитие на протяжении XVII века, причем усиливается погоня за декоративностью и живописностью зданий. Фасады ломаются и расчленяются путем множества колонн, пилястр и ниш, заканчиваются разнообразными фронтонами и крупными сложно профилированными карнизами. Окна увенчиваются богатыми наличниками и сандриками. Разработка всех этих деталей получает с каждым десятилетием все большее значение. Детали становятся вычурнее и сложнее, здания пронизываются богатейшей игрой светотени. Все эти черты являются отличительными признаками стиля барокко по сравнению с ренессансом, на смену которому он пришел. Но мастера раннего барокко соблюдали известную меру. С конца же XVI и в начале XVII веков эти приемы барочной архитектуры получили чересчур широкое развитие: чувство меры в этом отношении у мастеров итальянской архитектуры того времени постепенно терялось. Эта черта, проявившаяся уже в творчестве Франческо Борромини, достигла своего апогея в работах Карло Райнальди, Гварини и Андреа Поццо.

В Германии и Австрии (особенно на юге) в эту эпоху развивается барочная архитектура, которая по своим стилевым признакам теснейшим образом связывалась с итальянской. Это в значительной мере обуславливалось, во-первых, тем, что в эпоху, последовавшую за Тридцатилетней войной, в Германии и Австрии много строили архитекторы-итальянцы и, во-вторых, тем, что немецкие архитекторы, выступавшие в эту эпоху, учились на примерах позднего итальянского барокко. Итальянцы, включая Поццо, выстроили в XVII веке в Германии и Австрии ряд пышных, перегруженных декоративными элементами, замков и монастырских зданий. В таком же плане вслед за ними стали работать и местные немецкие мастера, которым несколько туго приходилось в середине XVII века из-за большого наплыва итальянцев и которые получили более широкий творческий простор только к концу столетия.

Во Франции в эту эпоху работали такие выдающиеся мастера, как Лево, Мансар, Перро и Франсуа Blondel. Их произведения монументальны и далеки от измелченности и нагроможденности форм итальянского и южнонемецкого барокко. В Версальском дворце, в Лувре (закончены в восьмидесятых годах XVII столетия), в мощных формах этих ярчайших памятников эпохи расцвета абсолютизма получило свое развитие французское барокко. Последнее вернее будет называться французским классицизмом XVII века, т. е. классицизмом такого же типа, как классицизм Расина и Корнелия. Придавая зданиям монументальную мощь, воздерживаясь от таких вычурных и сложных элементов, как изогнутые и разорванные фронтоны, избегая чрезмерной насыщенности волютами, разнообразными наличниками и т. п., стремясь к гармоническому единству, французские архитекторы создали пышный, но в то же время несколько строгий и подавляющий своим величием стиль, который нашел прекрасное выраже-

ние в фасадах Версаля. В архитектуре дворца, созданного Лео и Мансаром, отразилась идеология господствующего класса, направленная на прославление монарха — «короля-солнца» — и его окружения. Версаль был в этом отношении блестящим архитектурным решением. Но наряду с такими шедеврами к концу XVII и началу XVIII веков во Франции появляются утонченные, нарочито скромные и изящные по архитектуре постройки — разнообразные увеселительные и охотничьи замки, потребность в которых обнаруживается в эту эпоху в связи с ростом гедонистических настроений знати. Нарочитая простота, изысканность форм, небольшие размеры — вот что характерно для этого рода архитектуры.

Мы не можем не упомянуть также Голландию — богатейшую и наиболее буржуазную страну XVII столетия, которая привлекала особенное внимание Петра I. Но если в Голландии расцвела в то время замечательная живопись, получившая мировое значение, то архитектура этой страны заняла далеко не такое же место. Безусловно местный, специфически голландский, оттенок архитектуры выявлялся в ряде построек — торговых заведений, бирж и других зданий общественного значения. Для голландского барокко характерны ступенчатые богато украшенные фронтоны, декорировка углов и окон при помощи выпускных камней, окраска в два цвета — белый и оранжевый или красный или же сохранение естественного цвета кирпича с пробелками, сложность наличников, особенно мансардных и чердачных окон, разрезные фигурные сандрики.

Наряду с совершенствованием этих приемов шла струя своеобразного голландского классицизма, ярким представителем которого был Ян ван-Кампэн. Для жилых голландских домов были характерны нарочито простые практичные решения. Во внутренней отделке играли большую роль панели и другие обшивки из дуба и цветные изразцы. Ясность и логичность господствовала в членениях стен и потолков, изысканная простота — в декорировке.

Первая партия приглашенных Петром европейских мастеров прибыла осенью 1703 года во главе с Доменико Трезини¹. Но все сохранившиеся главные постройки последнего относятся уже ко второму и даже третьему десятилетию существования Петербурга. На первых порах чрезвычайно много уделялось внимания сооружению военного характера и, наряду с ними, таким постройкам, как склады, провиантские магазины, верфи и т. п. Специальными указами и распоряжениями собирали к строившемуся городу тысячи крепостных, каторжников и пленных. Первое десятилетие было периодом закладки фундамента под столицу. Закладка эта стоила многих тысяч человеческих жизней.

Постройки, материалом для которых служило главным образом дерево, делались наспех и являлись временными. Их рассчитывали впоследствии заменить другими. Начинать более солидные постройки считали невозможным; вокруг шли непрерывные военные действия и главной задачей в тот момент было обеспечить и закрепить господство России на Балтике и продвинуться возможно далее вперед.

Для первых петербургских домов старались заимствовать чрезвычайно практичные архитектурные решения голландских жилых домов и особняков. Наряду с ними за образец брали и архитектуру прибалтийских городов: Ревеля, Риги, Дерпта и других, близкую по своим формам к голландской архитектуре. Подчас только внешние признаки голландской архитектуры привлекали внимание и основателя Петербурга и его первых строителей; жилые дома, дворцы и церкви красились под голландский облик, деревянные здания штукатурили и раскрашивали таким образом, чтобы они производили впечатление кирпичных, раскраской же имитировали обработку в руст. Во внутренней отделке также подражали голландским домам.

Во втором десятилетии XVIII века картина меняется. Так как театр военных действий от Петербурга отодвинулся и положение в устье Невы сделалось прочнее, заботы об архитектурном оформлении города становятся решительнее, замыслы шире, масштабы строительства крупнее. Начиная с 1710 года последовал ряд указов о постройках в Петербурге. Переходят на каменное строительство, причем возводить каменные здания в остальных городах и селениях

России было запрещено специальным указом (9 октября 1714 года). Строительством ведало специальное учреждение—Канцелярия строений, основанная в 1709 году. Доменико Трезини, первый петербургский архитектор, разрабатывает ряд проектов крупных сооружений.

В эти годы в Петербурге появляется несколько европейских архитекторов, строящих одновременно или сменяющих друг друга. В 1711—1712 годах Петр I мечтает найти на Западе искуснейшего архитектора, способного построить ему город, который мог бы сравниться с «резиденциями чужих государей».

В ту эпоху господства абсолютизма почти во всей Европе в архитектурном ансамбле столичных городов главную роль играли дворцы монарха и его приближенных, а также правительственные сооружения. Дворцы должны были быть велики и роскошны. Во втором десятилетии XVIII века в Петербурге самыми пышными зданиями были не царские дворцы, а палаты вельмож. По поводу постройки дворцов вельможам давались от Петра соответствующие указания. Один из современников, поляк, член посольства Мазоведского воеводы, описывая Петербург в 1720 году, говорит: «...город раскинут на громадное пространство, где всякий сенатор, министр и боярин должен иметь дворец; иному пришлось выстроить и три, когда приказывали. Дворцы каменные, громадные, с флигелями, кухнями и удобствами. Только они наскоро построены, так как при малейшем ветре валятся черепицы: должно быть, худой материал или построены зимою»².

Большое значение дворцового строительства подтверждается и первыми иллюстративными материалами по Петербургу—гравюрой Зубова, изображающей панораму города (правда, значительно приукрашенной, так как она имела несомненно дипломатическое значение: знакомила Европу с новой столицей Российской империи, с «парадизом»), и более сухой и протокольной панорамой Петербурга 1725 года, сделанной Христофором Марселиусом³.

Последняя особенно интересна для нас тем, что показывает Петербург лет за шесть, за семь до начала деятельности Растрелли. Она изображает перспективу Невы с вытянутой линией разнообразных дворцов и палат знати, начинающуюся палатами Апраксина, Рагузинского, Ягужинского и Зимним дворцом (старым) и продолжающуюся до самого Летнего сада.

В архитектуре дворцов Петербурга, строившихся в первые два десятилетия существования города, так же как и в обиходных постройках, сказывались голландские влияния. Так первый дворец Меншикова (сгоревший) напоминал одну из построек ван-Кампена и носил на себе печать голландского классицизма.

Во внутренней отделке всех петербургских дворцов того времени также выступали черты, характерные для голландских интерьеров: обработка изразцами, деревянные панели или обшивка деревом стен деликом, продолговатые окошки с мелкими переплетами, скупость и ясность в декорировке стен и потолков и т. п. Но при этом надо сказать, что в Петербурге архитекторов голландцев в начале XVIII века было только двое: Франсуа Звитен и де-Вааль. Они не оставили после себя ничего кроме двух-трех проектов, которые выявляют их как мастеров, отошедших от столь характерных для Голландии скромных и практичных архитектурных решений. Черты голландской архитектуры нам приходится искать уже не у выходцев из Голландии, а у строивших тогда в Петербурге французов, немцев и итальянцев. В Монплезире, в Марли, в Эрмитаже (в Петергофе), в Летнем дворце, в Летнем саду мы найдем заметные элементы голландской архитектуры. Особенно выделяется в этом отношении, конечно, голландский домик Монплезир, являющийся старейшим памятником архитектуры, который дает представление о стиле первых петербургских построек.

Но вся эта голландская простота и практичность, нашедшие воплощение в первых образцах петербургской архитектуры, к концу второго десятилетия начинают уступать место пышности, богатству форм.

Из разнообразной плеяды первых архитекторов Петербурга, людей различных национальностей: итальянцев, немцев, французов и голландцев, каждый приехал с запасом своих особенных архитектурных знаний, идей и замыслов, которые он и старался претворить на практике; каждый из них работал в Петербурге не больше четырех-пяти лет, за исключением Доменико Трезини, проработавшего более длительный период. Каждый оставлял свой след либо в виде законченных или незаконченных зданий, либо в виде только проектов. Но при всей разнородности среди архитекторов эпохи Петра и его ближайших преемников можно выделить два основных направления: во-первых, направление, ведущее свое начало от французской архитектуры, ярким представителем которой был Леблон; второе направление представляла довольно значительная группа родственных друг другу архитекторов итальянцев и немцев: Шлютер, Шедель, Матарнови, Швертфегер, Микетти, Гаetano Киавери, Чириани, Гербель, Шумахер.

Раньше других появился в Петербурге Доменико Трезини. Этот первый архитектор Петербурга не может быть полностью причислен ни к первому направлению, ни ко второму: в его архитектуре есть элементы, характерные для обоих. Большое значение имело и то, что он приехал из Дании, и влияние датской и голландской архитектур и, особенно, архитектуры прибалтийских стран сильно сказывалось в его творчестве. Это ясно заметно в трезиниевских проектах жилых домов, в Петропавловском соборе и в бастионах Петропавловской крепости. Колокольня Петропавловского собора почти точно повторяет проект башни для колокольни или для ратуши в Риге, подписанный архитектором Бурштейном и датированный 1699 годом (хранится в Музее архитектуры Академии художеств). Но в форме и обработке купола ясно выступают мотивы итало-немецкого барокко. Здание двенадцати коллегий (ныне Государственный университет), построенное Трезини и близкое по стилю к голландскому классицизму, в то же время выявляет в своей архитектуре влияние леблоновского круга (членение стен, элементы декорирования). Трезини проявил себя и как мастер усадебного ансамбля—явления столь характерного для архитектуры барокко. Им был составлен проект Александро-Невского монастыря с большой колокольней в центре, с партером перед главными монастырскими зданиями.

Петровы поиски искуснейшего архитектора увенчались приглашением в Петербург в 1716 году французского мастера Леблona, занявшего пост «генерал-архитектора». Все другие строители ему должны были подчиняться.

Воспитанный на принципах, выработанных Витрувием, теоретиками ренессанса и Виньолой, учившийся у Блонделя-старшего и подготовивший к печати книгу архитектора Давилье «Курс архитектуры», Леблон приехал с большим запасом идей, которые он развивал перед Петром. В первый момент они пришлись по вкусу. Особенно привлекали затеи по перепланировке Петербурга (Леблон составил специальный проект, который не был осуществлен, хотя работы были начаты). В те годы во весь рост встал вопрос о создании загородной царской резиденции—«российского Версаля» в Стрельне, которая была избрана тогда местом для постройки резиденции и где были уже начаты работы по устройству дамбы и по разбивке сада. Леблону было поручено составление плана этого дворца. Один из немецких путешественников, оставивший описание Петербурга в 1717 году, писал о Стрельне следующее: «Здесь будет нечто исключительное по своему великолепию, особенно если все будет окончено так, как задумано и как это можно видеть на рисунках и моделях; ибо его царское величество твердо решили не останавливаться ни перед какими издержками по отношению к этому дворцу»⁴.

Проект Стрельнинского дворца был выполнен Леблоном в 1717 году (в настоящее время этот чертёж хранится в собрании Эрмитажа). Это замечательная композиция с выразительным центральным павильоном, с колоннами, куполом и акцентированными боковыми частями среднего корпуса. Декорация всего здания задумана чрезвычайно сдержанно.

Но Леблону не пришлось строить Стрельнинский дворец. Он был сооружен другим архитектором и по совершенно иному проекту. В своей параллельной работе по постройке петергоф-

ского Большого дворца архитектор старался обогатить здание, увенчав его балюстрадой, фронтонами затейливой формы и множеством статуй. Кроме того, здесь большую роль играл грот с фонтанами и каскадами, придававший центру дворца блестящую парадность.

Планируя Стрельну и Летний сад, в котором, судя по проекту, предполагалось построить довольно значительный увенчанный куполом дворец с галереями, осуществляя ансамбль Петергофа, Леблон был первым архитектором, создавшим в Петербурге и его окрестностях крупные, типичные для барокко, садово-дворцовые ансамбли.

Из немецких архитекторов, работавших при Петре, несколько особняком стоит Шлютер, давший весьма изысканную и элегантную декорировку Летнему дворцу в Летнем саду. Построенный (в 1714—1720 годах) в Летнем саду по его проекту грот, о котором дает представление чертеж, хранящийся в Эрмитаже, говорит о тех богатых декоративностью и живописностью формах архитектуры, которые привез с собой Шлютер. Постройки, созданные им в Германии, — в том же стиле. Богатые скульптурные композиции наличников, многочисленные статуи и вазоны украшали шлютеровский грот.

Не останавливаясь на менее значительных мастерах, как Гербель, Шумахер, Браунштейн, Ферстер, Кинтлер и других, перейдем к двум архитекторам, творчество которых несомненно сыграло большую роль в дальнейшем развитии русской архитектуры первой половины XVIII века и формировании творчества Растрелли: это — Шедель и Теодор Швертфегер.

Деятельность первого протекала не только в Петербурге, но и вне его. В начале тридцатых годов он работал вместе с Растрелли в Москве, а затем был отправлен на Украину. В Петербурге Шедель работал для Меншикова и выстроил ему дворцы — один в городе (1711—1716), а другой в Ораниенбауме (1713—1725). На гравюре Ростовцева 1717 года, изображающей усадьбу Меншикова, мы видим, что Ораниенбаумский дворец со всем своим окружением был типичным барочным архитектурным комплексом. Дворец, развертывающийся перед ним партер, бассейн с каналом, выходящим в море, — все это представляло единую композицию, центром которой был полукруг главного здания. Масштаб постройки, ее пышная архитектура выделяли Ораниенбаумский дворец из петербургских дворцов. Расположенный полукругом, размещенный на возвышении, он был открыт взору с различных сторон. Центр дворца выделен и по размерам и по декорировке, а крайние части разработаны в виде увенчанных куполами восьмигранных павильонов.

Другой немецкий архитектор, Теодор Швертфегер (работал в России с 1716 по 1733 год), был назначен руководителем строительства Александро-Невской лавры. Он переработал трезиниевский проект монастыря в громадный архитектурный комплекс типично барочного стиля. Перед главными зданиями лавры проектировался широкий двор, обнесенный полукруглой оградой. На заднем плане Швертфегер предполагал устроить по принципу французской разбивки парк. На плане обозначен собор, модель которого хранится в Архитектурном музее Академии художеств. Она показывает нам Швертфегера как выразительного мастера немецкого барокко с его живописными и замысловато-вычурными формами. Особенно характерна в этом отношении обработка западного фасада с высокими легкими четырехъярусными башнями-колокольнями, отделанными по углам колонками и пилястрами и расставленными на втором ярусе статуями. Такие колокольни-башни, прототипом которых послужили башни, созданные Райнальди и Борромини в церкви св. Агнесы в Риме, нашли широкое применение в архитектуре позднего итальянского и южнонемецкого барокко. Фасад швертфегеровского собора предполагался легким и насыщенным игрой света и тени, благодаря изгибу главного фасада и обработке в центре разорванными фронтонами. Боковые фасады собора, обработанные двойными пилястрами, менее интересны. Наличники окон украшены лепкой, но очень плоской. (Недостроенный собор был разобран в 1755 году по постановлению комиссии, в которой участвовал и Растрелли.) Швертфегеру же принадлежит Александро-Благовещенская церковь

(в Александро-Невской лавре), которую он строил при участии Трезини. Здесь любопытна декорировка стен: рустовка в нижнем этаже, выделение второго этажа, членение тянутыми через два этажа пилястрами, наличники с лепными маскаронами, крупный антабамент с многопрофильным карнизом, образующим лучковые фронтоны.

Наряду с немецкими архитекторами в стиле такого же пышного барокко работали и итальянские мастера. Количество их построек было незначительно, и до наших дней они почти не сохранились. Для своего времени творчество этих архитекторов, их замыслы и идеи, которые они принесли с собой, сыграли большую роль.

Один из этих мастеров, Николло Микетти, у себя на родине был помощником архитектора Карло Фонтано, выдающегося представителя итальянской барочной архитектуры рубежа XVII—XVIII веков. Он воспринял живописно-вычурную, пышную манеру своего патрона. Вскоре после приезда в Россию Микетти сменил умершего Леблона в должности «генерал-архитектора», хотя официально он такого звания не носил. Ему были поручены постройки в Петергофе и Стрельне. В Петергофе он строил, очевидно, по проектам Леблона, Большой грот с фонтанами, Марли и Эрмитаж и выполнял незначительные работы по отделке Монплезира, в одной из боковых комнат которого сохранился выполненный по его проекту камин, украшенный богатой лепкой с завитками в виде раковин, капителями с гирляндами и другими мотивами декорировки, получившими впоследствии большое применение.

Для Стрельны Микетти спроектировал и начал строить дворец, но не закончил его, так как в 1723 году уехал в Италию и оттуда не вернулся.

В Эрмитаже и в бывшем архиве Министерства двора сохранились чертежи, дающие представление о стиле дворца, задуманного Микетти. Если бы они были полностью реализованы самим Микетти, Стрельнинский дворец был бы самым крупным и пышным дворцом Петровской эпохи. По своим формам он ближе всех памятников примыкает к творчеству Растрелли. На чертеже фасад дворца показан расчлененным на пять частей. Средину с тремя пролетами арок, обработанными группами колонн, имеет более пышную декорировку: сложные наличники со скульптурой, фронтон с овальным окном в тимпане, увенчанный полужающими фигурами, и центральное окно, украшенное картушем с короной. Боковые части скомпонованы в виде как бы отдельных, но вплотную присоединенных флигелей. Центр каждого из них увенчан фигурными фронтонами со статуями. Колонны и пилястры, расчленяющие фасад, протянуты во всю высоту дворца до самого верхнего этажа, и каждой из них соответствует статуя. По горизонтали фасад Стрельнинского дворца делится таким образом, что первый этаж подчеркнут большими окнами и наличниками в виде полукруглых фронтонов, а окна второго этажа обработаны наличниками в виде раковин и связаны друг с другом единой тягой, проходящей по горизонтали через весь фасад. Венчающий антабамент имеет богато развитый фриз, прорезанный окнами и расчлененный посредством консолей. У боковых флигелей дворца были запроектированы галереи с колоннами и арками.

Кроме Стрельнинского дворца, Микетти строил дворец в Екатеринентале, около Ревеля (1718—1722). В формах его главного фасада, так же как в проектах Стрельнинского дворца, мы опять видим признаки, характерные уже для барокко середины XVIII века. Но в Стрельне они получили большую выразительность и отточенность. В Екатеринентале они несколько сухи и более скучны. В этом дворце также центр акцентирован вычурным фронтоном и пилястрами, которые имеют капители с гирляндами. Подчеркнута значимость бельэтажа посредством богатых наличников, окаймляющих окна.

Третьей работой Микетти была модель Кронштадтского маяка, хранящаяся в Морском музее (1721—1722). Это должна была быть трехъярусная громадная башня, увенчанная куполом с люкарнами. Нижний ярус, с большой аркой, для прохода судов, обработан с четырех сторон фронтонами в виде петушиных гребешков. Это произведение Микетти как бы подра-

жает башням Борромини, Райнальди и Карло Фонтано и, в то же время, является как бы прообразом колоколен, которые в середине XVIII века создали Растрелли, Ухтомский и Чевачинский.

Творчество Микетти сыграло большую роль в развитии русского барокко первой половины XVIII века, дав поступательный ход тому пышному стилю, который оттеснил в двадцатых годах XVIII века все остальные разновидности петровского барокко. Как мы уже упоминали, Микетти сменил Леблона по строительству Петергофа. Воспитанный на принципах нарядного итальянского барокко, Микетти, достраивая Петергофский дворец и его окружение, несомненно придал им отпечаток парадности и празднично-декоративного блеска.

Другие итальянские мастера почти не оставили таких памятников, которые свидетельствовали бы о значении их для дальнейшего развития барокко в России.

Несколько слов надо сказать об архитекторе Гаетано Киавери. Он работал почти одновременно с Микетти над оконченным Кунсткамерой, где создал двухъярусный колонный зал. О стиле его работы можно судить по памятнику, оставшемуся в Дрездене. Там он построил в начале сороковых годов придворную церковь, колокольня которой считается шедевром барокко. Она построена в виде сквозной трехъярусной башни, увенчанной куполом, и обработана многочисленными колоннами и статуями, которые придают ей стройность и сообщают как бы устремленность вверх. Что касается обработки стен — здесь налицо все элементы, встречающиеся в развитии немецком барокко и у Растрелли (который дает их уже в иной трактовке).

Таковы были наиболее выдающиеся первые архитекторы Петербурга и основные направления, встречающиеся в раннем «петербургском барокко». Что же было в эту эпоху в Москве? Указом 1714 года в Москве было запрещено сооружение каменных построек, но до этого времени их здесь был возведен целый ряд.

Традиции московской архитектуры XVII века продолжали жить и в XVIII веке, в Петровскую эпоху. Наряду с этим строились здания, по стилю более близкие к петербургской архитектуре. Примером таких построек может служить так называемая Меньшикова башня (1705—1707). Замечательно, что ее строил русский зодчий И. П. Зарудный до появления пенсионеров Петра I и до приезда в Россию архитекторов-иностранцев. Меньшикова башня — это церковь, выстроенная по заказу А. Д. Меньшикова. По своим конструктивным особенностям она приближается к церквям Украины и к церквям в Дубровицах и в Филях. Замечательна обработка Меньшиковой башни: вынесенные вперед по-барочному карнизы с модульонами, круглые окна с лепными наличниками, пилястры с венчающими вазонами, которыми обработаны углы верхней части. Особенно интересно оформление главного фасада, на котором выступают громадные, мощно парисованные волюты — мотив, в столь крупном масштабе почти не применявшийся. Капители колонн портала обработаны гирляндами и головками. Дверь окаймлена лепным наличником. По своей декорировке Меньшикова башня может быть отнесена к отличавшейся пышностью линии развития русского барокко, которая нашла свое ярчайшее выражение в середине XVIII века.

Но Зарудному пришлось в конце концов работать в Петербурге. Здесь он выявил себя не только как архитектор, но и как блестящий декоратор. По проектам Зарудного были выполнены иконостасы для Петропавловского и Исаакиевского соборов (1722—1726), для церкви в Ревеле, для церкви Ораниенбаумского дворца и др. Кроме иконостасов Зарудный выполнил балдахин для Петра I в Синодальной палате (1721) и оформил ковчег и балдахин для перенесения мощей Александра Невского. Он умел создавать такие архитектурно-декоративные композиции, в которых в единое целое связывались колонки, волюты, растительные орнаменты, раковиннообразные завитки и фигуры.

Вопрос о парадном окружении монарха и двора ставится особенно широко в двадцатых годах XVIII века. Характерная для первых двух десятилетий XVIII века скромность в придвор-

ной жизни решительно сменяется пышностью и богатством. Россия была провозглашена империей, и при дворе создается этикет. Это был тот период, когда «Петр Великий сделал много для возвышения класса помещиков и развития нарождавшегося купеческого класса», когда «Петр сделал очень много для создания и укрепления национального государства помещиков и торговцев»*. Во главе национального государства помещиков и торговцев стояла феодально-крепостническая монархия, мощь которой значительно усилилась на основе европеизации в результате «петровских реформ». Самодержец был представителем дворянской власти на троне. Все его окружение, весь его обиход должны были выражать могущество и величие. Церемонии и празднества при царском дворе, пышные резиденции и церковные сооружения — все подчинено было одной цели: прославлению монарха. Слагалась идеология крупноземельческого дворянства — идеология, пронизанная пафосом военных и политических успехов крепостнической монархии.

Вот причины того, что в двадцатых годах XVIII века возобладали в архитектуре стиль пышного барокко.

Развитие барокко в России шло своеобразным путем. В результате этот стиль получил яркую самобытность, отличающую его, при общности архитектурного языка, от южнонемецкого и итальянского барокко конца XVII и начала XVIII веков.

В Европе мы видим, как, с одной стороны, развитие барокко идет по линии утонченности, превращения в стиль рокайль и далее — быстрого вырождения этого стиля, созданного эпохой абсолютизма. С другой стороны, в связи с развитием буржуазной идеологии, на смену барокко уже ясно выступает классика. В России же в это время барокко развивается в сочный, полнокровный стиль, достигая в середине XVIII века высшего развития в архитектуре Петербурга, Москвы и других городов, и кристаллизуется в таких замечательных зданиях, как Зимний дворец, Екатерининский дворец в Пушкине и др.

Причина своеобразия русского барокко заключается в том, что европеизация русской культуры была не простым заимствованием и не рабским подражанием Западу. Перенимались уже сложившиеся формы, выработавшиеся в течение многих десятилетий, но они получали, конечно, в России своеобразное преломление и трактовку. Перенесенные в Петербург и Москву в специфические условия, эти формы получали в руках тех же приезжих иностранных архитекторов уже с первых шагов отпечаток своеобразия.

В эпоху, последовавшую за смертью Петра, наступает затишье в строительстве. В значительной мере это было вызвано истощением средств и разорением страны в результате войн и расхищения казны бюрократией. При Екатерине I еще достраивались начатые здания, а в дальнейшем строительные работы почти совсем приостановились. «Двор» переехал в Москву и только в тридцатых годах в Петербурге снова начали строить.

На первых порах казалось, что архитектурные приемы, которые начали вырабатываться в начале двадцатых годов XVIII столетия, не пайдут себе дальнейшего развития. Правда, в то время продолжали работать и Шедель и Швертфегер, но они не в силах были справиться с огромной задачей. Зарудный умер. Молодые архитекторы, которые выступали в эту эпоху — Земцов, Ерошкин, Коробов и другие, — были робки и чувствовали себя еще учениками. По сохранившимся произведениям этих архитекторов можно судить, что они своим творчеством не могли обеспечить поступательное движение архитектурной мысли.

Правда, Земцов был талантливым мастером, но он был невероятно загружен организационными работами и занимал один из руководящих постов в комиссии по застройке Петербурга. В силу этого ему не удалось полностью развернуть свое творческое дарование. С другой стороны, в архитектурном языке Земцова, как можно судить по сохранившимся чертежам и построй-

* И. В. Сталин. Беседа с немецким писателем Эмилем Людвигом. Партиздат, 1933, стр. 3.

кам в Летнем саду, ясно выявлялись формы, родственные творчеству Леблона и французскому классицизму. Когда же он пробовал применять формы итало-немецкого барокко (церковь Рождества, павильон для ботиков в Петропавловской крепости), они получали у него довольно бледную интерпретацию. Между тем направление пышного барокко, идущего от итало-немецкого источника, в тот период играло решающую роль.

В 30—60-х годах парадный придворный быт усложнился. Для прославления царской власти привлекались разнообразные представители искусства — живописцы, музыканты, скульпторы, поэты. Искусство завоевало прочное место при дворе. В 1752 году состоялось открытие Академии художеств, которая должна была поставлять мастеров, обслуживающих двор и господствующую верхушку. Это стремление к роскоши, в котором ясно проглядывает политическая цель — импонировать дворянству и демонстрировать богатство и силу перед иностранцами, — иллюстрируется следующим местом из записок князя Щербатова: «Уже вместо сделанных из простого дерева мебели стали не иные употребляться как английские, сделанные из красного дерева мегатеня; дома увеличились и вместо малого числа комнат уже по множеству стали иметь, яко свидетельствуют сие того времени здания; стали дома сии обивать штофными и другими обоями, почитая неблагопристойным иметь комнату без обои; зеркал, которых сперва весьма мало было, уже во все комнаты и большие стали употреблять».

Тот же Щербатов, касаясь царствования Елизаветы, отмечает рост пышности: «Двор, подражая или лучше сказать угождая императрице, в золототканые одежды облакался, вельможи изыскивали в одеянии — все что есть богаче, в столе — все что есть драгоценнее, шитье — все что есть реже, в услуге — возобновля древнюю многочисленность служителей, приложили к оной пышность в одеянии их. Дома стали украшаться позолотою, шелковыми обоями, дорогими мебелью, зеркалами и другими. Все сие составляло удовольствие самим хозяевам, вкус умножался, подражание роскошнейшим народам возрастало и человек делался почтителен по мере великолепности его жилья и уборов»⁵.

Усложнявшийся парадный церемониальный быт требовал и роскошной арены, требовал соответствующего дворцового архитектурного оформления. В лице Растрелли явился архитектор, который впервые в XVIII веке сумел построить в России блестящие по замыслу и выполнению здания. С именем Растрелли связано развитие и завершение стиля барокко в России в середине XVIII века. Архитектор Ухтомский работал в Москве и находился до некоторой степени под влиянием Растрелли.

Растрелли, объединив все разнообразные разветвления, которые имелись в архитектуре двадцатых годов, и подчинив их той линии барочного стиля, ярким представителем которой был Микетти, создал своеобразное российское барокко середины XVIII века. Сооружая замечательные здания, создавая архитектурные образы, Растрелли вывел не только петербургскую, но и всю русскую архитектуру первой половины XVIII века на широкую дорогу.

