Русское зодчество последней трети XVIII — начала XIX вв.

Вторая половина XVIII столетия – период расцвета абсолютной монархии в России, могущества русского дворянства. Но в расцвете абсолютистской системы были заложены и причины ее надвигающегося кризиса. Централизующей силе абсолютной монархии противостояли, с одной стороны, крестьянские движения (восстание Пугачева), с другой – вольнодумство («вольтерьянство») просвещенных дворян, их увлечение масонскими (Новиков) и тираноборческими (Радищев) идеями. Напряженному развитию русской общественной мысли и русской литературы этих лет (Сумароков, Фонвизин) соответствовал быстрый взлет русской художественной культуры второй половины XVIII в., формирование целого поколения мастеров, представленного крупными творческими индивидуальностями.

XVIII

Основание Академии художеств (1757), первого и отныне крупнейшего художественного центра, определило пути русского искусства на протяжении всей второй половины столетия. В течение многих десятилетий XVIII в. Академия, основанная инициативой И.И. Шувалова, куратора Московского университета, и при помощи М.В. Ломоносова, была единственным в России высшим художественным заведением. Академия взрастила высокопрофессиональных архитекторов, скульпторов, живописцев и графиков, решавших важнейшие художественные задачи русской жизни. Основой художественного образования было изучение великих мастеров прошлого, прежде всего античности. В соответствии с этими канонами окружающая действительность, природа должны быть «исправлены», «улучшены» под кистью художника. Вместе с тем в русской Академии работа над натурой (прежде всего рисование и лепка с натурщиков) занимала значительное место в системе обучения.

Русский классицизм основан, конечно, на тех же принципах, что и классицизм европейский. Он привержен большим обобщениям, «общечеловеческому», стремится к гармонии, логике, упорядоченности. Идея Отечества, так же, как и руссоистская идея «естественного человека»,–основные в его программе. Высокогражданственное чувство сказалось и в архитектуре эпохи классицизма, и в монументальной скульптуре, в исторической живописи, и даже в таком как будто отдаленном от прямого выражения духа государственности жанре, каким был портрет. Но в русском классицизме отсутствует идея жесткого подчинения личности абсолютному государственному началу. В этом смысле русский классицизм ближе к самим истокам, к искусству античному, с его воплощением логического, разумного, естественности, простоты и верности природе как идеальных понятий, выдвигавшихся просветительской философией в качестве исходных критериев прекрасного. Античная и ренессансная система композиционных приемов и пластических форм

пересматривалась русскими художниками применительно к национальным традициям, к русскому образу жизни.

Русский классицизм овеян более теплым и задушевным чувством, менее официален, чем его европейский прототип. В своем развитии он проходит несколько этапов: ранний классицизм (60-е – первая половина 80-х годов), строгий, или зрелый (вторая половина 80-х – 90-е годы, вплоть до 1800 г.), и поздний, развивающийся до 30-х годов XIX в. включительно. Благодаря отсутствию суровой нормативности (общественные тенденции особенно ярко выражены в период раннего классицизма) параллельно ему развиваются иные стилевые направления. Так, ведет свое начало еще от эпохи рокайля псевдоготика; шинуазри («китайщина») и тюркери («туретчина») используют традиции Дальнего Востока и Передней Азии.

Уходящее рококо оказало определенное воздействие на формирующийся сентиментализм, который, в свою очередь, повлиял на романтизм XIX в. Но было бы глубоко ошибочным рассматривать историю искусства как простую смену одного стиля другим. В действительности этот процесс многообразен, а в русском XVIII в. он особенно сложен.



Императорская Академия художеств

Наиболее полно классицизм выразил себя в архитектуре и монументально-декоративной пластике второй половины XVIII в. Крупнейшие мастера раннего классицизма А.Ф. Кокоринов (1726– 1772) и француз Ж.-Б. Валлен-Деламот (1729–1800) – авторы проекта ***здания Академии художеств в Петербурге*** (1764–1788), в котором учтено важное в градостроительном отношении местоположение здания на берегу Невы. В плане оно представляет собой почти квадрат, в который вписан круглый внутренний двор, а по углам –малые служебные. Цокольный и первый этажи являются неким рустованным пьедесталом, два верхних объединены общим ордером. Почти ничто уже не говорит об уходящем барокко, лишь средняя часть фасада с колоннами и статуями построена на игре выпуклых и вогнутых поверхностей. Все привычные для барокко элементы: филенки, тяги, наличники –строго упорядочены. Кокоринов стал первым профессором-руководителем архитектурного класса в Академии, здание которой он строил. Валлен-Деламоту

принадлежит также здание Малого Эрмитажа (1764–1769) и фасады и арки лесных складов Адмиралтейства, так называемая «***новая Голландия***» (1765–1780), строительство которых было начато еще С. Чевакинским.



Арка Новой Голландии

Важнейшей государственной задачей 60–80-х годов было оформление набережных основной водной артерии Петербурга – Невы. В связи с этим со стороны Невы была возведена ставшая потом столь знаменитой ограда Летнего сада (1771–1786), автором которой считаются Ю.М. Фельтен (1730–1801) и его помощник П. Егоров. В ней сохранено то же сочетание черного металла и золоченых деталей, как и в типично барочной ограде Большого Царскосельского дворца. Но вместо подвижного, изменчивого, свободного и прихотливого узора в решетке Летнего сада господствует вертикаль: вертикально стоящие пики пересекают прямоугольные рамы, равномерно распределенные массивные пилоны поддерживают эти рамы, подчеркивая своим ритмом общее ощущение величавости и покоя. Фельтену принадлежит также здание Старого Эрмитажа (1771–1787) и галерея-переход над Зимней канавкой (1783–1784).



Китайский дворец. Южный фасад

Данью упоминавшемуся увлечению «китайщиной» является ***Китайский дворец в Ораниенбауме*** (г. Ломоносов) под Петербургом, построенный Антонио Ринальди (ок. 1710–1794; в России – с 50-х годов). Китайский дворец (1762–1768) – изысканное здание, интерьер которого отделан в формах, близких к рококо, и украшен в «китайском» духе, – «чудо XVIII века», как его называли «мирискусники», с замечательными росписями бр. Бароцци и Торелли Ст., с присланным Тьеполо плафоном. В рокайльном духе были исполнены и парковые увеселения в Ораниенбауме, вроде Катальной горки (1762–1774). В ансамбле рокайльных интерьеров огромную роль играет сочетание разных материалов, разнообразие фактур: живописные

панно, лак, фарфор, стеклярус, вышивка, позолота, мрамор. Все это мы видим в Китайском дворце и Фарфоровом кабинете Катальной горки.

Несколько позже Ринальди строит в Петербурге ***Мраморный дворец*** (1768–1785), названный так потому, что нижний этаж его облицован гранитом, а два верхних, объединенных коринфскими пилястрами и



Мраморный дворец

полуколоннами,– цветным олонецким мрамором. В этот период архитектуре вообще свойственно использование естественного материала, тонкое понимание красоты разных пород камня. Мраморный дворец был подарен Екатериной графу Григорию Орлову, когда он уходил в отставку. С именем Орлова связана и работа Ринальди в Гатчине, где архитектор начал строить дворец (1766–1772), после смерти Орлова (1783) отданный императрицей наследнику, великому князю Павлу Петровичу. Уже при Павле дворец был перестроен В. Бренной, но тонкий, изысканный вкус Ринальди, его руку можно увидеть в интерьерах Колонного и Белого залов. Много работал Ринальди и в Царском Селе, где им воздвигнуты Катульский обелиск, Чесменская колонна, Орловские ворота (все – в 70-е годы).

По праву величайшим мастером русского классицизма, чьи работы способствовали признанию русского зодчества в Европе, художником необычайной фантазии, оказавшим огромное влияние на развитие не только практического зодчества, но и архитектурной теории, был Василий Иванович Баженов (1737/38–1799). Хотя основные его замыслы не были осуществлены (а многие постройки до сих пор неизвестны), влияние этого зодчего на развитие архитектурной теории и практики второй половины XVIII века, а также его роль, способствующая признанию отечественного искусства за рубежом, огромны.

Он вырос в Московском Кремле, где его отец был псаломщиком одной из церквей, учился вместе с М.Ф. Казаковым в архитектурной команде Ухтомского, затем в гимназии при Московском университете. В 1756 г. был отправлен в Петербург в учение к Савве Чевакинскому. Окончив в 1760 г. Академию художеств, Баженов поехал пенсионером во Францию и Италию. Живя за границей, он пользовался такой известностью, что был избран профессором Римской, членом Флорентийской и Болонской академий, а по возвращении в Россию в 1762 г. получил звание академика.

Но на родине судьба его сложилась трагически. Дважды императрица сама прерывала осуществление его главнейших проектов: Кремлевского дворца (1767–1773) и дворцово-паркового ансамбля в Царицыне под Москвой (1775–1785). В этих работах Баженов дал совершенно новое по сравнению с серединой века толкование темы городского и загородного дворцов. Его проект Кремлевского Дворца подразумевал реконструкцию всего Кремля. Это был, по сути, проект нового центра Москвы. В него входили царский дворец (нижний ярус которого вместе с откосом холма образовывал мощный цоколь, а главный фасад выходил на Москву-реку), Коллегии, Арсенал, Театр, площадь, задуманная наподобие античного форума, с трибунами для народных собраний. Ансамбль Иоанновской площади со знаменитыми кремлевскими соборами и колокольней Ивана Великого естественно вливался, по идее архитектора, в новую планировку. Сам Кремль благодаря тому, что Баженов решил продолжить три улицы проездами на территорию дворца, органично соединялся с городскими ансамблями. Зодчий сумел использовать в архитектурном образе особенности данной местности, и грандиозные фасады в баженовском проекте то огибают кремлевские холмы, то возносятся на гигантских пьедесталах. Потрясает своей фантазией решение главного зала с целыми «рощами», как назвал их один исследователь, коринфских колонн. Феерия и грандиозность баженовских образов недаром напоминает величественные фантазии Пиранези.



Большой Царицынский дворец

Широко образованный, способный к собственному осмыслению художественных и философских идей, Баженов создает свой вариант распространившегося в ряде европейских стран XVIII века архитектурного течения — псевдоготики. Обязанная своим возникновением увлечению средневековьем, псевдоготика приобретала в интерпретации иных мастеров несколько «игрушечный», поверхностно-декоративный характер. Баженов отнюдь не ограничивается западноевропейскими прототипами и понимает средневековое наследие шире, включая в него древнерусское зодчество. Судя по речи, произнесенной на закладке Кремлевского дворца, и по самим постройкам, архитектор рассматривает это направление как вполне соизмеримое с классицистической или, как он выражается, «прямой архитектурой». Не реставрация и непосредственное подражание старине, а создание вполне современного, но глубоко своеобразного направления становится его основной задачей. Крупнейшее псевдоготическое произведение русского архитектора — подмосковная ***усадьба***

Царицыно (1775 —1785) — представляет собой ансамбль дворцов и павильонов, живописно расположенных на обрывистом берегу пруда. Незавершенный по прихоти императрицы и частично перестроенный М. Ф. Казаковым, он около двухсот лет простоял в развалинах. Однако и в таком состоянии Царицыно необыкновенно привлекательно. Из того, что сохранилось, что можно нынче увидеть в натуре, Баженов) принадлежит Приемный дворец (Оперный дом), Полуциркульный дворец, два моста, Восьмигранный корпус, а также Хлебный дом (кухонный корпус) и ворота — Фигурные и вторые, соединяющие Хлебный дом с дворцом Екатерины и Павла, построенным Казаковым на месте зданий, ранее задуманных Баженовым. Свободно сгруппированные, они естественно вписываются в пейзаж. Павильоны зрительно закрепляют выступы берега пруда, мосты перекрывают глубокие лощины. Группы построек постепенно отдаляются от берега, усиливая живописность, присущую общему облику ансамбля. Эти принципы планировки свойственны древнерусскому зодчеству и своеобразно претворены Баженовым.

Трактовка объемов и фасадов в большей степени связана с принципами, общепринятыми в эпоху классицизма. Однако, стремясь к оригинальности интерьеров, Баженов нарочито усложняет их планировку. Влияние древнерусского и готического наследия наглядно выступает в деталях декорации. Кирпич стен и белый камень деталей составляет традиционную красно-белую гамму. Стрельчатые арки, фигурные проемы окон, порталы входов, тонкие колонки, раздвоенные наверху зубцы, ажурные резные аттики и множество других элементов настолько преображены неуемной фантазией Баженова, что им невозможно найти прямых прототипов. Царицынский замысел имеет ряд параллелей в творчестве Баженова, а также отражение во многих произведениях Казакова, его учеников и ряда безвестных мастеров. И все же, несмотря на несомненную общность со многими явлениями такого рода, Царицыно единственное из всех претендует на принципиальную новизну: начиная с общей планировки и кончая деталями, оно воплощает целенаправленные поиски самостоятельного стиля. В большинстве других случаев, даже в Петровском дворце Казакова, мы встречаемся с весьма компромиссным, по существу, механическим совмещением вполне обычной для классицизма плановой и объемной структуры дворцового здания и довольно независимого от них декоративного убранства, как бы наброшенного на его поверхность.

Последующее развитие показало, что псевдоготике так и не суждено было вылиться в полноценное стилевое явление.

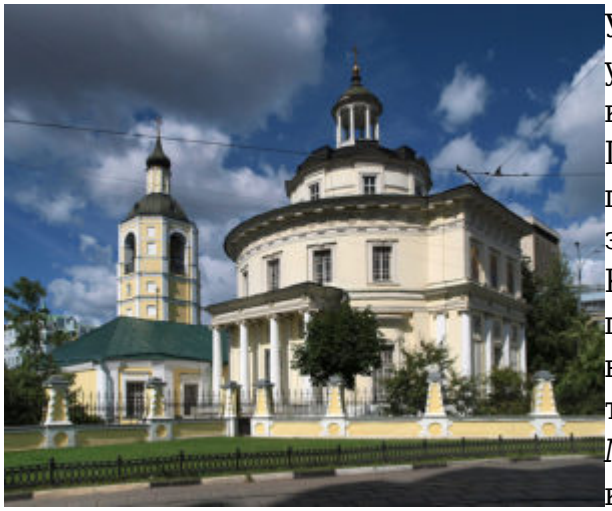


В. И. Баженов. Дом П. Е. Пашкова в Москве. 1784—1786

Среди жилых зданий, созданных Баженовым, наиболее знаменит дом П. Е. Пашкова (ныне входящий в комплекс Российской Государственной Библиотеки), построенный в 1784—1786 годах. Сооружение торжественно вознесено на вершину холма напротив Кремля у впадения Неглинки в Москву-реку. Соотношения дома Пашкова с окружающим ландшафтом многообразны и в высшей степени оригинальны. В Москве городская усадьба, как правило, обращена к улице парадным двором, откуда ведет главный вход в дом. Сад, если он имеется, расположен в таких случаях позади здания. Главный фасад дома Пашкова, возвышавшийся над Моховой, был отделен от нее, к сожалению, не сохранившимся ныне садом с небольшим прудом и красивой оградой, каждый столб которой венчал нарядный фонарь. Главный вход и парадный двор находятся с обратной стороны (в XVIII веке это был небольшой переулок) и открываются торжественными воротами. Данная трехпавильонная схема— главный корпус, соединенный галереями с боковыми флигелями, так же как общий принцип композиции, составленной из внутренне завершенных самостоятельных частей, типичны для 80-х годов XVIII века. Вместе с тем характер фасадной поверхности, ордера, орнаментики, балюстрада с вазами и многое другое принадлежат раннему классицизму. Они хранят дух барокко, вошедший в творческий метод Баженова. И как всегда, сочетание, казалось бы, разноречивых черт не приводит у него к эклектике. Высокое мастерство и безудержная фантазия, глубокая самостоятельность мышления позволяют зодчему органично переплести и претворить эти черты в целостное, совершенно неповторимое сооружение. Сочетание монументальности и строгого изящества, великолепия целого и филигранной рафинированности деталей придает зданию необыкновенную элегантность — по-жалуй, наиболее яркую и

запоминающуюся черту его облика.

М. Ф. Казаков (1738—1812), как и Баженов, является одним из основоположников классицизма в России. Выросший в среде московских архитекторов, Казаков стал наиболее ярким выразителем московской школы. Он учился не в Академии художеств, а у Д. В. Ухтомского, не прошел заграничного пенсионерства, знал памятники античности, Ренессанса и современное зарубежное зодчество лишь по чертежам, гравированным изображениям и моделям. Тем большее уважение вызывает глубина проникновения Казакова в законы классики, свежесть и самостоятельность восприятия им современных художественных веяний, ярко выраженный индивидуальный творческий почерк. Большое количество построенных им зданий даже породило специальный термин «казаковская Москва». Обязанный своим становлением старшим собратьям по профессии, Казаков в свою очередь воспитал целую плеяду московских зодчих, создав собственную архитектурную школу. С самого начала своей деятельности, будучи помощником П. Р. Никитина в восстановлении сгоревшей Твери (с 1763 года), а затем соприкасаясь с талантом В. И. Баженова в работе над проектом Кремлевского дворца, он непрерывно оттачивает профессиональное мастерство.



Церковь Филиппа Митрополита

Уже в первых крупных сооружениях Казаков уверенно работает в формах раннего классицизма, давая ему свое толкование. Геометрическая выраженность треугольного плана и компактность объема характерны для здания Сената, построенного в Московском Кремле (1776—1787). Огромный купол, перекрывающий его главный зал, играет важную роль в ансамбле Красной площади. К тому же периоду относится ***церковь Филиппа Митрополита*** (1777—1788). В композиционном отношении храм представляет собой цилиндрический объем, увенчанный низким ступенчатым куполом и круглой, украшенной колоннами «беседкой-фонариком». Церковь эта — одна из первых ротонд, построенных Казаковым. Этот традиционный тип круглого в плане здания получает в эпоху классицизма свое самостоятельное выражение. Заложенные в нем идеи гармонии и совершенства ярко воплощают идеалы стиля. Замечателен интерьер церкви. Белый с золочеными деталями, пронизанный светом, льющимся из многочисленных окон, он оставляет ощущение ясности и покоя.

Период 1780—1790 годов XVIII века и самое начало XIX века—новая полоса в

творчестве Казакова, связанная с развитием строгого, или зрелого, этапа русского классицизма. Среди общественных сооружений, работа над которыми осуществлялась в эти годы, необходимо выделить дом Благородного собрания (ныне — ***Дом Союзов***). Колонный зал (середина 1780-х гг.) по сравнению с другими прилегающими к нему помещениями здания отличается обширностью и высотой, решительно доминирует в общей системе интерьеров. Его облик определяет великолепная коринфская колоннада, вторящая прямоугольным очертаниям плана. Она вычленяет центральное пространство, предназначенное для балов и торжественных приемов. Крупные, мерно следующие одна за другой, сияющие белым искусственным мрамором колонны, нарядный рисунок листьев капителей, сверкание грандиозных хрустальных люстр, а также мягко подсвеченный, приподнятый падугой потолок создают ощущение торжественности.



Дом Союзов



Таврический дворец

И. Е. Старов (1745—1808)— младший современник В. И. Баженова. Они вместе приехали из Москвы в Петербург и поступили в Академию художеств. Старов окончил ее на два года позже и вслед за Баженовым совершил пенсионерскую поездку в Париж. Эти обстоятельства во многом обусловили внутреннее родство творческих устремлений зодчих, хотя судьба Старова была, несомненно, удачливее. Большинство его замыслов увидело свет. В начале своей деятельности Старов создал ряд ансамблей в духе раннего классицизма (усадьбы Никольское-Гагарино, Богородицк, Бобрики). Однако лучшее и самое известное произведение архитектора — ***Таврический дворец в Петербурге*** (1783—1789). Это здание как бы знаменует новую веху в творчестве не только Старова, но и других зодчих.

С середины 1780-х годов русскую культуру захлестывает волна гедонизма. Наслаждение радостью бытия, желание любоваться чистой красотой пространства, формы и цвета — эта тенденция в большой мере является своеобразной реакцией на

крах общественных идеалов и просветительских иллюзий. Сама императрица, прекращая игру в просвещенную монархиню, выступает теперь, скорее, в ореоле «первой помещицы». Широкие вольности, дарованные дворянству, во многом предопределяют развитие усадебной архитектуры в различных губерниях. Поощряется строительство не столько общественных зданий, сколько богатых дворцов или особняков, то есть обширных или более скромных, но частных по назначению жилищ. В связи с этим на первое место выдвигается как тип сооружения трехпавильонный комфортабельный дом, состоящий из главного корпуса и боковых флигелей. Подобная композиция настолько влиятельна, что даже царские дворцы и общественные постройки (Голицынская больница) и учебные заведения (Смольный институт) возводятся по этой же схеме.

В протяженности фасада и роскоши парадных помещений Таврического дворца ощутим унаследованный от предшествующего этапа дух большого искусства, но претворяется он в формах, свойственных новому этапу развития архитектуры. Одна из ярких особенностей здания состоит в удиви-тельном контрасте строгих фасадов и почти театральных по духу интерьеров, скрытых за этой обманчивой внешностью. Складывается впечатление, что Таврический дворец создан в первую очередь ради внутреннего пространства: его сложная, продиктованная «зрелищной» логикой система фактически определяет живую и свободную конфигурацию планов и объемной структуры.

Чарльз Камерон (1740-е гг.—1812) занимает в истории нашей культуры особое место. Сын профессионального строителя, он совершил в 1768 году путешествие в Италию. Изучив памятники римской древности, Камерон создал капитальный увраж «Термы римлян». В 1779 году Камерон был приглашен в Россию, где ему удалось воплотить свои в высшей степени оригинальные замыслы. Камерон — натура рафинированная, обостренно ощущающая красоту природы в союзе с архитектурой, гармонию целого и драгоценной миниатюрной детали.

Камерон приехал в Россию с вполне сложившимися убеждениями. Однако в отличие от итальянского мастера он не обладал единым кредо, а как бы исповедовал два направления. Одно из них представлено ансамблем, созданным в Царском Селе. К сложившемуся дворцу Камерон добавляет комплекс, состоящий из так называемой Камероновой галереи (1783—1787) и двух-этажной постройки — Холодные бани (первый этаж) и Агатовые комнаты (верхний этаж) с расположенным перед ними висячим садом, на который ведет специальный пандус. Исследования, произведенные в Италии, использованы здесь для создания своего рода уголка античности — приюта отдохновения для утонченной просвещенной натуры.

Направление, представленное комплексом в Царском Селе, впервые принесло в Россию вариант подлинного греческого ордера, тогда как ранее русский классицизм использовал формы античности лишь в преломлении мастеров Ренессанса. Это новшество получило резонанс лишь позже, в начале XIX столетия, в произведениях А. Н. Воронихина.



Павловский дворец

Другая линия творчества Камерона представлена в Павловске. Здание ***Большого дворца*** (1782—1786) выдает тяготение зодчего к традиционному варианту палладианской виллы, что вполне согласуется с принципами строгого классицизма. Палладианская схема угадывается в плане, близком к квадрату, с круглым залом в центре и галереями, охватывающими пространство парадного двора.

Дворец создавался вместе с пейзажным парком и составляет с ним нерасторжимое целое. Пейзажный, или английский, парк — одно из крупнейших эстетических завоеваний этих лет. В отличие от регулярного сада барокко и классицизма XVII века, где все нарочито геометризировано, он призван создавать иллюзию естественной природы, хотя и устроен искусной рукой художника. Свободно текут ленивые воды кое-где подпруженной Славянки, томные кроны ив клонятся к поросшим травой берегам. Сочетание лиственных и хвойных пород в каждое время года порождает новую цветовую гамму, а специально предусмотренные места дают возможность для обозрения разнообразных видов, подобных сменяющимся театральным декорациям.

Палладианские идеи в русской архитектуре развивал и Николай Александрович Львов (1751–1803), занятия которого зодчеством были лишь одной из сторон его многогранной деятельности (архитектор, рисовальщик, гравер, поэт, музыкант, фольклорист, теоретик искусства, горный инженер и пр.). В 80–90-е годы он строил много церквей (собор св. Иосифа в Могилеве, Борисоглебский монастырь в Торжке, церкви в Арпачеве и селе Никольское – его родных местах в Тверской губернии). В Петербурге он оставил о себе память Невскими воротами Петропавловской крепости – главными воротами, выходящими на Неву; зданием Почтового стана с огромным внутренним двором для почтовых карет (теперь это застекленный



Приоратский дворец

зал Главпочтамта); церковью и колокольней на Шлиссельбургском тракте, названными петербуржцами «Кулич» и «Пасха», и ***Приоратским дворцом*** в Гатчине.

XIX

Классицизм сохраняет свои позиции в архитектуре и скульптуре вплоть до начала 1840-х годов, в меньшей степени затрагивая живопись.

Первая треть XIX века — высшая фаза в почти вековом развитии архитектуры русского классицизма,фаза, за которой традиционно закреплен условный термин «русский ампир». Два фактора обусловливают новизну и стилистическое своеобразие этого этапа в пределах общего классицистического канона: это примат в архитектурном творчестве градостроительных задач и господство общественных сооружений — государственных учреждений и ведомств, театров, учебных заведений и т. п.— в типологии архитектурных форм. Они диктуют теперь свою стилистику дворцу и храму. Наиболее крупные достижения в архитектуре этого времени связаны с деятельностью мастеров, чья творческая зрелость совпадает с началом александровского царствования. В ней отражено патриотическое, гражданственное воодушевление этой короткой поры русской истории. Таковы знаменитые ансамбли Петербурга — Казанский собор, Адмиралтейство, Биржа.

Идеи В. И. Баженова, его проект кремлевской перестройки получают новую жизнь, реализуясь в градостроительной практике архитекторов начала XIX века — в особенности А. Н. Воронихина и А. Д. Захарова. Своего апогея градостроительная фантазия достигает в творчестве К. И. Росси.

Именно в первой трети XIX века окончательно складывается облик центра Петербурга. Существенно при этом, что он формируется не как сумма отдельных сооружений, а как цикл пространств: сообщающиеся друг с другом Дворцовая, Адмиралтейская, Сенатская площади вкупе с площадью Биржи на стрелке Васильевского острова на противоположном берегу Невы образуют уникальную по грандиозности систему архитектурно-пространственных комплексов. Аналогичная ситуация складывается в Москве, где после наполеоновского нашествия и пожара 1812 года возникает «куст» площадей, включающий Красную, Театральную, Манежную площади. Архитектор мыслит теперь не формой отдельного здания или группы зданий в пределах относительно замкнутого участка, а масштабами улицы, площади, города в целом. Архитектурное сооружение берет на себя роль дирижера, управляющего музыкой пространств, организующего городскую застройку и ритмическое благозвучие строго расчлененных по классическому канону пространственных интервалов.

Необходимость рассчитывать сооружение на большие пространственные перспективы, где доминировали далекие точки обозрения, влекла к укрупнению архитектурных форм и членений, повышению активности динамических и пластических контрастов.

Архитектурная речь проникается ораторски-декламационным пафосом. Предпочтение отдается дорике, гладкой стене, на фоне которой сильными пластическими акцентами выделяются гладкоствольные колонны и скульптура. Сокращаются элементы, членящие объем, выразительности ищут в сочетании простых стереометрических фигур. Усиливается иллюзия массивности стен вследствие сокращения численности проемов и трактовки их как простых амбразур, редко обрамляемых наличниками; преобладает ориентация на греческую строгую классику и архаику. Таким образом, всячески подчеркиваются монументальные качества архитектуры. Все это — сумма черт, преемственно связывающих архитектуру русского ампира с принципами французской архитектуры круга Буле и Леду. Наиболее явственно эти черты выразились в проектах и осуществленных постройках Тома де Томона, А. Д. Захарова, чуть позднее — В. П. Стасова. Несомненно, однако, что не обращение к французским источникам было причиной указанных стилистических изменений в русской архитектуре, а, напротив, потребности строительной практики были причиной чуткости русских зодчих к идеям французской архитектурной мысли конца XVIII века как наиболее полно отвечающей этим потребностям. То, что во Франции оставалось «бумажной архитектурой», имевшей широкую известность благодаря изданиям «Grands prix d’Architecture», в России получало практическое воплощение с теми необходимыми поправками, которые вносит всякая конкретная действительность и национальная традиция в «чужое», когда оно делается «своим».

Пространственный размах предопределяет характерную для архитектуры ампира протяженность фасадов. Ориентация на улицу и площадь, где архитектура воспринимается в движении, с меняющихся точек зрения, отражается в архитектурной композиции преобладанием «горизонтальной динамики»: вместо центрирующего фасадную композицию фронтона в ампире, как правило, применяется аттик либо в качестве компромиссной формы—фронтон на фоне аттика. Система горизонтальных членений развивается и за счет подчеркивания непрерывной линии карниза и усиления роли цокольного этажа, обычно выделяемого рустовкой, а в частных постройках — протяженными балконами. Все вертикальные акценты композиции подчиняются горизонтальной доминанте.



Конюшенное ведомство

Но та же ситуация, которую в общем виде можно определить как утверждение пространственных ценностей над ценностями объема и предметной формы, явилась источником специфических трудностей и противоречий, сделавших ее одновременно и высшим и критическим моментом в развитии русского классицизма. Прежде всего, в решении выдвинутых эпохой градостроительных задач архитекторы начала века были связаны уже существующей застройкой. По большей части

неправильная конфигурация предназначенных к новому оформлению ячеек городской структуры вступала в противоречие с эстетическими принципами регулярности и симметрии, лежащими в основании художественной системы классицизма. Следует в этой связи обратить внимание на то, что крупнейшие сооружения ампирной эпохи в столицах — это перестройки или перепланировки существовавших прежде комплексов. Таковы в Петербурге Адмиралтейство А. Д. Захарова, Горный институт А. Н. Воронихина, здание Главного штаба К. И. Росси, Павловские казармы и ***Конюшенное ведомство*** В. П. Стасова; в Москве — Торговые ряды О. Бове на Красной площади, здание Московского университета Д. Жилярди. Поскольку в таких условиях архитектурная задача порой сводилась к оформлению уже имеющейся городской застройки классическими фасадами со стороны парадных магистралей и площадей, здание как самодовлеющее целое, как пластическое тело переставало существовать. Возникала угроза фасадного, декоративно-оформительского понимания архитектуры со всеми вытекающими отсюда многообразными последствиями, затрагивающими самые основы классического архитектурного мышления. Эта тенденция достаточно отчетливо заявляет о себе в творчестве К. И. Росси и В. П. Стасова. Способность отдать себе отчет в этих трудностях, видеть опасные стороны в новом градостроительном предназначении архитектуры и вопреки им, вернее, преодолев их, исполнить это предназначение — такая трезвость оценки исходных «условий игры» обеспечила смелость творческой мысли и убедительность решения сложнейших градостроительных проблем в таких выдающихся памятниках зодчества, как Адмиралтейство А. Д. Захарова и Биржа Тома де Томона.

В архитектуре начала XIX века А.Н.Воронихин (1759—1814) является фигурой переходной, тесно связанной с архитектурным мышлением и приемами XVIII века.

Первая работа Воронихина — оформление интерьеров Строгановского дворца, успевшего обветшать со времен постройки здания Ф.-Б. Растрелли. Многие черты раннего стиля мастера родственны приемам Ч. Камерона. Особенно следует отметить унаследованную от Камерона любовь к сводчатым перекрытиям. Парафразой царскосельской Камероновой галереи выглядит композиция дачи А. С. Строганова на Черной речке, построенная на контрасте утяжеленного рустом каменною нижнего этажа и легкого деревянного верхнего с широко расставленными ионическими колоннами. Эта линия раннего творчества Воронихина, тесно связанная с наследием XVIII века, продолжается в таких произведениях, как деревянный Розовый павильон в Павловске, в отделке парадных и особенно интимных жилых интерьеров Павловского дворца.



Казанский собор

В проекте ***Казанского собора***, утвержденном Павлом I, судьба впервые предложила Воронихину испытать себя в области монументального зодчества, приобщив к проблемам градостроительного масштаба, специфичным для новой эпохи. Здание располагалось на участке пересечения Грибоедовского канала с главной магистралью города — Невским проспектом. Условиями заказа предусматривалась колоннада перед собором наподобие колоннады Бернини перед собором св. Петра в Риме. Воронихин проектирует полукруглую двойную Коринфскую колоннаду, разомкнутую к Невскому проспекту и скрывающую за собой массив собора. Имеющий план латинского креста и повернутый боком к проспекту, собор со стороны парадной магистрали заявляет о своем существовании лишь вознесенным над центральным портиком колоннады куполом на барабане. Окаймленный гигантским полуциркулем колоннады участок образует площадь, слитую с проспектом. Таким образом, колоннада, к торцам которой примыкают оформленные в виде триумфальных ворот проезды, в художественном и функционально градостроительном смысле становится главным элементом постройки, по отношению к которому сам собор оказывается в подчиненном положении. Именно в таком виде постройка исполнена в натуре. Но чуждая классицистическим нормам асимметрия плана побудила Воронихина к доработке проекта. Согласно новой идее архитектора, симметрия

восстанавливалась второй колоннадой с южной стороны собора. Однако между телом собора и колоннадами возникали участки неправильной конфигурации, которые Воронихин закрывает от взора еще одной прямой колоннадой, соединяющей торцы полуциркульных колоннад с западным портиком собора. Перед ним он проектирует еще одну полукруглую площадь, обнесенную решеткой. Градостроительный тезис, согласно которому не здание утверждается в пространстве, а пространство объемлется зданием, с логической неизбежностью привел к тому, что здание как организм, изолирующий себя в пространстве, исчезло, потонуло в потоке свободно стоящих колоннад, которыми здание «прорастает» вовне ради освоения окружающего простора, оказавшись в итоге жертвой этого простора. Оно превратилось в функцию пространства, его образ не столько кристаллизуется в субстанции телесного объема, сколько формируется субстанцией пространства, ритмом пространственных интервалов.

Следующее крупное произведение Воронихина— здание ***Горного кадетского корпуса*** (Горного

института, 1806— 1811) — уже целиком согласовано с новыми принципами ампирной эпохи. Поставленный на повороте Невы у границы города, гигантский портик Горного института просхматривался из центра Петербурга в виде массивного архитектурного акцента, завершающего ряд классических построек на набережной Васильевского острова. Началом этого ряда становилась теперь монументальная дорика Биржи Томона, перекликавшаяся с дорикой запроектированного на противоположном берегу здания Адмиралтейства. Почти одновременно с началом строительства Горного института Захаров проектирует напротив, на другом берегу Невы, здание провиантских складов, сообразуя композицию этой постройки с модулем воронихинского Горного института.



Горный институт

«Диалог» этих сооружений, представлявших своего рода пропилеи у входа в город с моря, «рифмовался» с далекими постройками центра Петербурга, словно предвещая те архитектурные картины, которые раскроются перед зрителем в парадной части невского ландшафта. Это сопоставление и предопределило характерные особенности архитектуры Горного института— растянутость композиции по горизонтали, использование дорики образца храма в Пестуме. Низкий цоколь кажется словно расплющенным под тяжестью колоннады и грандиозного фронтона, чем повышается впечатление грузной мощи архитектуры. Пластический контраст обострен тем, что скошенные боковые стены, на фоне которых выступает портик, трактованы как глухая нерасчлененная плоскость, прочерченная горизонтальными бороздами, отвечающими вертикалям каннелюр на колоннах.

Первой по времени и необычайно яркой манифестацией архитектурных принципов ампира явилось творчество Ж. Тома де Томона (1760—1813). Уроженец Швейцарии, Томон принадлежит к славной плеяде иностранных архитекторов, обретших в России вторую родину, нашедших здесь исключительно благоприятные возможности для реализации своих творческих сил.



Здание биржи

Томон приезжает в Россию в 1799 году. Он приносит на русскую почву идеи французской архитектуры круга Буле и Леду. В его творчестве представлена характерная для этого архитектурного направления типология форм: общественное сооружение (***здание петербургской Биржи***, 1805— 1810), мемориальный храм (мавзолей «Супругу-благодетелю» в Павловске, 1805—1810), триумфальная колонна (установлена в Полтаве к столетию полтавской победы, 1804—1809), амбары (амбары «Сального буяна» в Петербурге, 1805—1806), фонтаны. Единственная из известных частных построек Томона — дом А. Г. Лаваля на Английской набережной. Гениальной удачей Томона было решение градостроительной проблемы при

проектировании Биржи. Сам проект Томона восходит к проекту «Биржи для морского города» Бернара и Тардье (1782). Однако образец значительно скорректирован условиями места и конкретной градостроительной ситуации.

По проекту Томона мысу Васильевского острова, на котором поставлена Биржа, приданы очертания правильного полукруга. По краям образовавшейся площади установлены ростральные колонны, служившие маяками. Гранитный мыс с двух сторон огибают спуски к Неве, где устроена небольшая пристань. Томон поставил здание Биржи по оси стрелки Васильевского острова, лицом к Неве и Петропавловской крепости и боком к архитектурным постройкам центральной части на противоположном берегу. Тем самым сразу было решено несколько задач. Во-первых, Биржа стянула в узел периметральную застройку Васильевского острова, утвердив за ним значение самостоятельной градостроительной единицы. Во-вторых, независимым по отношению к Зимнему дворцу и Адмиралтейству положением Биржи всей группировке зданий, выходящих к Неве, был придан исключительно свободный, живописный характер. Наконец, в-третьих, заставив Биржу «смотреть» навстречу течению реки, раздвоенному стрелкой острова, архитектор самой ориентацией указал не на какое-либо отдельное сооружение, а на Неву как на главную доминанту архитектурного ландшафта города. Здание Томона как бы приветствует «Невы державное теченье». Своеобразным возгласом этого приветствия выглядит скульптурная группа перед фронтоном— Нептун в окружении Рек, простирающий руку вдаль, к Неве. Отступающая от тела здания свободная колоннада и продолжающие это размыкающее движение, словно высланные вперед к Неве ростральные колонны как бы раскрывают ансамбль навстречу речному простору.



Адмиралтейство

С исключительной силой убедительности и мудрой простотой сложнейший комплекс градостроительных проблем решен А. Д. Захаровым в здании ***Адмиралтейской коллегии***.

Старое здание, построенное в 80-х годах XVIII века И. К. Коробовым, предстояло оформить заново с учетом сложившейся к началу XIX века градостроительной ситуации. Существовавшие здесь разновременные постройки не составляли согласованного целого и, не имея композиционной доминанты, так сказать, «плавали» в неорганизованном пространстве. Лишь Зимний дворец по своему масштабу и художественным достоинствам мог бы иметь значение такой доминанты. Однако в

формировавшемся с начала XIX века в центре Петербурга ансамбле площадей дворец оказывался принадлежащим лишь двум из них — Дворцовой и Разводной (перед его южным фасадом), тогда как здание Адмиралтейства принадлежало всем площадям одновременно, занимая среди них центральное положение, и именно ему выпадала роль композиционного узла. Кроме того, новому Адмиралтейству предназначена была еще одна функция — оно должно было подключить архитектурный ансамбль материковой части города к запроектированному на противоположном берегу Невы ансамблю Биржи Томона. Здание Биржи просматривалось на выходе из города к Неве между боковыми фасадами Адмиралтейства и Зимнего дворца, образуя как бы вершину гигантского треугольника, по углам основания которого располагались дворец и Адмиралтейство. Таким образом, архитектура нового Адмиралтейства должна была «корреспондировать» с монументальной архитектурой Биржи и вместе с тем, непосредственно соседствуя с Зимним дворцом и перенимая у него пальму первенства в исполнении градостроительной функции, дать ему такую стилистическую антитезу, которая не подавляла и не умаляла бы достоинства предшественника. Эта задача с изумительным тактом была решена Захаровым. Адмиралтейство ниже Зимнего по высоте. Подчеркнутая горизонтальная ритмика его фасадов обостряет вертикальную «восторженную» интонацию барочных колоннад Растрелли, противопоставляя их роскошному красноречию строгий, лапидарный язык, исполненный внутренней сдержанной силы, но также не лишенный патетики.

Здание Адмиралтейства состоит из двух П-образных в плане корпусов — парадного внешнего, предназначенного для Адмиралтейского ведомства, и внутреннего, где размещались мастерские. В обрамлении корпусов со стороны Невы располагалась верфь. Задний фасад здания просматривался сквозь силуэты кораблей. Торцы постройки, выходящие к набережной, оформлены в виде павильонов. Боковыми фасадами здание выходило к южному фасаду Зимнего дворца, а с другой стороны — на

Сенатскую площадь с памятником Петру I Фальконе. В средоточии расходящихся лучами трех главных магистралей располагается адмиралтейская башня, образующая центр композиции главного фасада. Угроза монотонности длинного фасада — более четырехсот метров— преодолена за счет смелого подчеркивания горизонтальной протяженности боковых частей, составляющих выразительный контраст к высотной композиции центральной башни. Цельность общего впечатления достигнута благодаря принципу трех- частности, которому подчиняется компоновка главного фасада и с которым сообразованы все композиционные узлы сооружения как по горизонтали, так и по вертикали. Трехчастная схема главного фасада включает центральную башню и прилегающие боковые крылья.



Государственный Русский музей

Градостроительный пафос русского ампира достигает своей кульминации в творчестве К. И. Росси. Первой крупной работой Росси в Петербурге становится строительство великокняжеского Михайловского дворца (1819—1825, ныне здание ***Государственного Русского музея***). Проектирование дворца, располагавшегося на участке между Невским проспектом и Марсовым полем, понято Росси как задача градостроительного масштаба. По оси главного фасада дворца была пробита улица, выходящая на Невский проспект, с тем чтобы здание просматривалось с парадной магистрали города. Параллельно дворцу проложена улица, соединяющая Фонтанку и канал Грибоедова. Здания, расположенные по периметру образовавшихся улиц и площади, более скромные по архитектурному облику, должны были выполнять роль рамы или кулис для пышно украшенного здания дворца.

В плане дворца воспроизведена традиционная для XVIII века усадебная схема, осложненная тем, что низким, в высоту цокольного этажа, флигелям придана форма каре с внутренним двором. В эти внутренние дворы переносилась вся жизнь, связанная с функциями служебных помещений,— тем самым обеспечивалась необходимая изоляция этой непрезентабельной стороны жизни как от прилегающих к дворцу парадного двора и парка, так и от города.

Главный фасад здания снова имеет традиционную, унаследованную от предшествующего столетия схему членений на три ризалита с портиком в центральном и большими трехчастными окнами в боковых выступах. Стены между портиком и боковыми ризалитами украшены приставными коринфскими колоннами. Типичной для ампира особенностью является подчеркнутая непрерывностью линий горизонтального членения растянутость фасада вширь и высокий цокольный этаж со сквозной аркадой в

центре. Высоко вознесенные и широко разметнувшиеся коринфские колоннады в сочетании со скульптурной лепниной фасада, носящей характер преизбыточной щедрости, создают захватывающее своей праздничной красотой зрелище.

Строительство здания ***Главного штаба***, призванное урегулировать застройку центральной площади

Петербурга, выдвинуло перед Росси еще более сложный комплекс градостроительных проблем. Колоссальная дуга здания с прямыми, параллельными Зимнему дворцу крыльями окаймляет Дворцовую площадь, придавая ей правильные очертания и скрывая за собой большой массив городской застройки между рекой Мойкой и Невским проспектом. Так как улица выходила под косым углом к оси, соединяющей арку с центром Зимнего дворца, Росси, перекрыв выход с улицы на площадь второй аркой, осуществил этот поворот на стыке осей внутри, под сводами получившегося таким образом арочного коридора, так, что этот излом оси не виден ни со стороны площади, ни со стороны улицы. Благодаря этой остроумной находке зодчего возникает один из самых феерических эффектов созданного Росси «архитектурного театра»: для зрителя, входящего под арку со стороны улицы, вид на Дворцовую площадь, Зимний дворец и Александровскую колонну (установлена в 1834 году) открывается в точке поворота арки внезапно, вдруг, как ошеломляющая своей неожиданностью и грандиозностью архитектурная картина в затененной арочной раме. Кульминацией всей архитектурной композиции является триумфальная арка, задуманная как памятник героической славы народа, победившего в войне 1812 года. Этим обусловлена тематика скульптурного убранства арки— фигуры воинов между колоннами пилонов, военная арматура, колесница победы на высоком ступенчатом аттике, словно парящая в просторе неба.



Арка Главного штаба



Александринский театр

Созданный Росси ***ансамбль Александринского театра*** (1828—1834) представляет собой разветвленную сеть пространств, средоточием которой является здание театра. Она включает в себя открытую к Невскому проспекту площадь перед театром, пятигранную площадь на набережной Фонтанки у Чернышова моста и соединяющую эти площади улицу (носящую имя зодчего), в створах которой со стороны реки рисуется в сильном перспективном удалении задний фасад театра. В ансамбль включены спроектированное Росси новое здание Публичной библиотеки на одной стороне площади и на другой — сад Аничкова дворца с павильонами, также исполненными Росси. Кроме того, в сферу притяжения ансамбля попадает фасад ранее возведенного Росси Манежа, просматривающийся в перспективе улицы, уходящей вглубь квартала с другой стороны Невского проспекта. Запроектированная архитектором периметральная обстройка площади вокруг театра должна была, наподобие плоских кулис, создавать выгодный фон для пластически объемного корпуса театра с портиками на аркадах по бокам и красивейшей коринфской лоджией в главном фасаде, увенчанном колесницей Аполлона. Этот полифункциональный комплекс разновременных построек в совокупности представляет собой как бы «город в городе» — своего рода архитектурный театр, инсценирующий в натуре классицистическую утопию идеального города.

Антитезой Росси в пределах той же проблематики можно считать творчество его старшего современника В. П. Стасова. Столь ярко сказавшейся у Росси тенденции к декоративной пышности и великолепию

противостоит в архитектуре Стасова строгость, иногда суровость, граничащая с аскетизмом. К этому, в частности, предрасполагал и несколько иной жанровый репертуар архитектурного строительства Стасова, в котором ведущая роль принадлежала сооружениям официально-делового и утилитарного назначения. Во многих отношениях его творчество является продолжением и развитием принципов раннего ампира, в особенности захаровской линии. ***Главный фасад казарм Павловского полка на Марсовом поле*** (1817—1821) напоминает композицию крыльев Адмиралтейства с шестиколонными дорическими портиками по бокам и двенадцатиколонным в центре. Однако компоновка архитектурных масс лишена захаровской энергичности — портики воспринимаются не столько органическими выпуклостями стенного массива, сколько извне наложенными на плоскость стены. Грузный, сложной формы раскрепованный аттик центрального портика дает неожиданно причудливую ритмическую фразировку монотонным членениям фасада.



Главный фасад казарм Павловского полка на Марсовом поле



Московские Триумфальные ворота

Ведущая роль в градостроительных мероприятиях, особенно в центральном районе Москвы, принадлежала О. И. Бове. По его проекту в 1814 году реконструируется Красная площадь. Старое здание торговых рядов напротив Кремлевской стены получает новый архитектурный облик — сквозная аркада перетягивается дорическим антаблементом на сдвоенных колоннах, углы и центр композиции оформляются павильонами с портиками.

О. И. Бове был автором воздвигнутых в 1834 году ***Триумфальных ворот*** в честь победы в Отечественной



войне 1812 года. Ворота располагались у Тверской заставы при въезде в Москву из Петербурга.

Здание Московского университета на Моховой

Одно из лучших творений Домнико Жилярди — реконструированное после пожара здание ***Московского университета*** (1817—1819), построенное в XVIII веке М. Казаковым. В связи с проводившейся по проекту Бове разбивкой Александровского сада и образованием новой Манежной площади видоизменилась функция старого здания университета — ему предназначалась теперь ведущая партия в формирующемся архитектурном ансамбле.

Джакомо Кваренги

Джакомо Кваренги (1744—1817) приехал в Россию в 1780 году и прожил здесь много плодотворных лет. На протяжении всей жизни он оставался ярким выразителем строгого классицизма. В России Кваренги начал изучать ее национальное, древнее зодчество и проникся проблемами и задачами русского искусства, творчески перерабатывая палладианские идеи. Основная его деятельность протекала в Петербурге. Трехчастной схеме здания, состоящего из центрального корпуса и двух флигелей, соединенных с ним галереями, Кваренги дает множество толкований.

Кваренги — убежденный поклонник римской античности, в которой чаще всего видят истоки палладианства. Это направление ведет начало от знаменитого итальянского зодчего эпохи Возрождения Андреа Палладио— практика и теоретика, знатока древностей и автора самостоятельных трактатов, наиболее полно разработавшего тему городских особняков и частных усадеб. На протяжении XVII—XVIII веков обширное и разностороннее наследие Палладио нередко служило учебным пособием и источником вдохновения для многих европейских мастеров. Будучи «наложено» на ведущую в данной стране стилевую основу, оно своеобразно окрашивало национальную манеру — то запоздало-ренессансную в Англии, то классицистическую с заметным привкусом барокко во Франции.

Во второй половине XVIII века, когда классицизм поднял на щит искусство античности и Возрождения, заветы Палладио получили развитую интерпретацию. В России увлечение палладианством совпало с периодом 1780— 1790-х годов. В то время влияние Баженова и раннего Старова с их французской ориентацией несколько

ослабло, а принципы становящегося строгого классицизма пришли в соответствие с ведущими тенденциями работ Палладио.

Говоря о палладианстве Кваренги или Н. А. Львова, не следует понимать их творчество как результат копирования. Скорее, как писал сам Львов, речь шла о создании собственного стиля, отличного от английского или французского вариантов творческой интерпретации заветов Палладио. Из всех разновидностей палладианских композиций для Кваренги наиболее характерно использование упомянутой трехчастной схемы жилого или административного здания, состоящего из главного корпуса и двух симметричных флигелей, соединенных с ним прямыми или скругленными пониженными галереями.



Петербургская академия наук

Для творческой манеры Кваренги весьма показательны ***здания Академии наук*** (1783—1789) и Английского дворца в Петергофе (1781 — 1796), разрушенного в войну. Кваренги строго соблюдает постоянство принципов объемного и фасадного решения. Кваренги построил здание Академии наук (1783–1789), знаменующее собой начало зрелого классицизма. Фасады здания не декорированы, есть только строгие треугольные фронтончики-сандрики над оконными проемами. Основной центр выделен восьмиколонным ионическим портиком, парадность которого усиливается благодаря типично петербургскому крыльцу с лестницей на два «всхода».

Его здание — чаще всего параллелепипед, содержащий три этажа. На смену щедро отделанным угловым композициям раннего классицизма приходит простой угол — максимально четкая граница, отделяющая одну фасадную поверхность от другой. Грани блока представляют собой гладкие, недекорированные плоскости, прорезанные прямоугольными или трехчастными окнами. Оконные проемы чаще всего лишены обрамления или увенчаны треугольными фронтончиками и сандриками. Эта лапидарная поверхность не имеет ни сильных пластических перепадов (выступов-ризалитов), ни сложной многоплановой отделки. Сила воздействия заложена в самой, великолепной в своей обнаженности, поверхности стены. Подобная неприступным граням, она скрывает, как правило, пространственно разветвленные, комфортабельные и богато отделанные интерьеры. Горизонтальные тяги, разделяющие этажи, и завершающая полоса антаблемента подчеркивают деление блока на три горизонтальных слоя. На фоне этой поверхности основной декоративной «деталью» смотрится портик так называемого большого, или гигантского, ордера, обнимающего всю высоту здания. Обычно он увенчан фронтоном, крайние точки которого акцентированы вертикалями статуй. Портик значительно отодвинут от стены, благодаря чему образуется место для прохода и плавно поднимающегося пандуса.

Колонны, как правило, лишены каннелюр и прекрасны своей скульптурной мощью. При сильном боковом освещении они особенно рельефно рисуются на фоне стены.



Александровский дворец

Принцип усадьбы (главный дом в глубине парадного двора) применен в Ассигнационном банке (1783–1789). Возможности Кваренги многообразны. Он превосходно владеет малыми формами. В 80-е годы Кваренги строит в Зимнем дворце «Лоджии Рафаэля» и сооружает Эрмитажный театр, в котором он, отступая от традиционных для XVIII в. ярусов лож, расположил места амфитеатром, по образцу знаменитого театра Палладио в Виченце недалеко от Венеции. Здесь театральный занавес Пьетро Гонзаго должен был составить такое же «наслаждение для глаз», что и архитектура Джакомо Кваренги.

В некоторых постройках Кваренги (***Александровский дворец в Царском селе***, 1792—1796) тема колоннады становится почти самодовлеющей. Как бы выйдя за пределы здания, колоннада превращается в прекрасную иллюзорную преграду, торжественно сияющую белизной стволов и изысканностью рисунка нарядных капителей.

Одной из замечательных построек Кваренги было здание ***Смольного института*** (1806–1808), который имеет четкую рациональную планировку в соответствии с требованиями учебного заведения. План его типичен для Кваренги: центр фасада украшен величественным восьмиколонным портиком, парадный двор ограничен крыльями здания и оградой.



Смольный институт

В честь возвращения русской гвардии из Парижа в 1814 г. по проекту Кваренги были воздвигнуты из временных материалов Нарвские триумфальные ворота, позже переведенные В. П. Стасовым в более прочный материал (кирпич, металл) и установленные на другом месте.

- Ильина.

- Алленов.