

# Ф.-Б. Растрелли и архитектура барокко в Северной Италии

В статье рассматриваются контакты ведущего представителя елизаветинского барокко в России Ф.-Б. Растрелли с итальянской архитектурой, особенно Северной Италии, архитектором Ф. Юварой и его кругом. Путем сравнительного анализа храмов и дворцов выявляются черты сходства и вместе с тем принципиальные отличия художественных приемов.

**Ключевые слова:** барокко, Италия, национальное своеобразие, храмы, дворцы, объемно-планировочная композиция, декоративное убранство.

KAPTIKOV A. Yu.

F.-B. RASTRELLI AND ARCHITECTURE OF BAROQUE STYLE IN NORTHERN ITALY

*The article is devoted to contacts of elizabeting baroque in Russia leader F.-B. Rasrelli with Italian architecture, particularly of Northern Italy, architect F. Yvara and his circle. By the way of comparative analysis the features of likeness as well principal differences are exposed.*

*Keywords: the baroque style, Italy, national originality, temples, palaces, space-planning composition, decoration.*



Каптиков  
Анри  
Юрьевич

кандидат искусствоведения,  
профессор УралГАХУ

e-mail: henry2@com.ru

Любой великий архитектурный стиль, пришедший куда-либо извне, как бы ни достигал на местной почве самообытности, продолжает сохранять связь со страной-основоположником. Родоначальницей барокко была Италия, откуда оно распространяется по всей Европе, в конце XVII в. проникая и в Россию. Если на начальном этапе барочные веяния доходили опосредованно, через Польшу и Украину, то при Петре I, благодаря участию итальянцев (Н. Микетти, Г. Киавери) в строительстве Санкт-Петербурга, параллельно — обучению в Риме посланных туда Петром молодых специалистов (П. Еропкин, Т. Усов и др.) стало возможно прямое использование форм итальянского барокко. Правда, в петровской архитектуре они оказались востребованными довольно мало<sup>1</sup>. Причиной тому служили вкусы царя, ориентировавшегося, в первую очередь, на Голландию.

Когда при императрице Елизавете Петровне барокко в России достигает апогея, его крупнейшим представителем выступает итальянец по происхождению — Ф.-Б. Растрелли (1700–1771). Отечественные историки архитектуры — И.Э. Грабарь [7], Д.Е. Аркин [3], Б.Р. Виппер [5], Т.В. Алексеева [2], Ю.М. Овсянников [11] и другие неизменно делали упор на его обрусение, отличия от итальянской, да и всей западноевропейской архитектуры той эпохи. Так, по Д.Е. Аркину, «это отличие, прежде всего... в отсутствии характерных для барокко нарочито усложненных

осевых построений, кривых очертаний, овальных или полуовальных пространств» [3, 35].

Вместе с тем Д.Е. Аркин признает мастерское владение Ф.-Б. Растрелли «присущим итальянскому барокко богатством и разнообразием пластических средств» и даже «формальную близость к стилиевой системе барокко» [3, 6, 87–88]. Но этот тезис не конкретизируется. Только Б.Р. Виппер прямо указал на связи Ф.-Б. Растрелли с Северной Италией, постройками архитектора Ф. Ювары и его круга, назвав и небольшое число объектов [5, 68, 110; 12, 282–283].

Настоящая статья, отнюдь не претендуя на подробное сопоставление произведений Ф.-Б. Растрелли и итальянского барокко, ставит целью, во-первых, рассмотреть достоверные контакты мастера с итальянской архитектурой и искусством. Во-вторых, попытаться сравнить творчество Ф.-Б. Растрелли и его старшего современника Ф. Ювары<sup>2</sup>.

Ф.-Б. Растрелли рос не в Италии. До шестнадцатилетнего возраста с отцом, скульптором К.-Б. Растрелли они находились в Париже, затем в Санкт-Петербурге, куда по контракту отправился Растрелли-старший. Велика вероятность, что тот «привез в Россию увражи с видами дворцов и храмов своей родины» [11, 232].

Остается дискуссионным вопрос, выезжал ли потом молодой Растрелли в Европу. По старой версии — даже дважды, причем с пребыванием около двенадцати лет во Франции. Однако Б.Р. Виппер считал это неподтвержденным,

<sup>1</sup> И.Э. Грабарь считал, что «в Петербург попали лишь обломки итальянского барокко» [7, 218].

<sup>2</sup> Оговоримся, что не все упомянутое Б.Р. Виппером оказалось доступным даже для заочного изучения (Вилла Бенасси близ Лукки, дворец в Риволи).



Иллюстрация 1. Турин. Церковь Суперга. Фото А. Ю. Капτικούва. 2012 г.



Иллюстрация 2. Турин. Церковь Суперга. Купол. Фото А. Ю. Капτικούва. 2012 г.

допуская лишь одну поездку после смерти Петра, причем с вероятностью посещения Северной Италии [5, 67–68; 12, 280–281]. Между тем для Ю. М. Овсянникова такая версия представляет собой лишь дань устоявшейся традиции: «Но факты, документы и хронология свидетельствуют: не уезжал» [11, 220]<sup>3</sup>.

Как бы то ни было, представление, и достаточно серьезное, об итальянском барокко у Ф.-Б. Растрелли, конечно, имелось. Если уж об одном из основоположников архитектурного классицизма в России, А. Ф. Кокоринове, современник пишет, что, отказавшись от поездки в Европу, он изучал поднимавшийся во Франции новый стиль «по гравюрам» [9, 209]<sup>4</sup>, то тем паче это относится к нашему мастеру.

Сам Ф.-Б. Растрелли, перечисляя созданное, говорил о Строгановском дворце на Невском: «Два главных



Иллюстрация 3. Турин. Церковь Суперга. Фрагмент интерьера. Фото А. Ю. Капτικούва. 2012 г.



Иллюстрация 4. Турин. Церковь Суперга. Алтарь. Фото А. Ю. Капτικούва. 2012 г.

фасада украшены прекраснейшей архитектурой *в итальянском вкусе* (выделено нами. — А. К.)», штукатурные работы в большом зале выполнялись «весьма искусными итальянскими мастерами», итальянцами же были написаны плафоны [1, 140; 8, 14; 11, 325]. Вообще монументальная живопись в растреллиевских дворцах и храмах предостерегалась чаще им. В приглашении в Россию таких известных у себя на родине художников, как Д. Валериани, А. Перезинотти и др., усматривают инициативу Ф.-Б. Растрелли, а с Д. Валериани он был даже дружен домами [11, 300]. Из Италии выписывал произведения искусства, например, для постоенного им Воронцовского дворца плафон от «Тьеполетто» [8, 196]<sup>5</sup>. Как видим, по собственному признанию архитектора, «итальянская манера» была ему близка, а в числе его сотрудников, особенно по отделке зданий, постоянно находились итальянцы<sup>6</sup>.

5 В 1770 г. Растрелли привез из Италии в Петербург для продажи 33 картины итальянской школы (Л. Джордано, Г. Рени, С. Риччи и др.).

6 С некоторыми из них возникали у Растрелли крупные неприятности. Так, «штукатурного и гротирного дел мастер» Игнацио Росси подал на него донос в провинции денег, отпускаемых на строительство четвертого Зимнего дворца [11, 336].

Теперь приступим к сопоставлению творчества Ф.-Б. Растрелли и его североитальянского коллеги Филиппо Ювары (1678–1736). Для начала интересно сравнить их статус. Ф. Ювара, сын месинского ювелира, обучавшийся зодчеству в Риме у К. Фонтана и успевший сделать себе там «имидж» (член Академии Св. Луки с 1706 г.). В 1714 или 1715 г. он обосновался в Турине как «первый архитектор» савойского короля [4, 57; 6, 97]. Придворным архитектором (почти в таком же возрасте) стал и Ф.-Б. Растрелли<sup>7</sup>.

Необходимо сразу отметить необходимость возможностей двух дворов-заказчиков. По справедливой оценке Д. Е. Аркина, «ни один из западноевропейских архитекторов не располагал таким громадным полем практической деятельности, какое было предоставлено Растрелли» [3, 80]. Правда, Ф. Ювара, характеризующийся историками мастером «больших композиций, сооружений крупного масштаба» [6, 78], пользовался международной известностью. Его приглашали в Лиссабон (1719–1720) проектировать собор, замок и другие объекты. А последние два года жизни он провел в Мадриде, где и умер, составив проект нового королевского дворца<sup>8</sup>.

Определенные параллели можно провести в творческих предпочтениях двух зодчих. Ф. Ювара знаменит на всю Европу «прежде всего, как художник-сценограф» [4, 54]. В послужном списке Ф.-Б. Растрелли немало место занимают театры: в Московском Кремле, «Комеди и Опера» в третьем Зимнем дворце, деревянном Зимнем дворце на Невском, четвертом Зимнем дворце, «Оперном доме» на Царицыном лугу у Летнего дворца и др. Он конструировал и машины «для театров в операх и комедиях». К этому надо добавить оформление театрализованных зрелищ. Растрелли проектировал колесницы, пирамиды с винными фонтанами, «фигурные столы, украшенные фонтанами и каскадами» [3, 102, 104, 107; 8, 11; 11, 209].

Однако театральное поприще не являлось основным для Ф. Ювары, как бы ни обнаруживали в его творчестве «своеобразный сценографический подход» или «создание

7 Распространенное в литературе мнение, будто в эту должность он был возведен еще в 1730 г. [см., напр.: 8, 7], опровергается Ю. М. Овсянниковым, относящим указ Анны Иоанновны к отцу зодчего — К.-Б. Растрелли. Согласно тому же автору, Растрелли-младший был назначен придворным «обер-архитектором» в 1738 г. [11, 227, 238].

8 Ф.-Б. Растрелли на склоне лет, оказавшись не у дел, предлагал свои услуги прусскому королю Фридриху II, но безуспешно [11, 366].

3 Совершенно достоверны лишь выезды Растрелли в Италию на закате его деятельности, в 1762–1763 и 1769–1770 гг. Последний раз с дочерью и зятем, архитектором Ф. Бертулиати, который, кстати, был родом из соседнего с Северной Италией Лугано [5, 84; 8, 16; 11, 358–360, 368].

4 О новинках строительства в европейских столицах регулярно информировали тогда и «Санкт-Петербургские ведомости» [8, 20].

ряда театральных декораций» в планировочных решениях [4, 57, 58]. Тем более, оно не преобладало у Ф.-Б. Растрелли. Поэтому обратимся к их главным архитектурным произведениям.

В 1715 (1717?)–1731 г. Ф. Ювара сооружает близ Турина церковь-монастырь Суперга. Подходящим для сравнения у Ф.-Б. Растрелли является Андреевская церковь в Киеве, осуществлявшаяся с 1748 г. по его проекту московским архитектором И. Ф. Мичуриным (освящена в 1767 г.). Оба храма мемориальные: первый создан в честь победы над французами, вынужденными снять осаду Турина, второй связан с памятью об апостоле Андрее, который воздвиг тут крест. Немалое сходство можно найти и в самом расположении храмов. Суперга (Иллюстрация 1) стоит на высоком холме и, при некоторой удаленности от города, хорошо читается с его края, особенно с набережной реки По. Для Андреевской церкви, существенно уступающей Суперге по величине<sup>9</sup>, основанием послужил крепостной бастион, превратившийся в своеобразный дом-стилобат. Возносясь на нем (Иллюстрация 5), храм как бы парит над подолом и лентой Днепра.

У обоих памятников центрический тип композиции. Суперга, не считая портика и примыкающих сзади прямоугольных объемов, не входящих в состав храма, представляет собой овал. Андреевская церковь крестообразная в плане. Тем не менее «корпус храма имеет вид сложного многогранника» [3, 72]. Это достигнуто срезом углов, к которым приставлены выступы-контрфорсы, дополненные каждый шестью колоннами (Иллюстрация 5, 8).

Супергу, хотя в ней склонны усматривать обращение к римским источникам — реставрированному Бернини Пантеону и церкви Сан-Андреа самого Бернини [4, 58], — нельзя назвать однофасадной, каковы многие шедевры барокко в Риме (Иль-Джезу, Сан-Карло, Сан-Аньезе и др.). В то же время она не обладает «четырёхфасадностью», столь ярко выраженной в Андреевском храме. Последняя вообще составляет чрезвычайно важную черту творчества Ф.-Б. Растрелли, особенно его культовых построек, на что неоднократно указывалось [см., напр.: 2, 138; 3, 60–61]<sup>10</sup>. Но и Суперга

9 Считается из всех построек Растрелли самой скромной по абсолютным размерам [10, 109].

10 Сравнивая однофасадные итальянские церкви с Андреевской, Д. Е. Аркин писал, что в ней «композиция развернута не на условном "экране" фасада, она охватывает собой весь объем» [3, 62].

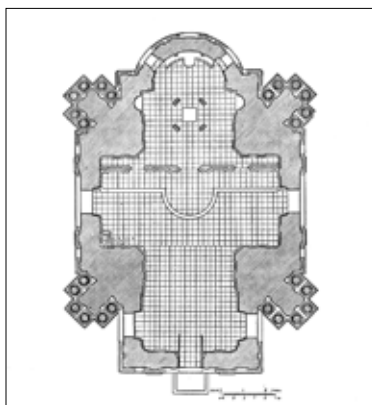


Иллюстрация 5. Киев. Андреевская церковь. План (по Д. Е. Аркину)



Иллюстрация 6. Киев. Андреевская церковь. Фото А. Л. Пунина. 1968 г.

не рассчитана на сугубо фронтальное восприятие. По обе стороны портика, не случайно развитого в глубину (наружные боковые колонны), происходит поворот, открывающий новую архитектурную картину, и только из-за длинных маловыразительных пристроек она не находит достойного продолжения.

Известное родство обнаруживается в легкости и изяществе дополняющих купол частей увенчания обоих памятников<sup>11</sup>. Недаром в том и в другом проекте первостепенное внимание уделено силуэту.

Вместе с тем Суперга производит впечатление чисто барочной тяжеловесности. Это ощутимо и в монументальных, большого коринфского ордера, колоннах портика, и таких же пилястрах, которыми обработаны фасадные выпуклости. То же можно сказать и о куполе (Иллюстрация 2). Колонные пары барабана как бы воспринимают давление спаренных же ребер самого купола (прием, восхо-

11 А форма главок и вовсе близка.



Иллюстрация 7. Киев. Андреевская церковь. Купол



Иллюстрация 8. Киев. Андреевская церковь. Угловая часть



Иллюстрация 9. Киев. Андреевская церковь. Интерьер

дящий к микеланджеловскому куполу собора Св. Петра).

Интерьер Суперги — это весьма динамичное пространство, чье «перетекание» от основного к заднему куполу подчеркивается диагональным срезом углов опор (Иллюстрация 3). Пластическая обработка чрезвычайно богата: кольцо приставных колонн, доходящее с антаблементом до основания барабана. Его простенки заполнены колонками на раскреповках пилястр. Не довольствуясь этим, Ф. Ювара находит «внутренние» наличники, используя в них колонки, витые в нижних частях. Наконец, нужно назвать громадный двухколонный, с разорванным фронтоном и сложной рельефной композицией в глубине, алтарь.

В отличие от этого, фасады Андреевской церкви члениятся пилястрами. И лишь декорация диагональных срезов с контрфорсами — колонная, находит продолжение в колонных башенках. Уподобляя их гигантским светильникам, Д. Е. Аркин показывает, как «с каждой новой точки обозрения раскрываются новые грани, стена как плоскость почти исчезает, глаз

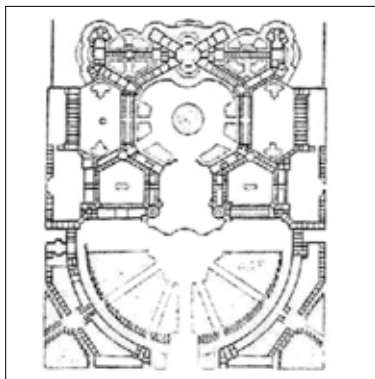


Иллюстрация 10. Замок Ступиниджи. План (по Ю. Ю. Савицкому)



Иллюстрация 11. Замок Ступиниджи

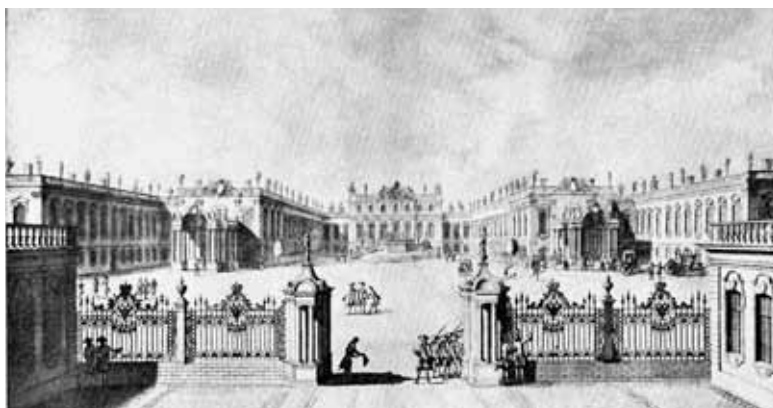


Иллюстрация 12. Санкт-Петербург. Летний дворец Елизаветы Петровны. Рисунок М. И. Махаева. Государственный Русский музей

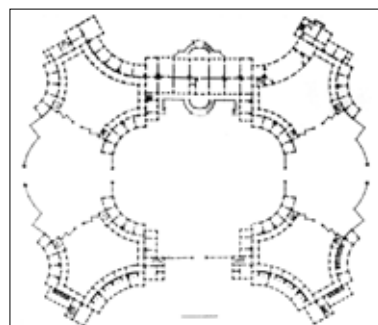


Иллюстрация 13. Киев. Императорский дворец. План. Вариант. Чертеж Ф.-Б. Растрелли. Национальная библиотека (Варшава)

воспринимает прижатые друг к другу и попарно выступающие в разные стороны угловые колонны...» [3, 72]. Купол Андреевской церкви, несомненно, легче и пластичнее, чем на Суперге, за счет пилястрового оформления изогнутых линий карниза и изысканного рисунка люкарн с головками херувимов.

Внутреннее пространство храма отмечено единством, не нарушаемым и боковыми ветвями креста. Здесь, включая трехъярусный иконостас, Ф.-Б. Растрелли использовал только пилястры (Иллюстрация 9)<sup>12</sup>.

Возвращаясь к Ф. Юваре, отметим, что в другом его выдающемся произведении — охотничьем замке Ступиниджи (1729–1733) — главный интерес представляет сложнейшая объемно-пространственная композиция (Иллюстрация 10) и особенно расположение того, что предшествует основному зданию. Сначала идет двор, своим полукругом развернутый к воротам. Переход к другому двору, который расположен непосредственно перед зданием и по форме близок к шестиугольнику, решен как под-

черкнутое сужение между парой пятиугольных хозяйственных корпусов. Этому соответствует вычурность конфигурации самого замка, где основной овальный объем дополняют выступающие по диагоналям четыре крыла (Иллюстрация 11)<sup>13</sup>.

Способен ли был на что-либо подобное Ф.-Б. Растрелли? Как уже отмечалось, в литературе господствует мнение о его нелюбви к овалам и прочим изогнутым формам, что подтверждается рядом основных творений мастера. К примеру, в Царском Селе «прямолинейному объему дворца полностью соответствует прямолинейная анфилада его помещений». Однако ниже автор вынужден признать, что, по крайней мере, в графической проекции «весь дворцовый комплекс заключен в характерные для барочных дворцов формы замкнутого ансамбля с *криволинейными* (выделено нами. — А. К.) в плане очертаниями» [3, 27]. В самом деле, нельзя игнорировать тут роль, при всей их подчиненности дворцу,

изогнутых служб, недаром именовавшихся «циркумференциями»<sup>14</sup>.

Конечно, если сравнивать, каковы подходы к Ступиниджи и, скажем, к Летнему дворцу Елизаветы Петровны (1741–1744; Иллюстрация 12), у Ф.-Б. Растрелли они решены куда проще — это уступчатое пространство, образованное выступами самих дворцовых объемов<sup>15</sup>. Однако он мог и значительно усложнить это преддверие. Достаточно привести в пример проект императорского дворца в Киеве (Иллюстрация 13)<sup>16</sup>. Въезд в центральный двор здесь меж широко изогнувши-

12 Весьма показательно, что при утверждении в 1751 г. окончательного варианта иконостаса решили: «витые столбы, оным не быть, а быть вместо оных пилястрам» [8, 11].

13 Немецкий исследователь Вольфганг Юн не без преувеличения уверяет, будто «единственной целью устройства подобной декорации было, кажется, создание ряда театральных декораций» [4, 58].

14 Хотя последние возводились еще предшественником Растрелли А. В. Квасовым, с началом работы в Царском Селе самого мастера (1749) их облик мог быть изменен. Поэтому Д. Е. Аркин, а вслед за ним и Т. В. Алексеева [2, 136] считают возможным рассматривать их как растреллиевские.

15 В этом смысле Летний дворец ближе к построению Версальского (со стороны Мраморного дворца), в чем Т. В. Алексеева правильно видит свидетельства «несомненного воздействия на творчество мастера версальских впечатлений» [2, 135]. Однако французские влияния на Растрелли — особая тема, не входящая в задачи данной статьи.

16 Дворец был построен в 1752 г. деревянным одноэтажным на каменном полуэтаже. Сгорел в 1811 г. В 1869–1871 гг. архитектором К. Я. Мавеским было выстроено каменное подобие, существующее и сейчас [8, 11].

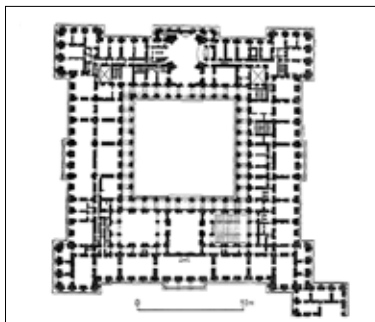


Иллюстрация 14. Мадрид. Королевский дворец. План (по Ю. Ю. Савицкому)

мися флигелями. Сам двор представлял бы собой овал, фланкированный системой меньших (с каждой по три дворика), чья конфигурация необыкновенно причудлива.

Что Ф.-Б. Растрелли вовсе не чуждался изгибов и овалов, доказывает переделкой им еще в молодости четырехугольного плана конюшен дворца в Руендале на овальный [12, 265]. Всевозможные округлости видим и в первоначальной разработке собора Смольного монастыря, боковых фасадах дачи Сиверса на Петергофской дороге, Троицкой (хотя и «задуманной по русскому обычаю») и других церквей [см.: 8, 78, 132, 142–143, 144]. Другое дело, что эти формы гораздо чаще оставались в проектах, нежели получали натурное воплощение.

Остается хотя бы кратко сравнить последний проект Ф. Ювары — Королевский дворец в Мадриде (1735)<sup>17</sup> с четвертым Зимним в Петербурге (1754–1762), который и для Ф.-Б. Растрелли явился завершением творческого пути.

Место и облик мадридского дворца истолковываются исследователями несколько превратно: будто он «почти не связан с городом» [4, 108], вызывает «ассоциации с укрепленным замком» [6, 237]. В действительности, при своем периферийном положении, он был не лишен градостроительного значения, которое в дальнейшем только усилилось. Парадна, пусть с чертами сдержанности, его архитектура.

Мадридский дворец имеет план с квадратным внутренним двором и четырьмя угловыми выступами (Иллюстрация 14). Однако с запада ему предпосланы одноэтажные арочные галереи, формирующие курдонер (Иллюстрация 15), а с востока — терраса-спуск в регулярный парк (Ил-

<sup>17</sup> Поначалу дворец был задуман грандиозным, превосходя даже Версаль (длина фасада 474 м, 23 внутренних двора). После смерти Ф. Ювары им занимался итальянец Дж.-Б. Сакетти, которому из-за финансовых затруднений пришлось внести некоторые изменения. Размеры были урезаны, но общая схема, при тех или иных упрощениях, осталась прежней.



Иллюстрация 15. Мадрид. Королевский дворец. Курдонер. Фото А. Ю. Каптикова. 2012 г.

люстрация 16), который значительно ниже уровнем. Хотя эти два фасада вправо считаются главными, родственно разработаны и остальные два, т. е. здание рассчитывалось на всестороннее обозрение. Угловые части образуют ризалиты, фасаду в парк придан еще и центральный ризалит. Остальные фасады имеют посередине выступы, выделенные четырьмя колоннами (при входе во дворец с запада в два яруса). Кроме колонн, сосредоточенных на ризалитах и выступах, фасады отмечены частым ритмом пилястр. Ордер поставлен на нижний рустованный этаж, объединяя два верхних (Иллюстрация 17). Ограждением кровли служит ажурная балюстрада. Акценты завершения — аттик по центру фасада на курдонер, со стороны же парка — купол придворной церкви.

Относительно Зимнего дворца Ф.-Б. Растрелли в градостроительном отношении можно утверждать следующее. Даже если «архитектор с каждым новым проектом все более и более крепко связывал дворцовое здание с его городским окружением» [3, 37], а проект, дополнявший Зимнюю площадь с круглой колоннадой и конным монументом Петра I, достоин великого Дж. Л. Бернини [11, 340], дворец не приобрел доминирующей роли в городском организме. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить со значением — градообразующим, да и силуэтным — соседнего Адмиралтейства.

Ф.-Б. Растрелли, прибегая, подобно создателям мадридского дворца, к замкнутой схеме с внутренним двором (Иллюстрация 18), тоже использует угловые массивы для формирования ризалитов (Иллюстрация 19) и подобий курдонеров. Такое сочетание имелось с восточной стороны<sup>18</sup>, откуда благодаря сильному выступам началось «движение всей массы здания» [1, 130]. Разновидностью курдонера вполне может считаться и меж-

<sup>18</sup> На этот фасад всегда обращается мало внимания, так как впоследствии он был частично застроен.



Иллюстрация 16. Мадрид. Королевский дворец. Садовый фасад. Фото А. Ю. Каптикова. 2012 г.



Иллюстрация 17. Мадрид. Королевский дворец. Фрагмент фасада. Фото А. Ю. Каптикова. 2012 г.

ризалитный участок западного фасада дворца, недаром превращенный позже в огражденный садик.

Так что с градостроительных позиций, по общей композиционной схеме, а частично и пространственным приемом, между мадридским и Зимним дворцами обнаруживаются родственные черты. Еще существеннее вполне выраженная в обоих зданиях четырехфасадность.

Разумеется, система членений и обработки стен сильно различается. Фасады Зимнего дворца, особенно со стороны Невы, представляют

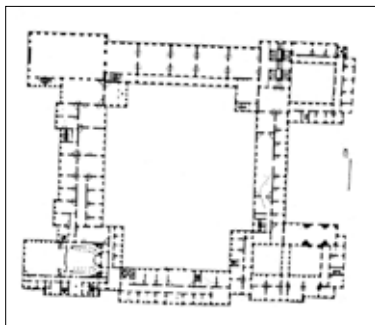


Иллюстрация 18. Санкт-Петербург. Зимний дворец. План. Чертеж Ф.-Б. Растрелли. Государственный Эрмитаж



Иллюстрация 20. Санкт-Петербург. Зимний дворец. Фрагмент фасада. Фото А. Ю. Каптикова. 1976 г.

собой почти непрерывную двухъярусную колоннаду. По наблюдению Б. Р. Виппера, «колонны первого и второго этажей отделены карнизом, но издали сливаются в сплошной колоннаде “большого ордера”» [5, 308]<sup>19</sup>. Завершающая балюстрада, в отличие от Мадрида, превращена в подобие парапета, на котором вместо ваз расставлены статуи. И добавим весьма специфическую черту Растрелли-декоратора — чрезвычайное богатство и разнообразие оконных обрамлений (Иллюстрация 20). Согласно С. В. Алексеевой, на Зимнем дворце их 23 вида [1, 145], в сравнении с чем наличники мадридского дворца выглядят весьма стандартизированными.

### Заключение

Привлеченный материал показывает, что связи Ф.-Б. Растрелли с Италией и обилие при нем итальянцев-помощников не следует недооценивать.

Сравнительный анализ дает основание к следующим утверждениям:

— одним из источников творчества Ф.-Б. Растрелли действительно в большей степени была Северная Италия и творчество архитектора Ф. Ювары, нежели Рим;

<sup>19</sup> Трудно потому согласиться с С. В. Алексеевой, что на западном и восточном фасадах горизонтальные членения преобладают над вертикальными колонн [1, 135]. Это противоречит ее же графическим схемам.



Иллюстрация 19. Санкт-Петербург. Зимний дворец. Фото А. Л. Пунина. 1968 г.

— элементы сходства с ней прослеживаются в отдельных композиционных приемах, прежде всего, четырехфасадности архитектурных сооружений, что отличает этот регион от других барочных школ Италии; при этом «у Растрелли нет повторений, есть только аналоги, родственные новообразования» [12, 288]. Так что его произведения в большей мере основаны все-таки на русской национальной традиции и влияниях других западноевропейских архитектур.

Закончим призывом исследователя: «Изучение творчества Растрелли должно вестись всесторонне» [8, 17].

### Список использованной литературы

- 1 Алексеева С. В. Архитектура и декоративная пластика Зимнего дворца // Русское искусство барокко: Материалы и исследования. — М.: Наука, 1977. — С. 128–159.
- 2 Алексеева Т. В. Франческо-Бартоломео Растрелли и русская культура // От Средневековья к Новому времени: Материалы и исследования по русскому искусству XVIII — первой половины XIX века. — М.: Наука, 1984. — С. 131–141.
- 3 Аркин Д. Е. Растрелли. — М.: Стройиздат, 1954. — 120 с.
- 4 Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись. — [Кельн], 2000. — 504 с.
- 5 Виппер Б. Р. Архитектура русского барокко. — М.: Наука, 1978. — 232 с.
- 6 Всеобщая история архитектуры: в 12 т. — М.: Стройиздат, 1969. — Т. 7. — 520 с.
- 7 Грабарь И. Э. О русской архитектуре. — М.: Наука, 1969. — 424 с.
- 8 Денисов Ю. Зодчий Растрелли. Материалы к изучению творчества / Ю. Денисов, А. Петров. — Л.: Стройиздат, 1963. — 204 с.
- 9 Записки Якоба Штелины об изящных искусствах в России. — М.: Искусство, 1990. — Т. 1. — 448 с.
- 10 Логвин Г. Киев. — М.: Искусство, 1967. — 264 с.

- 11 Овсянников Ю. М. Великие зодчие Санкт-Петербурга: Трезини, Растрелли, Росси. — СПб.: Искусство СПб, 1996. — 592 с.

- 12 Русская архитектура первой половины XVIII века. Исследования и материалы. — М.: Стройиздат, 1954. — 416 с.

### Spisok ispol'zovannoj literatury

- 1 Alekseeva S. V. Arhitektura i dekorativnaya plastika Zimnego dvorca // Russkoe iskusstvo barokko: Materialy i issledovaniya. — M.: Nauka, 1977. — S. 128–159.
- 2 Alekseeva T. V. Franchesko-Bartolomeo Rastrelli i russkaya kul'tura // Ot Srednevekov'ya k Novomu vremeni: Materialy i issledovaniya po russkomu iskusstvu XVIII — pervoj poloviny XIX veka. — M.: Nauka, 1984. — S. 131–141.
- 3 Arkin D. E. Rastrelli. — M.: Strojizdat, 1954. — 120 s.
- 4 Barokko. Arhitektura. Skul'ptura. Zhivopis'. — [Kel'n], 2000. — 504 s.
- 5 Vipper B. R. Arhitektura russkogo barokko. — M.: Nauka, 1978. — 232 s.
- 6 Vseobshchaya istoriya arhitektury: v 12 t. — M.: Strojizdat, 1969. — T. 7. — 520 s.
- 7 Grabar' I. E. O russkoj arhitekture. — M.: Nauka, 1969. — 424 s.
- 8 Denisov Yu. Zodchij Rastrelli. Materialy k izucheniyu tvorchestva / Yu. Denisov, A. Petrov. — L.: Strojizdat, 1963. — 204 s.
- 9 Zapiski Yakoba Shtelina ob izyashchnyh iskusstvah v Rossii. — M.: Iskusstvo, 1990. — T. 1. — 448 s.
- 10 Logvin G. Kiev. — M.: Iskusstvo, 1967. — 264 s.
- 11 Ovsyannikov Yu. M. Velikie zodchie Sankt-Peterburga: Trezini, Rastrelli, Rossi. — SPb.: Iskusstvo SPb, 1996. — 592 s.
- 12 Russkaya arhitektura pervoj poloviny XVIII veka. Issledovaniya i materialy. — M.: Strojizdat, 1954. — 416 s.