**Некоторые особенности переломного периода между барокко и классицизмом в русской архитектуре**

М. А. Ильин

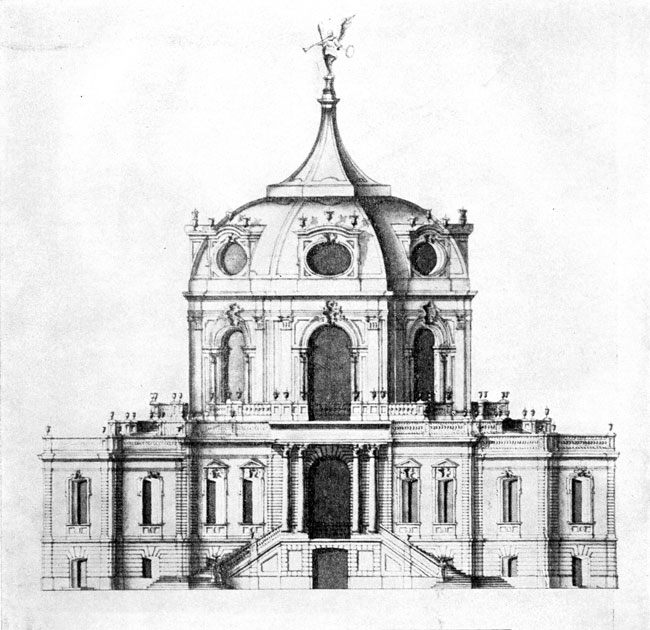
Характеристика каждого развитого стиля не представляет особых методических трудностей. Иное дело — анализ переломного периода между двумя определенными стилями, противоречивого в своей сути. Как происходит такой перелом? Нас интересует не столько вопрос — чем в общем смысле обусловлен он, сколько выяснение основных закономерностей в смене стилей. В поисках таких закономерностей мы сознательно допустим некоторую полемическую заостренность формулировок, чтобы резче выявить предлагаемую точку зрения.

Переход от барокко к классицизму был одним из самых быстрых в смене стилей отечественной архитектуры. Конец 1750-х годов — еще расцвет барокко. Середина 1760-х годов — уже время широкого распространения классицизма. За крайне незначительный срок в пять — семь лет происходит полное изменение эстетических вкусов.

Архитектура русского барокко XVIII в. была исторически обусловленным, сложным и своеобразным явлением, вобравшим в себя и многие традиции русского зодчества XVII столетия, и ряд черт отечественной архитектуры непосредственно предшествующего периода — т. е. начала XVIII в., и влияния современной ей архитектуры главных европейских стран. Эти столь различные компоненты образовывали, однако, прочный сплав, обладавший чертами неповторимой оригинальности.

Барокко как самостоятельный стиль в русской архитектуре оформилось в 1730-х годах. В специфичных условиях послепетровского времени оно успешно развивалось, но на переломе 1750—1760-х годов внезапно уступило место новому направлению.

Оба направления еще не знали тогда своих будущих названий, но сущность стилевых различий, их границы четко заметны на примерах лучших сооружений, созданных или спроектированных почти в одни и те же годы. Подчеркнуто сочной декоративности и динамизму форм барокко противостоит чуть суховатая рационалистическая архитектура раннего классицизма.



48. С. И. Чевакинский. Проект павильона Монбеж в Царском Селе, 1748 г. Фасад. Ленинград, Государственный Эрмитаж.

Виднейшие сооружения русского барокко — Зимний дворец Б. Ф. Растрелли и Никольский Военно-морской собор С. И. Чевакинскрго, столь типичные в своей бьющей через край бравурности, были законченьг к 1762 г.

Вместе с тем уже в 1760 г. А. Ф. Кокоринов проектирует Увеселительный дом под Ораниенбаумом — произведение, в котором господствуют принципы нового направления в архитектуре. План, силуэт, весь объем сооружения решены очень компактно, с подчеркнутым господством горизонтальных линий. Детали выполнены в классических формах и соотношениях.

В том же году А. Ф. Кокоринов вместе с Ж.Б. М. Валленом Деламотом создают первый вариант проекта Большого Гостиного двора в Петербурге. В этом варианте, ставшем основой для окончательного решения, принятого через два года, уже была заложена идея величественного в своей простоте делового сооружения с мерным ритмом двухэтажных аркад, расчлененных скромными пилястрами тосканского ордера.

В 1763—1764 гг. разрабатываются проекты Академии художеств (А. Ф. Кокоринов иЖ.-Б. Валлен Деламот), Воспитательных домов в Москве (К. И. Бланк) и Петербурге (Ю. М. Фельтен) — первых сооружений,

специально предназначенных для учебных целей. Из них здание Академии художеств является лучшим произведением начального периода русского классицизма. Размещаясь на ответственном участке, обращенное главным фасадом к парадной водной магистрали столицы—реке Неве, оно способствует архитектурной организации значительного отрезка набережной. План постройки исходит из строго продуманного функционального процесса обучения художников: основные рабочие помещения расположены по внешнему периметру здания и вокруг огромного круглого двора, что обеспечивает их хорошую освещенность. Поверхность стен обильно расчленена, но членения с четко выраженными ордерными пропорциями носят в основном плоскостной характер.

Период упадка, постепенная деградация не предшествовали перемене стиля. Наоборот, как раз в момент своего наивысшего расцвета барокко оказалось несостоятельным для решения новых задач, и тут же с удивительной быстротой появились сооружения в стиле классицизма.

Такая быстрота в смене стилей не типична. Она является, как уже говорилось, отличительной чертой именно этого перелома — от барокко к классицизму — и была вызвана общей ситуацией, когда искусственно замедленное историческое развитие стало усиленно наверстывать упущенное время.

Концепция барокко как целостного стиля перестала не только господствовать в архитектуре, но и вообще оказывать сколько-нибудь существенное влияние на ее дальнейшее развитие. Отдельные черты старой системы хотя и проявлялись некоторое время в тех или иных элементах сооружений раннего классицизма, но были лишь пережитками, которые постепенно изживались. Только в провинции формы барокко продолжали существовать по инерции почти до конца XVIII в.

К историческим предпосылкам перемены стиля относятся материальные и идеологические факторы. В качестве важнейших следует отметить значительное усиление военного и политического могущества России, сопровождавшееся быстрым ростом ее экономического потенциала.

Не менее важными предпосылками перемены стиля послужили идеи просветительства, гуманизма, идеалы естественного человека, характерные для всего передового мышления XVIII в. Все громче раздавался призыв к разуму как главному критерию и мере всех свершений. Идеи рационализма получили со второй половины столетия широкое развитие.

В архитектуре все эти факторы вели к серьезным переменам. Экономический расцвет страны вызвал бурный рост строительства во всех сферах. Изменения идеологического порядка требовали значительного расширения архитектурной тематики, иного образного содержания. Непрерывно возникали небывалые ранее темы и задания.

Между тем архитектура барокко отличалась тематической узостью. Сфера архитектуры как искусства ограничивалась в основном дворцовым и культовым строительством. Если приходилось создавать сооружения другого назначения, то их разрабатывали в тех же, близких к дворцовым, парадных, высокоторжественных формах, примером чего может служить проект Гостиного двора в Петербурге, предложенный Ф. Б. Растрелли в 1757 г.

Развитие барочных форм по пути дальнейшего их усложнения могло продолжаться еще довольно долго, но сам круг применения таких форм никак нельзя было расширить. Возможности стиля вступили в противоречие с действительностью. Это и определило его судьбу.

К середине XVIII столетия назрела необходимость создания различного типа новых общественных сооружений или таких построек, которые в период барокко не имели художественного значения — например, промышленных, складских, торговых зданий. Новые задачи вставали и в жилищном строительстве. Наконец, город в целом как социальная единица получал существенно иную, чем раньше, характеристику и в этой связи требовал другого планировочного и объемного решения.

Весь этот рост требований совершался в масштабах гигантской страны.

Традиционные методы творчества не могли справиться с выполнением таких задач. Но подобного рода, хотя и более простые, задачи уже вставали перед зодчими в начале XVIII в. Архитектура петровского времени характерна ясными и тяготеющими к практической целесообразности решениями, основанными на четких рационалистических принципах. Традиции рационализма появились в русской архитектуре начала XVIII в., разумеется, не впервые. Эти традиции жили издавна, но были эпохи, особо благоприятные для их развития, и такие времена, когда рационализм существовал в зодчестве подспудно как остаточное явление предыдущего периода. Русское барокко второй четверти XVIII в. также не избежало влияния предшествовавшей ему петровской архитектуры, и рационализм последней вошел некоторыми отдельными элементами в стилевые особенности направления, противоположного ему по своей сущности.

Даже в творчестве ведущего мастера барокко Растрелли можно заметить элементы рационализма. Так, например, фантастически богатая и сложная по формам декоративная отделка дворцовых сооружений этого зодчего не нарушает простоты и ясности планов.

В работах Д. В. Ухтомского и С. И. Чевакинского рационалистические тенденции проявляются еще заметнее. Стоит вспомнить проект Инвалидного дома в Москве, созданный Ухтомским, или колокольню Никольского Военно-морского собора в Петербурге, четкая ясность архитектуры которой настолько отличается от кипучей веселости самого собора, что некоторые ученые даже не хотели признавать ее произведением Чевакинского. Оба архитектора были учениками И. К. Коробова, деятельность которого частично совпадала с периодом барокко. Однако среди мастеров этого времени Коробов, один из славных петровских пенсионеров, сохранил наиболее рационалистическую направленность творчества. Именно через Коробова традиции рационализма получили свое продолжение в работах его многочисленных учеников и в творчестве младшего из них — А. Ф. Кокоринова — возродились уже в ином художественном качестве, переосмысленные в духе задач нового архитектурного направления.

Рационализм как стремление к ясности, понятности, логичности архитектурного образа — всего в целом и отдельных его компонентов — стал основным фактором формообразования нового стиля. Его принципы требовали особо стройной, логически цельной художественной концепции. Такая концепция была уже создана ранее в классических школах архитектуры античности и Ренессанса. Зодчие принялись тщательно изучать наследие античности (в ее римской интерпретации, единственно доступной в то время) и Ренессанса. Пристальное внимание к классике стало как бы вторичным фактором формообразования архитектуры раннего русского классицизма.

Естественно, что в российских условиях тех лет изучение классических традиций формообразования могло происходить только путем знакомства с теоретическими трудами Витрувия, Андреа Палладио, Виньолы и с увражами, в которых помещались обмерные чертежи или зарисовки памятников архитектуры. Недостаточность такого метода ознакомления была осознана очень скоро. Характерно, что если молодой Б. Ф. Растрелли ездил в свое время за границу не далее Германии, где знакомился лишь с опытом современной ему немецкой архитектуры, то уже в первой половине 1750-х годов возникает мысль о командировании подающего большие надежды гезеля Кокоринова в Италию для-изучения архитектуры античности и Ренессанса. С 1760 г. только что основанная Академия художеств начинает регулярно посылать за границу своих лучших воспитанников, причем вменяет им в обязанность ознакомление с памятниками архитектурной классики.

Но пристальное изучение классического наследия отнюдь не означало буквального следования всем его канонам. Зодчие нового направления, отрицая предыдущий стиль, все же переняли от барокко известную свободу в подходе к освоению классических принципов и критически осмысливали их. Это проявилось, например, в достаточно вольном толковании ордерной системы классицистами ранней поры и четко сформулировано одним из ведущих архитекторов того времени Валленом Деламотом в словах «не всё античное— закон, надо делать как лучше» (ЦГИА СССР, ф. 467, оп. 2, д. 111, л. 223.), сказанных в 1767 р. в связи с критикой одного из проектов Фельтена.

Если барокко понимало красоту прежде всего как богатство, декоративный блеск и динамическое разнообразие, то новый стиль видел ее идеал в «благородной простоте и спокойном величии»(И.И.Винкельман. Избранные произведения и письма. М.—Л., 1935, стр. 107. ). Характерно, что эта формула, провозглашенная И. И. Винкельманом в 1755 г., была на рубеже 1750—1760-х годов уже широко распространенным мнением в русских кругах и буквально витала в воздухе. Так, И. F. Чернышев писал в январе 1762 г. по поводу проекта своего дома в Петербурге на Мойке, созданного Валленом Деламотом: «я льщусь, что выйдет красивый дом, хотя очень простой архитектуры, но хорошо меблированный, великолепный, благородный, со вкусом, но без золота и серебра» («Русский архив», 1869, № 11, стр. 1817.).

Наконец, еще одним фактором, влиявшим на сложение нового стиля в России, были связи русского зодчества с современной ему архитектурой других стран, среди которых Франция являлась в то время ведущей страной во всех областях идеологии.

Для русского зодчества связи с французской архитектурой стали весьма существенными еще в первой четверти XVIII в., когда приглашенный в Россию Ж.-Б.А.Леблон создал здесь не только один из основополагающих проектов планировки Петербурга, но и разработал типы образцовых домов, во многом определивших физиономию молодой российской столицы.

Тенденции рационализма, свойственные той ветви французского зодчества, представителем которой был Леблон, совпадали с основным направлением русской архитектуры начала XVIII столетия. Изменение ориентации архитектуры в послепетровский период привело и к изменению характера связей с французским зодчеством. Начинали пользоваться успехом ухищрения рококо, которое в самой Франции к тому времени потерпело серьезное поражение. Конкурс на проект главного фасада церкви св. Сюльпиция в Париже стал провозвестником поворота в развитии архитектурных идей. Именно на этом конкурсе принципы декоративизма рококо, доведенные Ж. О. Мейссонье до высшей степени изощренности, были отвергнуты, а предпочтение было отдано строгой и классически ясной композиции Ж. Н. Сервандони, которая и была затем, в основном, осуществлена в 1733— 1745 гг.

Развитие общественной жизни в 1750-х годах привело русскую архитектуру к ориентации на передовые достижения французских зодчих. Важным этапом в победе классицизма во Франции оказался конкурс на создание площади Людовика XV в Париже. В результате нескольких последовательно проведенных туров конкурса (конец 1740-х — начало 1750-х годов) верх одержал проект Ж. А. Габриэля, знаменовавший утверждение новых взглядов на градостроительные принципы. Впервые в мировой истории городскую площадь решили в соотнесении и связи со всем пространством города.

Последовавший вскоре успех Ж.-Ж. Суффло на конкурсе проектов церкви св. Женевьевы в Париже и строительство Габриэлем интимного дворцового особняка Малый Трианон в Версале — означали уже окончательную победу нового направления во французской архитектуре.

В России с интересом и вниманием изучали труды теоретиков архитектуры М. А. Ложье, Ж. Ф. Блонделя и др. Характерно, что именно Блонде-лю заказали первоначальный проект здания Академии художеств, предназначавшийся к возведению в Москве (1758). Замысел Блонделя отличался слишком явным французским национальным колоритом и был еще далек от последовательного претворения классических форм, что среди других причин сыграло свою роль в отклонении проекта. Но это уже было случайностью в общем ходе истории. С конца 1750-х годов для русского зодчества наиболее близкой по целям и стремлениям становится именно передовая французская архитектура.

Важное значение имели связи с итальянским зодчеством. Италия — экономически отсталая страна, раздираемая политическими противоречиями, не могла создать большой и цельной концепции нового стиля. Но в этой стране находились бесчисленные памятники античности и Ренессанса, служившие для классицистов образцами прекрасного. Итальянские архитекторы создавали мало нового, но сохранили ведущие позиции в изучении классики и были в этом деле признанными учителями и арбитрами. Поэтому Италия стала как бы школой, в которой молодые зодчие овладевали мастерством, осваивая классическое наследие, и стремились получить одобрение многочисленных академий. Туда съезжались студенты всех европейских стран. Петербургская Академия художеств считала долгом посылать лучших воспитанников для усовершенствования как во Францию, так и в Италию.

Связи русской архитектуры с английской не играли в те годы сколько-нибудь важной роли. П. В. Неелов, который в течение нескольких лет обучался в Англии, по возвращении оттуда работал в общей для всех русских классицистов манере.

Островное положение Британии, особенности ее политической и хозяйственной жизни обусловили сложение даже более раннее, чем в других странах, оригинальной школы классицизма, сильной и своеобразной, ярко выражающей английский национальный характер. Эта своеобычность раннего английского классицизма делала его относительно чуждым русским мастерам.

Последующее улучшение коммуникабельности во всех смыслах — налаживание регулярных транспортных и почтовых связей, увеличение ассортимента изданий и повышение их тиражности — эти и другие подобные факторы содействовали усилению контактов между людьми разных профессий, взглядов, национальностей и вели к широкому распространению новых идей и их взаимному плодотворному влиянию, что в конце концов способствовало созданию общеевропейского стиля классицизма.

На примере перехода от барокко к классицизму можно попытаться вывести некоторые общие закономерности в смене стилей архитектуры.

В развитии каждого стиля наступает фаза, когда внутренние противоречия между устоявшимися традиционными приемами формообразования и непрерывно изменяющимися требованиями жизни к тематике, к содержанию архитектурно-проектных заданий невозможно далее разрешать с помощью средств данного стиля. Эти противоречия долго накапливаются, мало-помалу замедляя развитие стиля и постепенно приводя его к старению, затуханию, разложению. На обломках старого, зачастую в тесной связи с ним, медленно, эволюционно вырастает новый стиль. Именно такой ход событий наиболее типичен для процесса смены стилей.

Однако возможно и быстрое, лавинообразное нарастание противоречий, ускоренно вызывающих необходимость в сломе старого и становлении нового направления. Таким менее распространенным случаем и является ситуация, приведшая к падению в России архитектурного стиля барокко и утверждению классицизма. Вместе с тем эта ситуация позволяет четко увидеть некоторые стороны процесса смены стилей, которые при более длительном эволюционном пути теряют резкость очертаний.

Вновь возникающий стиль отвечает новым требованиям, и в этом смысле его путь всегда оригинален и неизведан. Чем более новаторским является этот неофит, тем более широкими должны быть традиции, на которые он опирается. Но при этом складывающееся направление относится с вполне понятным антагонизмом к методам своего предшественника, обнаружившим в определенный момент свою несостоятельность. Поэтому каждый новый стиль ищет поддержку в традициях искусства не непосредственно предшествовавшего периода, а более отдаленного прошлого, и прежде всего в традициях «дедов». Ведь предыдущий стиль также отрицал существовавшее до него направление, в силу чего каждый раз «дедовские» традиции становятся основным источником заимствования.

В самом деле: архитектура русского барокко второй трети XVIII столетия по своему духу гораздо ближе к сооружениям Руси конца XVII в., нежели к зодчеству эпохи Петра I.

По той же причине стремление к просветительству, утилитарности и всеохватывающему рационализму, свойственное петровскому зодчеству, нашло свое самостоятельное продолжение в архитектуре классицизма. Такая оригинальная постройка для комплекса научных учреждений, как Кунсткамера, задуманная еще при Петре I, не получила в период барокко ни дальнейшего развития в качестве нового типа здания, ни даже повторений, хотя бы упрощенных. Между тем архитектура классицизма началась именно с создания сооружения подобного рода: здание Академии художеств объединяло в себе высший художественный центр, музей, учебное заведение «трех знатнейших» искусств с интернатом и даже театром при нем, мастерские художников и жилые квартиры для педагогического персонала.

Петровская эпоха не уделяла особо пристального внимания дворцовым сооружениям, но придавала большое значение утилитарному строительству, поднимая его на уровень настоящей архитектуры. Адмиралтейство в Петербурге решалось не просто как промышленное предприятие, совмещенное с оборонительным сооружением, но как памятник морского могущества России. Здание было очень невысоким и материал— фахверк — совсем не монументальным, но сама идея широко, на 400 метров распластанного сооружения, отмеченного в центре башней со шпилем, была идеей большой архитектуры.

Один из крупных мастеров русского барокко С. И. Чевакинский по своей должности архитектора Адмиралтейств-коллегий проектировал и строил множество утилитарных сооружений для отечественного флота. Но среди этих его работ нет зданий подобных Адмиралтейству, значительных по своему архитектурному замыслу. Построив Никольский Военно-морской собор Чевакинский создал средствами зодчества радостный, ликующий гимн. Тем не менее в утилитарных сооружениях эпоха не требовала от него ничего, кроме прочности и пользы.

Характерно, что в начале 1760-х годов, приступив к проекту здания лесных складов на острове Новая Голландия в Петербурге, Чевакинский разработал новую технологию хранения леса, а также создал план сооружения, но не справился с образным решением фасадов, и эта часть работы была поручена зодчему нового направления — Валлену Деламоту.

Рационализм, составляющий основу концепции классицизма, также находил себе отзвук в традициях зодчества начала XVIII в., хотя, как уже отмечалось ранее, архитектура русского барокко сама до некоторой степени пользовалась этими традициями.

Здесь хотелось бы подчеркнуть, что важнейшие традиции никогда не умирают. Они развиваются по восходящей спирали. При каждом последующем витке часть движения, условно говоря, проходит в тени. Господствующий в это время стиль только терпит такую «затененную» традицию, а зачастую использует ее даже в противоположном значении.

Итак, для каждого вновь возникающего направления характерно антагонистическое отношение к своему предшественнику. Более того, можно, видимо, утверждать, что рождение нового стиля сопровождается обязательным неприятием непосредственно близких традиций прошлого. С другой стороны, новый стиль широко опирается на более глубокие традиции, в творческом осмыслении которых заложена основа для дальнейшего его развития.