

ПРОБЛЕМА РУССКОГО АМПИРА. ОПЫТ КРИТИЧЕСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ

МИХАИЛ МИКИШАТЬЕВ

Микишатъев Михаил Николаевич – архитектор, историк архитектуры, старший научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства филиала федерального государственного бюджетного учреждения «Центральный научно-исследовательский и проектный институт Министерства строительства Российской Федерации»

E-mail: mihnikmik@mail.ru

Русский ампи́р представлен как особое направление в развитии отечественного зодчества, противостоящее палладианскому классицизму и открывающее путь течениям новейшего времени. На материале историографического исследования сделана попытка выявить специфику объёмно-пространственных соотношений и принципов формообразования русского ампира. Историографический обзор обнаруживает противоречивые представления о предмете анализа и сложности его дефиниции. Тем не менее, автор предлагает свою позицию по существу этой проблемы.

Ключевые слова: Русский ампи́р, палладианство, классицизм, неоклассицизм, эклектизм, историзм, историография, формообразование, пространство, объём.

THE PROBLEM OF RUSSIAN EMPIRE. THE EXPERIENCE OF CRITICAL HISTORIOGRAPHY

Mihail Mikishat'ev

Architect, historian of architecture, senior researcher. Scientific Research Institute of the Theory and History of Architecture and Urban Planning, branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation.

E-mail: mihnikmik@mail.ru

Russian Empire is presented as a special direction in the development of national architecture, which opposes Palladian neoclassicism of the 18th century and opens the way for the current of the Newest time. On the basis of historiographic research an attempt is made to reveal the specificity of the volume and spatial relations and principles of form creation of Russian Empire. The historiographical review reveals contradictory views on the subject of analysis and complexity of its definition. However, the author proposes his position about the essence of this problem.

Key words: Russian empire, palladianism, classicism, neoclassicism, eclecticism, historicism, historiography, form creation, space, volume.

*Посвящаю этот очерк светлой памяти В.С.Горюнова,
моего давнего друга и наставника.*

В искусствоведении послевоенных десятилетий XX века архитектура русского классицизма традиционно рассматривалась как целостное явление, охватывающее в своем развитии вторую половину XVIII – первую треть XIX столетия. При этом выделялись этапы его эволюции: «ранний классицизм» 1760–1770-х годов, «строгий», или «зрелый» – 1780–1790-х и «высокий», или «поздний классицизм» 1800–1830-х годов. Некоторое сомнение вызывает уже само по себе использование таких терминов, как «строгий» или «высокий», содержащих оценочный оттенок. Возникают вопросы: стремились ли мастера «раннего классицизма» достичь тех же результатов, что и зодчие классицизма «строгого», но еще не были готовы к достижению цели, или же их художественные принципы и творческие задачи все-таки были существенно иными? Является ли «поздний» классицизм более «возвышенным» благодаря своей патетике, чем стиль конца XVIII столетия, или их различия стали лишь внешним отражением смены идеологических ориентиров? Если же признать образный строй Эрмитажного театра или Александровского дворца не менее высоким, чем в архитектуре Томона и Захарова, в чем же сущностное отличие архитектуры Росси от творческого наследия Кваренги?

Вероятно, впервые в отечественном искусствоведении единое обозначение всех этих периодов развития русского зодчества термином «классицизм» было введено И. Э. Грабарем

в начале XX столетия (Grabar', 1909). До этого (да и долгое время после) они рассматривались как почти независимые стилевые направления («стиль Людовика XVI», «Ампир» и т. д.). Терминологическое объединение этапов художественной эволюции русской архитектуры второй половины XVIII — начала XIX века было продиктовано стремлением, с одной стороны, включить развитие русского искусства в единый контекст европейской культуры, а с другой — выявить специфику его развития, которую не раскрывали во всей полноте французские аналоги, — и это, несомненно, имело под собой реальную почву. Однако такое объединение содержало в себе опасную тенденцию нивелирования глубинных мировоззренческих различий и кардинальных изменений художественного языка архитектуры, разграничивавших эти этапы друг от друга.

Прежде всего следует остановиться на сущности такого явления, которым был классицизм, *par excellence*. Если говорить о европейском классицизме, прежде всего следовало бы развести понятия классицизма XVII века как одного из полюсов бинарной *барочно-классицистической художественной системы* (термин, предлагаемый автором этих строк, — М. М.) (Karlun, 1969, 11-17), и направление, называемое в европейском искусствознании «неоклассицизмом», которое исторически было отделено от «настоящего классицизма» периодами стиля регенства и рококо.

Архитектура классицизма. Теория и практика. Кризис классицизма

В. С. Горюнов в своих работах суммировал четыре основных теоретических положения, на которых базировалась архитектурная концепция европейского классицизма¹. Во-первых, это представление о *красоте* как объективном свойстве природы. При этом прекрасным в природе признавалось то, что устойчиво — неизменно, закономерно. Во-вторых, это *рационалистический* подход к творчеству, предполагающий необходимость «поверить гармонию» средствами разума. В

¹ Концепция В. С. Горюнова, надо полагать, относится к европейскому классицизму XVII века и лишь «отбрасывает тень» на неоклассицизм века XVIII. Автор настоящего очерка не склонен к обобщениям в духе некоего «тотального классицизма», проявившемся, в частности, в книге С. Даниэля (Daniel', 2003).

области архитектуры этими средствами были число и геометрические построения. В-третьих, это ориентация на *античное наследие* как на непреходящий идеал. Считалось, что мастера античности уже нашли законы красоты в архитектуре, и следует лишь извлекать эти законы, изучая их творения. Наконец, четвертым краеугольным камнем классицистической эстетики в области зодчества была *каноничность*. Как указывает исследователь, представление о незыблемости канонов и правил классицизма было тем не менее иллюзорным, поскольку «почти каждый из теоретиков классицизма давал *свой*, лучший по его мнению, их вариант» (Goryunov & Tubli, 1992, 20).

Несмотря на кажущиеся целостность и гармонию классицистической художественной системы, она уже в своем теоретическом основании была противоречива, что и демонстрирует анализ В. С. Горюнова. Особенно очевидна эта противоречивость стала во второй половине XVIII века, — в связи с археологическими находками памятников подлинной античности и углубленным их изучением, показавшими многообразие художественных форм, в которых античность себя проявляла. Обнаружились противоречия между каноничностью и историзмом, между историзмом и рационализмом направления. Попутно углублялось расхождение между естественным началом, привлекавшим особое внимание философов Просвещения и его «искусственным» претворением в нормативной эстетике классицизма. Эти признаки наметившегося кризиса затронули французский классицизм на исходе почти двухвекового периода его развития. Но именно в этот момент неоклассицизм делается интернациональным европейским стилем, повсеместно вытесняя архитектуру барокко и рококо.

Развитие классицизма в России осложнялось еще и его своеобразной «гетерогенностью». Большую роль в русской архитектуре XVIII–XIX веков играли мастера иностранного происхождения. Ведущие отечественные зодчие проходили обучение за границей. Валлен-Деламот, Ринальди, Камерон, Кваренги, Тома де Томон приносили в Россию различное понимание художественного языка классицизма, обусловленное не только разными временными рамками их становления как

профессионалов, но и отличиями национальных художественных школ. Это же относится и к природе творческих методов Кокоринова, Старова, Львова, Захарова, Стасова и Росси². Мы здесь не касаемся пока аспекта личной индивидуальности, темперамента и масштаба дарования.

Впрочем, всякий «большой стиль», несомненно, обладает определенным единством художественного языка. К классицизму это относится в максимальной степени. В рамках этого направления удалось выработать принципы целостности архитектурного организма, — то, что профессионалы называют «единством плана и фасада». В этом отношении классицизм представляет значительный шаг вперед в освоении классического наследия по сравнению с Возрождением. В архитектуре Ренессанса организм сооружения складывался в известной мере путем присоединения ячеек-компартиментов, в значительной степени сохраняя средневековые принципы построения формы.

Классицизм распространил постулированные практикой Ренессанса принципы регулярности, симметрии, пропорциональности как на внешний облик, так и на внутреннюю планировочную структуру здания, дополнив их соподчинением главного и второстепенного. Он объединил ордерную систему и устойчивые приемы внутренней планировки в единое целое. Для классицизма было характерно сложение четкой типологии зданий, он выработал приемы организации городских пространств на основе все тех же принципов симметрии, соподчиненности и геометрической строгости. Для творческого метода классицизма определяющим было оперирование *целостными* образами, идеальными представлениями о «типе» здания, которые конкретизировались в соответствии с реальными условиями и задачами (Goryunov & Tubli, 1992, 21).

Тем не менее и в России в самом начале XIX века происходит преобразование классицизма. Формируется направление, которое многие исследователи старой школы

² В данном очерке мы практически не затрагиваем проблему русского «раннего классицизма», который, по мнению автора этих строк, *классицизмом* не является. Это предмет отдельного дискурса.

именовали «русским ампиром» (Nekrasov, 1935), а И. Э. Грабарь назвал «Александровским классицизмом» (Grabar', 1909, 449-468). Главным свойством нового направления, которое бросается в глаза, было изменение отношения к городскому пространству. Если городской ландшафт второй половины XVIII века создавался на основе застройки городского каркаса, распланированного по классицистической схеме, с прямыми проспектами и площадями-курдонерами, — и использованием «штучных» зданий («типовых», пользуясь современной терминологией, или «индивидуальных»), то в XIX веке классицизм обретает способность создавать ансамбли.

Дома конца XVIII века зачастую оставались каждый — «вещью в себе». Они, если и не были отторгнуты от внешнего пространства, как ренессансные палаццо, то не всегда вступали в активное взаимодействие *между собой*. В этом классицизм 1780–1790-х годов оказывается вновь ближе к градостроительным концепциям барокко. Хотя уже в середине XVIII столетия, а особенно в 1760–1770-х годах в Петербурге был осуществлен переход от усадебного дома к дому-блоку, позволивший воплотить, наконец, в явь петровскую мечту о едином фасаде улиц столицы, даже в творчестве Дж. Кваренги нас еще поражает проступающая порой градостроительная «слепота», которая скорее всего не была индивидуальным дефектом творческой личности гениального зодчего. Общеизвестный пример — композиция Ассигнационного банка, эффектно обращенная к Садовой улице, но совершенно игнорирующая при этом ландшафт Екатерининского канала (только усилиями зодчих XIX века удалось как-то сгладить внесенный сюда диссонанс).

Подлинной трагедией Кваренги стала неудача, постигшая его при строительстве здания Биржи на стрелке Васильевского острова. Несомненно, что «случайное» положение относительно широкого неевского разлива с основных точек восприятий, которое заняло первоначально это здание³ (при всех его

³ Кваренгиевское здание Биржи было поставлено в расчете на восприятие со стороны императорской резиденции, с тем, чтобы «делать вид» Стрелке Васильевского острова из окон Зимнего дворца и Эрмитажа, что было в своё время отмечено А. В. Степановым.

формальных достоинств), а также характер его архитектуры, замкнуто-сосредоточенной в центрическом объеме, и оттого отторгнутой от омывающего его бескрайнего пространства, предопределили его горестную участь. Снос построенного Кваренги здания Биржи и начало осуществления проекта Ж. Тома де Томона стали вехой, отмечающей торжество победившего «ампира». Произошло это в 1803-1805 годах.

Градостроительная значимость созданного в последующие годы ансамбля стрелки Васильевского острова свидетельствует о наступлении нового этапа развития русского зодчества, проявившего себя в произведениях Захарова, Воронихина, Стасова и Росси, преобразовавших облик городского центра. Однако встает вопрос – какие именно внутренние качества, какие свойства предопределили способность русского ампира ответить на новый общественный заказ, связанный с ростом городов, вызванным экономическим развитием России, с успехами страны на международной арене⁴, не говоря уж о национальном подъеме в период отражения наполеоновской агрессии?

Некоторый свет на проблему проливает наблюдение А. В. Иконникова, касающееся внутренних предпосылок появления этого художественного направления, закладывавшихся в развитии русской культуры второй половины XVIII века. Исследователь считает, что романтизм, «широко и сильно выразивший себя в поэзии, повлиявший на живопись, наконец, ярко вспыхнувший в политической мысли декабристов, <...> до второй четверти XIX века не получил развернутого программного воплощения в русской архитектуре. Но разбуженное им сознание драматического несовпадения между идеалом и действительностью, между внутренним миром личности и условиями ее существования в последней четверти XVIII века определяло тональность образов архитектуры русского классицизма, ее нарастающую эмоциональную напряженность». Развитие шло, по мысли А. В. Иконникова, от

⁴ Арман де Коленкур свидетельствует, что Россия в первом десятилетии XIX века уже занимала «в мировых делах <...> первое место после Франции». Наполеон, по его словам, направляя Коленкура послом в Петербург, заявил: «Там вершатся дела всего мира» (Kolenkur, 1991, 3-6).

уравновешенной гармонии Кваренги к печальному лиризму Львова, возвышенной поэтике Воронихина и полному контрастов драматизму Тома де Томона и Захарова. «Романтическое ощущение свободы художественной воли побуждало к новациям, расширившим круг образов и словарь форм русского классицизма, в первые десятилетия XIX века пришедшего к особенно отчетливому своеобразию. Романтический максимализм его достиг вершины в том общем одушевлении, которое охватило Россию после победы над Наполеоном. Высоким пафосом отмечены работы мастеров позднего классицизма» – Росси, Стасова, Григорьева, Жиллярди («впрочем, – добавляет автор, – в них рядом с искренней взволнованностью уже появилась рассудочная риторичность») (Ikonnikov, 1990, 269-279).

Это глубокое наблюдение можно было бы дополнить еще одним аспектом. Возможно, исследователь не вполне прав, говоря о том, что романтические настроения не выражались в архитектуре конца XVIII века так откровенно, как в более «чистых» формах духовной культуры. Представляется, что романтическая концепция «двоемирия», утверждавшая разрыв мира мечты и мира реальности, о которой пишет А. В. Иконников, ссылаясь на В. С. Турчина (Ikonnikov, 1990, 269), реализовывалась в двух направлениях русского зодчества конца XVIII века. Ведь наряду с чисто классицистической линией, ориентировавшейся в своих исторических идеалах на нормативную античность или палладианские каноны, была очень сильна сентименталистская, «преромантическая» (Arkin & Kovalenskaya, 1961, 16) ветвь развития русской культуры, проявившая себя в зодчестве, – в «псевдоготике», «китайщине», других формах ориентализма, в создании живописных «руин», отвечавших эстетике «свободно» и «естественно» распланированного парка (Ikonnikov, 1990, 325).

С этой точки зрения показателен ансамбль царскосельской резиденции, где в центре нового пейзажного Екатерининского парка возвышался стройный ионический периптер Камерона, среди зелени были разбросаны классицистические павильоны и мостики – наряду с руинами, пирамидой и китайскими

беседками⁵, — а всё это зрелище окаймляли готическое Адмиралтейство, «индийский» Скотный двор и уж совсем фантастический городок «Запасного двора», с античной колонной в его центре.

Соглашаясь с А. В. Иконниковым в его идее о романтической «подпитке» эволюционирующего русского классицизма, можно предположить, что начало XIX века было отмечено моментом синтеза, в результате которого романтическая составляющая активно включается в выработку «большого стиля», наполняя классические по происхождению формы новым внутренним содержанием, придающим совсем иной смысл и структуре, и принципам формообразования ампира. Знаменательно в этом смысле утверждение Н. В. Гоголя, критически оценивавшего классицистическое направление в русской архитектуре: «В начале XIX столетия вдруг распространилась мысль об аттической простоте и <...>, как обыкновенно бывает, обратилась в моду <...>» (курсив наш — М. М.) (Gogol', 1959, 45). Оно свидетельствует, что современник видел в классицистической «унификации» произведений зодчества новое качество, отличавшее русскую архитектуру начала XIX века от предшествовавшего этапа ее развития.

Гораздо определеннее, чем А. В. Иконников, соотношение между классикой и романтикой в архитектуре конца XVIII — начала XIX века формулирует В. С. Горюнов. Он подчеркивает, что Романтизм, отвергая присущую эстетике Просвещения преимущественную ориентацию на античность, вместе с тем заимствовал и развил возрожденную в этой эстетике идею «органичности» (о чем мы говорили вначале). Развитие этой идеи в эстетике Романтизма проявилось, по мнению исследователя, в возникновении новых принципов взаимосвязи архитектурного сооружения с окружающей его средой. Горюнов отмечает, что Романтизм не порывает с античной традицией, хотя и отказывается от предпочтения античного искусства средневековому. Благодаря этому архитектурно-художественная система классицизма смогла продолжить свою эволюцию до

⁵ «Китайский городок» с одной стороны и «капризы» — с другой — формировали главный въезд в резиденцию со стороны Петербурга.

окончания периода Романтизма. Признавая двойственный характер архитектурной практики этого периода, когда официальные сооружения возводились в формах классицизма, а более частные оформлялись в духе средневековья, В. С. Горюнов указывает и на моменты синтеза традиций античности и средневековья в искусстве начала XIX века, в европейской архитектуре наиболее ярко проявившиеся в творчестве Шинкеля (Goryunov, 1990).

И всё-таки, в чем отличие художественного языка нового направления от неоклассицизма конца XVIII века, какие новые формальные свойства позволили русскому ампиру решать новые идеологические и функциональные задачи?

Русский ампир. Проблемы идентификации

Исследователи по-разному отвечали на эти вопросы. В первую очередь это зависело от позиции, занимаемой автором в дискуссионной проблеме, которую можно было бы обозначить: «Ампир или поздний классицизм?» Те, кто стремился подчеркнуть преемственный характер развития стиля, единство русского классицизма — от Фельтена до Монферрана, — указывали прежде всего на усиление монументальности, укрупнение масштаба, внимание к организации комплексных ансамблей соподчиненных и согласованных масс, объемов и форм.

Как уже было сказано, И. Э. Грабарь в своей дореволюционной «Истории русского искусства» отказался от использования термина «ампир» применительно к русской архитектуре, мотивируя этот отказ самобытным характером ее развития. Казалось бы, Грабарь как никто другой постоянно демонстрировал тесную связь русского классицизма с композиционными идеями французского зодчества, — однако и он, и его соавтор по соответствующему тому издания, И. А. Фомин, подчеркивали своеобразное преломление этих идей в русском зодчестве и несопоставимость исходных предпосылок и художественных результатов классицистической архитектуры этих двух стран. Несомненной очевидностью является генетическая связь русской архитектуры начала XIX века с художественными концепциями и композиционными

приемами французских неоклассицистов эпохи Просвещения, то есть второй половины XVIII века, в то время как многие тенденции архитектурного развития Франции времен наполеоновской Империи (в частности, стремление точного воспроизведения античных прототипов) как будто не находят прямых параллелей в России.

С этой точки зрения интересна концепция Н. И. Брунова, изложенная в изданном им в 1930-х годах «Альбоме архитектурных стилей» (Brunov, 1937). Для прояснения его позиции относительно развития русского классицизма важны некоторые принципы, лежащие в основе характеристик, которые он дает архитектуре французского неоклассицизма XVIII века и архитектуре ампира.

Во французской архитектуре второй половины XVIII века — наряду с чертами, отличающими ее от классицизма XVII столетия: интимностью наружных форм и внутренних пространств и господствующим значением стены (вследствие восприятия художественной концепции Палладио), — для Брунова важны были строгость симметричных построений и, в особенности, связанность целого за счет подчинения и соподчинения элементов композиции. Более того, он подчеркивал очень характерный для истинного классицизма, по его мнению, «органический характер всей архитектурной массы». Н. И. Брунов писал, что до конца XVIII века в архитектуре Европы сохраняется «барочная связь между отдельными частями здания» (Brunov, 1937, 70-73).

Исследователь проводил четкую грань между французской архитектурой конца XVIII и начала XIX века. Раздел «Архитектура ампира» открывает у него главу пятую: *Архитектура капиталистической Европы*. Знаменательно начало этого раздела: «Ампир — первый стиль архитектуры XIX в. — является в значительной степени продолжением классицизма XVIII в., хотя и *глубоко от него отличается*»⁶ (курсив наш —

⁶ Современные авторы связывают архитектуру «ампира», «позднего классицизма» с идеологией Романтизма. Существует даже термин «романтический классицизм», которым определяют стилевую характеристику этого направления. Любопытно, что в издании «Le Grand Atlas de l'Architecture Mondiale» (Paris, 1988), как и в других его версиях, это направление рассматривается в главе «Современная эпоха», причем

М. М.) (Brunov, 1937, 74). Тем не менее, очерчивая характерные особенности ампира, Н. И. Брунов выделяет лишь: 1) подлинную монументальность и большой пафос величия; 2) формальное новшество — выявление обнаженных стен, уменьшение значения ордеров и колоннад, воздействие на зрителя большими гладкими и нерасчлененными плоскостями; 3) большее, чем в классицизме XVIII века, стремление приблизиться к античности (примеры — церковь Сен-Мадлен в Париже, арка на площади Карусель), печать учености, лежащая на архитектурном творчестве, — в ущерб свободе в обращении с изучаемыми и заимствуемыми формами.

Можно прямо сказать, что эти качества не дают возможности противопоставить «ампир» классицизму XVIII века. Речь здесь может идти лишь об эволюции или даже скорее о деградации стиля (сухость, ученость). Что же касается применения больших нерасчлененных поверхностей, воздействия на зрителя целостными массами — эти черты палладианства, знакомые нам по архитектуре Кваренги и Старова, Камерона и Львова, отчетливо проявились уже в творчестве французских зодчих второй половины XVIII века (особенно в 1770–1780-х годах) — Леду, Булле, Шальгрена и др. (и даже столетием раньше — в построенных Ф. Блонделем воротах Сен Дени).

Однако в анализе конкретных памятников Н. И. Брунов отмечает важную особенность нового направления в архитектуре. По сравнению с неоклассицизмом XVIII века теряется органический характер архитектурных масс. Наружные формы получают строго геометрический характер, они распадаются на отдельные геометрически оформленные объемы. Пропадает органическая связь главного здания с второстепенными флигелями. Каждый наружный объем замыкается в себе как дом-блок. С точки зрения этого нового композиционного приема перерабатываются очень распространенные в то время композиции Палладио.

Эти суждения могут показаться спорными, — так, на

тракуется оно как одно из проявлений историцизма, связанных с «античной традицией».

первый взгляд, они входят в некоторое противоречие с тезисом об ансамблевости, являющимся общим местом в рассуждениях по поводу ампира. Впрочем, конкретный материал французской архитектуры времен империи Наполеона Бонапарта скорее подтверждает позицию Н. И. Брунова. В таком случае, быть может, специфические особенности русской архитектуры начала XIX века должны свидетельствовать о ее неслиянности с художественной практикой подлинного ампира? — И действительно, переходя к характеристике русского зодчества, Н. И. Брунов констатирует: «В России классицизм XVIII в. непосредственно переходит в Амбир, который держался в России несколько дольше, чем в Западной Европе и сохранял у нас больше черт, унаследованных у классицизма. Нередко даже трудно бывает отнести тот или иной памятник к одному из этих стилей» (Brunov, 1937, 70-73).

С этой точки зрения характерно, что захаровское Адмиралтейство Н. И. Брунов относит к произведениям русского классицизма, подчеркивая органический характер архитектурной массы — весь наружный объем здания, по его мнению, может быть уподоблен живому существу, которое протягивает свои руки-флигели к Неве (Brunov, 1937, 73). Оставляя в стороне неожиданный антропоморфизм этого уподобления, нельзя не возразить, что в архитектуре Адмиралтейства, — по сравнению с предшествующей практикой русского классицизма — поражает прежде всего четкость артикуляции в распределении объемов и масс, резкая отчлененность колоссальных плоскостей въездной башни и речных павильонов. По производимому ими впечатлению очевидного несоответствия привычным формальным стереотипам русского классицизма они могут быть сопоставлены лишь с позднейшими памятниками — Конным двором в Кузьминках (арх. Д. Жиллярди, 1820), домом усопших при больнице Марии Магдалины (арх. П. С. Плавов, кон. 1830-х годов), лютеранской церковью Петра и Павла (арх. А. П. Брюллов, 1832). Таким образом, кажется, что характеристики, даваемые ученым французскому стилю «амбир», как раз могут быть впрямую отнесены к захаровскому Адмиралтейству.

Довольно неожиданно характеризует Н. И. Брунов и творения Росси, который, по его мнению, завершает в своих произведениях развитие русского ампира. Типичные для ампира качества он находит, к примеру, в ансамбле Театральной улицы (ныне – ул. Зодчего Росси): «целое распадается на отдельные пластические фасады, мало увязанные друг с другом и только внешне сопоставимые». Мы пока оставим без комментариев это высказывание, – лишь учтем его в дальнейшем анализе.

Если Н. И. Брунов считал Адмиралтейство произведением русского классицизма, то А. И. Некрасов, также противопоставлявший классицизм и ампир как стилевые этапы развития русской архитектуры, описывал этот памятник в качестве яркого примера «русского ампира» (Nekrasov, 1935, 54-57). Важнейшим качеством произведения Захарова он считал «ритм в истолковании стен здания <...>, особенно в отличие активных членов здания (колонн и антаблементов) от пассивной и выглаженной до идеи абстрактной глади стены», которое подчеркивалось двухцветной раскраской. Этот ритм, по словам А. И. Некрасова, чрезвычайно важен не только с точки зрения «ансамбля в тесном смысле слова», но и как средство оформления зданием пространства вне его.

В отношении внешнего и внутреннего пространств здания, в отношении объёма к окружающему его пространству ученый видел коренные отличия между «классическими» стилями в архитектуре разных эпох. Жизнь народных масс в эпоху античности проходила преимущественно на улицах и площадях, что естественно и для других культур, развивавшихся в странах жаркого климата. Поэтому «ансамбль античности является живописным ансамблем открытых пространств». Иерархически-«ячеистая» структура феодального общества предопределила выработку к исходу средневековья «интерьерного» принципа организации не только жилых пространств, но и городского ландшафта. Эпоха Ренессанса дала этим структурным принципам новое художественное воплощение, но пространство притом осталось по преимуществу внутренним. От позднего Возрождения классицизм (в его палладианском изводе) воспринял понимание

пространства как ограниченного вместилища для монумента, осматриваемого извне и представляющего собой пластическое тело. В ампире же, по мысли Некрасова, «пространство есть среда, одинаково существующая и внутри и вне здания; между внутренним и внешним пространством нет разрыва, а всегда ясный переход и соприкосновение» (курсив наш — М. М.) (Nekrasov, 1935, 55-56).

Такой подход позволил А. И. Некрасову разъяснить и значение стены в архитектуре русского ампира. Стена здесь не только определяет границы архитектурного тела, — ее поверхность формирует пространственное «тело» улицы. Поэтому для зодчих становятся актуальной забота о ясности этой границы. Отсюда усиление роли гладкой поверхности стены или выявление равномерности ее структуры (застылающая рустовка). Этим, а не археологическими открытиями греческих памятников, объясняет в первую очередь А. И. Некрасов предпочтение, которое оказывает новое направление дорическому ордеру как одному из средств упрощения, монументализации архитектурных форм.

Пространственная концепция ампира, сформулированная в его работе, позволяет А. И. Некрасову дать, к примеру, содержательную интерпретацию архитектуры знаменитого вестибюля Адмиралтейства. Этот «вестибюль и одновременно двор» предстает инвертированным внешним пространством, чем и объясняется его кубовидный характер, рустованные аркады в нижнем ярусе, колоннады во втором, наконец, характер использования пластики, тождественный внешним приемам убранства здания. Прообраз такого подхода к решению интерьера мы видим еще в камероновском вестибюле Павловского дворца⁷. После Захарова аналогичные приемы оформления парадных лестниц и вестибюлей получили особое распространение. Наиболее эффектна композиция парадной лестницы Михайловского дворца у К. Росси. Несколько иными приемами добивается сходных результатов и один из последних русских классицистов, П. С. Плавов, воздвигая в лестничном пространстве Опекунского совета подобия триумфальных арок

⁷ Если только это не результат перестройки А. Н. Воронихина.

и ворот.

Думается, воспоминание о камероновском вестибюле Павловска явилось у нас не случайно. Еще И. Э. Грабарь отмечал удивительные провидения ампира у некоторых мастеров русского классицизма второй половины XVIII века, например, у Старова (Grabar', 1912, 340; 467). Эти явления глубоко закономерны. Они коренятся в истоках русского ампира. Солидаризируясь с Грабарем, А. И. Некрасов замечал, что показанное в архитектуре старовской колокольни в подмосковном Никольском (1774–1776) «ампирное» отношение к форме «является классическим и характерно как для античности, так и для Палладио» (Nekrasov, 1935, 26). Знаменательно также соображение, высказанное по поводу этого памятника Грабарем, писавшим, что недаром же Старов «долго сидел в Париже и не попусту скитался среди развалин Пестумских храмов. Ему грезились те же “поэмы в камне”, о которых мечтали в Париже Пейр, Гондуэн, Леду и его школа» (Grabar', 1912, 340). Оно возвращает нас к мысли, что русский ампир в своих чисто художественных проявлениях все же оказывается ближе к формальным идеям французских архитекторов эпохи Просвещения, чем к архитектуре Франции периода Директории и Империи.

В российском зодчестве начала XIX века и происходит синтез формальных приемов, почерпнутых у Леду и Булле, с тем новым ощущением взаимодействия пространств, о котором писал А. И. Некрасов, и которое более всего соотносится с известными «памятниками бумажной архитектуры», сохранными для нас гравированными альбомами конкурсных проектов на «Гран при» французской Академии, выполненных в 1780-х годах. Такой синтез двух совпадающих во времени, но противоположных по художественным принципам направлений французского зодчества конца XVIII века, имевших к тому же достаточно утопичный характер, наверное, только и мог быть осуществлен «на стороне», вне пределов породившей их Франции. Вероятно, И. Э. Грабарь первым написал о том, что только Россия, а именно Петербург при Александре Благословенном был *тем местом и тем временем*, где и когда могли реально осуществиться дерзкие замыслы этих

прожектёров (Grabar', 1912, 464-466). И если подходить к явлению русского «позднего классицизма» первой трети XIX века с этой точки зрения, то именно это явление, быть может, в большей мере имеет право именоваться ампиром, чем архитектура наполеоновской Франции, представленная, за редким исключением, сухим и робким эпигонством, несоизмеримым с масштабами проектных замыслов предреволюционной поры.

Не случайно анализ русского ампира в его непосредственном воплощении А. И. Некрасов начинал с творчества Ж. Ф. Тома де Томона. Этот яркий художник был носителем подлинного духа французского неоклассицизма. Связь его творческих устремлений с идеями К. Н. Леду подчеркивал новейший биограф зодчего — В. К. Шуйский (Shuiskii, 1981, 7). Казалось бы, при возведении ансамбля Биржи Томон использовал свойственный наполеоновскому ампиру прием прямого переноса античного оригинала в современные условия, — о чем как будто говорит факт воздвижения «греческого» периптера у гранитного берега северной реки. Однако, присмотревшись к зданию Биржи, мы обнаруживаем, что в разработке стены, с массивными обрамлениями проемов, в тяжеловесной рисовке тяг, в коренастых пропорциях колонн заключена такая архаическая мощь, которая скорее, действительно, вызывает в памяти сооружения города Шо, созданные Леду — этим пророком формального совершенства и чистоты brutальной формы.

Однако русскому ампиру были свойственны и другие стилистические краски. Своего рода архетипическим памятником в творчестве А. Н. Воронихина предстает в описании А. И. Некрасова дача Строганова на Черной речке (Nekrasov, 1935, 41-43)⁸. Обращая внимание на известное родство художественного приема, примененного в этом небольшом загородном сооружении, с архитектурой Камероновой галереи в

⁸ В последнее время Н. В. Мурашева переатрибуировала Ф. Демерцову ряд произведений, приписывавшихся Воронихину, в том числе и Дачу Строгановых на Черной речке (Murashova, 1997, 929-980). Тем не менее, оба архитектора находились в едином кругу общения, формируемом художественными пристрастиями их просвещенного патрона А. С. Строганова.

Царском Селе, ученый подчеркивал многозначительность «выбора зодчим авторитета». Действительно, в той мере, в какой творческая натура Камерона противостояла природе дарования Кваренги (при роднящем их палладианстве), — а может, в еще большей степени — можно противопоставить художественные манеры Воронихина и Томона, несмотря на опять же общие корни и большую степень родства. В какой-то трепетности, почти бесплотности архитектуры Строгановой дачи, как бы возникающей на фоне русского леса подобно видению нездешней гармонии, А. И. Некрасов находил первые признаки романтизма. Вспоминаются цитированные выше суждения А. В. Иконникова о романтической природе русского классицизма первой трети XIX века. Однако следует подчеркнуть, что романтичен и Томон, но в отличие от его романтизма — романтизма витальной мощи, у Воронихина на первый план выходит лирическая мягкость. Характерны глубокие расхождения двух зодчих в использовании ордера. Если Томон отдает безусловное предпочтение могучей и brutальной дорике, то у Воронихина доминирует коринфский, в крайнем случае — ионический ордер. В ранних произведениях зодчего бросаются в глаза увеличенные размеры интерколумний (дача Строганова, интерьеры Строгановского дворца⁹). В этом тоже усматривается родство с Камероном, — чей Вольер в Павловске заслуживает особого разговора, ибо в нем можно видеть одно из тех «предчувствий» «русского ампира», о которых писали Грабарь и Некрасов, — что вообще не редкость в творчестве Ч. Камерона¹⁰. Особой темой могла бы стать с этой точки зрения диалектика внешнего и внутреннего пространств в произведениях великого шотландца.

Уравновешенность и статичность как важные свойства русского ампира А. И. Некрасов отмечает в связи с воронихинским зданием Горного института. Грузный и приземистый двенадцатиколонный портик Горного он

⁹ Они также переатрибуированы Ф. Демерцову Н. В. Мурашовой (см. предыдущее прим.).

¹⁰ Нельзя забывать, что Камерон явился в Россию, как «посол» британского зодчества и прямой последователь братьев Адамов. Британская же культура Нового и новейшего времени опережала континентальную во многих своих проявлениях.

ассоциирует с *боковым фасадом* античного храма, который парадоксально увенчан колоссальным фронтоном. Этот прием вносит в архитектуру здания гротесковый момент, который конечно же «работает» на раскрытие образного аспекта функционального предназначения постройки. Однако следует отметить при этом и романтическое напряжение формы, усиленное по-барочному экспрессивными скульптурными группами в углах портика, столь далеко отходящими от пластического убранства Биржи и Адмиралтейства, еще исполненного классической гармонии (в каком-то смысле Воронихин здесь предвосхитил предельное напряжение восемнадцатиколонного портика старого музея в Берлине К. Ф. Шинкеля с экстатическими скульптурами А. Вольфа. — 1822–1828). Важно задаться вопросом: не является ли этот элемент неосознанного автором гротеска знаком *переходности*, столь отчетливо явленным в новейших течениях архитектуры «постмодернизма»?

Вообще характерно нарастание протяженности портиков в архитектуре русского ампира. Если Д. Кваренги мог обойтись шестью колоннами в курдонере Ассигнационного банка, и (учитывая разворот невской панорамы) восемью — на здании Академии Наук, то в портиках захаровского Адмиралтейства, как и у Воронихина на фасаде Горного института, — по 12 колонн. В контексте «колоннадизации» вполне закономерным для формирования нового стиля явлением можно считать строительство Казанского собора, число колонн на фасадах и в интерьере которого превышает две сотни. Тут важно всё — и воля заказчика (Grimm, 1963, 33; Nekrasov, 1935, 44)¹¹, которая поверх всех идеологических аллюзий отражала изменившееся ощущение формы, — и то, что строительство Казанского собора происходило в период формирования нового этапа отечественного зодчества. Таким образом, оно явилось как бы камертоном, задавшим патетическую ноту, вокруг которой складывалась гармония русского ампира.

¹¹ Надо сказать, что строительная деятельность императора Павла I, не чуждого архитектурному творчеству, и в целом имела оттенок «отката» если не напрямую к барокко, то к стилистике «раннего классицизма», что несомненно связано с общим романтическим настроением этого кратковременного и трагического царствования.

Не вдаваясь в детали композиции Казанского собора, обратимся к интерпретациям этого памятника, которые давали различные исследователи. Градация мнений велика. И. А. Фомин, полемизируя с критическими отзывами современников и потомков строительства храма, видевших в произведении А. Н. Воронихина лишь «жалкую копию» собора св. Петра, подчеркивал, что здесь, в отличие от римского памятника, «колоннады и собор составляют одно неразрывное целое, органически связанное: это — одно тело». По мнению Фомина, композиция собора только выиграла бы, если бы Воронихину удалось осуществить свой замысел полностью, окружив здание колоннадами с трех сторон (Fomin, 1912, 482-488). В справедливости исследователя убеждает анализ проектного плана собора. В основе планировочной схемы лежат ряды спаренных колонн, образующих подобия пилонов. Эти ряды, снаружи то прямолинейные, то изогнутые дугами, как бы проникают внутрь здания через многорядные портики и членят внутреннее удлиненное пространство храма и пересекающий его трансепт на три нефа (существенно, что ширина прохода под дугообразными колоннадами равна ширине бокового нефа). Таким образом происходит перетекание наружного и внутреннего пространств, углубляющее ощущение целостности архитектурного организма, которое возникает от непосредственного созерцания здания снаружи.

Фомину вторил и А. И. Некрасов, писавший: «Колоннады не примыкают к зданию, как у Бернини; наоборот, они из него вырастают, непосредственно переходя в портики. Создается впечатление целостной сквозной постройки, пронизанной светом и воздухом». Опуская пока следующий далее анализ композиции памятника, приведем вывод, сделанный ученым: «Дематериализация масс связывает внешнее пространство здания с его внутренним объемом, представляющим три корабля, пересеченные тремя же кораблями трансепта» (Nekrasov, 1935, 46-47). Таким образом, исходя из несколько иных посылок, А. И. Некрасов обнаруживал в композиции Казанского собора те же качества, которые были только отмечены нами.

Большую заслугу А. Н. Воронихина видел А. И. Некрасов во внимании, проявленном им к взаимодействию архитектуры

собора с окружающим городским пространством, с «топографией местности — расположением проспекта и вливавшихся в него улиц». Сравнивая в этом отношении Воронихина с Томоном, исследователь подчеркивает, что первый идет в освоении городской территории далее, нежели второй в своей Бирже. Томон строил «на пустом месте — на стрелке, омываемой водой, перед бесконечной перспективой, Воронихин же планировал в тесной связи со всем городом», вливая в архитектуру «расположенные вокруг площади и улицы. Пространство воронихинского храма нечувствительно переходит в пространство города и становится одним из его центров». Недаром площадь перед колоннадой Казанского собора сделалась впоследствии излюбленным местом политических митингов и демонстраций (Nekrasov, 1935, 44-46).

Говоря о стилевом характере архитектуры Казанского собора, А. И. Некрасов отмечал, что элементы планировки классицизма соединялись здесь с моментами наступающего ампира, а также с отзвуками барокко (последние, правда, трактуются им несколько упрощенно — как сочетание «прямых, косых и круглых линий»). «Но в здании нет в сущности ни одного из этих стилей» (Nekrasov, 1935, 46). Аналогичное суждение высказывал и не столь склонный к искусствоведческим спекуляциям, осторожный в оценках Г. Г. Гримм. Но его наблюдения глубже, они ближе подводят нас к пониманию исторического места памятника.

Г. Г. Гримм писал, что Воронихин уже по самой природе художественного замысла не мог, допустим, выделить центр здания четким абрисом портика на фоне обобщенных гладких поверхностей стен, как это делали мастера «строгого классицизма». Порттик фасада, обращенного к Невскому, как бы растворяется в криволинейных крыльях-колоннадах, «списывается» с ними, как говорят художники. Однако зодчий идет дальше: он и на западном фасаде смягчает переходы формы, прикрывая углы спаренными и строенными пилястрами, чья светотеневая графика, измельчённая каннелюрами, скрадывает переломы плоскостей. По словам Г. Г. Гримма, при сопоставлении архитектуры собора с памятниками русского классицизма конца XVIII века «создается

на первый взгляд впечатление большой близости собора если не к барокко, то во всяком случае к памятникам» русской архитектуры 1760–1770-х годов — времени перехода от барокко к классицизму. Однако такое впечатление, по мнению исследователя, является обманчивым. Существенное отличие Казанского собора от произведений барокко и переходного периода он видел в том, «что у Воронихина, как у подлинного мастера развитого классицизма, решающим элементом и масштабом композиции является ордер», системе которого подчинены «вся группировка масс, всё членение поверхности фасадов и интерьеров» (Grimm, 1963, 55-56).

Вместе с тем, по словам Г. Г. Гримма, «Воронихина в его исканиях большого монументального стиля не удовлетворяет лаконичная и суровая простота и четкость строгого классицизма. Он пытается привнесением известных барочных приемов придать своим произведениям большую силу и выразительность. В этом отношении он стоит первым в ряду мастеров, знаменовавших новый этап в развитии классицизма. За ним уже пойдут в ближайшие годы Томон и Захаров. Их общими усилиями оформляется новый этап стиля — поздний классицизм» (Grimm, 1963, 56)¹².

Совсем иную интерпретацию получает эта архитектура у современных исследователей, изучающих теоретические аспекты развития русского зодчества XIX века. Так, Е. И. Кириченко характеризует композицию Казанского собора как наглядный пример *расхождения «внешнего» и «внутреннего»* в русском классицизме начала XIX века. Для неё это — «пример “внешнего” понимания парадного ансамбля». По ее мнению, тело собора и колоннада перед его северным фасадом — «равноправно, самостоятельно и независимо друг от друга существующие части». Е. И. Кириченко считает, что по отношению к колоннаде и сам собор, и его форма, и даже размещение его в пространстве во многом случайны (Kirichenko,

¹² Не следует забывать, что Г. Г. Гримм работал в ту пору, когда термин «ампир» был уже под строжайшим запретом. С конца 1930-х годов по искусствознанию, в не меньшей степени, чем по языкознанию, биологии и кибернетике прошёл тяжёлый каток сталинских идеологических репрессий. Похоже, что в этой гнетущей атмосфере именно Гримм выдвинул спасительную концепцию «трёх классицизмов» в русском искусстве — «раннего, строгого и позднего».

1982, 22). Эти суждения разительно расходятся с вышеприведенными мнениями прежних исследователей классицизма начала XIX века. Особенно удивляет заявление, что здание собора «плавает» в пространстве, в то время как его размещение строго детерминировано не только связывающей его с Невским проспектом колоннадой, но и направлением Казанской улицы, куда обращена западная паперть собора и где была позднее организована Воронихиным площадь со знаменитой полукруглой чугунной оградой.

Впрочем, тезис о расхождении внешних образных решений, тесно увязанных с широко понимаемыми градостроительными задачами, и приемов организации внутреннего пространства, направленных на удовлетворение потребностей «обыденной жизни» (какое расхождение якобы является характеристической чертой архитектуры русского классицизма первой трети XIX столетия), стал весьма популярен в литературе последних десятилетий прошлого века, как уже было показано выше. Этот тезис очень удобен тем, что открывает весьма наглядную, как представляется многим, линию преемственного развития от «позднего классицизма» к эклектизму. Скрытый распад эстетики классицизма, о котором пишет В. С. Горюнов (Goryunov & Tubli, 1992, 20-29), раскрывается в «отслоении» внешнего от внутреннего в архитектуре «позднего классицизма». А далее остается как будто сделать один шаг к переходу на метод проектирования фасадов и интерьеров, следуя «разумному выбору». Этой концепции нельзя отказать в логике и, наверное, можно признать, что такого рода процессы действительно имели место в архитектуре интересующего нас времени.

Историческое место русского ампира

Однако на самом деле проблема была куда сложнее. Что касается соотношения внешнего и внутреннего пространств, выше было приведено немало суждений влиятельнейших историков архитектуры, указывавших на то, что именно установление их органической взаимосвязи и взаимоподчинённости явилось одним из основополагающих

достижений русского ампира, кардинально отличающих его от предшествовавшего палладианского классицизма конца XVIII века. Весьма наглядно это проявилось в творчестве К. И. Росси, что было в своё время убедительно показано на примере композиции его садовых павильонов (Mikishat'ev, 1994), однако сказалось и в таких монументальных его произведениях, как, к примеру, Михайловский дворец в Петербурге.

В своё время И. В. Эрн применительно к европейской архитектуре охарактеризовала основные принципы, отличающие художественную доктрину начала XIX века от канонов западноевропейского неоклассицизма XVIII столетия. Это — «отход от “иерархического” распределения объемов и деталей, от центрирования композиции, возрастающая роль боковых ризалитов здания, равнозначность его центральной части», а по существу — перенос акцентов с оси симметрии на периферийные части композиции. Исследовательница отмечала, что эти «композиционные приемы и формы <в дальнейшем> укореняются в эклектической архитектуре XIX века» (Karlun, 1969, 189). Эти принципы для русского ампира можно было бы дополнить благоговением перед горизонталью и неприятием треугольных фронтонов, нарушающих небесную горизонталь, в качестве окончательного завершения сооружения. Излюбленными стали аттики — горизонтальные или, по необходимости — ступенчатые и трапецеидальные. В крайнем случае, фронтон накладывался на аттик.

Тут, по-видимому, сказывалось новое понимание правды формы. Вспомним цитировавшиеся слова Н. В. Гоголя: «В начале XIX столетия вдруг распространилась мысль об аттической простоте». Многие осознали, что фронтон должен оформлять торцовую стену чердачного пространства здания, перекрытого двускатной кровлей, что негоже прислонять фронтон к продольной стене, где в нём нет никакой нужды, как это ничтоже сумняшеся делали Д. Кваренги и другие мастера его времени¹³. В предельно саркастической форме высказался по

¹³ Здесь нет места для рассмотрения генезиса этого феномена классицизма. Но истоки превращения фронтона в бессмысленную деталь украшения здания надо искать в творчестве Палладио, который на фасадах своих венецианских церквей

этому поводу британский архитектор Ч. К. Кокрелл, один из основоположников английского историзма: «Если мы приделываем ломоть античного греческого храма к амбару — под девизом “широта да простота”, — то тут уж ничего более абсурдного и быть не может» (cited in Glikin, 2010, 35). Замечательно, что уже А. Д. Захаров, который применил в архитектуре Адмиралтейства могучие портики под фронтонами, придал им смысл торцовых завершений корпусов, перпендикулярных продольным, что подчеркнуто их сильным выдвиганием вперёд. А двускатные кровли, которыми они перекрыты, возвышаясь над карнизами продольных зданий, явственно уходят куда-то в глубину двора!

Охарактеризованные И. В. Эрн принципы позволяют ответить на вопрос, почему именно ампиризм породил величественные градостроительные ансамбли, к чему оказался почти неспособен палладианский классицизм. Исчезло понимание здания как «вещи в себе». Каждый дом стремился стать воплощением квартала, улицы, площади: ведь центр его теперь не выделялся, акценты были перенесены на углы. Горизонталь не казалась унылой, она могла обегать огромные поверхности, связывать большие расстояния. Пространства не отчуждались зодчими, как *воплощение пустоты*, они стали основным предметом их творчества. Если говорить о Петербурге, примерами могут быть сооружения В. П. Стасова (чего стоит хотя бы дом Котомина на Невском проспекте), Л. Руска, но венцом всего стали ансамбли, возведённые по проектам К. Росси. В Москве, конечно, наибольший эффект произвели творения О. Бове, к сожалению, не сохранённые благодарными потомками...

Проблема правды и простоты архитектуры занимала в начале XIX века многих. Значимую роль в «разборке конструкции» классицистического единства сыграл французский педагог и теоретик архитектуры Ж. Н. Л. Дюран,

продемонстрировал фронтон именно в таком качестве, доведя возможности его декоративного применения до абсурда.

проповедовавший принцип «целесообразности и экономии»¹⁴. Естественно, что эта проблема не могла не волновать и отечественных зодчих на рубеже 1830-х годов. Чувство неудовлётворённости классицистическими догматами не могло быть снято никакими «расслоениями внешнего и внутреннего». Нужно было искать новые пути. И в отечественной архитектуре наметились направления, по которым зодчие отправились в непознанные дали, где им открывались возможности свободного творчества на основе «умного выбора». Двери же им отворил ампи́р.

И. А. Фомин ещё в начале XX века правильно обозначил три пути становления нового художественного явления — эклектизма. Представители одного из них, — прежде всего П. С. Плавов, а также П. Жако и многочисленные мастера бидермейера пытаются переконструировать элементы и формальные модели классицизма и ампи́ра, создавая своеобразную художественную систему. Значение этой системы в том, что она в течение всего XIX века как узкое течение сохранялась в академической традиции, подпитывая *рационалистическую линию* эклектизма, и в конечном итоге породила всплеск ретроспективизма в начале XX столетия.

Другое направление, которое предопределил О. Монферран и подхватили его ученики и последователи, придает *стилизации* статус основополагающего творческого метода, опирающегося вместе с тем на *структурализм* объемно-пространственного построения формы. На первом плане здесь, вслед за самим Монферраном — А. Штакеншнейдер, а за ним и весь круг специалистов по «необарокко», «неоготике», «неоренессансу», «русскому стилю» и «стилю Людовика XVI» (Punin, 2009, 39-109). Это направление определяло магистральный путь эклектизма, вплоть до конца XIX столетия, пока не привело его к саморазрушению.

Наконец, по третьему пути пошел А. П. Брюллов. Он искал совершенно новый способ организации архитектурной формы, основываясь на методологии Ж. Н. Л. Дюрана. Это направление,

¹⁴ «Здание уже должно быть прекрасным, — писал Дюран, — если оно отвечает своему назначению, удобно, безукоризненно гигиенично и построено с наименьшими затратами, прочно и долговечно» (cited in Andreeva, 2002, 28-29).

явилось ранним этапом формирования представлений о «рациональной архитектуре», которое затем стало частью антиэkleктического движения в русском зодчестве и в научной мысли второй половины XIX века.

Как бы то ни было, архитектура эпохи ампира занимает в развитии русского зодчества особое положение. Она как бы сфокусировала в себе те противоречия, которые привели к распаду классицистической системы и вместе с тем, отменив догматы ортодоксального классицизма, открыла перспективы дальнейшего преобразования художественного языка архитектуры, принципов соотношения структуры и формы, которые надолго определили характер русского зодчества XIX века. Вместе с тем, в эту эпоху ещё только назревали черты «переходности».

На первый взгляд, удивительно, что в кратчайшие сроки и всего на тридцать лет, возникло целостное, мощное и необычайно продуктивное явление *русского ампира*, породившее множество шедевров. Но если рассмотреть это явление в широком историческом контексте, то мы обнаружим, что в истории русского зодчества такие ситуации не только не единичны, а скорее типичны. Достаточно вспомнить модерн, который внезапно вспыхнул и расцвёл всего на пару десятилетий, «зависнув» над пропастью катаклизмов XX века. А если заглянуть в более давнюю историю, — сколь ярок был всплеск русского зодчества конца XVII века, предвосхитившего наступление времени петровских реформ! Цивилизация Киевской Руси породила на краю своей гибели удивительную архитектуру Владимиро-Суздальской земли, Чернигова и Смоленска...

В ряду «завершающих» периодов великих эпох, подчинённых онтологическим законам развития всего сущего (вспомним «осень Средневековья») русский ампир предстаёт одним из ярчайших и прекраснейших примеров, «золотым веком» отечественного зодчества.

REFERENCES

- Andreeva, V. (2002). *Garal'd Bosse* [Harald Bosse]. St. Petersburg: Beloe i Chernoe. (in Russian).
- Arkin, D. & Kovalenskaya, N. (1961). Vvedenie [Introduction]. In V. Lazarev & T. Alekseeva (Eds.), *Istoriya rusckogo iskusstva* [Russian History of Art] (Vol. 6) (5-38). Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. (in Russian).
- Brunov, N. (1937). *Al'bom arkhitekturnykh stilei* [Album of Architectural Styles]. Moscow: Izogiz. (in Russian).
- Daniel', S. (2003). *Evropeiskii klassitsizm* [European Classicism]. St. Petersburg: Azbuka-klassika. (in Russian).
- Ern, I. (1969). Arkhitektura vremeni frantsuzskoi burzhuaznoi revolyutsii i imperii. Konets XVIII – pervaya tret' XIX veka [Architecture of the Time of the French Bourgeois Revolution and Empire. The End of the 18th – the First Third of the 19th Century]. In A. Bunin (Ed.), *Vseobshchaya istoriya arkhi-tektury* [World's History of Architecture] (Vol. 7) (186-205). Moscow: Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu. (in Russian).
- Fomin, I. (1912). Andrei Nikiforovich Voronikhin [Andrey Nikiforovich Voronikhin]. In I. Grabar', *Istoriya rusckogo iskusstva* [The History of Russian Art] (Vol. 3) (479-490). Moscow: Izdanie I. Knebel'. (in Russian).
- Glikin, A. (2010). *Klassicheskii Peterburg i tvorchestvo Karlo Rossi v kontekste so-vremennogo traditsionalizma* [Classical Petersburg and the Work of Carlo Rossi in the Context of Modern Traditionalism]. (Unpublished doctoral dissertation). Saint-Petersburg State University, St. Petersburg. (in Russian).
- Gogol', N. (1959). Ob arkhitekture nyneshnego vremeni [On the Architecture of the Present Time]. In N. Gogol', *Sobranie sochinenii* [Collected Works] (Vol. 6), (40-61). Moscow: GIKhL. (in Russian).
- Goryunov, V. (1990). *Klassitsizm i romantizm v arkhitekture kontsa XVIII nachala XIX vv.: K probleme vzaimodeistviya* (teziy doklada na konferentsii VNIITAG) [Classicism and Romanticism in the Architecture of the End of the 18th and Early 19th Centuries: Toward the Problem of Interaction Abstract on the conference. Manuscript]. (in Russian).
- Goryunov, V. & Tubli, M. (1992). *Arkhitektura epokhi moderna: Kontseptsii. Napravle-niya. Mastera* [Architecture of the Art Nouveau: Concepts. Directions. Masters]. St. Petersburg: STROIIZDAT. (in Russian).
- Grabar', I. (1910). *Istoriya russkogo iskusstva* [History of Russian Art] (Vol.

- 1). Moscow: Izdanie I. Knebel'. (in Russian).
- Grabar', I. (1912). *Istoriya russkogo iskusstva* [History of Russian Art] (Vol. 3). Moscow: Izdanie I. Knebel'. (in Russian).
- Grimm, G. (1963). *Arkhitektor Voronikhin* [Voronikhin: An Architect]. Leningrad & Moscow: Gosstroizdat. (in Russian).
- Ikonnikov, A. (1990). *Tysyacha let russkoi arkhitektury: Razvitie traditsii* [Thousand Years of Russian Architecture: Developing Traditions]. Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
- Kaplun, A. (1969). Vvedenie [Introduction]. In A. Bunin (Ed.), *Vseobshchaya istoriya arkhitektury* [World's History of Architecture] (Vol. 7) (7-47). Moscow: Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu. (in Russian).
- Kirichenko, E. (1982). *Russkaya arkhitektura 1830-1910 godov* [Russian Architecture in 1830-1910s]. Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
- Kolenkur, A. de. (1991). *Memuary: Pokhod Napoleona v Rossiyu* [Memoirs: Napoleon's Campaign to Russia]. Smolensk: Smyadyn'. (in Russian).
- Mikishat'ev, M. (1994). Pavil'ony Rossii (K probleme tvorcheskogo metoda zodchego pozdnego klassitsizma) [Pavilions of Russia (To the Problem of the Creative Method of the Architect of Late Classicism)]. In N. Smolina (Ed.), *Arkhitektura mira* [Architecture of the World], 3. Proceedings of the Conference "Zapad-vostok: Antichnaya traditsiya v arkhitekture" ["West-east: Ancient tradition in Architecture"] (95-103). Moscow: VNIITAG & MARKhI. (in Russian).
- Murashova, N. (1997). *Fedor Demertsov* [Fedor Demertsov]. In V. Isachenko (Ed.), *Zodchie Sankt-Peterburga: XVIII vek* [Architects of St. Petersburg: XVIII Century] (Vol. 1) (929-980). St. Petersburg: Lenizdat. (in Russian).
- Nekrasov, A. (1936). *Russkii ampir* [Russian Empire]. Moscow: IZOGIZ. (in Russian).
- Punin, A. (2009). *Arkhitektura Peterburga serediny i vtoroi poloviny XIX veka* [The architecture of Petersburg in the Middle and Second Half of the 19 Century] (Vol. 1). St. Petersburg: Kniga. (in Russian).
- Shuiskii, V. (1981). *Toma de Tomon* [Toma de Thomon]. Leningrad: Lenizdat. (in Russian).