**РУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА**

**Ведение**

Вторая половина XVIII столетия ознаменована важнейшими событиями в области экономической, военной, политической жизни страны. Дальнейшее развитие науки, техники и культуры протекало в чрезвычайно сложной обстановке обострившегося кризиса абсолютистской системы. Антифеодальные выступления крестьян, нашедшие ярчайшее воплощение в Крестьянской войне под предводительством Пугачева, отразились в расцвете антикрепостнической мысли, энергично отстаивавшей идею свободы и независимости человеческой личности, отрицавшей произвол и насилие. Деятельность Новикова и Радищева, творчество Фонвизина и Сумарокова выражали назревшие и пользовавшиеся большой поддержкой настроения в среде прогрессивной части дворянства и всей образованной части нации. Состояние изобразительного искусства и архитектуры отражает эти важнейшие мировоззренческие сдвиги.

Искусство второй половины XVIII в. представляет собой закономерный результат предшествующего развития. Оно вбирает в себя общественный размах начинаний петровского времени, заложенную в них идею государственного предназначения художественного творчества, представления о его воспитательной роли. Барокко середины XVIII столетия принесло с собой зрелое мастерство, дух большого искусства, опыт создания грандиозных ансамблей и огромных многоэтажных дворцов, сочетание государственного размаха, серьезности и праздничного великолепия архитектуры, монументально-декоративной пластики, важнейшие достижения портрета. Вот почему решительный приход на смену барокко и быстрое становление классицизма не является неожиданностью.

Разумеется, успехи предшествующего периода не могут служить единственным объяснением блистательного взлета искусства второй половины XVIII в. Поднявшись на гребне отечественного прогресса, оно развивалось в соответствии с аналогичными стилевыми течениями в передовых школах Западной Европы, прежде всего с искусством Франции. Международные художественные связи становятся в этот период очень интенсивными и целенаправленными. Основание Академии художеств (1757), которая служила крупнейшим художественным центром на протяжении всей второй половины XVIII в., возродило систему пенсионерства. Первое поколение выпускников, среди которых были уже пришедшие в нее взрослыми, осознавшими свое призвание Баженов, Лосенко, Шубин, совершенствовало по окончании курса свое искусство в Италии и Франции. Это было не ученичеством в понимании первой половины XVIII в., а скорее тесным художественным содружеством, быстро принесшим русским мастерам высокое европейское признание. Основание Академии, появление широкого круга художественной интеллигенции, ценителей и покровителей искусства, устройство первых публичных выставок повлекли за собой образование широкой аудитории, причастной к художеству и преданной ему. Иностранцы попадают в новое положение. Их художественная репутация теперь зависит от объективных качеств созданных произведений

Новые художественные процессы широко захватили и старую столицу. На протяжении второй половины столетия здесь существовали прекрасные архитектурная и живописная школы, составлявшие не только самостоятельное ответвление, но и своего рода фронду возвышенно столичному искусству Петербурга. Новое направление широко распространилось на периферию. В усадьбах возникают великолепные дворцы и парки, крепостные театры, создается интереснейший вариант провинциального портрета.

Господствующим стилевым явлением в русском искусстве второй половины XVIII в. был классицизм, хотя рядом с ним существовали сентиментализм и предромантическая тенденция. В истории русского искусства классицизм оказался очень живучим стилем. В самом общем виде следует различать эпохи раннего классицизма (60‑е – первая половина 80‑х годов), строгого или зрелого (со второй половины 80-х годов вплоть до 1800 г.) и наконец позднего, развивающегося до 30-х годов XIX столетия рядом с другими стилевыми направлениями.

Искусство русского классицизма интернационально по своей природе и вместе с тем имеет ряд неповторимых особенностей. Оно основано на идеалах просветительства – философского течения, зародившегося во Франции и нашедшего в России благодатную почву для широкого признания. Его распространению вомногом способствовала политическая ситуация первого десятилетия екатерининского времени – эпохи надежд на общественные перемены, обещаний демократических преобразований. Разумеется, императрица и ее окружение вкладывали в них свой смысл. Однако идея раскрепощения человеческой личности в широком аспекте этого понятия укореняется в философии, публицистике, в художественных трактатах, в системе образования и в творческой практике. Гражданственность становится идеалом, а прототипом свободного, принадлежащего обществу искусства предстает творчество мастеров античности и ренессанса.

Мастера классицизма, конечно, не копируют античные образцы, они по-своему выражают их духовность. Самых больших высот соприкосновение с опытом прошлого достигает в архитектуре и скульптуре. Меньших – в исторической живописи, где идеалы классицизма нередко приобретают характер дидактичности. Стремление к простоте и естественности чрезвычайно своеобразно преломляется в искусстве портрета – вершине русской живописи второй половины XVIII столетия, сообщая ему высокую одухотворенность, чистоту и благородство эмоционального строя.

В лучших произведениях классицизм выступает не как абстрактная программа общественных добродетелей, а как живая и гибкая художественная система. Идея служения обществу не является единственной установкой этого стиля. В представлении художников, его исповедовавших, человек, по сути своей стремящийся к лучшему, будучи настоящим гражданином, обретает личное счастье лишь в поисках блага отечества и в борьбе за него. Именно сознание причастности к судьбе родины делает индивидуума внутренне совершенным. Полезный и потому счастливый член общества черпает нравственные силы в союзе с природой. Естественность бытия – важнейшее кредо философии просветительства – становится неотъемлемой частью художественной программы времени. В барокко естественное непосредственно ассоциируется с самим естеством. Живое и подчас наивное искусство барокко апеллирует в первую очередь к человеческим эмоциям. Естественное в философии второй половины столетия – скорее не само естество, а представление о том, каким оно должно стать, будучи осознано и эстетизировано разумом. Восприятие произведений искусства не только поражает и радует душу, но воспитывает и дисциплинирует вкус и сознание. Красота не прямо взывает к открытому сердцу, а как бы пропущена сквозь рафинированный разум, воспитанный на богатых ассоциациях благодаря наследию древности и другим достояниям человеческого опыта. Отражением этого является стремление к простоте, логической упорядоченности, отказ от декоративной изощренности, приверженность к анатомической правильности здорового, близкого к античному идеалу, тела, предпочтение, отдаваемое возвышенной духовной интонации в портрете, склонность к «котурнам», на которые поднимается историческая живопись.

Эти особенности в той или иной мере присущи всему искусству второй половины XVIII столетия. Однако наиболее тесно общественные тенденции связаны с этапом раннего классицизма. С середины 80-х годов наблюдается некоторое изменение художественной обстановки. Общей подосновой ее становится своего рода гедонистический пафос. В архитектуре он сказывается в акценте, который переносится со строительства общественных сооружений на создание частных дворцов. Они оказываются теперь эталоном для общественных построек. Широко развивается строительство особняков и загородных усадеб, в которых расселяется обретшее новый политический статус дворянство.

Появляются произведения, восходящие к экзотической архитектуре Востока, – шинуазри (китайщина, японщина), тюркери (туретчина). Характерные и для раннего этапа, они объясняются теперь не столько рокайльными реминисценциями, доставшимися в наследство от середины столетия, и их игровой основой, сколько желанием отойти от нормативности классицизма. Интересным представляется так называемое псевдоготическое направление, связанное с использованием древнерусского зодчества.

Гедонистические тенденции в искусстве последних десятилетий XVIII в. отразились не только в новой направленности классицизма, но и в развитии параллельного ему сентиментализма и тенденции предромантизма. Все они не были, разумеется, изолированными. Более того, сентиментализм и предромантизм имели относительно узкую сферу и часто лишь по-своему варьировали общие для конца XVIII в. композиционные приемы и изобразительные средства. Однако мировоззренческая природа этих явлений вполне оригинальна и тесно связана с расцветом аналогичных тенденций в русской литературе, театре и музыке.

Сентиментализм, наиболее полно заявивший о себе в Англии, имел в России предшественника в лице рококо, откровенно приглашающего зрителя в сферу чувствования. В отличие от классицизма с характерным для него культом общественного блага, сентиментализм утверждал право на глубоко сокровенное, частное переживание. Это отнюдь не означает, что его духовная сущность узка или неглубока. Однако она сугубо индивидуализирована и является достоянием данной личности и ее ближайшего окружения. Право на самовыражение, способность тонко грустить, умиляться и радоваться, разделяя это состояние с милыми сердцу друзьями и родственниками, с непередаваемо своенравным изяществом отстаивают нежные героини Боровиковского. Сентиментализм впервые так тесно «свел» русскую живопись с природой – зелеными купами деревьев, спелыми колосьями пшеницы, пышными розами, голубеющими облаками, быстрыми ручьями. Тем самым он как бы сделал человека соучастником большого прекрасного мира, овеянного поэзией естественного бытия. Мечтательная созерцательность как нельзя лучше отвечала женским образам. В сентиментализме возрождаются аллегорические олицетворения сил природы. Так же как в прозе Карамзина, возникает тяготение к отечественной древности и национальному костюму – атрибуту неиспорченной «природной» натуры. К 90-м годам относится появление сравнительно узкой, но знаменательной предромантической тенденции. В поздних портретах Левицкого взволнованность персонажей выдают резкие повороты головы и торса, в лицах акцентирована духовная подвижность – доминирующая черта натуры, нейтрально спокойные фоны сменяются быстро несущимися облаками. Дух собственной исключительности свидетельствует о кризисности концепции гармоничной личности XVIII в. и находит выражение в исполненном трагического предчувствия портрете Павла I С. Щукина. В пейзажах Сем. Щедрина возникают новые для русской живописи мотивы таинственной лунной ночи или ночной грозы, театрально озаряющей развалины декоративной крепости. Отражение предромантической тенденции можно наблюдать и в скульптуре – в поздних произведениях Шубина (портреты Завадовского и Павла I), в экспрессивных статуях Козловского. В сияющей бронзовой мускулатуре тел, бравурно мятущихся мантиях как бы воскресает «великий дух» барокко. Сродни этому и мрачноватый пафос поздних произведений Баженова, тяжеловесная арматура на. фасадах, спроектированных архитектором Бренной, торжественное сияние обильной позолоты, великолепие гобеленов, шелковых цветных драпировок и огромных живописных панно в интерьерах павловского времени.

**Архитектура Ж.Б. Валлен-Деламот, А. Шкоринов**

Важнейшую роль в искусстве русского классицизма играет зодчество. Крупнейшие мастера раннего классицизма – французский архитектор Ж.Б. Валлен-Деламот (1729–1800) и русский зодчий А.Ф. Кокоринов (1726–1772) являются соавторами проекта здания Академии художеств (1764–1788) в Петербурге, которое ярко воплощает черты нового этапа.

Академия занимает целый квартал Невской набережной. В плане это уже не разветвленная в пространстве барочная композиция, которую трудно сравнить с определенной геометрической фигурой, а почти квадрат со вписанным в него кругом – двором для прогулок. Объем здания также типичен для раннего классицизма – это как бы внутренне успокоенный параллелепипед, для которого уже не характерно борение вертикалей и горизонталей. Равновысотность постройки нарушена лишь небольшим куполом, к тому же нарочито заглубленным в многоступенчатом основании. Как большинство сооружений, относящихся к данному этапу, здание имеет четыре этажа, сгруппированных попарно, благодаря чему оно как бы слагается из надежной несущей части (основания) и водруженного на него облегченного верха.

Живым воспоминанием о скульптурных принципах барокко смотрится средняя часть фасада, украшенная колоннами и статуями, отмеченная изящным чередованием выпуклых и вогнутых элементов. Но в целом барочное понимание фасада уступает место новому. Трехчетвертные колонны заменяются пилястрами, другие элементы также превращаются из объемных в горельефные – своего рода уплощенную, почти графическую проекцию на стенную плоскость. Фасад воспринимается как упорядоченная система многочисленных филенок, пилястров, тяг, наличников. Орнамент становится более строгим. Это уже не живые, свободно разбегающиеся растительные узоры барокко, а абстрактные геометрические фигуры. Среди них популярный мотив гирлянды, нарочито прочно «закрепленной» на концах символическими шляпками гвоздей. Ордер выступает в новом качестве: в отличие от барочного он уже гораздо точнее соответствует каноническим пропорциям, но избирает из их богатого арсенала наиболее удлиненный вариант колонны, сообщая ей ощущение стройности, вообще типичной для художественных закономерностей этого этапа. Вместе с тем колонны еще не собраны в подражающие античности шести – восьмиколонные портики, объединенные фронтоном, как будет в зрелом классицизме, а распространены по всей поверхности фасада, подобно тому как это делали мастера барокко. Благодаря этому акцентируется не тектоническая, а декоративная функция ордера.

В целом Академия художеств, подобно другим лучшим зданиям раннего классицизма, порождена изящной, но подчеркнуто разумной волей, четко распределившей функции целого и его элементов. Неповторимое сочетание изысканности и внушительного размера воспринимается как взаимодействие ясной мысли, лишенной, однако, пуританской строгости и эмоционального богатства. Последнее очевидно, но не выставляет себя напоказ с откровенностью барокко. Соединение элегантности и внутренней серьезности, аналогичной, как мы увидим далее, тонкой одухотворенности портретов 70-х годов, иногда оборачивается оттенком ригористичности, но чаще – радостным торжеством счастливого союза мысли и чувства, которое с особой силой звучит в произведениях Баженова.

В те же годы Нева «одевается в гранит». Серые, голубоватые, розовые полосы окаймляют широкую реку, созвучные ее неторопливому течению мягкими изгибами спусков, плавными кривыми облицованных камнем мостов, низко опущенных к воде. Изменившийся облик Дворцовой набережной заставил обновить архитектурное обрамление Летнего сада со стороны Невы. В 1771–1786 гг. была возведена знаменитая ограда (Ю. Фельтен, П. Егоров). Созданная в эпоху классицизма, она решительно отличается от барочных.

Если сравнить ограды Большого Царскосельского дворца и Летнего сада, общей для них окажется черно-золотая гамма (черный металл основного узора и золоченые детали). Зато совершенно различно остальное. Барочная решетка в соответствии с законами этого стиля основана на кривых линиях; ее свободный рисунок напоминает живые побеги зелени, а завершение сплетено в прихотливый узор. Решетка Летнего сада нарочито геометрична: вертикальные пики пересекают по продольной оси вытянутые прямоугольные рамы. Подвижность и изменчивость сменяются гармонической уравновешенностью и покоем. Решетку Летнего сада несут цилиндрические, похожие на колонны столбы, следующие в мерном величавом ритме. Растительные формы немногочисленны: они стилизованы, обобщены и легко вписываются в ясную основу решетки, поэтической вольностью смягчая ее строгую логику.

**В. Баженов**

Величайший из мастеров русского классицизма – 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 в., роль в признании отечественного искусства за рубежом огромны. Сын псаломщика, учени? живописца, присоединившийся к архитектурной школе Д.В. Ухтомского, он посту пил в гимназию при Московском университете, а затем, окончив Академию художеств, был послан пенсионером за границу. Очень быстро Баженов приобрел европейскую известность: был избран профессором Римской, членом Флорентийской и Болонской академий. Однако по возвращении на родину архитектора начали преследовать неудачи, связанные с завистливой настороженностью академических верхов, а затем с вмешательством Екатерины II, дважды прервавшей осуществление его главнейших проектов.

Самое замечательное детище Баженова – проект Кремлевского дворца в Москве (1767–1773). Ныне он известен лишь по чертежам и двум вариантам модели. По идейно-образному и строительному размаху, по новизне и смелости задач это начинание не имеет себе равных. Баженов проектировал не просто императорский дворец. Силой художественного обаяния он сумел вовлечь Екатерину II в грандиозную затею. В связи с намечавшимся созывом «Комиссии для сочинения проекта нового уложения» он предложил создать нечто напоминающее российский вариант античного форума. Помимо императорской резиденции, обращенной к Москве-реке, в комплекс входили здания Коллегий, Арсенал, Театр, площадь с трибунами для народных собраний, составляющих как бы оправу для группы общерусских национальных святынь – ансамбля соборов и колокольни Ивана Великого. Так создавался своеобразнейший государственный центр – средоточие основных учреждений, призванных руководить государственной, общественной и церковной жизнью страны. Оборонительное сооружение превращалось тем самым в гражданское, древнее уступало место современному. В речи на закладке дворца архитектор прямо говорил о создании нового Кремля. Используя традиционную схему плана Москвы с улицами, сходящимися к Кремлю, Баженов как бы продолжал три из них проездами на территорию дворца, строя на этих осях северную часть ансамбля. Благодаря этому новый комплекс естественно вливался в структуру старого города. Даже в модели архитектура дворца исполнена великолепия. Грандиозные по протяженности фасады, то идущие по прямой, то прихотливо огибающие кремлевский холм, «выстилающие» их поверхность великолепные колоннады, вознесенные на высоких рустованных цоколях, таинственные переходы, наконец, феерическая архитектура главного зала с множеством каннелированных колонн вызывают в памяти архитектурные фантазии XVIII столетия.

Проект Баженова был утвержден; в торжественной обстановке отпраздновали закладку дворца; начали подготовительные работы. Однако вслед за тем дело замедлилось и вскоре было прекращено. Сославшись на финансовые злоупотребления и конструктивные просчеты, Екатерина II запретила продолжение строительства. Основная же причина коренилась в другом – в новой общественной ситуации, прекращении опасной игры в просветительство, конец которой положила Крестьянская война под руководством Пугачева. Блистательный замысел оказался ненужным.

Европейски образованный, склонный к художественным и философским обобщениям, Баженов находит свой вариант распространившегося в ряде западных стран течения – псевдоготики. Связанная с увлечением средневековьем, она приобретает в руках некоторых мастеров несколько «игрушечный», поверхностно-декоративный характер. Баженов не ограничивается европейскими прототипами и понимает средневековое наследие шире, включая в него древнерусское зодчество. Судя по речи, произнесенной на закладке Кремлевского дворца, и самим постройкам, архитектор рассматривает это направление как вполне равноправное классицистической или, как он выражается, «прямой архитектуре». Не реставрация и непосредственное подражание старине, а создание вполне современного, но глубоко своеобразного направления становится его основной задачей.

Крупнейшее псевдоготическое произведение мастера – подмосковная усадьба Царицыно (1775–1785) – представляет собой ансамбль дворца и павильонов, живописно расположенных на обрывистом берегу пруда. Незавершенный по прихоти императрицы и частично перестроенный Казаковым, он около 200 лет простоял в развалинах. Однако и в таком состоянии Царицыно необыкновенно привлекательно. Из того, что можно ныне увидеть в натуре, Баженову принадлежит Приемный дворец (Оперный дом), Полуциркульный дворец, два моста, Восьмигранный корпус, Хлебный дом (кухонный корпус) и двое ворот – Фигурные и соединяющие Хлебный дом с дворцом, построенным Казаковым. Свободно сгруппированные возле несуществующих ныне высокой часовой башни, дворцов Екатерины и Павла и Большого кавалерского корпуса, они естественно вписываются в пейзаж. Павильоны зрительно закрепляют выступы берега, мосты перекрывают глубокие лощины. Группы построек постепенно отступают в глубину, усиливая живописность общего облика комплекса. Эти принципы планировки присущи 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. Наиболее наглядно влияние древнерусского и готического наследия выступает в деталях декорации. Кирпич стен и белый камень деталей составляют 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.

Царицыно имеет ряд параллелей в творчестве самого Баженова, во многих произведениях Казакова, его учеников и ряда безвестных мастеров. И все же, несмотря на несомненную общность, оно выделяется среди остальных. Единственное из всех, оно претендует на принципиальную новизну всех компонентов. Начиная с принципов общей планировки и кончая деталями, оно воплощает всесторонне и целенаправленные поиски нового самостоятельного стиля. В большинстве 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. Единственная попытка вывести ее в такое качество, представленная Царицыным, как ни парадоксально, обернулась неудачей. Поразительно красивый комплекс не удовлетворил императрицу не только из-за личной и идейной неприязни к архитектору. Задуманный как реальное воплощение театральной декорации, он не соответствовал принципам построения императорских дворцов XVIII в., несмотря на всю свободу декоративных исканий и возможности нефункционального использования, которые они допускали. Все это, разумеется, не снижает ни идейной высоты замысла, ни обаяния фантазии, воплотившихся в этом ансамбле.

Среди жилых зданий, созданных Баженовым, наиболее знаменит дом Пашкова (ныне одно из зданий, входящих в комплекс Библиотеки им. В.И. Ленина), построенный в 1784–1786 гг. Сооружение торжественно вознесено на вершину холма напротив Кремля у впадения Неглинки в Москву-реку. Снова перед нами характерное для Баженова противопоставление и одновременно содружество древнего и нового, включение современного сооружения в ансамбль старого города. Связи дома Пашкова с прилегающим районом 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, возвышающийся над Моховой улицей, был отделен от нее небольшим садом (ныне, к сожалению, не сохранившимся) и красивой оградой, каждый столб которой венчал нарядный фонарь; главный вход и парадный двор находятся с обратной стороны (в

XVIII в. это был небольшой переулок) и открываются торжественными воротами. Дом Пашкова обладает еще одной особенностью: 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 в. Вместе с тем характер фасадной поверхности, ордера, рисунок орнаментики, балюстрада с вазами и многое другое принадлежит раннему классицизму. Они хранят дух барокко, вошедшего в плоть творческого метода Баженова со времен пенсионерства во Франции. И как всегда, подобное сочетание, казалось бы, разноречивых черт не приводит у него к эклектике. Высокое мастерство и огромная фантазия позволяют зодчему переплести и претворить эти особенности в целостное, совершенно неповторимое сооружение.

Сочетание монументальности и строгого изящества, великолепия целого и филигранной рафинированности деталей придают зданию необыкновенную элегантность – пожалуй, наиболее яркую черту его облика.

**М Казаков**

М.Ф. Казаков (1738–1812), как и Баженов, является одним из основоположников классицизма в России, Выросший в среде московских архитекторов, прекрасно знакомый с их методами проектирования, организации строительства и конструктивными приемами, Казаков стал наиболее ярким выразителем этой школы. Он учился не в Академии художеств, а в школе Ухтомского, не прошел заграничного пенсионерства, знал памятники античности, ренессанса и современное зодчество по чертежам, гравированным изображениям и моделям. Тем большее уважение вызывает присущая Казакову глубина проникновения 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 братьям по профессии, Казаков воспитал целую плеяду московских зодчих, создав собственную архитектурную школу. С самого начала своей деятельности, работая помощником П. Никитина над восстановлением сгоревшей Твери (с 1763 г.), а затем соприкоснувшись с талантом Баженова в совместной работе над проектом Кремлевского дворца, он непрерывно оттачивает профессиональное мастерство.

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 – одна из первых ротонд, построенных Казаковым. Этот традиционный тип круглого в плане здания получает в эпоху классицизма вполне самостоятельное выражение. Заложенные в нем идеи гармонии и внутреннего совершенства ярко воплощают идеалы стиля. Замечателен интерьер церкви. Белый с золочеными деталями и иконостасом, пронизанный светом, льющимся из многочисленных окон, он оставляет ощущение ясности и покоя. Тонкая проработка отдельных элементов скульптурной декорации в сочетании с монументальными колоннами, несущими антаблемент, дают неповторимое соединение изысканной камерности и сдержанного благородства.

80–90-е годы XVIII в. и самое начало XIX в. – новая полоса в творчестве Казакова, связанная с развитием строгого или зрелого этапа русского классицизма. Среди общественных сооружений, созданных в эти годы, выделяется Колонный зал Благородного собрания, ныне Дом союзов. По сравнению с прилегающими помещениями, зал отличается обширностью и высотой, решительно доминирует в общей системе интерьеров. Его облик определяет великолепная коринфская колоннада, вторящая прямоугольным очертаниям плана. Она вычленяет центральное пространство, пред-

назначенное для балов и торжественных приемов. Крупные, мерно следующие одна за другой, сияющие белым искусственным мрамором колонны, нарядный рисунок листьев капителей, сверкание грандиозных хрустальных люстр и мягко подсвеченный, приподнятый паддугой потолок создают ощущение торжественности. Эта торжественность лишена, однако, привкуса официальности и проникнута радостным человеческим чувством.

Помимо общественных зданий в конце столетия Казаков создает множество богатых частных домов. В новых формах он развивает оба типа особняка, распространенных в Москве первой половины столетия: поставленного на красной линии улицы и отнесенного в глубину парадного двора. Дом Барышникова на Мясницкой (ныне ул. Кирова), построенный в 1797–1802 годах, принадлежит ко второй разновидности. Это П-образное в плане здание. Его боковые части выходят на улицу, а средняя отделена от нее оградой и курдонером. Тем самым из городской, общественной по своей сути среды как бы вычленяется зона, непосредственно принадлежащая данному особняку. В уютном пространстве парадного двора центр, выделенный мезонином и портиком, несмотря на небольшие абсолютные размеры, обретает черты значительности. Характерное для дома Барышникова сочетание внушительности классического ордера и его камерной интерпретации присуще многим московским особнякам. Привольно раскинувшиеся посреди зеленых дворов, с каретными сараями, конюшнями, службами, с воротами, невысокими металлическими оградами, в ансамбле старой застройки и живописного окружения многоглавых церквей, здания обретают оттенок мягкой патриархальности, не свойственной столично-холодноватой архитектуре петербургских построек.

**И. Старов**

И.Е. Старов (1745–1808) – младший современник Баженова. Они вместе приехали из Москвы в Петербург и поступили в Академию художеств. Старов окончил ее на два года позже и в 1762 г. вслед за Баженовым совершил пенсионерскую поездку во Францию и Италию. Эти обстоятельства во многом обусловили внутреннее родство их творческих устремлений, хотя судьба Старова была несомненно удачливее. Большинство его замыслов увидело свет. В начале своей деятельности Старое создал ряд ансамблей в духе раннего классицизма (Никольское-Гагарино, Богородицк, Бобрики). Однако лучшее и самое известное произведение архитектора – Таврический дворец в Петербурге (1783–1789). Это здание как бы открывает новую полосу в творчестве не только Старова, но и других зодчих. Ощущение радости бытия и наслаждение чистой красотой пространства, формы и цвета являются своеобразной реакцией на крах просветительских иллюзий, конец которым положило восстание Пугачева и последовавшая за этим политическая реакция. Сама императрица (Екатерина II), «прекратив игру в просвещенную монархию», выступает теперь скорее в ореоле «первой помещицы». Широкие вольности, дарованные дворянству, поощряют строительство скорее не общественных зданий, а богатых дворцов, особняков или усадебных построек, словом, обширных или более скромных, но частных по назначению жилищ. В связи с этим и в типологическом отношении на первое место выдвигается как образец трехпавильонная схема комфортабельного жилого дома, состоящего из главного корпуса и боковых флигелей. Подобная композиция стала настолько влиятельной, что не только» частные дома, но и царские дворцы и даже общественные постройки тех лет (Голицынская больница), учебные заведения (Смольный институт) возводят по той же схеме. Дух большого искусства ощутим в размахе фасада и роскоши парадных помещений Таврического дворца, но претворяется здесь в формах, свойственных новому этапу развития. Одна из ярких особенностей здания состоит в удивительном контрасте строгих, почти суровых фасадов и почти театральных по духу интерьеров, скрытых за этой обманчивой внешностью. Создается впечатление, что Таврический дворец и создан в первую очередь ради внутреннего пространства, ибо его сложная, продиктованная сугубо «зрелищной» логикой система фактически определяет живую и свободную конфигурацию плана и объемной структуры здания.

Из прямоугольного вестибюля через торжественные «врата» зритель попадал в восьмиугольный зал, а затем в поперечно ориентированную огромную, с закругленными торцами галерею, обнесенную двойным рядом колонн. Через них, как и в театре XVIII в., открывалась картина зимнего сада с круглой беседкой и статуей Екатерины II работы скульптора Шубина. К сожалению, зимний сад не сохранился, а другие интерьеры значительно изменены и обеднены.

Однако живой облик ансамбля донесли до нас вдохновенные строки Г. Державина: «Возвышенная на столпах сень покрывает вход и составляет его преддверие. Торжественные врата… ведут из притвора в кругловатый чертог (восьмиугольный зал), подобный афинскому одеуму. Любопытство остановило бы здесь осмотреть печи из лазоревого камня, обширный купол, поддерживаемый осьмью столпами, стены, представляющие отдаленные виды, освещенные мерцающим светом, который вдыхает некий священный ужас, но встречающаяся внезапно из осьмнадцати столпов сквозная преграда, отделяющая чертог сей от последующего за ним, поражает взор и удивляет. Наверху вкруг висящие хоры с перилами, которые обставлены драгоценными китайскими сосудами и с двумя раззолоченными великими органами разделяют внимание и восторг усугубляют. Что же увидишь, вступая во внутренность? При первом шаге представляется длинная овальная зала (большая галерея) или, лучше сказать, площадь, пять тысяч человек вместить в себя удобная и разделенная в длину в два ряда еще тридцатью шестью столпами. Кажется, что исполинскими силами вмещена в ней вся природа. Сквозь оных столпов виден обширный сад (зимний) и возвышенные на немалом пространстве здания (беседка). С первого раза усомнишься и помыслишь, что сие есть действие очарования или, по крайней мере, живописи и оптики; но, приступив ближе, увидишь живые лавры, мирты и другие благорастворенных климатов древа не токмо растущие, но иные цветами, а другие плодами обремененные. Под мирной тению их, инде, как бархат, стелется дерн зеленый; там цветы пестреют, здесь излучистые песчаные дороги пролегают, возвышаются холмы, ниспускаются долины, протягиваются просеки, блистают стеклянные водоемы. Везде царствует весна, и искусство спорит с прелестями природы. Плавает дух в удовольствии».

**Д. Кваренги**

Джакомо Кваренги (1744–1817) приехал в Россию в 1780 г. и прожил здесь долгие плодотворные годы. На протяжении всей жизни он оставался наиболее ярким выразителем строгого классицизма. Кваренги был убежденным поклонником римской античности, к которой чаще всего возводят палладианство. Палладианство – явление довольно широко распространенное в европейской архитектуре – 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. В России увлечение палладианством совпало с периодом 80–90-х годов. Вот почему, говоря о палладианстве Кваренги или известного архитектора, переводчика, комментатора и издателя трактата Палладио – Львова, не следует понимать их творчество как результат копирования. Скорее, как писал об этом Львов, речь шла о создании собственного, отличного от английского или французского, варианта творческой интерпретации заветов Палладио. Для Кваренги наиболее характерно использование трехчастной схемы жилого или административного здания, состоящего из центрального корпуса и двух симметричных флигелей. Последние соединены с ним прямыми или скругленными пониженными галереями. Центр композиции отмечен портиком и нередко используется и как отдельно стоящий блок. В этом отношении весьма характерны здания Академии наук в Петербурге и Английского дворца в Петергофе, разрушенного в годы фашистской оккупации. Кваренги строго соблюдает постоянство принципов объемного и фасадного решения. Его здание – чаще всего параллелепипед, содержащий три этажа. Вместо щедро отделанных угловых композиций раннего классицизма используется простой угол – максимально четкая граница, отделяющая одну фасадную поверхность от другой. Грани блока представляют собой гладкие, ничем не декорированные плоскости, прорезанные прямоугольными или трехчастными окнами. Оконные проемы обычно лишены обрамления или увенчаны строгими треугольными фронтончиками (сандриками). Эта лапидарная поверхность не имеет ни сильных пластических перепадов (выступов-ризалитов), ни сложной многоплановой отделки. Сила воздействия заложена в красоте самой, прекрасной в своей обнаженности, поверхности. Подобно неприступным граням, она скрывает, как правило, пространственно разветвленную, комфортабельную и богато отделанную систему интерьера. Сильные горизонтальные тяги, разделяющие этажи, и завершающая полоса антаблемента подчеркивают ясное деление блока на три горизонтальных слоя. На фоне этой поверхности основной декоративной «деталью» смотрится портик большого или гигантского ордера, обнимающего всю высоту здания. Он увенчан фронтоном, крайние точки которого нередко акцентированы вертикалями статуй. Монолитность портика усиливает ту тектоническую оправданность, которую он призван имитировать. Колонны решительно отодвигаются от стены настолько, что между портиком и фасадной поверхностью образуется место для прохода и плавно поднимающегося к нему пандуса. Колонны, как правило, лишены каннелюр и воздействуют на зрителя своей скульптурной мощью. При сильном боковом освещении они особенно рельефно рисуются на фоне стены.

В некоторых постройках Кваренги, например в Александровском дворце (1792–1796), тема колоннады становится почти самодовлеющей. Как бы выйдя за пределы здания, она превращается в прекрасную иллюзорную преграду, торжественно сияющую белизной стволов и изысканностью рисунка нарядных коринфских капителей.

**Ч. Камерон**

Чарльз Камерон (1740 (?) –1812) занимает в истории нашей культуры особое место. Сын профессионального строителя, он совершил путешествие в Италию и, изучив памятники римской древности, прославился капитальным увражем «Термы римлян». В 1779 г. Камерон был приглашен в Россию, где ему удалось воплотить свои в высшей степени оригинальные замыслы. Камерон – натура необыкновенно тонкая, обостренно ощущающая красоту природы в ее союзе с архитектурой, гармонию целого и драгоценной миниатюрной детали. Очевидно, поэтому его достижения сказались прежде всего в области загородного строительства – создании дворцовых ансамблей, небольших павильонов и в искусстве интерьера. Именно эти сильные стороны сближают его творения с родственными по духу произведениями английской школы.

Подобно Кваренги, Камерон приехал в Россию со вполне сложившимися убеждениями. Однако 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, Агатовых комнат, расположенного перед ними висячего сада, на который ведет специальный пандус, и Холодных бань в первом этаже. Исследования, произведенные в Италии, использованы здесь для создания своего рода уголка античности на русской почве – приюта отдохновения утонченной просвещенной натуры.

В полуовальном портике Агатовых комнат с живым движением его то разбегающихся, то сближающихся колонн ощущается прихотливая непринужденность. Вместе с тем использование подлинного греческого варианта ионического ордера вносит элемент ненавязчивой учености. Контраст легкого корпуса Агатовых комнат и тяжелых, отделанных рустом Холодных бань повторен и в здании галереи. Широко расставленные тонкие колонны придают необыкновенную легкость верху, вознесенному на тяжелых аркадах, облицованных серым пудожским камнем. Сочетание его шероховатости с гладью нежно-палевых стен, белыми филенками и медальонами воспринимается как рафинированный контраст силы и хрупкости. Создание Камерона прекрасно и в ясные дни, когда Галерея насквозь пронизана солнцем, и осенью, когда оголенные кроны деревьев тончайшими графическими узорами ложатся на ее поверхность.

Особая красота сопутствует интерьерам Камерона в Агатовых комнатах и в личных апартаментах Екатерины II, пристроенных к Большому дворцу. Благодаря хрупкой миниатюрной отделке они оставляют ощущение почти нереальной архитектуры. В Агатовых комнатах Камерон создает фантазию на темы римских терм с помощью декоративной системы сводов и приставных колонн. Он широко применяет полудрагоценные материалы, а иногда окрашенное стекло с подложенной под него тканью. Густые фиолетовые и синие цвета колонок в сочетании с белым стеклом и золоченой бронзой в помещениях Большого дворца вызывают ассоциации с произведениями декоративно-прикладного искусства, в частности с табакерками, украшенными прозрачными цветными эмалями. Направление, представленное комплексом в Царском Селе, впервые принесло в Россию вариант подлинного греческого ордера, ибо ранее русский классицизм использовал формы римской античности лишь в преломлении мастеров Ренессанса. Это новшество не соответствовало господствовавшей ориентации зрелого классицизма и получило резонанс лишь позже, в начале XIX столетия, в произведениях Воронихина.

Другая линия творчества Камерона представлена в ансамбле Павловска. Эти искания вполне укладываются в русло строгого классицизма с его тяготением к обычному варианту палладианской виллы, что проявляется в плане, восходящем к квадрату, с круглым залом в центре и галереями, охватывающими пространство двора. Дом создавался вместе с пейзажным парком (один из авторов парка – декоратор П. Гонзага) 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 в., где все геометризировано, он призван создавать иллюзию естественной природы, хотя и сотворен искусной рукой художника. С нарочитой свободой текут ленивые воды кое-где запруженной Славянки, томные кроны ив клонятся к заросшим камышами берегам. Сочетание лиственных и хвойных пород в любое время года порождает новую цветовую гамму, а специально предусмотренные места дают возможность для обозрения разнообразных видов, подобно сменяющимся театральным декорациям.