Міністерство освіти і науки України

Одеська національна юридична академія

Навчально-консультативний центр у м. Черкаси

Курсова робота

з дисципліни: “Українська культура. Архітектура Росії XVIII-XIX століття"

виконав: студентка I курсу

групи ЮЗ-101

Распертова О. М

перевірив: ст. викладач

Черкаси-2009

План

Введення

Архітектура бароко середини XVIII століття

Московське бароко

Петербург і Москва

Петровськоє бароко

Передумови появи і розвитку класицизму

Архітектура раннього класицизму (1760-1780 рр.)

Архітектура суворого класицизму (1780-1800 рр.)

Висновок

Список використаної літератури

## Введення

На рубежі XVII і XVIII століття у Росії закінчилося Середньовіччя і почався Новий час. Якщо в західноєвропейських країнах цей історичний перехід розтягувався на цілі сторіччя, то в Росії він відбувся стрімко - протягом життя одного покоління.

Російському мистецтву XVIII століття всього за декілька десятиліть призначено було перетворитися з релігійного в світське, освоїти нові жанри (наприклад: портрет, натюрморт і пейзаж) і відкрити абсолютно нові для себе теми (зокрема, міфологічну і історичну). Тому стилі в мистецтві, які в Європі послідовно змінювали один одного впродовж століть, існували в Росії XVIII сторіччя одночасно або ж з розривом всього в декілька років.

Реформи, проведені Петром I (1689-1725 р. р), торкнулися не тільки політики, економіки, але також мистецтва. Метою молодого царя було поставити російське мистецтво в один ряд з європейським, прояснити вітчизняну публіку і оточити свій двір архітекторами, скульпторами і живописцями. У той час великих російських майстрів майже не було. Петро I запрошував іноземних художників до Росії і одночасно посилав найталановитіших молодих людей навчатися "витівкам" за кордон, в основному до Голландії і Італії. У другій чверті XVIII століття "петровські пенсіонери" (учні, що містилися за рахунок державних коштів - пенсії) почали повертатися до Росії, привозячи з собою новий художній досвід і придбану майстерність.

XVIII сторіччя в історії російського мистецтва було періодом учнівства. Але якщо в першій половині XVIII століття вчителями російських художників були іноземні майстри, то в другій вони могли вчитися вже у своїх співвітчизників і працювати з іноземцями на рівних.

Після ста років Росія з'явилася в оновленому вигляді - з новою столицею, в якій була відкрита Академія мистецтва; з безліччю художніх зборів, які не поступалися старим європейським колекціям розмахом і розкішшю.

В кінці XVII століття у храмовій архітектурі виникає новий стиль - наришкінське (московське) бароко. Найзначнішим пам'ятником його є московська церква Покрова у Філях, що відрізняється витонченістю, бездоганними пропорціями, застосуванням в зовнішній обробці таких декоративних прикрас, як колони, капітелі, раковини, а також своїм "двокольором"; використанням тільки червоного і білого кольорів; ЗИМОВИЙ ПАЛАЦ в Санкт-Петербурзі, пам'ятник архітектури російського бароко. Побудований в 1754 - 1762 р.р.В. В. Растреллі. Він був резиденцією російських імператорів, з липня по листопад 1917 року - Тимчасового уряду. Могутнє каре з внутрішнім двором; фасади звернені до Неви, Адміралтейства і Палацової площі. Парадне звучання будівлі підкреслює пишна обробка фасадів і приміщень. У 1918 році частину, а в 1922 році вся будівля передана Ермітажу; СМІЛЬНИЙ МОНАСТИР (колишній Воськресенський Смільний монастир), пам'ятник архітектури в Санкт-Петербурзі. У ансамбль входять власне монастир, побудований у стилі бароко (1748 - 1764 рр., архітектор В.В. Растреллі; інтер'єр собору і корпусу келій - 1832 - 1835 рр., архітектор В.П. Стасов), і Смільний інститут шляхетних дівчат, перший в Росії жіночий середній загальноосвітній учбовий заклад (1764 - 1917 рр.).

## Архітектура бароко середини XVIII століття

У описуваний період В.Н. Татіщев і М.В. Ломоносов закладали основи вітчизняної історичної науки. Російська наука і культура високого, не поступливого європейському, рівня. Завдяки цьому в 1755 році в Росії відкрився перший університет, а в Петербурзі Академія Мистецтва, що зіграла велику роль в розвитку мистецтва і архітектури класицизму.

Росія в середині XVIII століття стала однією з найрозвиненіших європейських країн. Все це обумовлювала урочисто-декоративна зовнішність палаців і храмів основних типів монументальних будівель в Росії в цей період. До найвидатніших архітекторів того часу відносяться вихованці І.К. Коробова - С.І. Чевакинський і Д.В. Ухтомський. Найбільшим архітектором середини XVIII століття є Ф.Б. Расстреллі. Одночасно з ним творили багато безвісних кріпосних архітекторів, живописці, ліпники, різьбярі і інші майстри прикладного мистецтва.

В середині XVIII століття стиль бароко в Росії мав яскраво виражені самобутні особливості завдяки спадкоємності декоративних композиційних прийомів російської архітектури почала XVIII століття. Не можна не підкреслити специфічну національну особливість архітектури бароко в середині XVIII століття - поліхромія фасадів, стіни яких забарвлені в сині, червоні, жовті і зелені кольори. Доповненням до цього служать пучки колони, пілястри, обрамлені вікна. Характерною межею архітектурних творів є те, що групи будівель або корпусів часто формують замкнутий архітектурний ансамбль, що розкривається лише при проникненні всередину його. У палацових і церковних приміщеннях разом з ліпним живописним убранням стенів і стель виконувалися багатоколірні візерунчасті підлоги з різних порід дерева. Плафонний живопис створює ілюзію нескінченності залу, що піднімається вгору, що підкреслюється ширяючими в небі фігурами різної відповідності, що чітко відокремлюють і різну віддаленість їх від глядача. Стіни парадних приміщень обрамлялися складною профільованою позолоченою тягою. Цікаві прийоми планування залів. У палацах вони розташовані за принципом, згідно якому двері прохідних залів на загальній осі, причому їх ширина ілюзорно збільшується.

Імператорські і садибні палаци створювалися в єдності з садами і парками, яким властиво регулярна планувальна система з прямолінійними алеями, підстриженою деревною рослинністю і орнаментними квітниками. У даному розділі особливо слід зазначити про творіння обер архітектора Растреллі Франческо Бартоломео (1700-1771 р. р), творчість якого досягла апогею в 1740-1750 р.р. До основних творів відносяться: ансамбль Смільного монастиря в Петербурзі; палаци в Курляндії (Латвія), в Рундаве і Мітаве (Елгава); палаци елизаветинських вельмож М.І. Воронцова і С.Г. Строганова в Петербурзі; імператорські палаци - Зимовий в столиці, Великій (Екатерінінський) в Царському Селі (Пушкіні), Великий палац в Петергофе, Адріївськая церква і Маріїнський палац в Києві. Всі вони характеризують стиль бароко середині XVIII століття в Росії. Одночасно з Ф.Б. Растреллі працював архітектор Чевакинський С.І. (1713-1770 р. р). Найбільш чудовим творінням Чевакинського С.І. що зберігся до наших днів, було проектування і споруда величезного двоповерхового Никольського військово-морського собору (1753-1762 р. р) в Петербурзі. Учнем Чевакинського був майбутній архітектор В.І. Баженов.

Найбільшим представником Московського бароко середини XVIII століття був архітектор Ухтомський Д.В. (1719-1774 р. р). Його творчість розгорталася під впливом художніх переконань і творів Ф.Б. Растреллі, зокрема в Москві і Підмосков'ї: палаців в кремлі, Аннегофе і Перове. До наших днів дійшов лише один твір Ухтомського - п'ятиярусна дзвіниця в Троїцько-Сергіївській лаврі в Загорське.

## Московське бароко

Процеси утворення нового стилю найактивніше розвернулися в Москві і у всій зоні її культурного впливу. Декоративність, звільнена від стримуючих начал, які несла в собі традиція XVI сторіччя, в московській архітектурі вичерпала себе, зберігшись в хронологічно відстаючих провінційних варіантах. Але процеси формування світського світогляду розвивалися і заглиблювалися. Їх відображали затверджені зміни у всій художній культурі, які не могли минути і архітектуру. У його межах почалися пошуки нових засобів, що дозволяють об'єднати, дисциплінувати форму, пошуки стилю.

Горностаїв назвав його "московським бароко". Термін (як, втім, і все майже терміни) умовний. Розгорнена Г. Вельфліном система визначень бароко в архітектурі до цього явища непридатна. Але предметом досліджень Вельфліна було бароко Риму; він сам підкреслював що "загального для всієї Італії бароко немає". Тим більше "не знає єдиного бароко з ясно обкресленою формальною системою" Європа на північ від Альп. Московська архітектура кінця XVII століття початку ХVIII століття була, безумовно, явищем перш за все російським. У ній ще зберігалося багато що від середньовічної традиції, але все більш упевнено затверджувалося нове. У цьому новому можна виділити два шари: те, що характерний тільки для періоду, що наступив, і те, що отримало подальший розвиток. У другому шарі, де вже закладена програма зрілого російського бароко середини XVIII століття, очевидні аналогії із західноєвропейськими пост ренесансними стилями - маньєризмом і бароко.

Головним нововведенням, що мало вирішальне значення для подальшого, було звернення до універсальної художньої мови архітектури. У творах російської середньовічної архітектури форма будь-якого елементу залежала від його місця в структурі цілого, завжди індивідуального. Західне бароко, на відміну від цього, грунтувалося на правилах архітектурних ордерів, що мали загальне значення. Універсальним правилам підкорялися не тільки елементи будівля але і його композиція в цілому, ритм, пропорції. До подібного використання закономірностей ордерів звернулися і в московському бароко. Відповідно до них плани споруд почали підпорядковувати відвернутим геометричним закономірностям, шукали "правильності" ритму в розміщенні отворів і декора. Килимовий характер узорочья середини століття був знехтуваний; елементи декорації розташовувалися на тлі гладіні стенів, що відкрилася, що підкреслювало не тільки їх ритміку, але і живописність. Були в цьому новому і такі близькі до бароко особливості, як просторова взаємозв'язана головних приміщень будівлі, складність планів, підкреслена увага до центру композиції, прагнення до контрастів, зокрема - зіткненню м'яко зігнутих і жорстко прямолінійних контурів. У архітектурну декорацію почали вводити образотворчі мотиви.

В той же час, як і середньовічна російська архітектура, московське бароко залишалося по перевазі "зовнішнім". Б.Р. Віппер писав: "Фантазія російського архітектора в цю епоху набагато більш полонена мовою архітектурних мас, чим специфічним відчуттям внутрішнього простору". Звідси - суперечність творів, різнорідність їх структури і декоративної оболонки, різні стилістичні характеристики зовнішніх форм, що тяжіють до старої традиції, і форм інтер'єру, де стиль розвивався динамічніше.

Яскравим іноземним представником працював в Росії був Антоніо Рінальді (1710-1794 р. р). У своїх ранніх спорудах він ще знаходився під впливом "старіючого бароко, що йде", проте повною мірою можна сказати що Рінадьді представник раннього класицизму. До його творінь відносяться: Китайський палац (1762-1768 р. р) побудований для великої княгині Катерини Олексіївни в Оранієнбауме, Мармуровий палац в Петербурзі (1768-1785 р. р) відношуваний до унікального явища в архітектурі Росії, Палац в Гатчине (1766-1781 р. р) став заміською резиденцією графа Г.Г. Орлова. А. Рінальді збудував також декілька православних храмів, що поєднували в собі елементи бароко, - п’ятиглавіє куполів і високої багатоярусної дзвіниці.

В кінці XVII століття у московській архітектурі з'явилися споруди, що сполучали російські і західні традиції, риси двох епох: Середньовіччя і Нового часу. У 1692 - 1695 р.р. на перетині старовинної московської вулиці Сретенки і Земляного валу, що оточував Земляне місто, архітектор Михайло Іванович Чоглоков (близько 1650-1710 р. р) побудував будівлю воріт поблизу Стрілецької слободи, де стояв полк Л.П. Сухарева. Незабаром на честь полковника його назвали Сухаревою баштою.

Незвичайну зовнішність башта придбала після перебудови 1698 - 1701 р.р. Подібно до середньовічних західноєвропейських соборів і ратуш, вона була увінчана башточкою з годинником. Усередині розташувалися установлена Петром I Школа математичних і навігаційних наук, а також перша в Росії обсерваторія. У 1934 році Сухарева башта була розібрана, оскільки "заважала руху".

Майже в той же час в Москві і її околицях (у садибах Дубровіци і Убори) зводилися храми, на перший погляд західноєвропейські, що більше нагадують. Так, в 1704-1707 р.р. архітектор Іван Петрович Зарудний (? - 1727 р. р) побудував за замовленням А.Д. Меншикова церкву Архангела Гаврила у Мясніцких воріт, відому як Меншикова башта. Основою її композиції служить об'ємна і висока дзвіниця у стилі бароко.

У розвитку московської архітектури помітна роль належить Дмитру Васильовичеві Ухтомському (1719-1774 р. р), творцеві грандіозної дзвіниці Троїце-Сергієва монастира (1741-1770 р. р) і знаменитих Червоних воріт в Москві (1753-1757 р. р) Вже існуючий проект дзвіниці Ухтомський запропонував доповнити двома ярусами, так що дзвіниця перетворилася на п'ятиярусну і досягла вісімдесяти восьми метрів у висоту. Верхні яруси не призначалися для дзвонів, але завдяки ним споруда почала виглядати урочистіше і була видна здалека.

Червоні ворота, що не збереглися до наших днів, були одним з кращих зразків архітектури російського бароко. Історія їх будівництва і багатократних перебудов тісно пов'язана з життям Москви XVIII століття і дуже показова для тієї епохи. У 1709 році, з нагоди полтавської перемоги російських військ над шведською армією, в кінці М'ясницької вулиці звели дерев'яні тріумфальні ворота. Там же на честь коронації Єлизавети Петрівни в 1742 році на засоби московського купецтва були побудовані ще одні дерев'яні ворота. Вони незабаром згоріли, проте за бажанням Єлизавети були відновлені в камені. Спеціальним указом імператриці ця робота була доручена Ухтомському.

Ворота, виконані у формі давньоримської трьохпролітної тріумфальної арки, вважалися найкращими, москвичі любили їх і назвали Червоними ("красивими"). Спочатку центральна, найвища частина завершувалася витонченим шатром, увінчаним фігурою Слави, що сурмить, з прапором і пальмовою гілкою. Над прольотом поміщався живописний портрет Єлизавети, пізніше замінений медальйоном з вензелями і гербом. Над бічними, нижчими проходами малися в своєму розпорядженні скульптурні рельєфи, що прославляли імператрицю, а ще вище - статуї, що втілювали Мужність, Достаток, Економію, Торгівлю, Вірність, Постійність, Милість і Пильність. Ворота були прикрашені більш ніж п'ятдесяти живописними зображеннями.

На жаль, в 1928 році чудова споруда була розібрана із звичайної для тих часів причини - у зв'язку з реконструкцією площі. Тепер на місці Червоних воріт стоїть павільйон метро, пам'ятник вже зовсім іншої епохи.

Для архітектури середини XVII століття головною рушійною силою була культура населення посадника. Московське барокко, як і барокко взагалі, стало культурою перш за все аристократичною. Типами будівель, де розгорталися основні процеси стилі освіти, стали палац і храм.

Новий тип боярських кам'яних палат, в яких вже позначилися риси майбутніх палаців XVIII століття, позначався в останній чверті XVII сторіч.

Голландія в кінці XVII століття широко була посередником між російською і західноєвропейською художньою культурою. Теж коло прообразів, що вплинув на форму завершення Сухаревої башти, був відбитий в декоративній надбудові Уточій башти Троїце-Сергійовій лаври і дзвіниці Ярославської церкви Іоанна Предтечи в Толчкове. Безперечне голландське походження ступінчастого фігурного фронтону, розчленованого лопатками, яким в 1680-і рр. О. Старцев прикрасив західний фасад трапезної Симонова монастиря в Москві. Увражі з гравірованими зображеннями споруд західноєвропейських міст ("кресленнями полатнимі") в цей час були вже досить численні в найбільших книжкових зборах Москви.

Важливе місце в розвитку архітектури кінця XVII століття займають будівлі монастирських трапезних, що утворили сполучну ланку між світською і церковною архітектурою. Просторова структура цих будівель була однотипною. Над низьким господарським подклетом підносився основний поверх. По одну сторону його зміщених до заходу сіней знаходилися службові приміщення, по іншу - відкривалася перспектива протяжного склепінчастого залу, зв'язаного через потрійну арку з церквою на східній стороні.

Простір, об'єднаний по подовжній осі, визначав протяжність асиметричного фасаду, зв'язаного мірним ритмом вікон, обрамлених колонками, що несуть розірваний фронтон. На фасаді трапезної Новодевічієго монастиря (1685-1687 р. р) цей ритм посилений довгими консолями, що спускаються від карниза по осях простінків. Найграндіозніше серед подібних будівель - трапезна Троїце-Сергійовій лаври (1685-1692 р. р) - має в кожному простінку колонки Корінфа з раскрепованним антаблементом; у місцях примикання поперечних стін колонки здвоєні. Їх ритму на аттике вторять кокошники з раковинами (мотив, який повторений в завершенні верхньої частини церкви, що піднімається над головним об'ємом як другий ярус). Площина, підпорядкована ритму ордера, його дисципліні, стала головним архітектурним мотивом храмів з прямокутним об'ємом.

Подальший розвиток подібного типу храму посадника, висхідного до московської церкви в Никітниках, особливо яскраво виявився в спорудах кінця ХVII століття початку XVIII століття, зазвичай іменованих "строгановскими" (їх зводив "своїм коштом" багатющий сілепромишленик і меценат Г.Д. Строганов, на якого працювала постійна артіль, пов'язана із столичними традиціями архітектури). Потрійне розчленовування фасадів строганівської школи не тільки традиційно, але і обдумано пов'язано з конструктивною системою, в якій зімкнуте зведення з тими, що хрестоподібно розташованими розпалубили передає навантаження на простінки між широкими світлими вікнами. Архітектурний ордер став засобом виразу структури будівлі; разом з тим він, як вважає дослідник строгановской школи О.И. Брайцева, був ближче до канонічного, чим на яких-небудь інших російських спорудах того часу, свідчивши про серйозне знайомство з архітектурною теорією італійського Ренесансу.

Дисципліна архітектурного ордера, системи універсальною, почала підпорядковувати собі композицію храмів кінця XVII століття, її ритмічний лад. Почалося звільнення архітектурної форми від прямої і жорсткої обумовленості розумовим значенням, характерною для середньовічної архітектури. Разом із зміцненням світських тенденцій культури зростала роль естетичної цінності форми, її власній організації. Тенденцію цю відобразили і пошуки нових типів об'ємно-просторової композиції храму, не пов'язаних із загальноприйнятими зразками і їх символікою.

Нові ярусні структури вражали своєю симетричністю, завершеністю, що поєднувала складність і закономірність побудови. Разом з тим в цих структурах розчинялася традиційна для храму орієнтованість. Здається, що архітекторів захоплювала геометрична гра, що визначала внутрішню логіку композиції незалежно від філософсько-теологічної програми (на відповідності якої твердо наполягав патріарх Никон).

У нових варіантах зберігався зв'язок з традиційним типом храму-башти, храму-орієнтиру, що центрує, збирає навколо себе простір; у останньому пошуки виразності розгорталися вільно і різноманітно. Початок пошуків відмічений створенням композицій типу "восьмерик на четверику", що повторюють в камені структуру, поширену в дерев'яній архітектурі.

І в той же час очевидна спадкоємність між Меншикової баштою і типом "церкви під дзвони", представленим храмом у Філях. Зв'язок очевидний і в побудові об'єму, і в розміщенні декору, і в його характері, висхідному до різкого дерева іконостасів. Традиційна по суті і головна новація - вертикальність, підкреслена високим шпилем. Малюнок останнього, якщо придивитися до гравірованої панорами Москви І. Блікландта, був трансформацією шатрового вінчання. Ново перш за все сполучення тонкого, полегшеного шатра (прообразом якого могли бути не тільки північно-європейські шпилі, але і завершення башт монастиря Іосифо-волокаламського, створені в другій половині XVII століття) з храмом-баштою. Традиційна і подвійність масштабу, що визначає взаємопроникнення малих, - величин декору і величин, пов'язаних з розчленовуванням об'єму (до останніх сміливо приведені контури гігантських волют-контрфорсів західного фасаду). "Головною новинкою" башти І. Грабарь назвав карнизи, зігнуті посередині грані і створюючи напівкруглий фронтон, пом'якшувальний переходи між розчленовуваннями об'єму, прийом, що багато використався в XVIII століття. Його барочний характер не викликає сумнівів, але також очевидний і зв'язок з середньовічною російською архітектурою, з прийомом переходу між об'ємами через кокошники.

Меншикова башта в історії російської архітектури стала сполучною ланкою між "московським бароко" кінця XVII століття початку XVIII століття і архітектурою Петербургу, для деяких характерних споруд якого вона, мабуть, служила зразком. Це будівля ближче до російської архітектури подальших десятиліть, чим до інших московських споруд 1690-х р.р.; проте, як ми бачили, його новизна стала результатом поступового розвитку традицій кінця XVII століття. Початок петровських реформ лише прискорив темп поступових змін. Якісний стрибок був пов'язаний вже з будівництвом нової столиці. Він був визначений перш за все зміною прийомів просторовій організації всього міського організму.

## Петербург і Москва

Зіставлення двох найбільших центрів Росії - Москви і Петербургу - Ленінграда, що більше двохсот років виступав як "нова столиця", існує з давніх років. Звична опозиція підкреслюється в різних гранях міської культури і в традиціях художніх шкіл, в психології жителів і їх поведінці, але понад усе в характері просторової організації міської тканини. Зіставленням Москви і Петербургу зазвичай ілюструється думка про протилежність живописного і регулярного, інтуїтивного і розсудливого початків російського містобудування. Проте і тут реальна картина складніша, ніж зіставлення роздільно існуючих і несумісних якостей, що особливо ясно показує історія формування міста на Неві.

Якась гібридність була властива і архітектурі собору. Будував його швейцарець з італомовними кантони Тессин Доменико Трезіні (близько 1670-1734 р. р). Це був перший іноземний архітектор, що приїхав працювати до Петербургу (він прибув сюди вже в 1706 році з Копенгагена; де працював при дворі короля Фрідріха IV). Умілий професіонал, що не відрізнявся зухвалою фантазією, але що володів безпомилковим смаком, підлеглим тверезої розсудливості, він виявився хорошим виконавцем архітектурних ідей, які охоплювали Петра I (у 1709 році писав Трезіні Петру про свою роботу у фортеці Петропавлівської: "... я зі всяким радінням радий трудитися проти креслення вашого... "). Смаки і ідеальні представлення замовника з'єднувалися в композиції собору з тим, що йшло від професійного досвіду архітектора, що виступав виконавцем його "художньої волі".

Петербурзька будівля, проте, зовсім не була повторенням московського прообразу. Його загальні контури динамічніші, рішучіші і жорсткіші, що підкреслює і квадратний перетин башти, що замінив восьмигранник. Декор його швидше графичний, чим об'ємний. Вже ясно відчуємо тверезий раціоналізм, що затверджувався в архітектурі Петербургу петровського часу. Головним відступом від традиції став "латинський" інтер'єр собору, підлеглий подовжньої осі, з трьома нефами, перекритими зведеннями однакової висоти (відмітимо, проте, що така його структура дозволила найбільш простим і ефектним прийомом зв'язати горизонтальний об'єм і дзвіницю в динамічній композиції). Місце традиційних округлих апсид зайняла прямокутна прибудова, фасад якої, звернений до головних комірів фортеці, своїм високим барочним фронтоном як би відгукується на їх архітектурну тему тріумфальної арки. З'єднання національної традиції з іноземним, таким, що сприймався як новація, так безумовно намічене в цій найважливішій монументальній будівлі молодої столиці, стало ключовим для характеру архітектури петровського Петербургу.

Все це було цілком звичайним для російського міста. Не була новацією і двухчастність міського організму очевидну аналогію їй можна бачити, скажімо, в Новгороді. Мабуть, декілька незвична для російського міста розтягнуть уздовж річки, яку отримало лівобережне поселення. Втім, і це зустрічалося на берегах крупних судноплавних річок. На першому етапі будівництва Петербургу нове, мабуть, лише та цілеспрямована енергія, з якою ресурси всієї країни направлені на створення нового міста.

Навіть при Івані Грозному і Борисі Годунові містобудівна діяльність не мала подібного розмаху і організованості. Знаменням Тягаря стала зміна цінностей, відбита в міських структурах. Центральну позицію в лівобережній частині міста зайняв не храм або палац, а утилітарна споруда, Адміралтейська верф. Подібні будівлі разом з житлом стали "жанром" архітектури, ведучим в процесах стилеутворення. Н.Ф. Гуляницький відзначив, що панорама обох частин Петербургу за перші півтора десятиліття його існування зберігала цілком традиційний характер. Шпилі Адміралтейства і собору Петропавлівського були віхами, що виділяли центри головних частин міста, другорядні вузли наголошувалися меншими вертикалями, якими доповнювалася система орієнтації. Тяжіння до планоутворюючому центру підпорядковувало собі вуличну мережу, живописну, всупереч спробам розмічати їх "лінії" і підпорядковувати їм забудову.

Все змінилося, коли що поступово визрівала у Петра I думка перенести до Петербургу столицю перетворилася на 1714 році в тверде рішення. Для столиці стихійно двочасність, що склалася, була неприйнятна. Створення імпозантного центру, якому підпорядковано все місто, стало питанням престижу російської держави, а до цього Петро відносився із загостреною чутливістю. Почався пошук об'єднуючої ідеї.

Встав, поза сумнівом, і питання про той образ, який повинно нести нове. Роздуми Петра про це відображали міфологічний канон, якому підкорялося саморозуміння епохи, міф про повне і досконале переродження країни, про те, що розпався зв'язок часів, старе почало протистояти новому і молодому, минуле - майбутньому. Насильницькі голені бороди затверджували орієнтацію на молодість. Новим став з кінця XVII сторіччя сам відлік часу - 20 грудня 1699 року вийшов Указ про введення нового літочислення і святкування Нового Року 1 січня. Нове на Русі здавна пов'язувала з незвичайним, "іншим", іноземним. Петро тому переодягнув вищі стани в угорське, потім німецьке плаття. Але що повинне було позначити новизну і енергійну молодість північної столиці?

Петро I не повинен був спиратися на відомості, отримані з третіх рук. Першим серед російських государів він виїжджав за межі своєї країни, бачив багато міст Європи. Найяскравішими спогадами залишилися діловитий Амстердам з його рівними рядами цегляних будинків над спокійною водою каналів і символ абсолютної єдиновладності - Версаль, з нескінченними прямими перспективами його "городу", що став символом всесвіту, підлеглій волі абсолютного монарха.

Регулярність, що спирається на все проникаючу регламентацію, стала для Петра принципом, який повинен об'єднати майбутній "рай", протиставляючи його тому свавіллю, яке бачилося в примхливо-живописній забудові старих російських міст. Розвернути без перешкод цей принцип краще всього там, де "дорегулярне" будівництво ще не велося. І Петро відбирає у свого улюбленця, А.Д. Меншикова, раніше дарований йому Васильєвський острів, що займає серединне положення в Невської дельті.

Тут, як би на чистому місці, Петро і вирішив створити збій регулярне місто, забудоване в строгому порядку. "Для цього він повелів зробити різні креслення (проекти) нового міста, зважаючи на місцевість острова, поки один з них, що відповідав його задуму, йому не сподобався". "Випробуваний" і затверджений підписом Петра креслення було виконане Д. Трезіні в кінці 1715 року. План цей, заснований на прямокутній сітці каналів, як би накладеною на територію, слідував схемі нездійсненого планування міста на острові Котлін, яку розробив в 1712 році англійський командор Э. Лейн. Проте проблема цілісності столиці, створення об'єднуючого її представницького центру вирішена не була.

Петра, що відправився в свою другу довгу зарубіжну подорож, ця проблема, мабуть, надзвичайно турбувала. У 1716році Петро, знаходячись на водах в Пірмонте, зустрівся з французьким архітектором Жаном-Батистом-Александром Леблоном (1679-1719р. р), послідовником А. Маневру, художником великого дарування, умілим практиком і впливовим теоретиком. Розмах будівництва Петербургу захопив Леблона, і Петро запросив його на російську службу, призначивши "генерал-архітектором" і наділивши великими повноваженнями: "всі справи, які знов починати будуть, щоб без його підпису на кресленнях не будували, також і старе, що можна ще виправити".

Проект Леблона не був знехтуваний офіційно, але і не був затверджений до виконання. Автор його, померлий в 1719 році, неначе не вплинув істотно на подальші роботи. Але дві ідеї, які вперше знайшли зриму форму в леблонівському кресленні, принципово важливі для Петербургу: по-перше, синтез містобудівних традицій - російською, такою, що належить XVII століттю, але висхідною до середньовіччя, і європейською міжнародною, такою, що йде від культури італійського Відродження і бароко; по-друге, утворення центрального ядра Петербургу на основі трьохприватної єдності (Адміралтейська частина - Васильєвський острів - фортеця і східна частина Міського острова Петропавловська), зв'язаної водним простором Неви. Виникли ці ідеї у Леблона, архітектора неабиякого, такого, що стояв в професійному відношенні на голову вище інших іноземців, що працювали тоді в Петербурзі, або у самого Петра, людини, що шукала лише, здатної їх утілити (як це було з першими планами Васильєвського острова або, наприклад, з генеральним планом Нижнього парку в Петергофі, для якого Петро малював ескізи), - немає потреби ворожити. Важливо, що стратегія розвитку міста і конкретна тональність його образу визначилися. Далі вони здійснювалися неухильно.

Схожість плану Петербургу з системою Москви якщо воно було усвідомлене робила для Петра ще відвертішим суперництво з не коханій ним старою столицею. Нове заохочувалося за рахунок обмеження старого. Швидке розгортання кам'яного будівництва в Петербурзі забезпечував указ від 1714 році, яким заборонено будівництво кам'яних будинків скрізь, окрім нової столиці - "поки тут задовольняються будовою". Тим самим створювався "не тільки образ Росії майбутнього, але і образ Росії минулого - Росії дерев'яною", якій і протиставлявся кам'яний регулярний Петербург.

У 1720-1730-і р.р. Московська сторона міста, зручно пов'язана із зовнішніми сухопутними дорогами, жила і розросталася особливо активно. Прямокутне планування з дрібними кварталами здійснювалося тут по частинах, загальні контури яких визначали традиційно радіальні вулиці, направлені па Адміралтейство і вертикальну віху його шпиля. Найчіткіше позначеним серед цих радіусів став направлений на південь Вознесенський проспект.

Проте лише в післяпетровський час, коли руйнівні пожежі (1736-1737 р. р) майже повністю знищили слободу Адміралтейського острова, була створена "Комісія про санкт-петербурзьку будову" (1137рік), яка перейшла від вирішення локальних і "сьогохвилинних" питань до осмислення і формального завершення загальної концепції просторової структури міста. Головним архітектором комісії був П.М. Єропкін (1698-1740р. р). Канвою послужив перший точний план існуючої забудови Петербургу, складений інженер-майором Ф. Зіхгеймом (1737рік). На Московській стороні міста чітко виділялися два її головних світивши, що сходилися до адміралтейської башти Невський і Вознесенський проспекти. Серед проміжних, променів Єропкін, що ледве намічалися, виділив і ввів в систему середній, ділячий навпіл кут між проспектами Горохову вулицю. Тим самим була закладена основа "тризубця" головних напрямів, що підпорядкував собі обширну частину міста.

Форма ця, відома на той час по знаменитих планах барочного Риму і класичного Версаля, дозволила привести до органічної єдності дві планувальні традиції, до того що лише виступали поряд в розвитку міста, - середньовічну російську, з її прагненням до радіальних структур, орієнтацією по об'ємних "віхах", живописністю, і ренесансно-барочну, з її прямокутними структурами, орієнтацією по жорстко обрамлених забудовою напрямах, регулярністю і раціоналізмом. Що очолює роль Адміралтейства в частині міста на південь від Неви була закріплена. Завершили систему цього міського масиву дугові вулиці, що з'єднали промені тризубця. Проект остаточно затвердив за цією частиною міста значення головною в столиці.

Після того, як Єропкін уточнив стратегію формування міста в конкретній системі, розвиток, збагачення і уточнення цієї системи продовжувався. Просторовий каркас обростав архітектурною плоттю. Істотними складовими цього розвитку були поступове уточнення контурів системи площ, що охопила з трьох сторін Адміралтейство, і освоєння східного краю Васильєвського острова.

Цікаво порівняти систему площ центру Петербургу в її завершеній формі з площами західноєвропейських міст. Очевидно, що ні її побудова - ланцюгом взаємозв'язаних просторів, оточуючих об’єми "островки", ні її просторість, підкреслена широкими розкриттями до Неви, ні, нарешті, її асиметрія не мають аналогій в композиціях міжнародного класицизму і бароко. Лише у ансамблі Лувр - Тюїльрі - площа Згоди в Парижі можна знайти деякі віддалені паралелі з відвертістю перспектив і просторовим розмахом північної столиці.

З іншого боку, безперечна аналогія в топологічному характері побудови анфілади площ Петербургу з Червоною площею Москви та ж протяжність основного простору, зумовлена освітою з "порожнистих місць" (гласиса) перед фронтом зміцнень, те ж поєднання периметральної обстройки і головних об'ємів, що стоять "островом", та ж асиметрія цілого при симетричності окремих частин.

Ансамбль стрілки Васильєвського острова на початку XIX століття створений Ж. Тома де Томоном, завершив реалізацію ідеї триєдиного центру Петербургу, зв'язавши панорами невських берегів. У пестумской дорике будівлі Біржі очевидні відгомони неогрецький захоплень, що розповсюдилися в Європі, і архітектурних фантазій часу французької буржуазної революції. Проте можна побачити і інше ансамбль, сміливо обернений назустріч величезному простору Неви, нагадує "перси" староруських міст, так само рішуче виступаючі вперед на злитті річок, річкова далечінь, що так само приймає на себе (пригадаємо кремль Пскова). Спроби забудувати стрілку, нехтуючи цією аналогією, закінчувалися повною невдачею. Томон знайшов рішення, що єдино вірне в даній ситуації, несе в собі аналогію, якою продовжене двуєдність художньої традиції Петербургу.

Створення міського ансамблю Петербургу стало кульмінацією століття змін в архітектурі Росії, його вершиною. Унікальною його особливістю була відвертість системи, закладеної Петром I, до розвитку і вдосконалення. Місто більше тридцяти років не мало жорстко зафіксованого генерального плану. Проте з самого початку його розвиток прямував художньою ідеєю, образом молодої столиці оновленої держави, зухвало виставленої на його край, відкритої всім вітрам, відкритої до всієї обширності миру.

Образ цей, що визрівав спочатку в уяві Петра I, увійшов до масової свідомості його часу, став реальністю культури, отримавши власне життя. Він направляв не тільки зростання міських структур, але і стилеутворення тих конкретних форм, в які утілювалася архітектура міста. На його основі в 1710-1750-і рр. розгорталися ключові явища розвитку російського бароко, а в подальшому перехід від нього до класицизму і розвитку російського класицизму.

Тому важко говорити про зростання Петербургу, розчленувавши його процес відповідно до хронологічних меж періодів історії архітектури, якщо головною темою є традиції російської архітектури. Потенціал "генетичної коди", закладеної в динаміку містоутворення північної столиці Петром I, зберігав своє значення до 40-х років XIX сторіччя. Разом з тим виник і цілий ряд явищ, ключових для "століття змін" в російській архітектурі. Важливий урок для майбутнього містив в собі самий процес розвитку Петербургу, його безперервність.

У поступовому розвитку міста багатство і складність його зовнішності накопичувалися завдяки тому, що нове доповнювало і розвивало, а не відміняло старе, і завдяки тому, що побудоване не перекривало шляхів до цілей, що ще не визначилися, і далечіні. Національна традиція, що лежала в першооснові формування міста, була не стерта, але асимілює новою традицією, пов'язаною із загальноєвропейською культурою свого часу. Їх синтез став фундаментом своєрідності міста, його особливого місця в міській культурі взагалі. Виникли незвичайні версії бароко, а потім і класицизму, що виходять далеко за межі загальнопоширених стереотипів цих міжнародних стилів.

Петербург найповніше відобразив значення петровських реформ для російської культури. Воно далеко перевершує найсміливіші конкретні цілі, що висувалися у міру розвитку перетворень. Проникливо писав про це Ф.М. Достоєвський: "Насправді, що таке для нас Петровська реформа, і не в майбутньому тільки, а в тому, що вже з'явилося перед твоїми очима? Що означала для нас ця реформа? Адже не була ж вона тільки для нас засвоєнням європейських костюмів, звичаїв, винаходів і європейської науки... Так, дуже може бути, що Петро спочатку тільки в цьому сенсі і почав проводити її, тобто в сенсі ближче - утилитарному, але згодом, в подальшому розвитку ним своєї ідеї, Петро поза сумнівом покорявся якомусь прихованому чуттю, яке вабило його, в його справі, до цілей майбутнім, незрівнянно величезним, чим один тільки найближчий утилітаризм. Так точно і російський народ не з одного тільки утилітаризму прийняв реформу... Адже ми разом спрямувалися тоді до самого життєвого возз'єднання, до єднання вселюдяному. Ми не вороже (як, здавалося, повинно б було трапитися), а дружньо, з повною любов'ю прийняли в душу нашу генії чужих націй... і тим вже висловили готовність і схильність нашу... до загального загальнолюдського возз'єднання... Так, призначення російської людини безперечне вселюдське і усесвітнє. Стати сьогоденням російським... може бути і означає тільки... стати братом всіх людей, вселюдиною, якщо хочете".

## Петровськоє бароко

Російське містобудування вже в XVI столітті використовувало прийоми регулярного планування для крупних елементів міської структури, при будівництві Петербургу принцип регулярності був вперше обернений на формування тканини міста. У середині системи, що зберігала живописність загальної побудови, пов'язану з ландшафтом, забудова шикувалася в суцільні фронти, що жорстко вирівнюються. Вже само по собі це здавалося таким, що вимагає правильних контурів об'ємів і чітких площин, простого, ясного ритму повторення або чергування будівель в ряду і такій же ясній ритмічній організації з фасадів (при постановці будинків "в лінію" не об'єм, а площину фасаду несла основну художньо-образну інформацію). Наказана зверху регулярність відображала дух неухильної регламентації, який додав російському абсолютизму Петро I. Разом з тим в ній утілився дух наївно-прямолінійного раціоналізму нової світської культури.

Виникло практичне питання: як упровадити нові принципи в масове будівництво, яке велося по звичаю)"за зразком" (а одвічним зразком служив ізб’яний зруб)? Рішення знайдене в тому, щоб замінити традиційний зразок проектом-зразком, що гравірується і розмноженим. Метод цей Петро випробував ще в Москві ("зразкові" будинки для села Покровського, що погоріло, 1701 році). Так полегшувалося реальне впровадження нового в рядову тканину міста, а разом з тим забезпечувалася уніфікація величини будинків і їх формальних характеристик.

За раціоналістичною естетикою Дванадцяти колегій проступає і вплив барочної ідеї просторовості. Разом з прямими вулицями і проспектами Петербургу в образне мислення архітекторів входили перспективи, де мірна розчленовувань підкреслювала глубинність, сприйняття далечини. Це особливо гостро відчувалося у середині нескінченних аркад будівлі колегій, як і в аркадах гостинних дворів. У інтер'єрах звичну просторову відособленість приміщень змінювало їх об'єднання в анфілади, яке стало характерне для будинків-палаців. Тим самим архітектура петровського Петербургу стикнулася з концепцією західноєвропейського бароко. Проте її тверезий раціоналізм ставив жорсткі межі експериментам з організацією простору. Витончена складність контурів, розмитість частин, невизначеність самої межі між простором і масою, характерні для бароко Італії і південної Німеччини, залишилися їй чужі.

Міські і заміські палаци царської сім'ї і будинки-палаци "іменитих" людей, призначені для відкритого життя і багатолюдних парадних прийомів, увійшли до числа типів будівель, що визначали розвиток архітектури Петербургу першої половини XVIII століття. Їх функції, що відображали правила нового етикету і вимоги представництва, рішуче відрізнялися від замкнутого життя, що протікало в палацових будівлях XVII століття. Пошукам відповідної форми притягувалися найбільш умілі архітектори, перш за все запрошені до Росії іноземці. Палаци розмішали в ключових точках міської структури або приміського ландшафту; проблеми їх композиції тому тісно зв'язувалися з містобудівними.

У 1710-і рр. розповсюдився тип, пов'язаний з французькими прообразами другої половини XVII століття (як замок Воле-Виконт архітектора Л. Лево або Шато де Мезон Ф. Мансара), симетрична будівля в два-три поверхи "на льохах" з підкресленим центром і сильно виступаючими ризалитами на флангах. Систему його інтер'єрів починає парадний вестибюль з колонами зазвичай крізний, такий, що виводить від головного входу до регулярного саду за будинком. Пов'язані з вестибюлем сходи ведуть до парадного залу, що зазвичай двосвітному, такому, що займає центр другого поверху, що несе основні функції представництва. Парадні і житлові кімнати розташовуються по сторонах залу і вестибюля. Трьохприватне ядро, як правило, доповнювали бічні галереї і флігеля з анфіладами кімнат.

Принциповий: для розвитку типу палацової будівлі крок зроблений в Петергофі, першою із заміських резиденцій Петра (де дерев'яний будиночок у високої природної тераси з'явився ще в 1704 році). Тут виникло продовження і розвиток композиції будівлі в зовнішньому просторі, що поступово розросталося до розмаху найграндіозніших ансамблів західноєвропейського бароко. Первинна ідея - палац над обривом з гротом і фонтанами під ним, сполучений з морем прямим каналом - належить Петру I, що підтверджують його власноручні накидання. Пізніше з такою ж широтою задуму був затіяний палац в Стрельне (закладений в 1720 році Н. Мікетті), де симетричний водний сад з каналом по осі будівлі, ще до того, як воно було закладене, розпланував Леблон. Особливо ефектна потрійна аркада, що пронизала посередині протяжний об'єм палацу, через цей відкритий аванвестибюль зв'язане простір нижнього і верхнього парків. Драматична виразність стрельнинського ансамблю, заснована на взаємному проникненні інтер'єру і зовнішнього простору, як би будівлі, що протікає крізь протяжну пластину, утворює, мабуть, точку найближчого зіткнення раннього петербурзького бароко з пізнім західноєвропейським. Декор центральної частини палацу отримав пластичність і просторовий розвиток, що не мають аналогія в архітектурі петровського часу. Тверезий раціоналізм тут відступив.

Архітектурні теми, що виникли в композиції споруд палацового типу, переходили на будівлі цілком утилітарні як Адміралтейство, перебудоване в 1727-1738 рр. архітектором І.К. Коробчастим, Партикулярна верф (1717-1722 рр., І. Маттарнові), Стаєнний двір (1720-1723 рр., Н. Гербель) та ін. Вони ж виникали і на будівлях церков, що отримували цілком світський характер, що цілком відповідало змісту процесу злиття церкви з державною владою, що відбувалося в петровські час. Сухувата раціональність побудови об'єму і ордерної декорації і характер силуету зближували собор і церкву Троїцьку Петропавлівський в Петербурзі не тільки зі світськими палацовими спорудами, але і з такими діловими будівлями, як Адміралтейство.

Всі разом складалися в дуже певний, легко пізнаваний стиль, що з'єднав десь запозичене і своє, традиційне, але і те і інше переробленим відповідно до завдань, які висував час. Тверезий раціоналізм визначав загальну тональність петербурзького варіанту стилю петровського часу. Але ставить питання І. Грабарь: "як могло трапитися, що участь в будівництві італійських, німецьких, французьких, голландських і російських майстрів не привела в архітектурі Петербургу до стилістичної анархії, до механічного збирання воєдино всіх національних стилів, що володарювали на початку XVIII століття у Європі?... Чому Петербург... отримав і до цих пір зберігає свою власну особу, притому особа зовсім не чужоземна, а національне російське?" І. Грабарь зв'язував це перш за все з величезною, вирішальною роллю особи Петра в створенні зовнішності Петербургу і з поступово зростаючою участю російських майстрів, що вчилися у іноземців. Немає сумніву в значенні того і іншого. Проте головною була, звичайно, життєздатність російської архітектурної традиції, відкритої до розвитку, гнучкої, але такої, що разом з тим має міцну загальнокультурну основу. Багато що з того, що визначило новизну петровського бароко, дозріло в процесах її внутрішніх змін, сприйняття інше також було підготовлено її саморозвитком. Традиція виявилася оновленою, але не зруйнованою, не заміненою, в збагаченій чужоземним досвідом, який вона асимілювала.

Російська традиція прорвалася до "всесвітнього і вселюдяного", увійшла до системи загальноєвропейської культури, залишаючись її ланкою, що ясно виділяється, своєрідним. Не тільки тверезий раціоналізм цільових установок і його віддзеркалення в стиленавчанні (простота і ясна обкреслена об'ємів, скупість декору і ін.), але і міцна традиційна основа, що як і раніше задавала характер просторових і ритмічних структур, визначали своєрідність російської в рамках загальних характеристик європейської архітектури XVIII століття. Важливо і те, що нові цінності, сприйняті російською архітектурою, відбиралися на основі критеріїв, пов'язаних із специфічно національним сприйняттям простору і маси, природного і рукотворного. Зміни зовсім не були вигаданими і штучно нав'язаними; їх з необхідністю визначила логіка розвитку історико-культурних процесів.

Сама значність ролі Петра I визначалася тим, що він вірно вгадав не тільки необхідність змін, але і їх плідний напрям. Зумівши піднятися над замкнутістю російської культури, він міг побачити те, що, будучи щеплено їй ззовні, обіцяло прижитися в ній і збагатити її, пов'язуючи зі вселюдським. Прагматик і реаліст, у сфері синтезу культур Петро умів керуватися образними уявленнями, які народжувала його інтуїція. У цьому він слідував логіці і метопу художньої творчості. Любитель і майстер парадоксів Сальвадор Далечіні характеризував першого російського імператора, відзначивши: "Здається, найбільшим художником Росії був Петро I, який намалював в своїй уяві чудове місто і створив його на величезному полотні природи".

Петро, не будучи архітектором, був, мабуть, першим, хто міг би претендувати на особисту приналежність ідей, що здійснювалися в будівництві, тобто на роль автора в сучасному розумінні. У його час вже здійснювалася історично назріла зміна методів діяльності - проектування відособлялося від будівництва, його цикл завершувався створенням креслення. Креслення, проте, сприймалося ще як "зразок", що допускав достатньо вільне тлумачення (як і зразок в старому розумінні, будівля-зразок, або зображення в книзі, з другої половини XVII століття, що розширило сферу зразків). Таке відношення традиційно припускало гнучку динамічність первинного задуму і його анонімність, відчуженість від конкретної особи - учасники будівельного процесу як і раніше рахували себе та мали право відступати від нього або доповнювати його, роблячи "як краще".

Не випадково, що так умовно визначається авторство споруд першої половини XVIII століття, відповідальність за яких часто передавалася з одних рук в інші. Почате одним продовжував, змінюючи по своєму розумінню, інший (так, по будівництву "Верхніх палат" - Великого палацу в Петергофе - змінялися І. - Ф. Браунштейн, Же. - Б. Леблон, Н. Мікетті, М.Г. Земцов, Ф.Б. Растреллі; атрибуція інших крупних споруд того часу, як правило, не менш складна). До того ж за зробленим архітекторами часто є видимими ідеї Петра I (навряд чи можна, наприклад, в творчості Д. Трезіні упевнено відокремити, що належить його індивідуальності від задуманого і передвказаного Петром). У цих умовах і у зарубіжних архітекторів, що приїхали до Росії творчими особами, що склалися, індивідуальність розмивалася, виявлялася підпорядкованою "загально-петербурзьким" процесам стиленавчанню. Анонімність творчості, що зберігалася, була однією з властивостей архітектури петровського часу, що відокремлювали її від подальших періодів розвитку архітектури.

## Передумови появи і розвитку класицизму

У 1760-х роках в Росії відбулася зміна архітектурно-художнього стилю. Декоративне бароко, що досягло свого апогею в творчості найбільшого представника цього напряму, - архітектора Ф.Б. Растреллі, поступилося місцем класицизму, швидко затвердженому в Петербурзі і Москві, а потім вже розповсюдився по всій країні. Класицизм (від латів. зразковий) - художній стиль, що розвивається шляхом творчого запозичення форм, композицій і зразків мистецтва античного миру і епохи італійського відродження.

Для архітектури класицизму характерні геометрично правильні плани, логічність і врівноваженість симетричних композицій, строга гармонія пропорцій і широке використання ордерної тектонічної системи. Декоративний стиль бароко перестав відповідати економічним можливостям кола замовників, за рахунок дрібномаєтних дворян і купців, що все розширюється. Перестав він відповідати естетичним переконанням, що також змінилися.

Розвиток архітектури обумовлений економічними і соціальними чинниками. Економіка країни привела до утворення обширного внутрішнього ринку і активізації зовнішньої торгівлі, що сприяло продуктивності поміщицьких господарств, ремісничого і промислового виробництва. Внаслідок чого виникла необхідність зведення казенних і приватновласницьких споруд, часто державного значення. До них відносилися торгові споруди: гостині двори, ринки, ярмаркові комплекси, контрактові будинки, лавки, різноманітні складські споруди. А також унікальні будівлі суспільного характеру - біржі і банки.

У містах почали будувати багато казенних адміністративних будівель: губернаторські будинки, лікарні, тюремні замки, казарми для військових гарнізонів. Інтенсивно розвивалися культура і освіта, що викликало необхідність в будівництві багатьох будівель, учбових закладів, різних академій, інститутів - пансіонатів для дворянських і міщанських дітей, театрів і бібліотек. Швидко росли міста, перш за все за рахунок житлової забудови садибного типу. В умовах величезного будівництва, що розгорталося в містах і поміщицьких садибах, збільшених будівельних потреб, архітектурні прийоми і багатоділові форми бароко, вишукано-складні і пишні, виявилися неприйнятними, оскільки декоративність цього стилю вимагала значних матеріальних витрат і великої кількості кваліфікованих майстрів різних спеціальностей. Виходячи з сказаного, виникла постійна необхідність в перегляді основ архітектури. Таким чином, глибокі внутрішньодержавні передумови матеріального і ідеологічного характеру зумовили кризу стилю бароко, його відмирання і привели Росію до пошуків економічної і реалістичної архітектури. Тому саме класична архітектура античності, доцільна, проста і ясна і разом з тим виразна, послужила еталоном краси, стала свого роду ідеалом, основою класицизму, що формується в Росії.

## Архітектура раннього класицизму (1760-1780 рр.)

Для керівництва повсюдною містобудівною діяльністю в грудні 1762 року була установлена комісія про кам'яну будову Санкт-Петербурга і Москви. Створена для регулювання забудови обох столиць, незабаром почала керувати всім містобудуванням в стані. Комісія функціонувала до 1796 року. За цей період нею послідовно керували видні архітектори: А.В. Квасов (1763-1772 р. р); І.Е. Старов (1772-1774 р. р); І. Лем (1775-1796 р. р). Крім врегулювання планування Петербургу і Москви комісія за 34 роки створила генеральні плани 24 міст (Архангельська, Астрахані, Твері, Нижнього Новгорода, Казані, Новгорода, Ярославля, Костроми, Томська, Пскова, Воронежа, Вітебська і інших). Головними містоформуючими чинниками вважалися водні і сухопутні магістралі, адміністративні і торгові площі, що склалися, чіткі межі міст. Впорядкування міського планування на основі геометрично правильної прямокутної системи. Забудова вулиць і площ міст регламентувалася по висоті. Головні вулиці і площі повинні були забудовуватися зразковими будинками, поставлені впритул один до одного. Це сприяло єдності організації вулиць. Архітектурна зовнішність будинків визначалася декількома затвердженими зразковими проектами фасадів. Вони відрізнялися простотою архітектурних рішень, їх площини пожвавили лише фігурні обрамлення віконних отворів, що повторюються.

У містах Росії житлова забудова мала зазвичай один-два поверхи, лише в Петербурзі поверховість піднімалася до трьох-чотирьох. У даний період А.В. Квасовим розроблений проект впорядкування набережної річки Фонтанки. Утворення крізних проїзних набережних і передмостових площ, перетворили Фонтанку у важливу дугоутворюючу магістраль. Для Москви в 1775 році був складений новий генеральний план, що зберігав радіально-кільцеву структуру, що намітив систему площ півкільцем Кремль, що охопили, і Китай-місто. Для розгляду і затвердження проектів приватновласницької забудови в 1775-1778 рр. функціонував спеціальний Кам'яний наказ. У 1760 роках в російській архітектурі все помітніше почали виявлятися риси класицизму. Найпершим проявом класицизму був проект “Розважального будинку" в Оранієнбауме (нині не існує). Складений архітектором А.Ф. Кокоріним і так званий Ботний будинок А.Ф. Віста (1761-1762 р. р) у фортеці Петропавлівській.

У цей період в Росії працювали відомі архітектори: Ю.М. Фельтен і К.М. Бланк, італієць А. Рінальді, француз Т.Б. Валлен-Деламонт. Розглядаючи даний період в хронологічній послідовності зведення будов слід зазначити, що класичні форми і ясні композиційні прийоми все більше витісняли надмірну декоративність. Тут необхідно розглянути основні творіння архітекторів, що збереглися до наших днів. Антоніо Рінальді (1710-1794 р. р) - Китайський палац (1762-1768 р. р) в Оранієнбауме. Інтер'єр палацу свідчить про високу художню майстерність архітектора. Примхливі контури палацу гармонували з навколишньою парковою композицією, з штучним водоймищем і красиво оформленою рослинністю. Середовище парадних приміщень одноповерхового палацу особливо виділяються величавою красою - Великий зал, Овальний зал, зал Муз. Китайський кабінет з елементами убрання, Стеклярусовий кабінет. Павільйон Катальної гори (1762-1774 р. р) триповерховий павільйон, що добре зберігся, з колонадами обхідних галерей на другому і третьому поверсі. Павільйон в Ломоносові єдине нагадування, що збереглося, про народні розваги. Мармуровий палац (1768-1785 р. р) відноситься до унікальних явищ Петербургу і Росії, завдяки багатоколірному облицюванню фасадів. Триповерхова будівля розташована на ділянці між Невою і Марсовому полемо і має П-образную композицію з крилами, створюючими досить глибокий парадний двір. Палац в Гатчині (1766-1781 р. р) складає триповерховий з прохідній галерей, внизу основний корпус доповнений п'ятигранними шести ярусними видовими баштами і дугоподібні двоповерхові крила, що охоплюють парадний двір. Після передачі палацу царевичеві Павлу (1783 рік) був перебудований усередині і доповнений замкнутими каре по кінцях первинної композиції В.Ф. Бренна.

Стримана пластика фасадів комплексується благородством місцевого каменя - світло-сірого пудостського вапняку. Парадні інтер'єри розташовані на другому поверсі, з них найбільш значними були: Білий зал, Аванзал, мармурова їдальня та інші. Палац був зруйнований в роки фашистської окупації. Нині реставрується. Окрім вказаних вище А. Рінальді збудував декілька православних храмів, особливістю яких є поєднання в одній композиції знов затвердившого ще в період бароко п'ятиглавія і високої багатоярусної дзвіниці. Штучне використання класичних ордерів, по ярусне їх розташування на дзвіницях і делікатне планування фасадів свідчить про стилістичну дійсність художніх образів, що відповідає ранньому класицизму. Крім монументальних будівель А. Рінальді створив ряд меморіальних споруд. До них слід віднести Орловські ворота (1777-1782 р. р); Чесменська колона (171-1778 р. р) в Пушкіні; Чесменський обеліск в Гатчині (1755-1778 р. р). Установа Академії Мистецтва в 1757 році зумовила нових архітекторів, як росіян, так і іноземних. До них відноситься той, що приїхав з Москви А.Ф. Кокорінов (1726-1772 р. р) і запрошений з Франції І.І. Шуваловим Ж.Б. Валлен-Деламонт (1729-1800 р. р). До творінь вказаних архітекторів слід віднести палац Г.А. Демідова. Особливість палацу Демідова - чавунна зовнішня тераса і чавунні сходи з маршами, що дугоподібно розходяться, сполучають палац з садом. Будівля Академії Мистецтва (1764-1788 р. р) на Університетській набережній Васильєвського острова. У будівлях простежується виразність стилю раннього класицизму. Сюди слід віднести головний корпус Педагогічного інституту Герцена. Північний фасад Малого Ермітажу; Будівництво великого Гостиного двору, зведеного на закладених по контуру цілого кварталу фундаментах. А.Ф. Кокорінов і Ж.Б. Валлен-Деламонт створювали в Росії палацові ансамблі, які відображали архітектуру паризьких особняків, готелів із замкнутим парадним двором. Прикладом цьому міг служити палац І.Г. Чернишева, що не зберігся до наших днів. В середині XIX століття на його місці біля Синього моста був зведений архітектором А.І. Штакеншнейдером Маріїнський палац. У цей же період розвернув велику будівельну діяльність архітектор Ю.М. Фельтон. Його творчість формувалася під впливом Ф.Б. Растреллі, а потім він почав творити в рамках раннього класицизму. Найбільш значними творіннями Фельтена є: будівля Великого Ермітажу, Александрівський інститут, розташований поряд з ансамблем смільного монастиря. Будівля інституту з трьома внутрішніми дворами добре зберегла свій первинний вигляд, що відповідає ранньому класицизму. Найдосконаліший твір Ю.М. Фельтена - це огорожа Літнього саду з боку набережної Неви (1770-1784 р. р). Вона створена при творчій участі П.Е. Егорова (1731-1789 р. р); залізні ланки викували тульські ковалі, а гранітні стовпи з фігурними вазами і гранітний цоколь виготовили путиловські каменотеси. Огорожу відрізняє простота, дивовижна пропорційність і гармонія частин і цілого. Поворот російської архітектури у бік класицизму в Москві найяскравіше виявився у величезному ансамблі Виховного будинку, спорудженому в (1764-1770 р. р), недалеко від Кремля на березі Москви річки за задумом архітектора К.І. Бланка (1728-1793 р. р). У підмосковній садибі Кусковий К.І. Бланк в 1860 році звів імпозантний павільйон “Ермітаж". У відповідність з виникненням і розвитком класицизму на зміну регулярній французькій системі садово-паркового мистецтва приходить пейзажна (англійська система), така, що розповсюдилася в Західній Європі і перш за все в Англії.

## Архітектура суворого класицизму (1780-1800 рр.)

Остання чверть вісімнадцятого сторіччя ознаменувалася великими соціально-історичними подіями (закріплені за Росією Крим і північне узбережжя Чорного моря). Швидко розвивалася економіка держави. Формувався всеросійський ринок, ярмарки і торгові центри. Значно розвивалася металургійна промисловість. Розширювалася торгівля з середньою Азією і Китаєм. Активізація економічного життя сприяли кількісному і якісному зростанню міст і поміщицьких садибах. Всі ці явища знайшли помітне віддзеркалення в містобудуванні і архітектурі. Архітектура російської провінції характеризувалася двома особливостями: більшість міст отримали нові генеральні плани. Архітектура міст, особливо міських центрів, формувалася на основі прийомів суворого класицизму. Разом з типами будівель, відомими раніше, в містах почали будувати нові споруди. У містах оборонних споруд, що ще зберегли сліди, вони в результаті здійснення нових планів все більше зникали, і цих міст набували містобудівні риси, властиві більшості російських міст. Розширилося садибне будівництво, особливо на півдні Росії і в Поволж’ї. При цьому вироблялася система розміщення різних господарських будов залежно від природних умов. У провінційних садибах знатних власників, панськими будинками були кам'яні споруди палацового типу. Парадна архітектура класицизму з портиками стала уособленням соціального і економічного престижу. У даний період видатними архітекторами Росії були створені архітектурні творіння, що є надбанням не тільки Росії, але і всього світу. Деякі з них, а саме: Баженов Василь Іванович (1737-1799 р. р) - будівництво Великого Кремлівського палацу і будівлі колегій на території московського Кремля. Не дивлячись на те, що видатний задум здійснений, не був його значення для долі російської архітектури було велике, перш за все, для остаточного затвердження класицизму як основного стилістичного напряму в розвитку вітчизняної архітектури. Створення в підмосковному селі Царіцино заміської царської палацово-паркової резиденції. Всі будови ансамблю розташовані на пересіченій місцевості, частини якої сполучені двома фігурними мостами, завдяки чому склалася єдина, незвичайно красива панорама, що не має аналогів в історії архітектури. Будинок Пашкова (1784-1786 р. р), нині стара будівля Бібліотеки В.І. Леніна, що складається з трьох різних частин, силуетна композиція будинку, що вінчає пагорб, що озеленює, є і до цих пір однією найдосконалішою роботою всього російського класицизму кінця XVIII століття. Завершенням творчості Баженова був проект Михайлівського замку в Петербурзі (1797-1800 р. р). Замок був збудований без участі архітектора будівельником, що управляє, був В.Ф. Бренна який вніс істотні зміни до трактування головного фасаду. Козаків М. Ф.: Петровський палац - зовнішності палацу він додав яскраво виражений національний характер, ансамбль Петровського палацу - видатний зразок гармонійного архітектурного синтезу класичних принципів і російського національного живопису. Будівля Сенату в Московському Кремлі - ротонда Сенату визнана в архітектурі російського класицизму кращим парадним круглим залом і є першим в Росії прикладом композиції подібного типу. Цей зал - важлива ланка в розвитку російського класицизму. Церква Пилипа Митрополита (1777-1788 р. р). Була використана класична російська композиція стосовно православного храму. У другій половині 18 століття ротонда почала утілюватися в архітектурі російського класицизму при створенні культових будівель, вона ж була використана при споруді мавзолею Баришникова під Смоленськом (1784-1802 р. р). Голіцинська лікарня (нині перша міська лікарня Пірогова). Будівля Університету (1786-1793 рр.). Будівля Університету постраждала в 1812 році і була відтворена із змінами в 1817-1819 рр.

Затвердження нового генерального плану Москви в 1775 році стимулювало житлову приватновласницьку забудову, що широко розвернулася в 1780-1800 рр. До цього часу остаточно виробилися два об'ємно-планувальні типи міських садиб - перший основний житловий будинок і флігелі, розташовані по червоній лінії вулиці, утворюючи систему з трьох частин, що формує фронт забудови; другий - житлова садиба з відкритим парадним двором, охопленим крилами і флігелями. З 1770 років в Петербурзькому будівництві виразно простежується розвиток класицизму на основі античних римських принципів епохи Відродження. Деякі з них, саме: архітектор Старов І.Е. (1745-1808 р. р) зводить Таврійський палац (1883-1789 р. р) пейзажним садом; Троїцкий собор (1778-1790 р. р) в Олександро-Невській Лаврі. Споруда собору мала важливе ідейно-патріотичне значення, оскільки під зведеннями храму знаходиться гробниця Олександра Невського. Окрім названих вище найбільших будов, Старов займався проектуванням для південних губерній, розробив плани нових міст Миколаєва і Екатеринославля; у останній архітектор збудував палац намісника краю - Г.А. Потемкіна.

Архітектор Волков Ф.І. (1755-1803 р. р). До 1790 року розробив зразкові проекти казармових будівель, підпорядкувавши їх зовнішність принципам класицизму. Найкрупнішими творами є будівля Морського Кадетського корпусу (1796-1798 р. р) на набережної Неви. Ансамбль Головного Поштамту (1782-1789 р. р).

Архітектор Кваренги і Джакомо (1744-1817 р. р). У творіннях Кваренги яскраво втілені риси строгого класицизму. Деякі з них: дача А.А. Безбородько (1783-1788 рр.). Будівля Академії Наук (1783-1789 рр.), Ермітажний театр (1783-1787 рр.), будівля Асигнаційного банку (1783-1790 рр.), Александровський палац (1792-1796 рр.) в Царському селі, Тріумфальна арка в 1814 році - Нарвські ворота.

У Петербурзі продовжувалися важливі роботи по впорядкуванню. Створювалися гранітні набережні Неви, малих річок і проток. Зводилися чудові архітектурні пам'ятники, що стали важливими містоформуючими елементами. На березі Неви перед незавершеним будівництвом Ісаакиївського собору в 1782 році був відкритий один з кращих кінних елементів в Європі - пам'ятник Петру I (скульптор Е.М. Фальконе і М.А. Колло; змія виконана скульптором Ф.Г. Гордєєвим). Чудова бронзова порожниста скульптурна композиція на природній гранітній скелі. Скеля своїми розмірами (заввишки 10.1 метра, завдовжки 14.5 метра, шириною 5.5 метрів) відповідала просторій прибережній площі. Інший пам'ятник Петру I був встановлений в ансамблі Михайлівського замку (1800 рік). Була використана бронзова кінна статуя (скульптор К.Б. Расстрелі - отець, архітектор Ф.І. Волков, барельєфи - скульптори В.І. Демунт-Маліновський, І.І. Теребінов, І. Моїсєєв під керівництвом М.І. Козловського). У 1799 році на Царіциному лугу (Марсове поле) встановлений 14-ти метровий обеліск “Румянцева” (архітектор В.Ф. Бренна) в 1818 році перенесений на Васильєвський острів до Першого Кадетського корпусу, де вчився видатний воєначальник П.А. Румянцев. У 1801 році на Царіциному лугу був відкритий пам'ятник великому російському полководцеві А.В. Суворову (скульптор М.І. Козловський, пересунутий ближче до берега Неви).

## Висновок

Найбільш важливими прогресивними традиціями російської архітектури, що мають величезне значення для практики пізньої архітектури, є ансамблевість і містобудівне мистецтво. Якщо прагнення до формування архітектурних ансамблів спочатку носило інтуїтивний характер, то в подальшому часі воно стало усвідомленим.

Архітектура перетворювалася в часі, але проте деякі особливості російської архітектури існували і розвивалися впродовж сторіч, зберігаючи традиційну стійкість аж до XX століття, коли космополітична суть імперіалізму не стала їх поступово стирати.

Отже, як ми бачимо, цей прекрасний і пишний стиль бароко проіснував недовго і вже в другій половині VIII століття на зміну йому приходить суворий і величний класицизм, для якого характерна ясність форм, простота і в той же час монументальність, затверджуючу потужність і силу держави, цінність людської особи.

## Список використаної літератури

1. Москва: Енциклопедія, М.: Вітчизняна енциклопедія, 1980 рік.
2. Історія російської архітектури, В.І. Пілявський, А.А. Тиц, Ю.С. Ушаков; Ленінград Строцвидання 1984 рік.
3. Історія архітектури: учбовий посібник, Н.В. Бірюкова, Москва ІНФРАМ 2006 рік
4. Архітектурно-містобудівні пам’ятники Російської держави XI-XIX століть.: учбовий посібник Р.Г. Людмирська, Ростов-на Дону “Феникс" 2006 рік.
5. Істория російської архітектури; вища школа, В.Н. Ткачев, 1987 рік.
6. 100 великих архітекторів, Салін Д.К., Вече, 2000 рік.