

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Алтайский государственный университет»

На правах рукописи



Камзина Айгуль Ертисовна

ОТРАЖЕНИЕ КЛАССИЦИЗМА В МИРОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ  
КАК ИСКУССТВА,  
НАИБОЛЕЕ ПОЛНО ВЫРАЖАЮЩЕГО ИДЕИ СВОЕГО ВРЕМЕНИ

Специальность 17.00.04—изобразительное и декоративно-прикладное  
искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения,  
профессор  
Степанская Тамара Михайловна

Барнаул - 2016

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. АНТИЧНЫЕ ИСТОКИ ЕВРОПЕЙСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ	15
1.1 Ключевые понятия диссертации	15
1.2 Развитие и закономерности стилеобразования в системе ордерной архитектуры	41
1.3 Синтез искусств в архитектуре классицизма	60
Глава 2. КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ КЛАССИЦИЗМА	80
2.1 Формообразующие признаки и реконструкция художественно-композиционных качеств классической ордерной системы	80
2.2 Изменение признаков архитектуры классицизма в связи с образными и функциональными задачами в разные исторические периоды	92
2.3Классицизм как универсальная образовательная система	100
Заключение	135
Список литературы и источников	143
Список принятых сокращений	151
Иллюстрации	152
Приложения	193

## ВВЕДЕНИЕ

Архитектура классицизма возникла на основе различных, но взаимосвязанных достижений, которые радикально изменили отношения между человеком и природой. Классицизм был выражением философского рационализма, идеологией и искусством нового класса – буржуазии. Концепция классицизма заключалась в использовании в архитектуре античных систем формообразования, которые, однако, наполнялись новым содержанием. Эстетика простых античных форм и строгий ордер ставились в противовес случайности, не строгости архитектурных и художественных проявлений. Однако архитектура эпохи классицизма, верная духу античности, не должна была означать простого повторения античных образцов, а должна быть наполнена новым содержанием, отражающим особенности своей эпохи.

Классицизм стимулировал археологические исследования, которые привели к новым открытиям и знаниям об античных цивилизациях. Результаты работы археологических экспедиций, обобщенные в научных трудах, заложили теоретические основы направления, сторонники которого считали античную культуру вершиной совершенства в строительном искусстве, образцом абсолютной и вечной красоты. Популяризации античных форм способствовали многочисленные альбомы, содержавшие изображения архитектурных памятников. Стремление к имперскому величию и демократическим идеалам трансформировалось в ретроспекцию подражания древним.

«Удовлетворение, которое мы испытываем, глядя на прекрасное произведение искусства, проистекает оттого, что в нем соблюдены правила и мера, ибо удовольствие в нас вызывают единственно лишь пропорции. Если же они отсутствуют, то, сколько бы мы ни украшали здание, эти наружные украшения не заменят нам внутреннюю красоту и привлекательность...» [52,

с. 32-41]. Принципы формообразования в архитектуре складывались на основе технических достижений общества. Одним из важнейших достижений в истории зодчества был ордер, который дал возможность прийти к важному принципу, сформировавшему все дальнейшее развитие архитектуры: стандарт, метрический порядок и пропорциональную согласованность элементов постройки для «визуального порядка» [31, с. 46–51].

Вместе с созданием каменных конструкций древние зодчие «из области шатких и неустойчивых глазомерных расчетов доработались до установления прочных законов «симметрии», или соразмерности составных частей здания» [61, с. 61–69]. Ордер как законодательная система закрепились в каменном зодчестве Древней Греции на многие тысячелетия. В этих законах и в приемах их использования – сочетание правила и творчества, числа и поэтических фантазий, «порядка» и его «нарушения», присущие греческой архитектуре, метрия, пластика, цвет. Происхождение ордера прочно связано с вековым местным строительным опытом, применение – с духовной жизнью античного общества. Его идеологическое значение становится понятным при сопоставлении галерейных общественных зданий и рядовой застройки. В жилой и хозяйственной архитектуре, в таких общественных сооружениях, как стадионы и театры, заключалось много ценного и плодотворного для архитектуры последующих веков. Но эти постройки, прямо связанные с частным и общественным бытом, постепенно утрачиваются вместе с изменением этого быта. В ордерной архитектуре храмов выразились идеи гармонии и целостности мироздания. Они приобрели характер формулы, знака, идеальной нормы. Подобную формулу применяли с разным назначением в различных обстоятельствах. Первый пример тому дала архитектура эпохи эллинизма, когда ордерный мотив превратился в прием, в норму общепринятого архитектурного вкуса. Еще более обесценивается ордер в архитектуре Древнего Рима, где кирпичные и каменные стены, бетонные своды и арки

составляли основу и конструкций, и художественной выразительности зданий. Но при всем этом в античную эпоху ордер сохранял значение системы, которая вносила в постройки человеческую меру.

Композиционные принципы ордерной архитектуры, рассматриваемые в данном исследовании, основаны на изучении и анализе как античной эллинистической архитектуры, так и поздних объектов, формирующих так называемый классический стиль, основанный на применении колонн как основного знакового элемента ордерной системы.

Анализ развития классической ордерной системы в архитектуре в различные исторические периоды позволил выявить ряд закономерностей, определяющих особые характерные черты архитектуры классицизма: это формирование особого художественного образа торжественности, величественности, монументальности, достигаемых строгостью композиции, простотой, ясностью, отсутствием декоративных излишеств. С точки зрения «микроструктуры» образа черты классической архитектуры определяются по следующим признакам: портик с колоннами и треугольным фронтоном, применение цветного мрамора в декоре фасадов. Такая простая классификация не может раскрыть весь спектр форм и особенностей, развивающихся в различных национальных и географических системах, в соответствии с которыми классицизм неизбежно претерпевал не только изменения, но и сохранял важные характерные признаки. Факторы, свидетельствующие об изменении классической архитектуры, определяются более пониманием задач классицизма заказчиками и авторским видением архитекторов, чем сохранением античных канонов и абсолютным подчинением их законам и правилам.

В диссертации рассмотрены особенности композиции античной архитектуры, а также архитектуры классицизма, выделены особенности изменения ордера в различных национальных системах, а именно формы декоративной отделки в архитектуре классицизма, которые являются

системными признаками перерождения ордерной конструктивной системы в «ордерную» декоративную декорацию фасадов зданий. Несмотря на данное противоречие, классицизм как признак стиля определяется наличием метрического ряда колонн с различной степенью их декорирования.

Классицизм подарил миру архитектуру таких городов, как Лондон, Париж, Венеция и Санкт-Петербург. Классицизм в архитектуре господствовал более трех сотен лет, в период XVI–XIX вв., сохраняя при этом гармонию, простоту, системность, строгость и изящество. На основе форм античного зодчества классицизм в архитектуре приобрел объемные формы, симметрично-осевые композиции, монументальность, четкую планировку городов.

В диссертации рассматривается развитие классических принципов ордерной архитектуры в различные исторические эпохи, обоснованы композиционные принципы ордерной архитектуры античности, рассмотрены концептуальные системы, на основе которых ордерная система возрождалась, трансформировалась и обосновывалась в зодчестве традиционных различных культур. В исследовании предложена более широкая классификация периодов классицизма с учетом национальных и авторских концепций и применения классической ордерной системы в архитектуре и строительстве двадцатого столетия с учетом новых технологий и материалов.

Таким образом, *актуальность темы обусловлена* обращением современных архитекторов к формам классицизма в условиях новых материалов, новых функций, новой градостроительной роли ансамблей и необходимостью выработки четких рекомендаций по разработке проектов на основе классического стиля.

*Степень изученности темы.* Особенности античного искусства, его зарождение, эволюцию и упадок, характер политической организации, повлиявшей на создание уникальной образности в архитектуре античной

классики, формирование концепции всего феномена античной культуры рассматривались: М. Витрувием, Э.Гиббоном, Н.Винкельманом, Ф.Блонделем, Г.Допингом, Г.Э. Лессингом, Г. Гердером, Г. Байером, В.К. Тредиаковским, М.В. Ломоносовым и А.Н. Радищевым, Дж. Виньолой, Декартом, Н. Пуссеном. Сущность изящного рассматривалась и в работах французских философов классицизма, и в работах Г. Гегеля, Л. Канта, Ф. Шеллинга.

Принципы формирования античного стиля в архитектуре, которое легло в основу классицизма и его развитие в последующих исторических эпохах, рассматривались такими учеными, как В.М. Полевой, Т.О. Златковская, Н.А. Сидорова, И.А.Бартенев.

Исследования, посвященные изучению данного направления, затрагивают, как правило, вопросы исторического развития архитектуры. В них поднимаются проблемы становления и развития классического стиля с учетом исторических, социально-политических, культурных условий (М.Г. Бархин, А.Сардаров, С.О.Хан-Магомедов).

Проблемы использования ордерных систем в различные исторические эпохи и факторы их трансформации в архитектуре классицизма и неоклассицизма исследовали И.Голосов, И.Габричевский, И.Жолтовский, А. Иконников. Вопросы композиции и пластические особенности неоклассики рассмотрены в работах Е.А.Борисовой, К.А.Донгузова, А.А. Тица (система пропорционирования), Е.В.Воробьёвой, И.Л.Маца.

Концепции неоклассики, творческие принципы архитектуры классицизма, формообразующие принципы современных архитектурных стилей исследовались в научных трудах Е.В. Иовлевой, А.С. Кокшарова, Т.С. Тыжненко, Т.М. Розанова, Г.П. Степанова.

Различные аспекты архитектурного творчества в 1930-е – 1950-е годы освещены в публикациях теоретиков и практиков отечественной

архитектуры изучаемого периода: Д.Е.Аркина, И.В.Жолтовского, Б.М. Иофана, И.А.Фомина, А.Г. Циреса, Я.А.Корнфельда.

Принципы формирования признаков классической архитектуры рассматривались на примере творчества зодчих: А. Палладио, Л.Б. Альберти, Ф. Брунелески, К. Перро, Л. Лево, А. Ленотра, К.Рен, графа Бёрлингтона, У. Кента, И. Джонса, Ж.Ж.Суффло, Ш.Персье, П. Фонтэна, В.Баженова, М. Казакова и И.Старова, Дж.Кваренги, Н. Львова, В.Бренна, А. Воронихина и др.

*Объектом исследования является* античная архитектура и эволюция классицизма разных исторических эпох.

*Предмет исследования:* трансформация традиций классицизма, формообразующие факторы архитектуры классицизма, концепции классицизма в различные исторические эпохи.

*Цель исследования:* классифицировать развитие классических принципов античной архитектуры, выявить особые формальные признаки классицизма в архитектуре разных эпох, определить особенности изменений форм классической архитектуры в зависимости от традиционных, технологических, исторических и культурологических факторов.

*Задачи исследования:*

- проанализировать особенности античной архитектуры как источника формообразующих принципов;
- выявить объемно-пространственные и планировочные типы архитектуры классицизма в связи с историческим развитием, в историческом контексте;
- провести анализ и классификацию теоретических концепций классицизма в связи с его популяризацией как архитектурного принципа разных исторических стилей;
- выявить использование классицистических архитектурно-планировочных характеристик в постройках разных эпох;



– провести морфологический анализ основных элементов архитектуры классицизма на основе использования элементов ордерной системы.

*Методология и методы исследования.* Методология развития архитектуры классицизма рассматривается на базе системного подхода к изучению объекта исследования.

В работе применен *комплексный подход*, который заключается в соединении достижений ряда наук, таких как история, культурология, социология, психология, эстетика и т.д. Классицизм рассматривается как система, методология и традиция в разрезе ценностей, в условиях духовного возрождения общества, роста его национального самосознания, а также как корневая система, в которой воплощена духовная энергия народа, хранящая и развивающая нравственный потенциал.

*Методика исследования* базируется на современных общенаучных методах:

– *мониторинг средового подхода*– приобретение знаний о культурных ценностях на основе отбора всего лучшего, что было создано в мировой архитектуре классицизма, приобщение к теоретическим концепциям мастеров и теоретиков классицизма;

– *системно-структурный метод*–для определения принципов формирования современной архитектуры на основе архитектуры классицизма, на примерах творческих работ мастеров архитектуры;

– *графическая визуализация* архитектурных форм;

– *сравнительный анализ* форм античной и мировой архитектуры, изучение библиографий по архитектуре, искусству, философии, истории, психологии; анализ материалов научных монографий, авторефератов и диссертаций, статей, творческих эссе мастеров архитектуры и искусства, с точки зрения содержащихся в них концепций, принципов, понятийно-терминологических формулировок.

Кроме того, *используются частные научные методы*: анализ литературных источников для выявления современных тенденций формообразования в архитектуре классицизма. *Метод авторского видения в проектировании архитектурных объектов на примере архитектуры классицизма.*

*Характеристика источников.*

*опубликованные:*

Васькин А.А. Сталинские небоскребы: от Дворца Советов к высотным зданиям. Альбом. – М.: Спутник+, 2009; Всесоюзная Сельскохозяйственная выставка. Павильоны и сооружения. Альбом. – М.: Искусство, 1954; Кожев М.П., Прохорова М.И. Архитектура парков СССР. – М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1940; Корнфельд Я.А. Архитектура Страны Советов. Театры. – М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1948; Корнфельд Я.А. Лауреаты Сталинской премии в архитектуре. 1941–1950. – М.: ГИЛСА, 1953; Кулешов Н., Позднев А. Высотные здания Москвы. – М.: Московский рабочий, 1954; Лагутин К.К. Архитектурный образ советских общественных зданий: Клубы и театры. – М.: Искусство, 1953; Хигер Р.Я. Архитектура речных вокзалов. – М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1940.

*неопубликованные:*

Луначарский А.В. Приложение 5 (к статье «Советская власть и памятники старины») стенограмма доклада на заседании музейно-методического бюро 13 марта 1929 г. в Государственном музее изящных искусств; Луначарский А.В. Приложение 4 (к статье «Советская власть и памятники старины») стенограмма доклада А.В. Луначарского на конференции научных работников и экскурсоводов Государственной Третьяковской галереи (1929 г.). ГТГ; Из стенограммы общего собрания сотрудников коллектива III архитектурно-планировочной мастерской. Творческий отчет о работе мастерской профессора И. А. Голосова 21 июня 1940 г. ЦГАЛИ СССР, ф. 1979, оп. 1, л. 35 лл. 1–20; Голосов И.А. Лекция, прочитанная в 1922г. в

Московском архитектурном обществе. ЦГАЛИ СССР, ф. 1979, оп. 1, д. 69. Полный текст ее опубликован в сб. «Из истории советской архитектуры (1917–1925 гг.). Документы и материалы». М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. С. 26–31; Голосов И.А. Рукопись не датирована, но, по-видимому, представляет собой черновой набросок одной из лекций об архитектуре, прочитанной молодежи во Вхутемасе в 20-е гг. ЦГАЛИ СССР, ф. 1979, оп. 1, д. 75, лл. 5–13.

*Границы исследования* определяются объектом и предметом исследования. *Хронологические*: период развития архитектуры классицизма от периода античной классики до неоклассицизма XX века. *Тематические*: в работе исследуется отечественный и зарубежный опыт архитектуры. Рассматриваются принципы формообразования и системы конструктивного подхода к выявлению потенциала исторического наследия, композиционно-пространственных факторов, философских, эстетических, физических, психологических и семантических основ. *Научные*: концепции, теории, схемы, модели, используемые в других отраслях знаний, рассматриваются в рамках данной работы на предмет возможного использования в современной проектно-архитектурной деятельности.

*Научная новизна исследования*:

1. Предложена новая периодизация классицизма, формирующая представление о стабильности формообразующих принципов данного стиля, начиная с античности и до наших дней.
2. Разработана концептуальная модель универсальности классицизма как образовательной системы.
3. Обоснован прикладной характер результатов исследования, необходимый в качестве методологического инструментария для профессионалов– архитекторов, дизайнеров, искусствоведов.

4. Показано значение проектной практики для совершенствования профессиональной подготовки архитекторов, дизайнеров, владеющих методами проектирования.

*На защиту выносятся:*

– обобщение опыта культурно-исторического, и теоретического наследия классицизма, творческие концепции, построенные на основе изучения античности мастерами архитектуры и дизайна разных эпох через иллюстративно-табличную форму;

– особенности развития методологических принципов классицизма на образцах мировой архитектуры;

– анализ ценностных факторов, обеспечивающих стабильность формальных признаков архитектуры классицизма на протяжении 2 тысячелетий;

– модели использования элементов и форм античной архитектуры в архитектуре классицизма в различных национальных системах;

– концепция классицизма как универсальной образовательной системы, обуславливающей закономерности и общие положения профессиональной подготовки архитекторов.

*Теоретическая значимость исследования:*

– в расширении знаний об ордерной системе как развивающемся и трансформирующемся элементе мировой архитектуры;

– в определении особенностей архитектуры классицизма на основе взаимопроникновения образных и духовных принципов архитектуры античной классики в национальные системы мировой архитектуры;

– в классификации формообразующих элементов архитектуры классицизма и принципах изменения ордера в различные исторические периоды;

– в обосновании классицизма как законодательной, нормативной системы, обосновывающей логику, пропорциональность и красоту архитектуры;

– в создании концептуальной модели классицизма как универсальной образовательной системы, обоснованной в различные исторические периоды теоретиками архитектуры.

*Практическая значимость исследования заключается:*

– в результативности экспериментальных методик, позволяющих реализовать в проектной практике принципы классицизма и представленных в иллюстративно-графическом материале и приложении к диссертационному исследованию;

– в создании таблиц, карт, кластеров, позволяющих системно и логично рассматривать изменение форм ордерных элементов античной архитектуры в архитектуре классицизма;

– в результатах исследования, которые могут быть использованы при разработке образовательных программ нового поколения, выбора системы и методики образования.

*Апробация и внедрение результатов исследования* осуществлены в научно-исследовательской, издательской и учебно-методических формах. В том числе, в проведении авторских практических курсов дисциплин: «Введение в специальность», «Архитектурная композиция» для специальности «Архитектура» (2009-2016 гг.). Основные положения диссертации экспериментально проверены в заданиях на курсовое и дипломное проектирование и осуществлены с их помощью в работах студентов под руководством автора, что отражено в актах внедрения научного исследования в учебный процесс. Основные научные результаты доложены автором на международных, республиканских, межвузовских и научных конференциях, творческих конкурсах в ближнем и дальнем зарубежье, подтвержденных дипломами и сертификатами. Материалы

диссертационного исследования собраны, в том числе, в ходе учебы в аспирантуре АлтГУ, отражены в ряде осуществленных и построенных объектов в г. Павлодаре, г. Астане, г. Омске, г. Москве в практической работе, подтверждены авторскими архитектурными проектными, дизайнерскими работами общим числом более 25, из них 7 общественных объектов, в научных трудах, в том числе, публикации в Казахстане, России.

*Структура и объем диссертации* определяются логикой и последовательностью поставленных задач. Диссертация состоит из введения, двух глав (6 параграфов), определений, обозначений и сокращений, иллюстрированных схем, библиографического списка, иллюстраций, приложений. Диссертация завершается заключением и выводами исследования, списком литературы и источников. Общий объем работы составляет 209 страниц, 3 демонстрационных планшета.

## Глава 1.

# АНТИЧНЫЕ ИСТОКИ ЕВРОПЕЙСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ

### *1.1 Ключевые понятия диссертации*

Историческая канва разных эпох, экономическое, политическое состояние общества в каждый конкретный период дает целостную картину развития архитектуры во всей полноте факторов, воздействующих на нее.

В этой связи наиболее характерной и важнейшей особенностью классицизма было обращение к образам и формам античного «классического наследия».

В истории архитектуры наиболее значительным по своим композиционным признакам и стилевой устойчивости, развивающейся на протяжении почти 500 лет, является классицизм. С начала эпохи Ренессанса, когда путешественники и ученые открыли миру гуманистические идеалы античной Греции, и вплоть до XX века архитектура античности обусловила рационалистический подход как фундаментальную составляющую архитектурного творчества.

Определяя данный временной период, необходимо сделать ссылку на некоторое обобщение разных этапов появления классицизма. Во-первых, как теоретического обоснования и научного подхода к конструктивным задачам и внешним признакам архитектуры, во-вторых, как фактора образно-семантического понимания архитектуры, серьезно подчинившего ее

политическим, презентационным и общественно значимым задачам градостроительства.

Идеализация античного искусства была устойчивым признаком классицизма на протяжении нескольких веков – предпочтение античности остальным древним и новым культурам было явным, хотя в период классицизма европейские страны несколько раз переживают увлечение восточной экзотикой и готическим искусством. Однако ни европейское средневековье, ни «восток» не могли занять то место недостижимого исторического идеала, каким являлась для эпохи классицизма античность [29, с. 101–120].

Углубляя понимание художественной ценности и своеобразия каждой из составляющих культуры античного мира, открытия, в свою очередь, способствовали теоретическому осмыслению проблемы национальности и народности искусства, которая явилась своеобразной трансформацией темы гражданственности и морально-этических добродетелей, характерной для идеологии классицизма.

История классической эпохи греческого искусства охватывает время от 7 века до н.э. до 4,5 века н.э. Рассматривая периоды ее развития, а это Архаика (7-6 века), которая характеризуется размахом демократической борьбы свободных представителей греческого народа и аристократии. И период Классици (5 век – 20-е годы 4 века до н.э.) история, которой открывается победой рабовладельческой демократии. Последний период – Эллинизм, который охватывает период с 4–1 века до н.э. начинается завоеванием Греции Александром Македонским.

Развитие архитектуры в этот период было определено развитием естественных наук, и прежде всего математики, которая положила начало рациональной организации формы и пространства в зависимости от пропорциональной упорядоченности и визуальной гармонии. (Ил. 1.).



Анализ развития архитектуры в этот период характеризуется рядом факторов, которые определяют особые формальные принципы, неизменные на протяжении многих веков. Рассмотрим некоторые из них:

- упорядоченность и адекватная организация городской среды в целом;
- продуманность в целом и деталях;
- предельная ясность форм и композиций;
- симметричность;
- единство художественного и конструктивного содержания в различных ордерных системах;
- переход от конструктивных технических проблем архитектуры к художественному осмыслению;
- гармоничное сочетание с природным окружением.

Анализ данных принципов дает нам представление о типах классической архитектуры и их стилистических особенностях, запечатленных в основном в культовых сооружениях и храмах, которые были сформированы античной рабовладельческой цивилизацией:

- основной тип храма: периптер + планировочные решения;
- конструктивная база – ордер;
- характерный элемент, объединяющий конструктивные и художественные задачи – колонна.

Андреа Палладио в своих трудах об архитектуре говорил: «В строительном искусстве, равно как и в других делах, древние римляне далеко превзошли всех, кто был после них, я избрал себе учителем и руководителем Витрувия, единственного писателя древности по этому искусству» [82, с.23-45].

Прежде чем рассмотреть понятия «классика» и «классическая архитектура», еще раз обобщим, чем же характерны формы античной архитектуры:

- канонический тип храма: по числу колонн, пропорциям, архитектурной образности;
- эффект величия достигался за счет соразмерности и уравновешенности частей здания;
- модульная система размерностей – для удобства заготовки элементов здания;
- стандартизация элементов зданий не привела греческую архитектуру к сухости и однообразию;
- корректировка зрительных иллюзий, порождаемых четкой ортогональностью зданий.

На основе рассмотренных принципов формируются понятия «классика» – «классическая архитектура». Далее рассмотрим, как трактуют эти понятия различные источники.

В широком смысле классическое искусство – искусство периода наибольшего подъема и расцвета в какой-либо стране, народе. Классическими называют произведения, имеющие образцовое значение, непреходящую ценность для культуры [9, с. 17]. В словаре Даля – «классический» – это превосходный, примерный, образцовый [101, с.779].

Слово «классик» восходит к существовавшему в Древнем Риме делению граждан на шесть групп по имущественному признаку. Первые пять групп именовались классами, а члены первой, наиболее состоятельной группы – «классиками» (лат. *classici*). Шестая группа (неимущие) назывались «пролетариями» (отсюда «деклассированные граждане») [32, с. 71–95].

Потом слово «классика», как и многое другое в европейской традиции, исчезает надолго и появляется только в эпоху Возрождения, когда метафоры «классик», «классика», «классический» с конца XV в. начинают использовать итальянские гуманисты. Возникновение понятия «классика» исходно оказалось связанным с античностью (древнегреческой и римской культурой).

Связка «классика – античность» приобретает всеобъемлющий характер во второй половине XVIII – начале XIX в. В этот период интерес к греко-римской античности выходит за рамки узкого круга любителей старины. Увлечение античностью отразилось, прежде всего, в изобразительном искусстве, архитектуре и литературе, благодаря чему этот стилиевой период в развитии европейской культуры позднее получил название «классицизм». (Во Франции первая волна увлечения и подражания классическим, античным образцам возникла уже в XVII в., поэтому второй всплеск здесь, в отличие от других европейских стран, обычно именуется неоклассицизмом.)

В основе классицизма лежат идеирационализма, исходящие из философии Декарта. Художественное произведение с точки зрения классицизма должно строиться на основании строгих канонов, тем самым обнаруживая стройность и логичность самого мироздания. Интерес для классицизма представляет только вечное, неизменное, но в каждом явлении он стремится распознать только существенные, типологические черты, отбрасывая случайные индивидуальные признаки. Эстетика классицизма придает огромное значение общественно-воспитательной функции искусства. Многие правила и каноны классицизм берет из античного искусства.

Воздействие рационалистических просветительских идей раньше всего сказалось в архитектуре. Внимание архитекторов привлекали строгость и спокойствие античной, главным образом ордерной греческой архитектуры: простота общего решения масс, ясность основных объемов и планов, конструктивность и благородство пропорций, обилие вертикальных и горизонтальных членений. Возрастающему интересу к древности способствовали открытие в 1755 г. Помпеи с богатейшими художественными памятниками, раскопки в Геркулануме (Ил. 2), изучение античной архитектуры на юге Италии, на основе которых формировались новые взгляды на греческую архитектуру. Новый стиль – классицизм стал

естественным результатом развития архитектуры Возрождения и ее трансформации в разных культурно-исторических условиях.

Андреа Палладио принялся исследовать остатки античных построек, дошедших до нас вопреки времени и опустошениям варваров, и найдя их гораздо более достойными внимания, «...чем я думал до того, я стал их обмерять во всех подробностях, с чрезвычайной точностью и величайшей старательностью. Не найдя в них ничего, что не было бы исполнено разумно и пропорционально, я сделался столь усердным их исследователем, что не один, а много и много раз предпринимал различные поездки, побывав не только в различных частях Италии, но так же и за ее пределами, с целью составить себе понятие о первоначальном виде этих построек и воспроизвести его в рисунках...»[82].

Однако существует мнение, что античная классика не является вечным и абсолютным идеалом, а также о том, что так называемый европейский путь развития культуры (идуший от античности к Ренессансу, просветительству, классицизму и т.д.) является не единственным, а может быть, даже и не самым плодотворным и прогрессивным.

Известный архитектор XX века И. Голосов в своих статьях писал: «Изучение существовавших в архитектуре стилей как таковых – необходимо, но стиль не есть сущность архитектуры, поэтому, прежде всего, надо научить отделять художественный дух от стиля и материальных ценностей. Свободное распоряжение контрастами, движениями есть художественный процесс и содержание, которое следует рассматривать независимо от стиля и которое в существенном может принять вполне определенную форму, совершенно независимую от стиля. Следовательно, изучение стиля не есть путь к познанию существа архитектуры...» [94].

«Новые» архитекторы, заимствуя формы античной архитектуры, превосходят «древних» в «искусстве», но «древние» ближе к «природе», поэтому в их созданиях больше подлинного творчества. В этом смысле

искусство Древнего Рима, как казалось в то время, несколько уступало искусству Греции, которой подражало, и которая с первых десятилетий XIX в. начинает играть роль «мировой студии мирового искусства», как ее называл В.Г. Белинский [50, с. 93–117].

Андреа Палладио в своем теоретическом труде «Четыре книги об архитектуре» высказывал мысль о значительном влиянии античного искусства на современную архитектуру, с той точки зрения, что соблюдение принципов древнеримской классической архитектуры – сдержанность, четкая выверенность пропорций, соблюдение наибольшего порядка и ясности призвана избежать «неуместных вольностей, варварских вычур и чрезмерных затрат», «что уменье строить на общее благо достигнет вскоре того предела, какой высшей степени желателен во всех искусствах и к которому в нашей части Италии, как видно, весьма уже приблизились, ибо не только в Венеции начинают появляться хорошие постройки, – особенно с тех пор, как мессер Якопо Сансовино, знаменитый скульптор и архитектор, впервые познакомил с прекрасной манерой, создавши (не считая других многочисленных и прекрасных произведений) новую Прокураторию (Ил. 3), являющуюся, быть может, по своему богатству и убранству первым зданием из всех, какие видел мир со времени древних до наших дней»[82].

Примерно ту же мысль высказывал Илья Голосов: «Изучение классической архитектуры, несомненно, должно войти в программу архитектурного построения, но, ни в каком случае не в плоскости ее внешнего облика как стиля, а в смысле понимания ее существа: принципов построения масс, ситуации масс и форм восприятия их, соответствия плана с фасадами, целесообразности форм и т.д. Только в этой плоскости следует рассматривать классическую архитектуру, имея в виду необходимые сведения по классике чтением теоретических курсов, в том числе курса ордеров, с помощью которого приобретается главным образом знание классических пропорций» [94].

Делая вывод, можно сказать, что классическими произведениями называют те, которые считаются образцовыми, достойными подражания, такими, на которых надо учиться. Высокое, совершенство, которое заставляет нас провозглашать ту или иную эпоху классической, заключается в необычайной гармонии между содержанием и формой в тональных изобразительных, пластических и архитектурных искусствах [11, с. 37–46]. Классическим можно называть такое произведение, в котором внутреннее содержание уравновешено с внешней формой.

На основе рассмотренного материала можно сделать следующий вывод: несмотря на то, что понятие «классика» предполагает нечто идеальное и гармоничное, в самом подражании классике существует множество противоречий, заключенных в субъективности оценки достижений античности и переработке этих достижений с учетом социально-политических, технологических и национальных признаков тех, кто являлся последователем классического стиля.

### *1.1 Ключевые понятия диссертации*

Архитектура, или зодчество, формирует пространственную среду для жизни и деятельности людей. Отдельные здания и их ансамбли, площади и проспекты, парки и стадионы, поселки и целые города – их красота способна вызывать у зрителей определенные чувства и настроения. Именно это делает архитектуру Искусством – искусством создания зданий и сооружений по законам красоты. И, как всякий вид искусства, архитектура тесно связана с жизнью общества, его историей, взглядами и идеологией. Лучшие по архитектуре здания и ансамбли запоминаются как символы стран и городов.

Искусство архитектуры – общественное искусство. Даже в наши дни архитектура сложно взаимодействует с историей и непосредственно включается в культуру своего времени. В обществе массового потребления, частного заказа, коммерческой ориентированности строительной деятельности архитектор зачастую весьма ограничен в своих действиях, но за

ним всегда остается право выбора языка архитектуры, и во все времена это был сложный поиск пути к архитектуре как к великому искусству и точной науке. Не случайно о великих цивилизациях вспоминают не только по войнам или торговле, но, прежде всего, по памятникам архитектуры, оставленным ею.

Учитывая, что термин «классика» употребляется в самых разных значениях, включая обыденные, введем более определенные критерии, позволяющие выделить «классику» в науке. Классическими по книге А. Полетаева «Классическое наследие» (2010 г.) предложено считать работы, которые одновременно удовлетворяют трем условиям:

- считаются, называются классическими в научном сообществе;
- изучаются в процессе обучения, т.е. «в классах»;
- в явном виде используются в исследованиях современных авторов.

Новые смыслы классики (и как объекта, и как части знания), возникшие во второй половине XIX – первой половине XX в., объединяют некоторые общие черты.

В новых представлениях классика утрачивает приписывавшийся ей статус превосходства над современностью. Хотя классика теряет статус превосходства над современностью, взамен она приобретает статус «начала», «основы», «фундамента» настоящего (современности). Более того, классика, по сути, оказывается частью настоящего или современности в широком смысле.

Согласно актуальным представлениям, истоки современной европейской культуры лежат в «классической Греции», ее искусстве, философии и даже политическом устройстве; современная физика начинается с «классической механики»; современная экономическая наука – с «классической экономической теории» и т.д.

Классика предстает «относительным прошлым», которое в значительной мере принадлежит настоящему и является его «началом». В

настоящем продолжают существовать классическая музыка и классический балет, а классический либерализм и классическая механика являются частью современной политической или физической теории [33, с. 79–81].

Классикой оказывается та часть прошлых достижений культуры, которая сохраняет свою актуальность в настоящем и продолжает существовать и оставаться востребованной наряду с более поздними произведениями искусства, философскими и политическими идеями, научными концепциями и теориями.

Воспитательный эффект произведений, признанных «классическими», связан с тем, что они показывают, как надо делать науку, а не с тем, что они содержат готовое знание. И поскольку корпус классики неоднороден, его освоение позволяет увидеть меняющиеся русла развития специальности [91].

Наконец, классика удерживает конфигурацию дисциплины. По сути, ее границы образованы работами и идеями коллективно упоминаемых ведущих художников и архитекторов, «пятизвездных героев дисциплины: ее классиков» [3, с. 75–92]. Соответственно, их знание – необходимый элемент научной интеграции и идентификации, определения себя в научной традиции.

Переосмысление классики как «актуального прошлого» (будь то объект или часть знания) обусловило значительную вариативность этого понятия.

Во-первых, возникла возможность изменения состава классики, ее содержательных и хронологических рамок.

Во-вторых, новое понимание классики открывает возможность для отказа от поисков концептуальной целостности и связанности классики.

Надо заметить, что стилевая или концептуальная целостность классики в большинстве случаев изначально была проблематичной, шла ли речь о «классической Греции» или «классическом немецком идеализме» – объединение скорее происходило по принципу единства времени и места, чем по содержательным признакам.



Связка «классика – античность» приобретает всеобъемлющий характер во второй половине XVIII – начале XIX века. В этот период интерес к греко-римской античности выходит за рамки узкого круга любителей старины. Увлечение античностью отразилось, прежде всего, в изобразительном искусстве, архитектуре и литературе, благодаря чему этот стилиевой период в развитии европейской культуры позднее получил название «классицизм». (Во Франции первая волна увлечения и подражания классическим, античным образцам возникла уже в XVII в., поэтому второй всплеск здесь, в отличие от других европейских стран, обычно именуется неоклассицизмом) [14, с. 119–135].

Одновременно с ростом интереса к античному искусству изучение греко-римской «античности» приобретает академические формы и становится основой всего гуманитарного знания.

Рассмотрим концепции классической архитектуры на примерах известных архитекторов и теоретиков архитектуры.

В искусствоведении понятие «классика» модифицировалось за счет изменения хронологических рамок. Прежде всего, речь идет о классике (классицизме) как определенном стиле в искусстве.

В соответствии с принятыми в исторической науке хронологическими рамками классицизм как направление в искусстве делится на следующие периоды:

– **Римско-греческий период** Подражательный (по Винкельману) (Ил.5);

– **Итальянский классицизм** (XV–XVI вв.). Принципы пропорциональной согласованности и гармоничной целостности (Брунеллески, Альберти, Палладио) (Ил.6);

– **Английский эмпиризм** (XVII в.). Английская классика, королевский архитектурный стиль, восстановление англиканской церкви (Джон Уэбб,

Роджер Пратт, Кристофер Рен, Николас Хоксмор, Джон Ванбру, Джеймс Гиббс) (Ил.7);

– **Палладианство** – Иниго Джонс привил вкус к творчеству Андреа Палладио (Колен Кэмпбелл, Уильям Кент, лорд Бёрлингтон, Ричард Бойл, Томас Джефферсон и Генри Холланд) (Ил.8);

– **Региональный классицизм** (Себастьяно Серлио, Доменико де Кортоне, Филибер Делорм, Джон Торп, Томас Торп, Франсуа Мансар) (Ил.9);

– **Абсолютизм**, или французский классицизм – XVIII в. во Франции (Стиль Людовика XIV) проявился в стремлении к лаконичности, складывался в соответствии с процессом регламентации, полного подчинения и контроля со стороны королевской власти, рациональная простота ордера, математически выверенным равновесием масс, статичностью, создающей чувство покоя и величия, более соответствовала сложившемуся идеалу эпохи (Луи Лево, Клод Перро, Шарль Персье, Жак Анж Габриель и Пьер Фонтэн) (Ил.10);

– **Предреволюционный классицизм**. Вторая половина XVIII в., 1789 г. – обоснован убежденностью в особой, решающей роли состояния просвещения и знаний в социальном развитии, обращение к природе – матери истинного художественного вкуса (Эстетика Вольтера) (Ил. 11);

– **Ампир, или русский классицизм** 1780г. Имперский стиль (Джакомо Кваренги, Василий Баженов и Матвей Казаков, Иван Старов) (рис. 12);

– **Неоклассицизм**, или классицизм 2-й половины XVIII – первой трети XIX в. (Ил. 13);

– **Георгианский урбанизм** – «стиль Адама» (Роберт Адам (1728–1792). Сформировался в первой трети XIX в., строили в этом стиле частные усадьбы и городские дома (Адам Джон Нэш, Александр Томпсон) (Ил. 14);

– **Французский классицизм** первой трети XIX в. нашел свое выражение главным образом в проектах общественных зданий (Жан-Франсуа Шальгрэн, Александр-Теодор Броньяр, Леду) (Ил. 15);

– **Поздний классицизм** 1830-1850 гг. (Ил. 16);

– **Неоклассицизм** XX в.– проявилось стремление утвердить основные принципы архитектурной классики. Выделяются 3 периода:

1) **первый**– «**Русский классицизм**» (около 1910 – середина 1920 гг.). Логика организации классической формы и ее лаконизм были выдвинуты как антитеза стилистическому произволу и избыточной декоративности архитектуры эклектизма и стиля модерн (Ил. 17);

2) **второй**– «**Романтический классицизм**» (30–50-е годы XIX в. (в основном 1930–е гг.) (Ил. 17);

3) **третий** (начавшийся в конце 1950–х гг.) (Ил. 17).

В некоторой степени эта классификация условна, она базируется на ярких представителях культуры и искусства, сформировавших свое представление об идеальной культуре античности и по-своему ее пропагандирующие. Принципы классического искусства с различной долей трансформации и импровизации не прекращали свое существование. Начиная с завоеваний Александра Македонского и становления Римской империи, античные традиции в архитектуре широко распространились не только по Италии, но и по северной Африке, Причерноморью, Евразии.

Мы позволили себе систематизировать эти периоды для того, чтобы определить общие временные рамки классицизма. Общий анализ развития ордерной системы в рамках различных архитектурных стилей позволил нам сделать заключение о том, что временных границ возникновения и завершения стиля классицизм в рамках определенного исторического периода не существует.

В разное время возникали концептуальные идеи развития архитектуры на основе ордерной системы, главная из которых сформирована уже в XX в. – создание системных принципов, формирующих четкое понимание форм классической архитектуры. (Ил.18)

На основе этих принципов еще в эпоху Возрождения сформировалось отношение к архитектуре не как к искусству и как к науке. В трактате «Десять книг об архитектуре» Альберти подчеркивает важную мысль, отметившую развитие архитектуры на основе античной классики на тысячелетие вперед: «Архитектор должен быть человеком образованным. Витрувий требует всезнайства от архитектора. Он должен знать и философию, и риторику, и медицину, – словом, должен включать в себя все науки» [48, с. 79–115]. В этом определении Альберти иронически относится к Витрувию. Нужно ли требовать от архитектора, чтобы он был настолько красноречив, чтобы на словах защищать свои проекты? Нечего требовать астрономии от архитектора, чтобы знать, что библиотеку надо ориентировать на север, а баню – на юг. Он должен знать математику и живопись – математику для утилитарной части постройки, живопись же была в то время центральной проблемой эстетики. К тому же Альберти вообще придает большое значение зрительному восприятию в архитектуре, он отмечает, что древние не отделяли те части, которые недоступны глазу зрителя» [48, с.123– 67].

Классическая ордерная колоннада, ставшая символом понятия классики в архитектуре, начала плавно растворяться в традициях национального зодчества, специфике климата и новых технологиях в строительстве.

Классика внесла в архитектуру Ренессанса ту гуманистическую и археологическую суть, которая явилась очень жизненным элементом во всем последующем развитии европейской архитектуры, которая нередко, конечно, вырождалась в сухой академизм, классицизм и даже эклектизм.

Возникновение классицизма связано с Италией, которая явилась центром идейно-теоретических изысканий в области становления в архитектуре и в искусстве новых принципов. Именно в Италии и главным образом в Риме были сосредоточены основные памятники античности,

которые на протяжении веков не переставали оказывать воздействие на архитекторов. Вместе с тем было бы неверно рассматривать изолированно от других стран Европы те идеологические процессы, которые обозначились в Италии. В это время, в середине XVIII в., во всех странах Европы, и особенно сильно во Франции и Англии, отмечается усиление элементов капитализма в экономике и, соответственно, укрепление буржуазии в политической жизни государств. Крепнущая буржуазия ведет борьбу в области идеологической. Идейной основой класса буржуазии являлась философия просвещения, а в области искусства велись поиски нового стиля, который должен был отразить его цели и идеалы.

Естественно, буржуазия, создавая свою культуру, стремилась опереться на прошлое, использовать культуру минувших эпох. Формы античного искусства больше всего соответствовали буржуазным представлениям о новом создаваемом стиле; в основу последнего была положена античность. Древнее искусство и древняя архитектура стали предметом изучения, заимствования, подражания. Растущий интерес к античности усилил отрицательное отношение к барокко.

Происходил второй «круг» изучения и освоения античного наследия: первый был связан с эпохой Возрождения – временем первого пробуждения буржуазного самосознания, периодом борьбы со средневековыми представлениями о мире, когда гуманистическая интеллигенция обратилась к античной культуре.

Для создания нового – классицистического стиля имели большое значение многие философские труды этого времени, публикации результатов исследовательских работ в области античной культуры, а также начавшиеся в 1748 г. раскопки Помпеи, расширившие представление о римском искусстве. Из общетеоретических работ следует отметить «Речи об искусстве» (1750) Ж.–Ж. Руссо, проповедовавшего натурализм и естественность в искусстве.

Идейным руководителем классицизма был Винкельман – основатель истории искусств как науки, автор трудов «Мысли о подражании греческому искусству» и «История искусств древности», вышедших в 1750–1760-х годах и получивших всеевропейскую известность. Он считается основоположником научной археологии. Его толкование сущности греческого искусства как «благородной простоты и спокойной величественности» определяет идеал красоты «археологического классицизма».

Г. Винкельман предложил первую хронологию античного искусства и обосновал его переход к классицизму. В своей книге он различает четыре основные эпохи: древнейшего стиля (от зарождения искусства до середины V в. до н.э.), великого или высокого стиля (до середины IV в. до н.э.), прекрасного стиля (примерно до начала III в. до н.э.) и подражательного стиля (постепенно переходящую в эпоху упадка искусства). В соответствии с этой схемой построено изложение во второй части «Истории», где исторический очерк греческого искусства как бы призван продемонстрировать важнейшие положения новой концепции.

Особо следует отметить то развитие, которое приобрел в этой концепции тезис о художественном идеале. Если в «Мыслях о подражании...» Винкельман, формулируя художественный идеал греков, рассматривал его как нечто вневременное, то уже вскоре по приезду в Италию он отходит от такого понимания. В «Истории искусства древности» художественный идеал включается в общую систему культурно-исторического процесса; обосновывая схему периодизации истории греческого искусства, Винкельман связывает смену стилей с теми изменениями, которые претерпевают «представления о прекрасном, о его формах и воплощении» [60, с. 213–243].

Крупнейший представитель европейского просвещения Лессинг своим трактатом «Лаокоон» (1766 г.) также способствовал укреплению позиций

классицизма. Вся их деятельность в значительной мере была связана с Римом. Для распространения идей и форм классицизма большое значение имела перспективная живопись (картины Паннини, позже композиции Гюбера Робера), а также знаменитые офорты на античные темы известного итальянского архитектора и гравера Д.-Б. Пиранези, которые начали выходить сериями, начиная с 1740-х гг., и приобрели широкую известность в Европе.

Расширение технических знаний, основанных на достижениях науки в XVII–XVIII вв., тотчас дало толчок многочисленным проектам строительства дорог и каналов, а также к учреждению новых технических учебных заведений, например, таких как Школа мостов и дорог, основанная в 1747 г. Изменение образа мышления способствовало расцвету гуманитарных наук эпохи Просвещения. Появились первые работы по современной социологии, эстетике, истории и археологии: «О духе законов» Монтескье (1748), «Эстетика» Баумгартена (1750), «Век Людовика XIV» Вольтера (1751) «История древнего искусства» И.И. Винкельмана (1764).

Отмечая становление эклектики в архитектуре первой половины XIX в., обусловленную социально-экономическими, философско-эстетическими и художественными новациями, нередко упускают из вида тот факт, что развитие эклектики было подготовлено и преобразованием самой классицистической доктрины. Следуя непосредственно за последним вдохновенным взлетом классицизма, период 1830–1850-х годов был еще глубоко связан с ним, что позволяет рассматривать его равно как этап формирования эклектики, так и позднего классицизма, в недрах которого постепенно выработывались принципы нового художественного направления.

Определяя архитектуру 1830–1850-х гг. как явление позднего классицизма, мы, прежде всего, руководствуемся той основой, которая дала толчок к развитию многих новых тенденций в архитектуре этого времени –

это изучение и творческая переработка античного наследия (Ил. 17). Как и на всех предшествующих этапах классицизма, в рассматриваемый период обращение к античному наследию продолжало оставаться одной из фундаментальных составляющих архитектурного творчества. Речь идет об историко-архитектурной науке и архитектурной мысли, об образовании зодчих, архитектурной практике и историчности творческого метода.

Важную роль в процессе нового переосмысления античного наследия сыграло развитие романтического направления в русской эстетической мысли. Не останавливаясь на этом специально, отметим, что характерной особенностью русской эстетики 1830–1850-х гг., повлиявшей на архитектуру России этого времени, был постепенный переход от эстетических принципов Просвещения к эстетике романтизма, сложное переплетение этих двух различных эстетических систем, несмотря на кажущуюся полярность, позиции которых были во многом преемственны [9, с. 23–44]. Обращение к искусству античности как к устойчивому идеалу продолжало традиционно оставаться в 30–50-е гг. XIX в. ведущей эстетической установкой—русский романтизм не сумел создать другого, равного по своему значению художественного образа. Это дало основание некоторым советским исследователям назвать художественное направление этого периода «романтическим классицизмом» [3, с. 98–12].

Если социальной основой романтизма в Западной Европе явилось «разочарование в результатах французской революции и буржуазном прогрессе в целом» [51, с. 97–103], романтическое направление, появившееся в России в начале XIX в., сложилось к 1820-м г. в совершенно иной общественно-политической ситуации, характеризуемой замедленными темпами общественного развития, укреплением самодержавного, крепостнического строя, что обусловило его значительное отличие от западноевропейского романтизма. В период царствования Николая I для русских романтиков не стоял еще вопрос о защите личности от



капиталистических отношений, так как насущной была защита от самодержавия и крепостного права. Поэтому «вера в просветительские (по сути своей буржуазные) идеалы, защита разума, культуры, прогресса, элементарных свобод и прав личности – все это было неотъемлемой частью русской общественной мысли. Русские интеллигенты страдали не от трагического иррационализма капиталистических отношений, не от мистифицированного и ограниченного характера буржуазных свобод, а от отсутствия всякой свободы, от явного неприкрытого полицейско-бюрократического произвола. Им свойственно было не столько грезить об абсолютных идеалах, сколько бороться за ближайшие конкретно-исторические задачи и цели. Вот почему на протяжении всего XIX в. важную роль продолжала играть просветительская идеология, веком Просвещения в России было не XVIII, а XIX столетие. Русский романтизм, таким образом, существовал в условиях не преодоления, а развития просветительства» [7, с. 37–51].

Важную роль в изменении отношения к античному искусству сыграло постепенное накопление знаний о нем, непосредственно связанное с развитием археологии и истории архитектуры как наук. Зодчие второй половины XVIII – начала XIX в. считали, что античность изучена почти исчерпывающе и потому представляет собой канонический ряд памятников, теоретически и практически исследованный, не таящий каких-либо неожиданностей. Ж. Ж. Блондель-младший писал: «Все открытия в архитектуре уже сделаны – нам остается согласовать эти принципы в наших произведениях... Мы должны помнить о превосходных образцах античности, согласовать их принципы с нашей практикой и с нашим опытом пространственной композиции» [53, с. 42–53].

Мысль Блонделя почти буквально воспроизводит «С.-Петербургский вестник» за 1779 г.: «Как теперь сняты и напечатаны рисунки почти всех оставшихся монументов, как греческой, так и римской архитектуры и везде

суть рассеяны, нынешним нашим архитекторам ничего больше не достает... как только с прилежностью подражать сим древним образцам» [11, с. 78–91]. Однако на практике оказалось иначе. Вопреки стойким представлениям XVIII в. об античности археологические исследования не только поставляли новые вариации уже известных форм, мотивов, композиций, но и позволили сделать несколько открытий, в корне изменивших привычное представление об античном искусстве.

Важнейшим событием археологии первой половины XIX в. стали методические раскопки в Помпеях. Открытые, как известно, в 1748 г. Помпеи на протяжении второй половины XVIII в. были еще мало изучены. Свидетельством того, что в XVIII в. раскопки в Помпеях еще не стали явлением в европейской культурной жизни, было малое количество описаний его памятников – фактически «не заметил» Помпеи И.И. Винкельман. Самым поразительным открытием XIX в. в Помпеях стала возможность с документальной точностью реконструировать мельчайшие подробности архитектурной и предметно-бытовой среды античного города. Это закономерно, поскольку в отличие от второй половины XVIII в., когда были открыты крупные общественные сооружения и жилые комплексы (Большой Театр, Одеон, храм Изиды, храм Юпитера, вилла Цицерона, вилла Диомеда и некоторые другие значительные постройки), львиная доля раскопок первой половины XIX в., планомерно проводившихся с 1806 г., относится к раскрытию жилых домов. Первая половина XIX в. стала временем широкого исследования Помпеи, которым было посвящено в этот период много трудов и архитектурных увражей [12].

Что же нового внесли в восприятие античного искусства Помпеи? Первое – присущий этому городу масштаб жилой среды. Здесь римская античность предстала не в грандиозных монументальных ансамблях, а в скромных уютных жилищах, сомасштабных человеку. Второе – живопись. Хотя отдельные произведения помпейской живописи были найдены еще в

XVIII в., ее подлинное открытие состоялось в 1831 г., когда в так называемом доме Фавна (или Большой Мозаики) был найден шедевр античного искусства – мозаика «Битва Александра Македонского при Арбеллах» (Ил. 19), которая опрокинула привычное представление о ремесленном характере античной живописи, ее относительной неразвитости: «Открыто было нечто новое в античной культуре» [9, с. 79–93]. С этих пор античная живопись воспринималась в одном ряду с архитектурой и скульптурой.

Помимо помпейской страницы в итальянских археологических открытиях первой половины XIX в. важное место занимает открытие искусства этрусков. В 1828 г. в гробницах этрусского местечка Вульчи было найдено большое количество расписных ваз, изучение и датировка которых позволили пролить свет на этрусское искусство.

Существенными были открытия и в области греческой антики. Несмотря на препятствия, чинимые турецкой администрацией (Греция находилась в то время под властью Оттоманской Порты), некоторым европейским экспедициям удалось впервые описать многие ее памятники еще до освобождения страны [6]. Горячее, заинтересованное внимание к греческому искусству позволило сделать ряд серьезных научных изысканий, к числу которых относятся: открытие дорического искусства в 1811–1812 гг. (совершенное при раскопках фронтовых групп Эгины и храма Аполлона в Бассах); открытие полихромии греческой архитектуры в 1826–1830-х гг.; введение в науку термина «эллинизм» (для характеристики греческого искусства периода широких малоазийских влияний) в 1830-е гг.; открытие искусства гомеровской Греции, совершенное в 1836 г. при раскопках гробницы Реголини–Галасси.

Обнаружение полихромии греческой архитектуры стало важной вехой в пересмотре отношения к античному классическому наследию. Первые же сочинения, посвященные цвету в греческой архитектуре (О. Штакельберг, Ж. Гитторф, Г. Земпер), вызвали бурную полемику во всем мире [15,

с.31–45]. Сама мысль, что в течение нескольких веков благоговейное преклонение вызывали «полинявшие антики», казалась абсурдной, но исследования археологов приносили все новые и новые факты в пользу этой гипотезы. Ощущая глубокую связь современной архитектуры с античной, общественность задавалась в то время отнюдь не риторическим вопросом: не настанет ли день, когда придется «раскрасить тотчас у себя капители и алебастровую статую: потому что, как бы то ни было, мы – рабы греков», и констатировала: «Теория изящного, выведенная из образцов древнего искусства, потрясена в одном из главных своих оснований» [13, с. 31–45].

Новые открытия в области античного искусства способствовали более глубокому пониманию художественной ценности и национального своеобразия отдельных составляющих его культур. Так, все более ясное представление об особенностях греческого искусства, его этапах, различных влияниях оттеняло характерные черты, присущие римскому искусству времени республики или империи. По свидетельству современника, «сколько разнообразия могло быть в греческом искусстве, даже в столь однообразном сооружении, каким является дорийский храм, это лишь мало-помалу стали чувствовать и понимать» [57, с. 75–86]. Важным было открытие этрусского искусства, ибо это позволяло увидеть в римских древностях не только греческое, но и этрусское влияние. Изучение египетского искусства (в частности, открытие памятников древнейшего периода его истории) все больше убеждало в его неразрывной связи с греческим искусством.

Таким образом, накопление общих представлений об античном искусстве помогало постигать стилистическую разницу между различными этапами в развитии греческого и римского искусства, их национальные особенности. Вместе с тем осознание того, что античная архитектура Греции была народной греческой архитектурой, «верным зеркалом своей отчизны» [56], не могло не способствовать кристаллизации понятия

народности искусства: «Понятие народности художественного творчества возникает в связи с заново понятой античностью».

Понимание того, что кажущаяся целостность античного искусства была результатом умозрительной, кабинетной абстракции, все расширявшийся круг изученных античных памятников, представлявших стилистически разнородные произведения, – все это постепенно подрывало устой классицизма как явления, обобщавшего античность, и способствовало формированию дифференцированного стилистического взгляда на нее. Следование неким общим образцам античной архитектуры, характерное для последней трети XVIII–начала XIX в., сменялось подражанием конкретным произведениям, а затем – самим античным стилям. Недостигаемый исторический идеал, по мере углубления исторических знаний, развития историзма, мышления, незаметно обретал черты конкретности той или иной исторической эпохи, что, в свою очередь, стимулировало интерес не к обобщенным закономерностям античного искусства, а к частным случаям его проявления, ярче характеризующих его национальные и региональные особенности. Таким образом, по мере изучения античности ее памятники обретали черты исторической конкретности, что привело к замене свойственного классицизму XVIII–начала XIX в. стремления к идеалу тенденцией исторической ретроспекции. Собственно, именно распад цельности понятия античного классического наследия породил стилевое различие в самих произведениях позднего классицизма, по-прежнему базирующегося, казалось бы, на традициях создания архитектуры через подражание античным образцам.

Историзм, рожденный в Западной Европе гуманизмом Возрождения, к рассматриваемому периоду насчитывал уже более чем четырех вековой путь развития. За это время он стал своеобразной традицией европейского общественного сознания, единственно возможным методом изложения идей и научных знаний.

В русской культуре историзм активно развивается, лишь начиная с XVIII в., поэтому и в 30-е гг. XIX в. его проблематика еще актуальна для всех сфер общественной и культурной жизни. События европейской истории, факты культуры прошлого, в том числе и глубокой древности, переживаются по-прежнему остро. В это время русский историзм еще не превратился в естественное статичное свойство научного и общественного сознания, он динамичен. Важно подчеркнуть, что формирование русского историзма, как в свое время и европейского, происходило на материале античного искусства. Эта новая античность, представлявшая разноплановый материал для размышления о процессе развития искусства, о механизме зарождения архитектурных форм, способствовала кристаллизации ведущих понятий архитектурной мысли 1830–1850-х гг. – национальности и народности, типологической, функциональной, конструктивной и художественной взаимообусловленности, осмыслению взаимосвязи утилитарного и художественного, пользы и красоты. Аппелляция к античным примерам наиболее естественна и закономерна для творчества периода 30–50-х гг. XIX в. Она позволяла не только интегрировать новые понятия, но и снабжала их бесспорными с точки зрения того времени примерами, аргументацией непререкаемого авторитета античного зодчества.

Однако классицистичность архитектурной мысли того времени проявлялась не только в создании и осмыслении научной историко-архитектурной летописи античности, но и во введении в профессиональный обиход понятия, без которого, казалось бы, она вообще не смогла бы существовать. Именно в рассматриваемый период впервые было сформулировано понятие «ансамбль», что в определенном смысле подытоживало развитие архитектурного классицизма в практике. Иными словами, понятие «ансамбль» для русской архитектурной теории конкретно-исторично.

В «Энциклопедическом лексиконе», изданном в С.-Петербурге в 1835–1841 гг., впервые был дан русский эквивалент понятия «ансамбль»: «...общность, целое в фигуре, здании, картине и прочее. Слово это означает изящное соединение или совокупность частей в целом, сообразно правилам, красоте и своему значению» [97].

Автор попытался определить взаимосвязь между «ансамблем», красотой и категорией изящного – основным критерием оценки художественных произведений того времени. «Понятие об ансамбле необходимо для каждого художника и тесно соединено с понятием о красоте.

Архитектор при сочинении своих проектов размещает их в том соразмерном соотношении, объеме, виде и расстоянии друг от друга, в которых они представляют со всех точек зрения удовлетворительный ансамбль»[98, с. 236–243]. Ансамбль выступает в этом тексте традиционно классицистично, прежде всего, как результат композиционных поисков зодчего.

Явный классицистический импульс, заложенный в этом понятии А. Сапожниковым, проявляется и в общих теоретических рассуждениях, и в практических советах по овладению искусством ансамбля: «Умение находить и постигать ансамбль, основано на особенной, врожденной к тому способности, а частью зависит от внимательного изучения изящнейших произведений искусства и, особенно, древних греческих, в которых наиболее он существует в совершенстве» [100, с.312–345]. Такое понимание отражает общий взгляд того времени на пути достижения творческого мастерства.

Как уже отмечалось исследователями [63, с.132–158], основной оценочной категорией архитектурной теории 1830–1850-х гг. становится понятие «изящное», почти полностью вытеснившее «красоту» и другие ее эквиваленты. «Изящное» – главное слово архитектурной теории 1830–1850-х гг., и в то же время оно – не изобретение этого периода, этим понятием традиционно оперировала эстетика классицизма [57, с.436–452].

Сущность изящного рассматривалась и в работах французских философов классицизма, и в работах Канта, Шеллинга, Гегеля. Шеллинг, взгляды которого, как известно, оказали большое влияние на становление и развитие русской философии и эстетики первой половины XIX в., подчеркивал, что категория изящного – прерогатива именно искусства, а не природы, именно в искусстве изящное достигает своего высшего выражения. Эта точка зрения была в рассматриваемый период распространенной, что в известной мере объясняет предпочтительное использование категории изящного при оценке художественных произведений вместо красоты, существовавшей и в живой природе [68].

Излюбленным примером изящного в искусстве классицизма традиционно была античная, и чаще всего греческая архитектура. Еще В.И. Баженов в своей знаменитой речи на закладке Большого Кремлевского дворца отмечал: «Греки... архитектуру в самое привели изящное состояние» [60, с. 198–203]. По сути, так же оценивает ее и А.К. Красовский в своей не менее теперь знаменитой «Гражданской архитектуре»: «Греческое искусство, глубже изученное, произвело благодетельное влияние на направление искусства, показав, что основание изящного в греческом стиле заключается в истине, в рациональности форм, и что все истинно-великое – просто и скромно» [59, с. 217–323].

Однако, если Баженов относится к античной греческой архитектуре как к некой данности, в полной мере обладающей качеством изящного, к которому как к идеалу должен стремиться каждый зодчий, во втором суждении обращает на себя внимание попытка определить профессиональную сущность категории на примере греческого стиля, то есть одного из ряда исторических архитектурных стилей.

Интересно, что в 30–50-х гг. XIX в. в отличие от предшествующих этапов классицизма категория изящного связывается не столько с актом свободного вдохновенного творчества, сколько с совершенствованием



методологии творчества: «Изящный вкус – следствие изящного образования, благоприобретенное богатство, не дар... Каждый может добыть из себя изящный вкус, если решится очистить его от грубой коры, выросшей от внешних влияний; для того два орудия: изучение – и воля» [99, с. 103–132].

Формальный язык ордерных форм Греции и Рима продолжал оставаться ведущим в массовой рядовой застройке 1830–1850-х гг. Однако в методе его использования произошли важные изменения. Ордерная палитра, составленная на основе археологического и историко-художественного изучения античности, заметно обогатилась. На смену общим правилам основных архитектурных ордеров пришла конкретика многообразных форм древней архитектуры, постепенно обретавшей черты местного и национального колорита, авторского начала, образной индивидуальности. Так, нередко стали предпочитать стилистически неоднородное искусство эпохи эллинизма, насыщенное разнообразными элементами, несущее яркий отпечаток индивидуализма, местного и регионального колорита, а также римскую архитектуру зрелой и поздней империи (неслучайно сам термин «эллинизм» был введен в науку именно в этот период).

### *1.2 Развитие и закономерности стиле образования в системе ордерной архитектуры*

*Архитектура есть искусство во  
внешнем элементе. Потому здесь  
существенное отличие в том, что это внешнее...*

*Гегель*

Важнейшим вопросом архитектурной мысли второй четверти XIX в. стало выявление природы творческого метода. Художественный стиль, понимаемый как устойчивая общность, определяемая относительным

единством мировоззрения, эстетических идеалов, изобразительно-выразительных средств и технических приемов, находится в тесной связи с художественным методом. Обычно в рамках одного художественного метода может существовать многообразие стилей, однако эпоха классицизма имеет в этом отношении свою специфику.

Предъявляя более жесткие требования к соблюдению стилевых характеристик, классицизм как художественный стиль развивался параллельно с классицизмом как творческим методом, характеризуемым идеализацией античного искусства. Как каждое исторически-конкретное явление художественный метод классицизма за время своего существования претерпел серьезные изменения. Особенно заметными они становятся в рассматриваемый период. Если классицисты XVIII–начала XIX века призывали подражать античным произведениям как непревзойденным образцам, идеалу изящного, для чего считали необходимым их внимательно изучать, архитекторы последующих десятилетий видели необходимость изучения античности в том, чтобы постичь метод создания непревзойденных произведений зодчества. Подражание классическим произведениям древности, характерное для классицизма предшествующих этапов, сменялось подражанием четко различимым античным стилям или конкретным их образцам. Сформировалось два метода русской классицистической школы:

- метод развития основ собственного национального зодчества, который тогда считали характерным для античной архитектуры Греции (работы М. Д. Быковского [55], Н. Надеждина, А. Хомякова);

- метод заимствования всего лучшего, что создала архитектура античного мира и других эпох, который аргументировали опытом архитектуры античного Рима (труды К.А. Тона, И.И. Свиязева). Таким образом, оба метода прочно базировались на материале античности.

Углубление знаний о взаимовлиянии культур античного мира, позволившее увидеть разностильность, компилятивное сочетание форм в

произведениях зодчества, ранее казавшихся созданиями единого стиля, убеждало в том, что и в древности художники использовали метод соединения архитектурных форм предшествующего времени и других народов. Еще недавно казавшиеся единственно возможными формы античной архитектуры сами вооружали зодчих методом стилизации. Тем самым, несмотря на интенсивное переосмысливание основ творческого метода классицизма, полного отрицания его принципов тогда не существовало, что свидетельствует об осознанной преемственности идей высокого и позднего классицизма; сохранялось устойчивое убеждение русской художественной школы, что античная архитектура – основа архитектурного классицизма – содержит все необходимое для дальнейшего развития.

Таким образом, как и для предшествующих этапов классицизма, для позднего классицизма 1830–1850-х годов характерно представление об универсальности античности как фундаменте мировой архитектуры, однако ее понимание углубилось благодаря накоплению научных знаний и открытиям в области культуры Древнего Рима, Греции, Египта и так далее. В античности теперь видели не совокупность идеализированных, а следовательно, внеисторических образцов, исторически конкретную точку отсчета для современного искусства, образец изящного, пример разумного и рационального воплощения региональных, природно-климатических, культовых, национальных особенностей, а также лучшее пособие для развития творческих способностей и вкуса современных зодчих.

С первых десятилетий XIX века, когда в культуре России усиливается тяга к прямому, непосредственному, «нефальсифицированному» изучению античных памятников (И.М. Муравьев-Апостол, Н.И. Гнедич, С.С. Уваров и другие), начался постепенный переход к использованию зодчими их архитектурной декорации, свободному от обобщенности классицизма предшествующего этапа, к сохранению характерных особенностей оригинала

по возможности без изменений [18, с.87–95]. Эта тенденция стала ведущей во второй четверти XIX века. Примером этого может служить перестройка дома в усадьбе Ю. Самойловой «Графская Славянка», выполненная А.П. Брюлловым (Ил. 20). Боковые ризалиты, дома, выходящие в парк, представляли собой восьмиугольные в плане башни, первый ярус которых копировал композиционное решение известной Башни ветров на римской агоре в Афинах с характерными рельефными изображениями летящих ветров на каждой из граней. Завершающий ярус башен, выполненный в виде застекленного бельведера, адресовал зрителя к афинскому памятнику Лисикрата – аналогичная конструкция, ордер колонн, крыша, украшенная антефиксами и увенчанная пышным акротерием. Почти точное воспроизведение портика кариатид Эрехтейона из сердобольского полированного гранита встречаем в композиции садового фасада Петергофского Бельведера (1852), построенного по проекту А.И. Штакеншнейдера.

Еще более точную копию на этот раз северного портала и ордера Эрехтейона представляли собой детали декоративной отделки здания Штаба отдельного гвардейского корпуса Экзерциргауза на Дворцовой площади в Петербурге («от общего виду до ворот... до наличников на окнах... все греческое») [21, с. 67–82].

Ориентацию на античные формы в архитектурной практике второй четверти XIX века можно проиллюстрировать конкурсным проектом Экзерциргауза на Дворцовой площади К.А. Тона, восьмиколонный коринфский портик которой, украшенный многофигурным горельефом, придавал всему сооружению черты древнеримского храма, а также перестройкой А.П. Брюлловым служебного корпуса Мраморного дворца, выходящего боковым фасадом на марсово поле, выполненной им в греческом стиле [17].

Владение архитекторами 30–50-х годов XIX века основами античной архитектуры было настолько свободным, что отражалось не только в экстерьерах или интерьерах построенных ими зданий, но затрагивало и планировочную структуру сооружений. Пример тому – перестройка Брюлловым собственного дома на Васильевском острове. Задуманная отделка интерьеров в любимом им помпейском стиле подтолкнула зодчего к переосмыслению плана дома, заставила акцентировать его сходство с античными помпейскими домами.

Итак, точное воспроизведение форм и архитектурной декорации античных сооружений, нередко изученных и зарисованных зодчими в период пенсионерства с натуры, глубоко отличает их создания от построек предшествующего периода. Именно эта возможность близкого рассмотрения отдельной архитектурной детали, возможность оценить тонкость и правильность ее прорисовки начинает все более цениться в 1830–1850-х годах. Такая направленность архитектурного творчества воспринимается как закономерная для просвещенного века, роднящая современных архитекторов с их предшественниками в далекой античности: «Многие находят вкус в изящном столь же тонко, как бы просвещеннейшие из греков, и вообще Гений новейших гораздо больший имеет ход при распространении наук, познаний природы и общественных связей» [72, с. 101–125].

Переход от творческого обобщения античности к использованию форм конкретных античных памятников наглядно проявился уже в работах О. Монферрана, творческий метод, которого был близок методу русских зодчих второй четверти XIX века. Это проявилось в архитектуре Исаакиевского собора и Александровской колонны, демонстрирующей формы античных памятников Рима (портик Пантеона, триумфальные колонны). Неслучайно в творчестве Монферрана появляется очень своеобразный и характерный для этого времени вид проектных чертежей – сравнительные чертежи [74].

Усиливающийся аналитический аспект проектного творчества требовал соотнесения достигнутого проектного результата с аналогичными постройками, поэтому, проектируя главный столичный собор России, архитектор графически сравнивал его с лучшими купольными сооружениями Европы. Помимо сходства или различия в архитектурных формах сравнительные чертежи позволяли наглядно сопоставить и абсолютные размеры сооружений. На одном из сравнительных чертежей Монферрана наложены друг на друга силуэты пирамиды Хеопса, собора св. Петра в Риме, св. Павла в Лондоне, церкви св. Женевьевы в Париже и Исаакиевского собора. По этой диаграмме высоты петербургский собор уступал лишь пирамиде и собору св. Петра (этому придавали в то время большое значение – столица Российской империи не должна была ни в чем уступать крупнейшим европейским центрам).

Широкую известность приобрел также сравнительный чертеж выдающихся триумфальных колонн мира, среди которых самой высокой была Александровская колонна на Дворцовой площади. Предлагая проект фонтана для Москвы, архитектор вновь сопоставляет свой проект с фонтанами Ватикана и Трастевере в Риме, указывая, таким образом, на его ближайшие аналогии.

В 1830–1850-х годах сравнительные чертежи нередки и в творчестве Тона и Брюллова. Подтверждением того, что сравнительный анализ современных архитектурных сооружений становится частью творческого метода зодчих этого времени, является наличие среди учебных пособий Академии художеств специальных увражей, посвященных сравнению античных сооружений с современными [20, с. 67–79]. Важно упомянуть в связи с этим обширный труд Дюрана [21, с. 72–80], рекомендованный для изучения академистам самим президентом А.Н. Олениным [22, с.16–19].

Несколько изменилось и восприятие архитектуры. Для предшествующего периода классицизма характерна оценка здания в его

связи с окружающим пространством, с позиций верности избранному ордерному порядку, то есть оценка архитектурного образа в целом. В 1830–1850-е годы подобные позиции как бы отходят на второй план, уступая место степени понимания духа избранного античного стиля или интерпретируемого конкретного подлинника и оценке точности и мастерства прорисовки различных конструктивных и декоративных деталей сооружения.

Такие взгляды не могли не сказаться и на архитектуре городских ансамблей. Хотя в рассматриваемые годы в обеих столицах в основном достраиваются уже созданные ансамбли, тем не менее, роль в ансамбле отдельного сооружения меняется. В отличие от архитектуры первой четверти XIX века с ее ощущением города как единого архитектурного целого в последующие десятилетия усиливается внимание к отдельно взятому сооружению, будь то доминанта ансамбля или его составляющие части, предполагающее внимательное разглядывание заинтересованного зрителя-знатока, искусенного в созерцании изящного.

Наряду с использованием конкретных деталей античных памятников сохранились образные аналогии с античными прототипами. Однако и здесь время внесло существенные коррективы, менявшие образный строй архитектуры 30–50-х годов XIX века. С одной стороны, она тяготеет к конкретизации архитектурных и градостроительных прототипов, с другой – к историко-стилистической многоплановости. Это наглядно иллюстрирует сохранившая свое значение в русском градостроительстве тема Рима – Вечного города, притягательная сила которого заключалась как в обилии сохранившихся античных памятников, так и в наглядной исторической преемственности. Не случайно так часты были сопоставления древних римских и современных российских сооружений в сравнительных чертежах. В итоге ориентация на конкретно-исторический прототип во многом способствовала отличию позднего классицизма от классицизма XVIII –

начала XIX века с его ориентацией на обобщенный идеализированный образ античного зодчества.

Хотя общая классицистическая направленность творческой деятельности сохраняет свое значение в этот период, содержание отдельных ее составляющих изменяется. Ослабевают одна из главных преобразующих тенденций классицизма – от реального к идеальному.

Стремление к идеалу, каким представлялось античное искусство архитекторам первой половины XVIII–начала XIX века, стимулировавшее широкое натурное изучение, своеобразную каталогизацию памятников античного искусства, по мере обретения им черт исторической конкретности, народности и национального своеобразия сменилось тенденцией историко-стилистической ретроспекции. Направленность к исторической конкретике видоизменяет и другие составляющие творческого метода предшествующего периода. Классицистические устремления от индивидуального к типическому, от временного – к вечному, от истории – к мифу сменяются новыми, рожденными историческим мироощущением XIX века: от типического – к конкретному, от вечного – к конкретно-историческому, от мифа – к конкретной истории.

Французский зодчий XVII века Франсуа Блондель говорил: «Удовлетворение, которое мы испытываем, глядя на прекрасное произведение искусства, проистекает оттого, что в нем соблюдены правила и мера, ибо удовольствие в нас вызывает единственно лишь пропорции. Если же они отсутствуют, то, сколько бы мы ни украшали здание, эти наружные украшения не заменят нам внутреннюю красоту и привлекательность...»[53, с. 39–56].

Классический стиль в архитектуре со дня его появления не переставал существовать, с разной долей трансформации его частей, определения композиционных приоритетов и принципов, формирования новых функций.



Рассмотрим авторские концепции классицизма на примере теоретических трудов и высказываний видных деятелей архитектуры:

Одним из первых аналитиков античной архитектуры был Марк Витрувий Полион. Он считал, что в каждой постройке должны быть соблюдены три вещи, без которых ни одно здание не может заслужить одобрения: «Это польза, или удобство, долговечность и красота; ибо невозможно было бы назвать совершенным здание хотя бы и полезное, но не долговечное, равно, как и такое, которое служит долго, но, неудобно или, же то, что имеет одно и другое, но лишено всякой прелести» [61, с.61–69].

В основе научных теорий Витрувия лежат две натурфилософских концепции, характерных для античности: учение о четырех стихиях и представление об универсальном объективном значении числовых закономерностей и пропорциональных соотношениях, которые можно обнаружить в строении вселенной и человека и без которых нельзя построить ни красивого здания и ни точно работающей машины.

Основоположник Возрождения и архитектуре Брунеллески, изучив античную архитектуру, прежде всего, вернулся к античным опорам. Уже в 1421 г. на фасаде Ospedale della Innocenti во Флоренции (Ил. 6) он поместил портик с колоннами. Но здесь еще сохранен средневековый обычай, согласно которому колонны несут арки. Позже Брунеллески фланкировал портик большими каннелированными пилястрами, на которые помещал сплошной антаблемент: так в архитектуру с почетом вернулись главные элементы античности. В интерьерах сакристии в Сан Лоренцо (Ил. 21) и капеллы Пацци (Ил. 22) Брунеллески пустил антаблемент над пилястрами. В нефах Сан Лоренцо и Санто Spirito он пошел на компромисс между античностью и средневековыми традициями, поместив сегмент антаблемента между большими аркадами и колоннами нефа. Но в пределах Сан Лоренцо он снова с точностью следовал античному правилу – пилястры несут сплошной антаблемент, к которому сверху примыкают аркады капелл,

открывающихся между пилястрами. Это ознаменовало возвращение к языку античности. Сегмент антаблемента, изобретенный Брунеллески, остался обычным «трюком» для оправдания арок над колоннами. Возвращение к антаблементу, замена декоративных гирлянд аркад геометрической строгостью и сплошными горизонтальными элементами стали характерными чертами Возрождения.

Брунеллески и его последователи не могли не заметить, что пропорции колонн варьируются в зависимости от их «орнамента» (используя термин Витрувия), то есть от типа соединенных с ними капители и антаблемента. Изучение античных руин и трактата Витрувия привели к возрождению теории, определявшей различные типы капителей и антаблементов. А вместе с этим возродились и сами эти типы. Их, как и в античности, определял тип орнамента. Типы капителей и антаблементов, легшие в основу всей системы пропорций, получили название ордеров. Ордерная система стала результатом осознания простой оптической иллюзии: если здание имеет несколько этажей, равных по высоте, то кажется, что высота верхних этажей, удаленных от зрителя, который находится на земле, уменьшается в зависимости от их высотного расположения. Создается такое впечатление, что здание по мере своей удаленности в высоту становится все более компактным. Эту иллюзию пытались разрушить, увеличивая высоту верхних этажей. Ордера служили для фиксации оптимальных соотношений ярусов. Каждый ордер имел собственные пропорции, то есть высота колонны четко соотносилась с ее шириной. Достаточно было поместить по одному ордеру на каждом ярусе здания, и уже не казалось, что целое, взятое фронтально, сужается и уменьшается кверху. Напротив, создавалось впечатление развертывания здания в высоту. Эту теорию подтверждает, например, Колизей. Греки выделяли три основных типа ордера: дорический, ионический и коринфский. Римляне добавили к ним еще два – тосканский и композитный. Первые итальянские мастера Возрождения XV века испытали

все трудности, связанные с различием этих типов. Ведь единственный сохранившийся античный трактат – трактат Витрувия – был написан в эпоху Августа, и более поздние – как правило, эпохи упадка Империи, – сохранившиеся памятники не соотносятся с его предписаниями. Основоположники Возрождения должны были примирить противоречия между тем, что они видели, и устаревшей теорией. Виньола в Правиле пяти ордеров архитектуры, изданном в 1562 г., разработал новую теорию, которую отличают четкость, системность, логика и простота (Ил. 23).

Дорический приземистый ордер – самый грубый. Его лепная капитель лишена украшений. Возвышающийся над ней антаблемент состоит из самого простого архитрава, яруса узких панелей с тройным каннелюром, триглифов (воспоминание о членении поперечных балок, наложенных на архитрав, в деревянном зодчестве), чередующихся с метопами, украшенными тем или иным рельефом (бюкран; розетка), и наконец, карниза, который несет простая кубическая консоль. Тосканский ордер является только вариацией дорического, он еще более приземист и скуп. Сразу бросается в глаза отсутствие метопов и триглифов. Ионический ордер более строен, его капитель имеет две волюты на фронтальной проекции и богаче декорированный антаблемент со сплошным лепным фризом поверх архитрава. Коринфский ордер еще выше. Его капитель похожа на корзину, увитую акантовыми листьями, откуда по диагонали выступают загибающиеся стебельки, а по медиане – розетка. В антаблементе коринфской капители больше рядов орнамента. Композитный ордер имеет такие же пропорции, как и коринфский, это только его декоративный вариант. Капитель композитного ордера сочетает коринфскую корзину с волютами ионического типа, но расположенными по диагонали.

Четкие каноны Виньолы объединяют пять ордеров постоянными пропорциями. Их высота вычисляется из общего модуля, представляющего собой диаметр колонны: тосканский тип насчитывает в высоту 7 модулей,

дорический – 8, ионический – 9, коринфский и композитный или сложный – 10. Тосканский тип благодаря его строгости использовали для более грубой отделки, например, на воротах вилл или в оборонных сооружениях. Самый грубый дорический ордер помещали на нижнем этаже, который несет всю тяжесть здания, ионический – на втором этаже, коринфский или композитный – на третьем. Но это правило было зафиксировано позднее. Когда Альберти в середине XV века вернулся к ордерам на фасаде палаццо Ручеллаи (Ил. 18), он еще накладывал их как придется. Первое верное подражание древним можно было увидеть около 1470 года в Риме в дворике палаццо Венеция, возникшее явно под непосредственным влиянием некоторых античных образцов. В 1514 году Браманте в Ватиканском дворце впервые применил правильное наложение трех главных ордеров. «Эту дату можно принять как время восстановления иерархии и плана ордеров» [62]. Использование ордеров стало практически обязательным: они завершают композиции самых изящных построек века – внутренний двор палаццо Фариезе в Риме, клуатр Палладио при монастыре дела Карита в Венеции или Новые Прокурации на площади Сан Марко.

Но правило имеет исключения, и фантазия была возможна всегда. Никто не запрещал использовать на нижнем этаже не дорический, а другой ордер, главное, чтобы на нем сверху не оказался более низкий ордер. Еще во второй половине века Санмикели в палаццо Гримани на Большом Канале (Венеция) использовал коринфский ордер на нижнем этаже и на него, на втором этаже, наложил еще один коринфский ордер. Приматиччо в 1568 году поместил тосканский ордер на втором этаже нового крыла дворца в Фонтенбло. Если использовался один ордер, например, внутри церкви, то это, как правило, был коринфский ордер, которому отдавали предпочтение за элегантность орнамента. Он был распространен более прочих. Браманте в начале XVI века спроектировал новый тип фасада, где только второй этаж был снабжен ордером, а каменная кладка нижнего этажа была оформлена

грубыми выступами – рустом. Этот способ пользовался большим успехом по всей Италии. Санмикели применил его в Вероне, а Палладио – в палатиио Тьене в Виченце. (Ил. 24, а,б)

Существует и другая манера использования единственного ордера с колоннами или пилястрами. Она состоит в том, что колонны по высоте равны двум этажам здания. Этот способ получил название «большого ордера» (по аналогии с большой лестницей, которая может накладываться на весь ордер) и имел потрясающий эффект. Уже Брунеллески использовал его в палатиио ди Парте Гвельфа, который остался незавершенным. Такой ордер широко применялся в XVI в. на помпезных фасадах. Иногда большой ордер накладывали на рустованный нижний этаж, но чаще всего он поднимается прямо из земли. В последней трети XV в. Альберти использовал его на плане фасада церкви Сант Андреа в Мантуе (Ил. 24, в), но он ограничился пилястрами. Настоящий портик было трудно совместить с задачами современной архитектуры. Он бы так и исчез, если бы Палладио во второй половине XVI в. не вернулся к нему, и с большим успехом. Не всегда имея возможность располагать колонны отдельно от корпуса здания, он закреплял их на стене.

За пределами Италии ордера распространились в XVI в. Во Франции их применение было вначале очень хаотичным. Жан Бюллан в 1564 г. издал первое практическое руководство – «Общее правило архитектуры», которое скоро затмило трактат Виньолы. Французские архитекторы были единственными, кто использовали большой ордер, при последних королях династии Валуа он вошел в моду. Можно увидеть его на фасаде Большой галереи Лувра, появившейся при Генрихе IV. В Испании ордера прививались дольше, хотя Диего де Сагрето уже в 1526 г. описывал их в своем переложении Витрувия Пропорции античности (*Medidas del Romano*). В Архиепископской коллегии в Саламанке (около 1530 г.) их использование было еще бессистемным. Большой ордер испанцы использовали

преимущественно в церковной архитектуре, например в соборе Гранады и в церкви Хаэна. В германских странах ордера появились только с проникновением сюда итальянских архитекторов. Хотя Ривиус в 1547 г. издал руководство по применению пяти ордеров, но в корпусе Отто Генриха в Гейдельберге (около 1560г.) они использованы еще очень неумело. Мы не знаем примеров правильного наложения трех ордеров в Священной Римской Империи в XVI в.

Привязанность Возрождения к античным ордерам, тем не менее, не воспринималась как обязательный закон. Использование колонн или пилястров не было принудительным. Для красоты достаточно было соотносываться с главными принципами симметрии, правильности, геометрии и пропорций [51, с. 76–82].

Ордерная система получила глубокое обоснование в эпоху Возрождения. Помимо фундаментальных изданий, которые пытались решать глобальные проблемы и выдвигали основополагающие идеи зодчества, Возрождение оставило книги на более узкую и чисто практическую тему – своего рода руководства по применению ордеров, их линий и пропорций. Количество таких руководств показывает, что спрос на них был велик. Первое руководство издал в Испании Диего де Сагредо в 1526 г. В следующем, 1537 г., вышла «Третья книга, или Общие правила архитектуры». Вскоре последовали издания в германских странах – Вальтера Риффа, по прозвищу Ривиус (Нюрнберг, 1547), и Ганса Блюма (Цюрих, 1550). Но в 1562 году издал руководство Виньола, оно по своей простоте и удобству применения затмило все остальные. Как правило, все они были богато иллюстрированы, скорее всего, недешевы, но растущие тиражи показывают, что цена не была препятствием для их распространения. Зодчие могли собирать библиотеки.

Леон Батиста Альберти (Alberti, Leon Battista) (1404–1472 гг.), один из крупнейших теоретиков искусства, в ряде трактатов обобщил опыт искусства

своего времени, отказался от средневекового видения мира, искренне восхищался античной классикой. Ее достоинства он определяет количественными показателями: расположением частей, законченностью здания, гармонией. Здание становится произведением искусства, не потому что оно украшено, а в силу гармонии и согласованности частей. Альберти не отрицает украшений, ибо кто не согласится, что среди украшенных стен жить удобнее, чем между стен «неотделанных», но проводит строгое различие между красотой и украшением, «что такое красота и украшение и чем они между собою разнятся, мы, пожалуй, отчетливее всего поймем чувством, чем я могу изъяснить это словами. Тем не менее, кратко мы скажем так: красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат – такая, что ни прибавить, не убавить, не изменит ничего нельзя, не сделав хуже» [49, с. 99–115].

Альберти провел научный анализ художественной культуры античного мира. Возрождая каноны классической древности, он особое внимание уделил ордерной системе, выделив основные пропорциональные композиционные и конструктивные факторы ее существования и использования.

Все постройки Альберти во Флоренции отмечены одной примечательной особенностью. Принципы классического ордера, извлеченные мастером из римской античной архитектуры, применены им с большой тактичностью к традициям тосканского зодчества. Новое и старое, образуя живое единство, придает этим постройкам неповторимо «флорентинский» стиль, весьма отличный от того, в каком были выполнены его сооружения в Северной Италии.

Фасад Сан-Себастьяно был задуман Альберти как точное подобие главного портика древнеримского храма-периптера. К пяти входам в вестибюль вела высокая лестница, ступени которой простирались на всю ширину фасада, полностью скрывая проходы в крипту. Его идея украшения

стены пилястрами большого ордера примиряет доктрину классической архитектуры, за которую он так ратовал в своем трактате, с практическими потребностями зодчества его времени.

Из самых известных трактатов этого времени мы можем составить особое мнение и классических подходах в эпоху Возрождения.

Приведем анализ построек этой эпохи самими архитекторами. А. Палладио: «...храм императора Константина, который находится в Сан Джованни Латерано. Этот храм – современная постройка, собранная из остатков античных сооружений, но, ввиду красивой композиции и отлично высеченных и разнообразных по манере украшений, могущих послужить архитектору при многих обстоятельствах, мне показалось необходимым поместить его вместе с античными постройками, и это, тем более, что все принимают его за античный. Колонны – из порфира и сложного ордера. База составлена из аттической и ионической; в ней два вала от аттики и две выкружки от ионики; но вместо двух астрагалов, или валиков, которые помещаются между выкружками ионической, в этой базе всего один валик, занимающий место, которое было бы отведено двум. Все эти части отлично обработаны, и на них прекрасная резьба. В лоджии над базой – листья, которые поддерживают стержень колонн, что достойно внимания, и весьма похвально решение архитектора, который, не имея колонных стержней достаточной высоты, сумел так хорошо примениться, ни в чем, не умаливши красоты и величия постройки. Этой композицией воспользовался я и в колоннах, которые я поставил для украшения дверей церкви Сан Джорджо Маджоре в Венеции: они по своей высоте не доходили до должного места, но были из мрамора настолько красивого, что жалко было не употребить их в постройке. Капители составлены из ионических и коринфских ордеров; о том, как их делать, было сказано в первой книге; листья же на них акантовые. Архитрав отлично высечен; на его киматии вместо обратного гуська – продолговатые четки, а над ними – полуионики. Фриз простой. На карнизе –



два гуська, один над другим; опущено несколько промежуточных частей, кроме листеля или полочки, – случай, редко встречающийся, а именно, чтобы две части одинакового рода были поставлены одна над другой без какой-либо промежуточной части, кроме листели или полочки. Над этими гуськами – зубчики, затем выносная плита с каблучком» [82, с. 105–123].

Палладио раскрывает приемы, использованные им в решении фасада здания он, как и архитекторы античности, уделяет большое внимание материалам, особенностям пропорций колонн, разнообразию украшений, качеству обработки материалов. Однако уже в этой постройке есть новые композиционные формы, которые не соответствуют классическим нормам античной архитектуры: отсутствие промежуточных частей между частями карниза и выносной плитой.

Такие с начала небольшие, а затем и достаточно серьезные формальные решения и приводят к выявлению принципиально новых черт в архитектуре классицизма.

В качестве вывода позволим себе привести следующую классификацию (рис.1) ее условно на два периода так называемый «альбертийский» и «палладианский».

Английский архитектор Иниго Джонс, поклонник работ Андреа Палладио, в XVII веке перенес архитектурное наследие Палладио в Англию.

Винкельман: наиболее важным представляется его суждение о грации в искусстве. Грация, по его мысли, является олицетворением не покоя, а «бодрости и жизнерадостности характера», «равновесия». И поскольку его концепция «спокойного величия» «редко встречала единодушное одобрение» (по поводу которой в критике «мнения разделились»), Винкельман, противник нормативных принципов в искусстве, склонен теперь рассуждать более гибко. Эволюция во взглядах его происходит, видимо, не без влияния Лессинга.



Рис. 1. Сравнительная схема авторского восприятия и классических принципов

Выяснение объективных условий поступательного развития искусства – от «древнего стиля» к стилю «высокому»; (от Фидия до Александра Македонского) и «прекрасному» (от времен Александра до римского завоевания), а также появления стиля «подражательного» (греческое искусство у римлян при республике и в эпоху империи) и, наконец, упадка античного искусства в Риме (при Септимии Севере). Уже сам исторический принцип периодизации античного искусства, предложенный Винкельманом, свидетельствует об учете, как эстетических факторов, так и общественных условий действительности: расцвет искусства связан с развитием свобод, «демократическим правлением», упадок – с утратой гражданских начал, с требованиями подчинить искусство нуждам придворного этикета и т. д.

Как уже говорилось, идеальным Винкельман считал древнегреческое искусство. В его изучении он проявил исключительную вдумчивость, что сказалось как в эстетических оценках художественных памятников, так и в Рационализме, облеченном в формы греческой античности, который определял сущность творческого метода Адама. Внешности таких зданий должна была быть свойственна благородная простота памятников, созданных демократической Грецией. Для боковых фасадов дворцов, а также для лицевых фасадов буржуазных домов характерны большие широкие окна с веерообразными тимпанами наличников, встречающихся постоянно и над дверями. Любимая схема плана для резиденций магнатов у Адама напоминала форму букв «Н» и «В». В центре помещался круглый или овальный зал, из которого открывались двери в две параллельные анфилады комнат; к ним иногда примыкал для удобства коридор; в него комнаты эти имели на всякий случай выход.

Роберт Адам, хотя и подчеркивал, что точно следовал греческим образцам, в то же время считал возможным вносить изменения в пропорции колонн и пр. Он считал себя, изобретателем особого «британского ордера» – колонн с капителями в виде львов и единорогов. В зависимости от того,

каково было назначение здания, очень менялся и характер архитектурного оформления.

## *1.2 Синтез искусств в архитектуре классицизма*

### 1.3

Интересен в этом смысле и опыт более раннего опыта в использовании классических традиций в архитектуре зодчего Л. Альберти, который в трактате «10 книг об архитектуре» указывает причины, позволяющие украшать здания, сформулированные им на основании правил, высказанных Платоном: «Следует помнить, что из частных зданий одни – городские, другие – сельские, и притом одними пользуются люди менее состоятельные, другими – люди более богатые. Мы скажем о том, как все их следует украшать. Но сначала не умолчим и еще кое-чем важном. У наших предков мудрые и скромные мужи более всего соблюдали умеренность и бережливость как во всех прочих делах общественных и частных, так особенно в строительном деле, избегая и ограничивая всякую роскошь. Мне известно, что они это со всяческой заботой и старанием предусмотрели в своих наставлениях и законах» [48, с.465–478].

Вот почему Платон одобрял людей, которые установили, как мы уже говорили об этом, что никто не должен иметь у себя в доме более великолепных картин, чем те, которые написаны древними в храме, и он запретил украшать храм какой-нибудь живописью, кроме той, которую один художник способен закончить в один день. Также и изваяния богов, по его мнению, должны изготавливаться только из дерева или из камня, а бронзу и железо следует оставить для нужд войны, орудием которой они служат.

И так уже в эпоху «раннего классицизма» позволим себе применить подобную классификацию, складывались разные подходы к пониманию образности архитектурной формы и используемых при этом средств.

Эти приверженцы художественного идеала греков рассматривали античную классику как нечто вневременное, определив ее как художественный идеал, который включается в общую систему культурно-исторического процесса. Но воплощают его с теми изменениями, которые претерпевают «представления о прекрасном, о его формах и воплощении» в связи с рождением новых критериев оценки новых материалов и технологий.

Основополагающим признаком античной классики является красота. Приведем в качестве примера выдержку из трактата Винкельмана: «Общим и превосходнейшим признаком греческих произведений служит благородная простота и спокойное величие, как положения, так и выражения.

Подобно глубине моря, всегда спокойной, как бы ни бушевала его поверхность, выражение греческих фигур, несмотря на все страсти, обнаруживает великую уравновешенную душу. Эта душа отражается на лице Лаокоона, и не на одном лице, несмотря на сильнейшую муку.

Боль, обнаруживающаяся на всех мускулах и жилах тела, которую, кажется, испытываешь сам, глядя только на судорожно сжатую нижнюю часть тела, боль эта, говорю я, не проявляется выражением ярости на лице и на всем положении. Этот Лаокоон не поднимает ужасного крика, как тот, которого воспевает Вергилий. Отверстие рта не допускает этого. Скорее это был боязливый и сжатый вздох, описываемый Садолетом. Боль тела и величие души уравновешены и распределены с одинаковой силой на всем строении фигуры.

Лаокоон страдает, но страдает подобно Филоклету Софокла; его страдание проникает нам в душу; и мы хотели бы уметь переносить страдания, как этот великий человек» [60].

Это благородство и величавая простота делает, по Винкельману, греческое искусство произведением мудрости. Красота, возвышенная душа и мудрость совпадали здесь в одном творчестве, в одном творческом акте. «Выражение такой возвышенной души превосходит далеко воспроизведение

прекрасной природы: художник должен был в себе самом чувствовать присутствие той силы духа, которую он запечатлел на мраморе» [60].

В Греции был не один Метродор; художник и мудрец часто встречались там в одном лице. Мудрость подавала руку искусству, вдувала в его фигуры больше, чем обыкновенную душу. Под одеждой же, которую художник должен был придать Лаокоону как жрецу, его страдания были бы для нас только наполовину ощутительны. Бернини видит даже начало действия змеиного яда в окоченении одной из ляжек Лаокоона. Все действия и положения греческих фигур, которые не были проникнуты этим признаком мудрости, а были исполнены слишком ярко или дико, впадали в одну общую ошибку, называемую древними художниками «паренфирсом».

По Винкельману, южное небо, вечное солнце и резкие очертания вещей были причиной у греков их в глубочайшем смысле слова пластического мироощущения. «В Греции природа – добрая мать человека, своего любимого создания». И, по словам Полибия, сами греки сознавали эти преимущества: ни один народ не придавал такого значения красоте, как они; и каждый, одаренный ею, выставлял ее напоказ перед всей нацией, а особенно старался заслужить благосклонность художников. Художники назначали награду за красоту и потому чаще других лицезрели прекрасное перед глазами.

Существует много факторов, способствующих распространению теории об идеальной форме, геометрически правильной и выверенной «черченной прямыми линиями», безупречной в существе идеальных пропорций. Мнение, что красоту ордера составляет «гармония идеальных, абстрактных чисел, и если ее расшифровать, то можно составить цифровую таблицу пропорций и масштабов ордерной постройки, а потом отштамповывать по ней вечно прекрасные произведения», имеет под собой реальную основу, которая опирается на визуальный облик обнаженных геометрических костяков греческих храмов [32, с. 61–78]. Что и происходит

на протяжении почти двух тысячелетий с различной степенью проникновения в античную философию.

Колоннады, фронтоны – прямое свидетельство построек в стиле классицизма. Но не менее важно понимать, что образная, художественная сторона построек была намного шире, богаче, потому что несла информацию, которая наполняла храм особым смыслом и особой выразительностью.

«По углам фронтона помещались резные каменные украшения – антефиксы, подобные живой поросли, пробивающейся на каменных плитах. В древнейших деревянных храмах антефиксы были керамическими. Таким образом, очертания храма вовсе не были геометрическими, составленными из прямых линий. Скульптурой были насыщены и другие части храма. На фронтоне размещались статуи. В дорических храмах фриз представлял собой горизонтальный ритм чередующихся триглифов, и метоп. В храмах ионического ордера фронтон заполнялся тематическим рельефом. Изображения людей и мифологических существ самими своими негеометрическими формами придавали храму живую, пластическую выразительность. А если учесть, что эти фигуры изображались в движении, то будет легко представить себе, насколько более богатым, многообразным был облик храма по сравнению с тем, что можно было создать с помощью только архитектурных средств» [32, с.83–92].

Одной из задач исследования было рассмотреть, какую роль играет декор в формировании классического стиля, и какие формы декора были приняты в различных национальных классических системах.

Скульптурное убранство храма было естественно и прочно связано с его архитектурой, которая сама создавала поле, предназначенное для скульптуры: фронтон, горизонтальный фриз, прямоугольники метоп.

Ни один вид искусства не уничтожает надобности в другом – только в системе они способны в полной мере отразить многоплановость и сложность

окружающего нас мира. Синтез искусств рано получил развитие, практически с возникновением искусства как такового. Наивысшего развития синтез достиг в эпоху классицизма, когда все элементы в любом произведении были подчинены единому творческому замыслу.

Дж. Рескин считал орнаментацию не просто необходимым атрибутом здания, он полагал, что она должны быть именно пластической, и настаивал на том, чтобы архитектор был скорее скульптором, чем инженером, и получал образование и как ваятель. Тут он ссылаясь и на классику, приводя в пример Фидия. Сама идея такой двойственности впоследствии стала распространенной, но не в отношении скульптуры, а инженерных дисциплин [40, с. 69–78].

Работа скульптора, по мнению Рескина, с наибольшей полнотой отражает способность мастера выразить свое отношение к материалу и природе в виде непосредственного экспрессивного жеста. Если в живописи Рескин может отчасти считаться предтечей импрессионизма (его метод наблюдения цвета через маленькое отверстие в листе бумаги предвосхищает опыты пуантилизма), то в архитектуре и пластике он ближе к экспрессионизму с его не оптической, а жестикультивной эстетикой, эстетикой движения и его следа в материале. Рескин говорит, что различия капителей и прочих декоративных элементов фасада и интерьера ценны не сами по себе, как уничтожающие монотонность всякого повторения, а тем, что в них в каждом отдельном случае выражается понимание мастером своего сюжета и отношение мастера как к этому сюжету, как и к материалу и инструменту. Рескин имел в виду камень или дерево и простой резец скульптора. К отливкам из чугуна и пластмассы его рассуждения не применимы. (Ил. 25)

Вплоть до середины XX века архитектор и дизайнер были одной профессией, поэтому проектируя сооружение, проектировались и мебель, и



цветовое решение, и декоративная отделка, Монферан сам рисовал люстры для Исаакиевского собора, разрабатывал эскизы лепнины и многое другое.

Синтез искусств проявляется в разных отношениях – и в соединении различных искусств и ремесел, в построениях общей композиции, то есть и в развитии синтетических искусств, и во взаимоотношениях искусства с другими явлениями культуры и материального бытия, и в использовании отдельными видами искусства выразительных средств, художественного языка и материала других искусств и т.д. Каждое из искусств, имея определенные преимущества перед остальными в одних отношениях, оказывается, по сравнению с ними, ограниченным в других. И в этом также заключено одно из глубочайших обоснований необходимости художественного синтеза.

Вопрос о связи архитектуры с другими видами искусств рассматривался многими исследователями и теоретиками архитектуры. Архитектура и монументальное искусство постоянно тяготеют к объединению, создавая архитектурно-художественный синтез, в котором живопись и скульптура выполняют собственные задачи, также расширяют и истолковывают архитектурный образ. В этом пространственно-пластическом синтезе обычно участвуют декоративно-прикладное искусство, средствами которого создается предметная среда человека, и нередко произведения станкового искусства.

Синтез искусств позволяет на основе сочетания специфических средств выразительности и образных возможностей различных видов искусства достичь наиболее полного воплощения и раскрытия идейно-художественного содержания ансамбля и его активного воздействия на человека.

Очень интересным является анализ архитектуры как духовного начала, определенный Гегелем: «Искусство становится особенным искусством, когда его содержание вступает в действительное внешнее бытие, определенное

существование». Причем содержание этого конкретного искусства есть то внутреннее содержание, которое исходит из духа [66].

По Гегелю, начальная стадия архитектуры в ее простейшей форме как строительство еще не есть искусство. Отсюда понятие искусства архитектуры требует так показать возникновение его как собственно искусства, чтобы его первой задачей было формирование в самом себе такого объективного начала, которое превратило бы его во внешнее окружение духа, в проявление его содержания вовне. Материальная оболочка должна стать проявлением внутреннего, духовного содержания. Гегель пишет, что у дома, храма цель –вместилище человека, изображение бога. Но эта первая потребность еще вне искусства.

Надо найти тот начальный момент, который не включал бы в себя связи человека и здания как среды окружения. Не разделял бы одно от другого, т.е. не разграничивал бы это утилитарное назначение и духовное предназначение.

Здесь видится очень существенный момент гегелевского понимания архитектуры. Гегель понимает самостоятельность архитектурного произведения как вида искусства, как, скажем, мы понимаем самостоятельность скульптуры как образа, в котором воплощен чувственно воспринимаемый момент нашего духовного мира.

Внешний материал служит человеку средством общения, а потому он должен быть приспособлен человеком к созданию образа нашей духовности. Фиксирует момент воплощения во внешнем образе внутреннего, духовного состояния человека.

Насколько важным является определение форм образного завершения архитектурного сооружения, методами изобразительного искусства и скульптуры, мы можем проследить на примере архитектуры классицизма разных периодов, начиная с эпохи античности.

Синтез искусств, может быть, достигнут путем сопоставления и художественного взаимодействия как сходных, так и различных по характеру произведений. Например, ансамбль Акрополя в Афинах представляет собой пример синтеза искусств, основанный на близких по характеру произведениях архитектуры, скульптуры и живописи. Окраска рельефов и элементов зданий здесь осуществлялась в интересах более полного раскрытия реалистического художественного образа, а также тектонической сущности ордерной архитектурной композиции.

Рассматривая развитие античного классического искусства, его философских взглядов, антропоморфизма, композиционных принципов, используемых в архитектуре, декор и скульптура дают основание судить о том, что античная классика не является вечным и абсолютным идеалом, а также о том, что так называемый европейский путь развития культуры (идуший от античности к Ренессансу, просветительству, классицизму и т.д.) является не единственным, а может быть, даже и не самым плодотворным и прогрессивным.

Это столкновение взглядов имеет прямое отношение к самым существенным вопросам истории художественной культуры человечества, в том числе к коренным проблемам сегодняшнего времени. И поэтому мы обратимся к некоторым особенностям греческого искусства, которые сейчас представляются наиболее важными для художественной деятельности народов мира. Прежде всего, это тот пласт греческой культуры, который заключен в художественно-образном завершении архитектурных объектов, наполненных скульптурой, барельефами и рельефами, мозаикой и живописью.

Обнажившийся за много веков остов архитектурных сооружений не дает нам полного впечатления об их первоизданном виде. На самом же деле их облик был совсем иной. По незначительным фрагментам на фотографиях и сохранившихся частях зданий мы можем судить о многоуровневой работе

над образом архитектурных сооружений [32].

По углам фронтона помещались резные каменные изображения – антефиксы, подобные живой поросли, пробивающейся на каменных плитах. В древнейших деревянных храмах антефиксы были керамическими. Таким образом, очертания храма вовсе не были геометрическими, составленными из прямых линий. Скульптурой были насыщены и другие части храма. На фронтоне размещались статуи [32].

Рельефами украшали прямоугольные, метопы и триглифы в дорических и фризы в храмах ионического ордера. Изображения людей и мифологических существ самими своими негеометрическими» формами придавали храму живую, пластическую выразительность. А если учесть, что эти фигуры изображались в движении, то будет легко представить себе, насколько более богатым, многообразным был облик храма по сравнению с тем, что можно было создать с помощью только архитектурных средств.

Скульптурное убранство храма было естественно и прочно связано с его архитектурой, которая сама создавала поля, предназначенные для скульптуры: фронтоны, полосу фриза, прямоугольники метоп. Собственно архитектурная форма прямо переходила в орнаментальный мотив или в скульптурное изображение.

В дорическом ордере (в древнейших зданиях из дерева и сырца) метопа была плитой, входившей в конструкцию, и одновременно рельефом с изображением какой-либо сцены. Акротерий – водосток завершался львиной головой; плитки-калптеры, покрывавшие швы, образованные мраморной «черепицей» крыши, завершались маленькими резными антефиксами. А что представляют собой триглифы или находящиеся под нависающим карнизом плитки-мутулы с цилиндрическими или в виде усеченных конусов, пирамид каплями-гуттами?

В ионическом ордере мы найдем еще большую связь, более широкое и естественное перетекание архитектуры в скульптуру и в орнамент.

База колонны здесь украшается растительным орнаментом, сочетающимся со сложными и пластичными валами и выкружками. Ионическая капитель – это единый сплав изобразительных, орнаментальных и архитектурно-конструктивных начал. На блоках антаблемента высекаются узоры и изображения и т.д. Подобно стволу дерева, несущим на себе живую, подвижную крону, геометрическая основа ордера расцвечена в греческом храме живым скульптурным изображением и орнаментальным мотивом.

Храм раскрашивался в синий и красный цвета. Окраска наносилась не сплошь, естественный цвет мрамора тоже участвовал в расцветке храма: колонны и каменные балки архитрава оставались не закрашенными. Но, напротив, в дорической колонне красным цветом помечались опоясывающие ее верхнюю часть врезы и рельефные полосы – ремешки. Тем же цветом окрашивались нижние поверхности нависающих карнизов. Вообще красной краской покрывались главным образом горизонтальные части храма. Триглифы и мутулы окрашивались в синий цвет, а метопы, вернее, их фон, на котором выступает рельефное изображение в красный. Поле фронтона (тимпан) также окрашивалось в интенсивный красный и синий цвет. На этом фоне отчетливо выступали статуи, в свою очередь окрашенные тоже. Кроме того, применялись и другие краски, а также позолота, которой покрывались отдельные детали. Добавим к этому и умение зодчих выбрать камень необходимого цвета: голубовато-серый мрамор для храма бога морских стихий Посейдона (сооруженного в 3-й четверти V века до н.э. на мысе Сунион недалеко от Афин) или мрамор теплых оттенков, словно бы живых, человеческих тонов для Парфенона, украшавшего собой афинский Акрополь. Что же касается древнейших ордерных храмов, сооруженных из дерева, там богато раскрашивались детали, украшения и скульптура, выполненные из керамики.

Анализ разных типов античной архитектуры классического периода дает основание предположить, что, начиная с рубежа VII–VI веков до н.э. в

новую пору своей истории вступает и изобразительное искусство. В это время происходят важные события. Ремесло и изобразительное творчество, изготовление вещей и искусство, передающее некие идеи в изображениях живых существ, отделяются вполне отчетливо. Творчество, как духовное проявление жизни человека, и творчество, служащее материальным потребностям, обретают каждое свой смысл. Разумеется, между ними нет непроходимой границы. Но особенности этих двух видов человеческой деятельности становятся все более и более ясными.

По приведенным данным можно сделать следующий вывод:

- конструктивные элементы античной архитектуры предполагали ее художественное завершение и обязательно включали определенные, регламентированные формы декорирования;
- декор был связан с функциями архитектуры и имел информационно-символическое значение;
- активное использование цвета имело цель отделить храмовый комплекс от серой массы жилых построек;
- отделение ремесла от изобразительного творчества.

Рассмотрим формы художественного содержания архитектуры классицизма в различные исторические периоды.

Греческая скульптура. Древнегреческая скульптура никогда не была идеально беломраморной с пустыми глазами, переданными в виде гладких белых объемов. Это трагический предрассудок, который породил в искусстве, начиная с эпохи Возрождения нелепую условность. Холодные «пустоглазые» не проработанности статуй возникли из подражания ложно понятой греческой скульптуре, превращенной классицистами в некий идеал красоты.

На самом же деле мраморные статуи в Древней Греции раскрашивались обычно восковыми красками. Известно немало статуй, сохранивших следы этой раскраски: до нас дошли имена живописцев,

раскрашивавших статуи великих скульпторов. Обязательным было и изображение зрачков, наносившихся кистью живописца на поверхность мрамора. Совершенно свободно греческие скульпторы добавляли к мраморным статуям предметы, выполненные из бронзы – например, лук, стрелы, ленты перевязей и т.д. Статуи со смытыми от времени красками, с утраченными бронзовыми атрибутами и более поздние академические копии с них спутали представления о греческой скульптуре.

Далее – очень большое число греческих статуй было отлито из бронзы. Подавляющая часть их не сохранилась, а известна лишь по более поздним, обычно римским мраморным копиям. Верным признаком таких копий служат мраморные бруски-подпорки у рук, ног и других частей тела этих статуй. Более прочный бронзовый оригинал, конечно, не требовал таких подпорок. Трудно оценить, чего больше дало знакомство с утраченными подлинниками по этим копиям – реальных знаний или предрассудков. Особенно это относится к творчеству великих мастеров Мирона, Поликлета, Лисиппа и других, ни одно из подлинных произведений которых не дошло до нашего времени.

Возвращаясь к бронзовым статуям, настоящее время известным в довольно большом количестве, отметим, что глаза этих статуй изображались с помощью цветных камней, весьма натурально передававших облик и строение человеческого глаза. Бронзовые статуи местами окрашивались и покрывались позолотой. Добавим к этому сведения о хрисоэлефайтинных статуях (статуях из золота и слоновой кости) и данные, которые дали остатки таких статуй, найденные в 1938 году в Лельфах. Лица и другие обнаженные части тела хрисоэлефайтинных статуй выполнялись из слоновой кости (вероятно, подкрашенной), глаза – из цветных камней, ресницы, брови, волосы – из золота; из золота же делалась одежда. Все это делает облик греческой скульптуры красочной и празднично яркой.

Несомненно, важно, что скульпторы явно стремились придать своим

произведениям возможную реалистичность и чувственную выразительность, совершенно не ограничивая себя в средствах, используя инкрустацию, раскраску, сочетая различные материалы. Предполагаем, что для греческого художника не существовало вопроса, допустимо ли изображать какое-либо существо или предмет, как можно более похожий на реальный, не будет ли здесь перейдена граница «художественного» и не впадает ли мастер в натурализм, в имитацию природы. Даже архитектор не стесняется изображать в камне деревянные стропила. Винкельман упоминает об установленном фиванцами для художников законе «подражать природе как можно ближе под страхом наказания». А известная басня о живописце Зевксисе, который напишет виноград, так что птицы слетались его клевать, и Паррасии, обманувшем Зевксиса изображением занавеса, который Зевксис попытался отдернуть, говорит о том, что иллюзорность не только не порицалась, а ставилась в заслугу. Даже современники хвалили скульптора Мирона, будто бы создавшего настолько натуральную статую коровы, что при ее виде быки раздражались пламенным мычанием.

Вопрос заключался в другом: изображение человека обладает индивидуальностью и выражает собой закономерное, четкое дисциплинированное совершенство и красоту. Этими правилами художники питывались, как губка, впечатлениями от реальной жизни. Тем полнокровнее и прекраснее становилось это совершенство, опирающееся на прочный костяк математических, но очеловеченных правил.

Развитие шло, разрушая древнюю условность. Изображение «человеческого» становилось все более правильным. Под этим весьма рискованным термином «правильный» мы подразумеваем двойкий процесс – приближение к возможно более точному воспроизведению природы и выработку правил создания гармоничного образа человека. И то и другое означало собой осуществление искусством, не виданным ранее установленным целям, всех тех возможностей, которые несет



изобразительное художественное творчество.

На основании приведенных примеров можно сделать следующие выводы. Принципы декорирования и художественного оформления античной архитектуры трактовались в соответствии со следующими факторами:

- уровень развития инженерии и технологий в строительстве;
- философские принципы развития государства и общества;
- функциональные и в связи с этим художественно-образные задачи архитектуры;
- традиции регионального и национального зодчества.

В соответствии с этими факторами сформировались особенности и направления, позволившие в большей или меньшей степени развивать определенные виды искусства.

Искусство эпохи Возрождения аккумулировало в себе формат синтеза архитектуры и искусства в многообразии возможностей самих архитекторов, которые являлись в свою очередь и инженерами, и художниками, и скульпторами. Приведем выдержку из трактата А. Палладио: «Во времена наших отцов и предков архитектура, освободившись от того мрака, в котором она столько времени словно была похоронена, начала выходить на свет божий. Действительно, в папство Юлия II, величайшего первосвященника, Браманте, отменнейший муж и исследователь античных сооружений, построил в Риме прекраснейшие здания. За ним последовал Микеланджело Буонарроти, Якопо Сансовино, Бальтасар из Сиены, Антонио да Сангалло-младший, Микель да Сан Микеле, Себастиан Серлио, Джорджо Вазари, Якопо Бароццио да Виньола и кавалер Лионе; их чудесные постройки можно видеть в Риме, Флоренции, Венеции, Милане и других городах Италии, не говоря о том, что большинство из них были отменнейшими живописцами, скульпторами и писателями в одно и то же время» [82, с. 97–126].

Кроме того, принцип гуманистического начала, почерпнутого из античной эпохи, позволил реализовать задачи классического искусства в полном объеме, но с разной степенью его понимания.

Если живописцы могли следовать по новым путям, проложенным Джотто, то архитектору приходилось преодолевать вековую готическую традицию, которая, несмотря на все внесенные в нее итальянцами коррективы, явно не соответствовала новому мировоззрению. Приходилось нащупывать новую традицию. Все указывало на античность: и монументальные остатки древнего мира, и проповедь гуманистов. Гений Брунеллески и пошел по этому пути, мало того, он через позднееримские формы разгадал сущность греческого архитектурного мышления. Однако его гениальные идеи никак не могли сделаться школьной теорией, а между тем все искусство раннего Ренессанса должно было познать античность и сформулировать свою теорию. Действительно, огромный эмпирический и теоретический опыт, который накапливался в мастерских пионеров нового искусства, должен был получить литературное теоретическое выражение, чтобы сделаться действенным фактором новой культуры.

В развитии художественной культуры взаимодействие между искусствами может иметь двоякое значение. В одних случаях взаимодействие может быть плодотворным, имеющим положительные последствия, в других – неплодотворным, дающим отрицательные результаты. Плодотворно или неплодотворно взаимодействие искусств – в общей форме ответить на этот вопрос нельзя. Все зависит от конкретного характера взаимодействия, а также от той идейно-социальной основы, на которой оно происходит.

В пространственной художественной системе синтеза искусств ее художественно-образная целостность определяется характером проявления общих закономерностей самой цельности и их взаимодействием с закономерностями отдельных видов искусств. Общее, развиваясь и

проявляясь в особенном, и едином, обогащается и приобретает индивидуальную неповторимость.

Проблема синтеза в настоящее время – это «проблема связей» [26, с. 67-88], но эти связи касаются не только соотношений с архитектурой, а универсальных, учитывающих многовековые традиции культуры и проявляющихся в форме функциональных зависимостей между пространственно-временными и идейными задачами вступающих во взаимодействие искусств. Изменение общественных процессов мы сначала воспринимаем неосознанно, исподволь, иногда предчувствуя их интуитивно.

Выражают они себя всегда вместе с изменением художественных форм, которые символически обозначают эпоху в своих доминирующих образах, связующих ее в некое органическое целое.

Позднее общественные изменения начинают активно заявлять о себе уже на уровне рационального высказывания или проекта. Глубокий уровень рационального осмысления создает языковую систему, «умышленную», «специальную». Но художественное произведение, лежащее в истоках «стиля», создающее этот «стиль», новой конфигурацией образа предвосхищает не только стиль самого художественного произведения, но и стиль жизни. Говоря о стилях искусства, необходимо понимать эту закономерность: эпоха выражает себя прежде в художественном образе и лишь затем в образе жизни.

Следы прежних эпох, которые остаются в виде художественных произведений, демонстрируют не их собственный стиль, а предвосхищение стиля жизни, который мы реконструируем, исходя и опираясь на конструктивные элементы культуры, постулируя в символической форме синтетический опыт эпохи. С другой стороны, мы живем в границах тех или иных символических систем, поэтому искусство концентрированно выражает смыслы эпохи и ее предвосхищение и таким образом «влияет» на жизнь.

В синтезе архитектуры и изобразительных искусств ведущую роль играет архитектура, организующая пространство и являющаяся основой любого ансамбля или отдельного произведения, основанного на синтезе искусств. Архитектура в значительной мере определяет место, идейную направленность, масштаб, технику исполнения и общие принципы композиции скульптуры, живописи, элементов декоративно-прикладного искусства, являющихся компонентами органического решения общей художественной задачи.

Анализируя образную суть архитектуры, Гегель выделяет противоречие, которое, так или иначе, обосновывает развитие различных видов искусств в связи с формированием образа архитектурного сооружения: «Культура может требовать одновременно двух взаимоисключающих вещей: стандартизации строительства и индивидуального подхода к каждому сооружению, удешевления архитектуры и достижения максимального ее богатства...»[66, с. 59].

Эта мысль очень ярко проявилась в архитектуре классицизма сталинской эпохи.

Мы можем наблюдать большое количество военной атрибутики, пышный орнамент, пышный рельеф – здесь, несомненно, ощущается присутствие римского влияния, появляется гигантомания (от Египта), национальное влияние, вследствие которого появляется русский декор, происходит постепенный отход от греческого влияния, который был характерен для искусства довоенного периода. В качестве примера можно указать на оформлении здания Министерства Вооруженных Сил СССР (архитекторы М.В. Посохин и А.А. Мидоянц), которое осуществил в 1945 году Н.В. Томский с бригадой скульпторов.

Большой акцент здесь также ставился на пышность, помпезность, на изображение военной атрибутики и различных видов оружия, прославлявшие различные рода войск.

Мощный объем здания, увенчанный развитым карнизом, величественный фасад с прямоугольными окнами, ритмически членящими стену, с пышным парадным входом, говорят о монументально-торжественном стиле его архитектуры, и Н.В. Томский в своем оформлении старается создать определенные акценты, соответствующие характеру этого здания. Над окнами портика во втором этаже устанавливаются шесть декоративных барельефов-эмблем, посвященных основным родам войск. Главный вход украшен композицией из знамен. Завершает фасад огромный фриз на тему «Оборона СССР» (165 м<sup>2</sup>), где скульптор показывает боевую технику различных родов войск – танки, пушки и т.д. Фриз построен на чередовании отдельных декоративных групп и пронизан строгим ритмом, вторящим вертикальным членениям фасада. Он хорошо сочетается с архитектурой и ее образным содержанием. Как уже было сказано выше, большой акцент ставился на пышность оформления, при этом решались вопросы синтеза архитектуры, скульптуры и живописи, вследствие чего 30% от стоимости заказа шло на декор.

Это было время сталинского ампира, или как его еще называют, сталинского барокко, где было намешано много стилей и направлений: Греция, Восток, Рим и Древнерусские мотивы. Все это было связано с идеологией: Советский Союз – победитель во Второй мировой войне, отсюда та помпезность, гордость, пышность. Появляется логический центр: Москва-Кремль, в результате – ориентация всех городов СССР на Москву, соответственно, Москва должна быть украшена самыми лучшими и дорогими по стоимости заказов – архитектурными ансамблями и памятниками.

К примеру, в то время из разрушенного Ленинграда большая часть средств шла в Москву, на осуществление сталинского плана реконструкции Москвы, строительство которой принимает особенно широкий размах к началу 50-х годов. Именно в эти годы в Москве выросли высотные здания,

которые стали композиционными центрами столицы и во многом определили выразительность ее силуэта. Тематика московских высотных зданий – университета, административных сооружений, гостиниц, жилых домов – определена важнейшими государственными интересами: историческим значением Москвы, как идеологического центра Столицы, задачами ее дальнейшей реконструкции.

Авторы высотных зданий нашли выразительные приемы композиций, при которых функциональные требования, выдвигаемые назначением здания, многообразные условия, градостроительные задачи и художественные формы слились в цельные идейно-художественные образы, раскрывающие величие и силу, помпезность и презентабельность. Огромную роль в композиции высотных зданий, в формировании их своеобразных художественных образов играют пластические и живописные элементы. Пластика больших масс от массивных частей очертаний стереобата до изящных, ажурных завершений, пластика архитектурных деталей и обломов, барельефы и скульптура – все это составляет неразрывное, органическое единство с архитектурой сооружения.

Советские искусствоведы разработали основные аспекты теории синтеза искусств. Они выявляют развитие синтеза искусств и формулируют его основные категории: принципы композиционно-образной целостности, организации пространства, тектоники сооружений и масштабности художественной формы; рассматривают синтез искусств в истории мирового искусства; выделяют в синтезе архитектуры, скульптуры и живописи четыре вида связей: функциональную, пространственную, пластическую и колористическую; обращаются к истокам возникновения синтеза искусств в первобытное время; также выделяют виды синтеза искусств: соединение архитектуры, скульптуры, живописи, декоративного искусства.

Синтез искусств охотно применялся в советском искусстве. В социалистических странах в связи с созданием новых городов, крупных

общественных зданий и комплексов, мемориальных ансамблей синтез искусств получает широкое практическое воплощение. Широкое распространение практики синтеза искусств было обусловлено тем, что за счет его эффективного комплексного воздействия на человека успешно реализовывалась идеология, навязывавшаяся властью. Синтез искусств является одним из важных средств создания среды, отвечающей идейно-эстетическим запросам социалистического общества.

Монументальность— свойство художественного образа, родственное эстетической категории «возвышенное». Произведениям, обладающим чертами монументальности, свойственно общественно значимое содержание, воплощенное в величавой пластической форме. Монументальность может присутствовать в различных видах и жанрах искусства, но особенно необходима для монументального искусства, в котором она является основой художественного качества.

Эпоха периода 1918–1932 годов называлась эпохой архитектурного авангарда, после нее переход к сталинскому классицизму произошел очень быстро и полно. Границей перехода к новой архитектуре стал конкурс на проект Дворца Советов.

Отличительные черты стиля:

- ансамблевая застройка улиц и площадей;
- синтез архитектуры, скульптуры и живописи;
- разработка традиций русского классицизма;
- использование архитектурных ордеров;
- барельефы с геральдическими композициями и изображениями трудящихся;
- оптимистический настрой всего произведения;
- использование мрамора, бронзы, ценных пород дерева и лепнины в оформлении общественных интерьеров.

## Глава 2.

### КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ КЛАССИЦИЗМА

Анализ композиционных принципов классицизма обоснован обращением современных архитекторов к формам классицизма в условиях новых материалов, новых функций, новой градостроительной роли ансамблей и необходимостью выработки четких рекомендаций к архитектурному проектированию на основе классического стиля как гармоничному синтезу старого и нового.

Формы античной архитектуры сами вооружали зодчих методом стилизации. Это подкрепляло позиции русских теоретиков архитектуры, считавших, что путь к использованию многих исторических стилей – естественный ход развития искусства.

Художественный стиль Классицизма представляет собой воплощение идеи целостности, ясности, завершенности художественной формы.

Эта идея впервые сформулирована древнеримским архитектором: «Совершенно то, в чем ничего нельзя изменить, ни прибавить, ни убавить, не потеряв целого» [61, с. 98]. Показательно также, что теория композиции (как и сам термин) родилась в эпоху Итальянского Возрождения, и в определении этого понятия Л.Б. Альберти почти без изменений повторил формулу Витрувия: «Композиция – организм, к которому нельзя ничего прибавить, ни убавить и в котором ничего нельзя изменить, не сделав хуже». В связи с этим определением, в котором прочитывается стремление к нормативности,



можно вспомнить и античный афоризм, приписываемый мудрецу Солону: «Medena ganlian» (греч. «Ничего слишком»). В формальном отношении произведения искусства стиля классицизм отличаются уравновешенностью, мерностью, гармонией пропорций («золотое сечение»), масштабностью, артикуляцией – разделением целого на части и одновременным их соподчинением, создающим ощущение единства в многообразии. Все эти качества объединяются понятием архитектоничности (выстроенности). Главное устройство – как принцип выстроенности.

Преобладающий способ формообразования – формосложение. В сравнении с композициями стиля Барокко классицистические отличаются скульптурностью, регулярностью, симметричностью. Наиболее ясно эти качества проявляются в композиции классической живописной картины XVI-XVII вв. и в архитектуре. В классицистической архитектуре горизонталь имеет преимущественное значение перед вертикалью. Композиционно выделяется ось симметрии, отсюда обычное трехчастное деление фасада здания с укрупненным центральным и двумя меньшими боковыми ризалитами. На ось композиции последовательно, согласно принципу формосложения, «нанизывается» одна форма за другой. Особенно часты центрические в плане сооружения, например, ротонда, обеспечивающая равноценность восприятия со всех точек зрения. Преобладают симметричные формы: квадрат, окружность, купол, полуциркулярная арка.

В архитектуре фасадная классицистическая декорация довольно проста. Следуя небольшому набору правил, испытанных приемов, канону пропорций, небольшому количеству типовых деталей, элементов, возможно, достигать простой и ясной гармонии.

## *2.1 Формообразующие признаки и реконструкция художественно-композиционных качеств классической ордерной системы*

С точки зрения композиции архитектура обеспечивает художественное формирование пространственных объемов. Процесс проектирования должен в результате обеспечить внутреннее единство: функциональной целесообразности и идейно-художественного смысла.

Художественные достоинства архитектуры формируются во взаимодействии научно-технического прогресса в строительстве с освоением естественных природных ландшафтов. Архитектура является одним из ярких проявлений обще эстетической диалектики «искусственного» и «естественного» в искусстве.

Главные средства художественной выразительности архитектуры:

- пространственно-объемная композиция;
- конструктивная гармония;
- соответствие закономерностям естественных материалов и формам окружающей природы;
- художественный синтез с формами скульптуры, живописи и декоративно-прикладного искусства.

Рассмотрим, как исторически проходило формирование этих средств на примере нескольких архитектурных стилей.

*Эпоха античности* характеризуется:

- развитой системой средств тектонической выразительности;
- общей структурной гармонией частей и целого;
- соразмерное распределение сил в элементах стоечно-балочной (ордерной) и сводчатой конструкции;
- принципа конструктивного совершенства композиции – архитектоника;
- пластический синтез архитектуры с искусством скульптуры.

*Эпоха Возрождения:*

- синтез форм архитектуры с искусством живописи;

– принцип «изобразительности» – прорыв к осознанию пространственной сущности архитектуры, что стимулировало ее дальнейшее быстрое высвобождение от бремени гигантских материально-пластических масс.

*Эпоха Просвещения:*

– принцип единства архитектуры с окружающей естественной природой (создание садово-парковых ансамблей).

*XIX век:*

– внедрение в архитектуру облегченных металлических конструкций, поверхностей из стекла и т.п. Они использовались в решении задач строительства множества функционально новых объектов (фабрики, вокзалы, многоэтажные дома, магазины, выставочные здания и т.п.);

– усложнение функционально-коммуникативных задач современного строительства, сложное пространственное развитие объектов новой архитектуры и градостроительных комплексов;

– массовая демократизация композиционных структур и форм (идеи «свободного плана», «перетекающего пространства», «непрерывных структур» и т.п.);

– синтез искусств и дизайн.

Данный краткий анализ позволяет понять исторические факторы развития архитектуры вообще, а специфика данного исследования дает нам право не углубляться в них, а остановиться более подробно на анализе основных принципов классической архитектуры и сравнить их с теми изменениями, которые произошли позже в архитектуре классицизма и неоклассики.

Развитие архитектуры античного периода проходило по трем категориям, описанным Витрувием: архитектура должна имитировать природу и строиться на рациональных принципах, ведущих к Красоте, Пользе и Мощи. На рисунке 2 показано, как выражаются и как

взаимодействуют эти принципы в классической архитектуре Древней Греции.

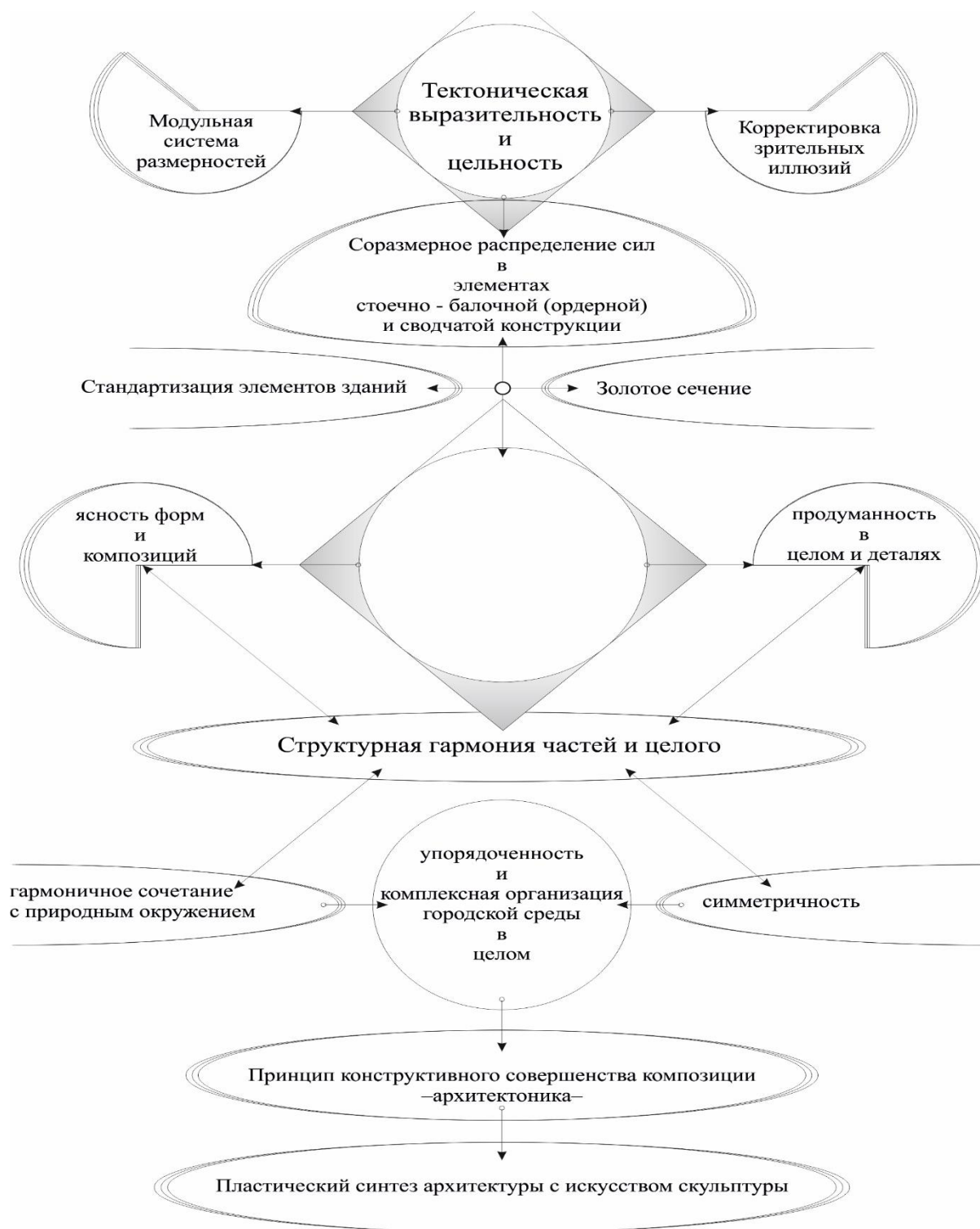


Рис.2. Схема композиционных принципов античной архитектуры

Анализ дальнейшего развития ордерной системы в различных исторических стилях показывает, что соотношение статичных и динамичных факторов, влияющих на изменение архитектурного образа, все время менялось (рис. 2). В этой связи важно понимать, что использование вычлененных композиционных приемов так же в определенной степени условно и субъективно. Оно формируется каждым архитектором самостоятельно, в соответствии с его временем, взглядами на развитие общества и технические нормы. Немаловажным является в этой связи и учет национальных особенностей восприятия.

Классификация рассмотренных примеров позволяет формировать представление о формах классической архитектуры в разные периоды.

Прежде всего, среди композиционных признаков архитектуры классицизма мы выделили два важных свойства этих признаков: базовые – статичные и декоративные – динамичные. На основе этих свойств и будем проводить классификацию. Наиболее важным признаком архитектуры классицизма является наличие ордерной системы.

Колонны, имевшие в Древней Греции конструктивное значение, по теории И. Голосова в архитектуре классицизма имеют разное значение, с одной стороны, структурное и влияют на визуальное восприятие формы, а с другой – декоративное.

Основной принцип, применяемый в ордерной системе – это ритмический порядок и интервал, составляющий основополагающее значение в периптере, где два ряда колонн удерживали кровлю. Современные формы строительства легко уходят от этого принципа, но сохраняют его значение на архитектурных фасадах. Изучение интервалов в античных храмах привело к пониманию числа как основополагающего элемента в формообразовании. Оно реализует пропорциональные связи элементов и в классицизме эпохи Возрождения определилось в термин «золотая пропорция».

Именно золотая пропорция, или сечение, определила принцип зрительного восприятия классических форм. Но являлась ли эта пропорция формообразующим принципом? Рассмотрим основные факторы этого феномена.

Исследуя труды древнегреческих ученых – математиков Аристотеля, Платона, Герона Александрийского и других, мы очень часто сталкиваемся с понятием золотого сечения, но в качестве математической пропорции для определения пропорциональных связей целого и его частей. Для сравнения можно рассмотреть так называемую музыкальную пропорцию  $12:9 = 8:6$ , задающую структуру музыкальной гармонии. Эта пропорция, открытая пифагорейцами, упоминается в десятках античных текстов, посвященных теории музыки, как специальных, так общефилософских.

Надо заметить, что от Античности до нас не дошло ни одного текста, в котором деление величины в среднем и крайнем отношении обсуждалось бы в качестве формообразующего начала в изобразительном искусстве и архитектуре.

Стало быть, никакого другого взгляда на золотое сечение, кроме как математико-космологического, не существовало. «А то, что золотое сечение может выступать в качестве базовой пропорции произведений архитектуры и живописи, ему просто не приходила в голову» [13].

Термин «золотое сечение» возник как феномен при изучении закономерностей, выявляющих гармонию и красоту природы. В настоящее время этот термин рассмотрен и как объективная характеристика объектов искусства, и как явление в области восприятия.

Рассмотрим, как древние греки рассматривали образные и функциональные задачи архитектуры для реализации своих замыслов.

*Принцип зрительного восприятия базировался на:*

– линии горизонта;

– геометрическом подобии. Квадрат есть статическое основание. Прямоугольник золотого сечения – динамическое основание. В соразмерностях тела человека природа заложила взаимопроникающие подобия системы «двух квадратов»;

– антропометричности меры (антропоморфизм).

*Принципы соразмерности базировались на следующем:*

– соизмерение площадей, соотношениях основных масс здания;

– вертикальных и горизонтальных членениях на фасаде здания;

– сопоставление ортогонально сопряженных линий.

Принципы антропометричности базируются на системах пропорциональных мер, связанных с физиологией человека. Линейными мерами были: палец (дюйм), ладонь (пальма, равная четырем пальцам), локоть, равный двум пядям или шести ладоням; полусажень, равная двум локтям, и сажень, равная двум полусажениям (сажень – от «досягать» захватом рук в стороны или вверх). Точно также с первых шагов землемерия применил человек в качестве меры длины стопу (фут) и двойной шаг. Двойной шаг – не только, быть может, древнейшая из всех строительных мер, но и мера, широко распространенная, основная. Двойной шаг – мера длины в Древнем Китае и, вероятно, в Древнем Египте (иероглифы прибавить и убавить, изображающие шаг человека).

Такая структура шкалы позволяет существовать очень простому и доступному правилу применения меры:

– пользуясь одинаковым счетом, строить нужные ритмы, геометрическое подобие;

– сравнивать большее и меньшее в одном ключе;

– антропометричность меры позволяет определять размеры построек, соотнося их с человеком.

Трактовать историю архитектуры вне метрологии как область канонических геометрических построений нельзя. Это значило бы лишить

архитектуру художественного языка, которым искусство издревле сплавлено в один конгломерат со строительным процессом, выхолостить интегральную суть архитектуры, лишить ее камертона гармонической настройки, каковым является человек.

Это отчасти и сделала канонизация метра в противовес древним мерам, во-первых, всегда производным от тела человека и, во-вторых, парным. А в соразмерностях тела человека природа заложила взаимопроникающие подобия системы «двух квадратов».

Все вышесказанное не отрицает ценности геометрических (математических) исследований архитектурной формы. В фундаменте внутреннего содержания архитектуры лежат образный строй и масштабность, математическая абстрактность.

Открытием метода парных мер, освежившим глубинный смысл строительной метрологии, объединяются идеи, представлявшие разные взгляды на архитектурные пропорции: каждая из них отображала одну из сторон действительности.

1. Динамическая симметрия Д. Хэмбиджа: представляемый метод приложения площадей пентагональной ( $\sqrt{5}$ ) симметрии имеет своим внутренним неназванным содержанием соизмеримость геометрическим подобием – свойство взаимопроникания, соединяющее предметный мир и зрительное восприятие.

2. Исследования Луки Паччоли, Фиббоначи, Цейзинга, Гика, Ле Корбюзье, С. Карпова о «золотом сечении».

3. Исследования Тирша, Борисавлевича, Федорова о роли геометрического подобия в архитектуре.

4. Исследования Мёсселя, Н. Владимирова, К. Афанасьева, П. Максимова, показавшие сопряженность размеров архитектурных построек в тех или иных замкнутых геометрических схемах.



5. Работы Ле Корбюзье и Б. Рыбакова в области строительной метрологии, показавшие впервые геометрическую сопряженность строительных мер и подчеркнувшие их связанность со строением тела человека.

Применить парную меру при создании архитектурного сооружения или объекта дизайна – значит придать его пространственной структуре свойство взаимопроникновения подобий. Но такое бессистемное действие бессмысленно. Оно должно быть согласовано с восприятием человека.

Мы уже отмечали ранее, что геометрическое подобие обычно соединяет реально сопоставляемые зрением части целого; ритмы, определяемые членениями, имеют также организованные последовательности. Достаточно очевидно, что соединять в целостную структуру множественные части можно тогда, когда ясна композиция: композиционная связь скрепляется математическими соотношениями, сопоставлением однородных либо противоположных элементов; ритмами, охватывающими одновременно и однородное, и противоположное, т.е. направленными встречно, «прошивающими» пунктирами друг друга и тем создающими впечатление равновесия. Все это техника, но техника, которая может проявить себя как эмоциональная сила, если несет в себе семантический смысл.

Высокоорганизованное взаимопроникновение подобий дают отношения системы двойного квадрата, которые принято называть числами пентагональной симметрии, или числами золотого сечения.

Код пропорции объекта архитектуры или дизайна – это абстрактный отвлеченный холодный символ или же живая образная ассоциация в зависимости от того, насколько эта последовательность отождествляется с хранимым и личной и родовой памятью.

Перенесемся теперь в эпоху классической Греции. Знарок античной архитектуры Н. Брунов убедительно показал, что греческий периптер

ассоциирует человеческое тело. Он писал: «Для грека характерно очеловечивание сил природы – антропоморфизм. Греческие боги – это те же люди, но несколько больших размеров и обладающие большей силой, большим умом и ловкостью. Они так же, как люди, сердятся и обманывают, любят и страдают. Ордер классического греческого храма является также главным носителем человеческого начала: он осуществляет на языке архитектуры монументализированного человека-героя. Периптер состоит из ряда индивидуальностей – колонн, которые воспринимаются благодаря этому не как квадраты стены, не как куски неодушевленного материала, а как живые существа. Сама форма дорической колонны вызывает ассоциации, связанные с человеческим телом. Прежде всего, вертикаль – главная ось человеческого тела, основная характерная особенность внешнего облика человека, главное его отличие от облика животного. И в колонне все направлено к тому, чтобы выделить и подчеркнуть вертикальность в качестве ее основного свойства и главного внешнего признака. Вертикальность ствола повторена в ослабленной степени многочисленными каннелюрами, как многократным эхом. Однако колонна дает не абстрактную математическую вертикаль, не только пропорция есть соответствие членами всего произведения и по отношению к части, имела исходную величину, на чем и основана соразмерность. Дело в том, что никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет точно такого членения, как у хорошо сложенного человека.

Ведь природа сложила человеческое тело так, что лицо от подбородка до верхней линии лба и корней волос составляет десятую часть тела, голова вместе с шеей, начиная с ее основания от верха груди до корней волос – шестую часть, ступня составляет шестую часть.

И далее: «Желая сделать так, чтобы они (колонны) были пригодны к поддержанию тяжести и обладали правильным и красивым обличьем, они измерили след мужской ступни по отношению к человеческому росту, и,

найдя, что ступень составляет шестую его долю, применили это отношение к колоннаде, и, сообразно с толщиной ее ствола, вывели ее высоту в шесть раз больше, включая сюда и капитель. Таким образом, дорийская колонна стала воспроизводить в зданиях пропорции, крепость и красоту мужского тела»[13].

В античной Греции объектом ассоциации был материал храма – камень. «Парфенон – это скульптура, в нем нет ни одной прямой линии», – отмечал Ле Корбюзье. Храм был геометрическим обобщением живой человеческой плоти, ключом к композиции храма, к его соразмерности и пропорции было тело человека.

Выработка формулы, создающей для жизни города заранее данные рамки, несет в себе возможность превращения в нечто противоположное ее изначальному содержанию.

Нечто подобное происходит и с архитектурным орденом: он родился как система, которой в художественной форме были выражены представления о человеке, обществе и природе. Происхождение ордера прочно связано с вековым местным строительным опытом. Применение – с духовной жизнью античного греческого общества. Его идеологическое значение становится понятным при сопоставлении галерных общественных зданий и рядовой застройки. В этой жилой и хозяйственной архитектуре, в таких общественных зданиях, как стадионы и театры, заключалось многоценного и плодотворного для архитектуры последующих веков. Но эти постройки, прямо связанные с частным и общественным бытом, отмирают вместе с изменением этого быта, и опыт такой архитектуры сплошь и рядом утрачивается. Легче сохраняется в последующее время опыт более возвышенного зодчества. Так произошло с ордерной архитектурой храмов. В ней обобщились идеи, возросшие над массовым зодчеством. И вместе с тем они приобрели характер формулы, знака, идеальной нормы, способной потерять связь со своей жизненной основой. Такую формулу можно было

применить с разным назначением в различных обстоятельствах. Первый пример тому дала архитектура эпохи эллинизма, когда ордерный мотив превратился в прием, в норму общепринятого архитектурного вкуса. Еще более обесценивается ордер в архитектуре Древнего Рима, где кирпичные и каменные стены, бетонные своды и арки составляли основу и конструкций, и художественной выразительности зданий. Но при всем этом в античную эпоху ордер сохранял значение системы, которая вносила в постройки человеческую меру.

## *2.2 Изменение внешних признаков архитектуры классицизма в связи с образными и функциональными задачами в разные исторические периоды*

На протяжении всей исторической эпохи нашей эры искусство классицизма пульсировало в различных концепциях архитекторов и историков, опираясь на различные факторы, определяющие их формообразование. В нашем исследовании мы даем сквозной анализ этих изменений. Однако следует разделить особенности этих изменений на два очень важных фактора: первый – изменение формы колонн и изменение их конструктивного значения, что в наибольшей степени определяет их особую стилистику и национальный характер архитектурных сооружений.

Нам показалось целесообразным рассмотреть композиционные принципы архитектуры классицизма в разные исторические периоды на примере трех ярких типов культур:

- итальянской XIV-XVI вв.;
- европейской XVII-XIX вв.;
- русской XVIII-XIX вв.

Это обусловлено выделением многими искусствоведами и историками именно такой классификации развития этого стиля в национальных системах.

Однако мы рассмотрим и некоторые особенности внутри этих систем, которые неизменно шире, чем предлагает данная классификация.

Италия, являясь прямой преемницей античного искусства в большей степени, использовала закономерности ордерной системы, но она и дала ход их изменениям.

Каковы были задачи и как они влияли на изменение форм архитектуры, рассмотрим на примере известных архитекторов и теоретиков архитектуры, которые в своих трудах озвучили принципиальные, на их взгляд, особенности, характеризующие архитектуру как фактор визуальной гармонии и четкой структурной согласованности.

Основательно изменил отношение к ордеру Брунеллески, он сломал представление об ордере как о неизменной форме. В приложении приведены использование им ордера и как конструктивного элемента, но уже в совершенно новом качестве. На колонну стала опираться арка, а не кровля. Кроме того, применение им ордера для декорирования фасада привело не только к изменению размера колонны и ее пропорциональных соотношений, но и к многочисленным изменениям ее формы.

В рассмотренной нами классификации колонн, применяемых итальянскими архитекторами эпохи раннего Ренессанса, приведены примеры этих изменений:

– колонна как опорная конструкция для арки (Ил. 26, 27);

– колонна как опорная конструкция для портика. Стала регламентировать парадность и высокое положение хозяина здания. Конструктивное значение вернул колонне на определенном этапе Палладио, однако его идея быстро получила дальнейшее развитие. Портик с колоннами стал не просто парадным входом в здание, но и в различных композиционных решениях – крытой галереей и даже балконом (Ил. 28,29,30,31);

– колонна как декоративный элемент фасада. Но это уже не колонна, а пилястра или полуколонна, прикрепленная к поверхности несущих конструкций. На рисунках уже отчетливо видны и национальные тенденции венецианской архитектуры, которая проявляется в ажурном восточном декоре, в котором колонна органично включена в композиционный строй оформления окон и галерей. (Ил. 32,33,34,35)

Формы колонн значительно расширили свой тип, от классических трех типов ордеров: дорического, ионического, коринфского и появившегося в эпоху римского подражания тосканского, в котором отсутствуют канелюры. В период итальянского Возрождения колонны и полуколонны заменяются плоскими пилястрами. Этот ряд пилястр задает своеобразный ритм движения, захватывая с собой фронтоны и наличники.

Формы колонн в итальянской архитектуре XIV–XVII веков. (Ил. 36,37,38)

Кроме того, следует рассмотреть способы формирования сложных барочных форм при помощи ордера в XVI–XVII веков. Этот композиционный прием характерен в основном для итальянской и русской архитектуры.

Значительным изменением в применении ордера на фасаде зданий стало отсутствие объема у колонны. В структуру отделки фасада включали элементы, по пропорциям напоминающие колонну, но совершенно не имеющие объемной структуры, единственное, что должно было определить ее присутствие – это декор в виде капители.

Следует заметить, что именно в Италии возникла тенденция использовать форму колонны как составного элемента сложных форм опорных элементов. Ярким примером такой комбинаторики является дворец Дожей во Флоренции.

Кроме того, проблема фасада, решаемая итальянскими архитекторами, упростила подход к ее размерам. Пилястра формировала структуру этажа, а

ордер стал называться поэтажным. Он соответствовал высоте этажа. В эпоху позднего Возрождения Система, включающая три классических ордера на каждом этаже фасада, стала называться Большим орденом. (Ил. 39,40,41)

Подводя итог рассмотрению композиционных признаков итальянской архитектуры, можно сделать следующий вывод. Итальянские архитекторы, освоив античное наследие, широко интерпретируют его каноны. Композиционные принципы античной архитектуры реализуются, по словам Альберти, в плане, потом в материале, затем в методах постройки, конструкции, типах здания и, наконец, в красоте. Изменение принципов строительства исходит из функциональных и рациональных задач, связанных с античными правилами целесообразности и визуальной упорядоченности, построенной на симметрии и ясной структуре. Трансформация античных канонов происходит в связи с новыми технологиями строительства: ушли от колонны как опорной конструкции, колонны и полуколонны заменили пилястрами. В отличие от каменной кладки храмов в архитектуре Возрождения используется кирпич и бетон, а мрамор используется как отделочный материал. Новый идеологический подход, влияние востока внесли новые формы декора, изменили тип зданий, которые повлияли на создание новых типов колонн. В реализации проектов используются комбинаторные методы для создания более сложных форм колонн. Формы колонн становятся более разнообразными, ордерному стилю соответствует только капитель, но не ствол колонны.

*Композиционные формы европейской архитектуры* заметно отличны от итальянских, связано это, в первую очередь, со спецификой европейской культуры, идеологией и миропониманием, а также субъективным пониманием античных законов о красоте и целесообразности, которые определяются во многом национальными чертами народов Европы.

Особенности европейского подхода к архитектуре на основе ордерных принципов характеризуется словами французского зодчего XVII века

Франсуа Блонделя, который говорил: «Удовлетворение, которое мы испытываем, глядя на прекрасное произведение искусства, проистекает оттого, что в нем соблюдены правила и мера, ибо удовольствие в нас вызывает единственно лишь пропорции. Если же они отсутствуют, то, сколько бы мы ни украшали здание, эти наружные украшения не заменят нам внутреннюю красоту и привлекательность...» [53, с. 21–24].

Классицизм в Европе – это искусство регламентированное, унифицированное, расписанное по своду правил, что и как изображать и строить. Именно этому посвящен специальный трактат Лебрена. Идеи подобного подхода к изобразительным и объемно-пространственным формам были почерпнуты у Никола Пуссена, который считался основателем течения классицизма во Франции. Культ разума – одно из основных качеств классицизма, и поэтому ни у одного из великих мастеров XVII века рациональное начало не играет такой существенной роли, как у Пуссена. Сам мастер говорил, что восприятие художественного произведения требует сосредоточенного обдумывания и напряженной работы мысли. Рационализм сказывается не только в целеустремленном следовании Пуссена этическому и художественному идеалу, но и в созданной им изобразительной системе.

Он построил теорию так называемых модусов, которой старался следовать в своем творчестве. Под модусом Пуссен подразумевал своего рода образный ключ, сумму приемов образно-эмоциональной характеристики и композиционно живописного решения, наиболее соответствовавших выражению определенной темы.

Этим модусам Пуссен дал названия, идущие от греческих наименований различных ладов музыкального строя. Например, тема нравственного подвига воплощается художником в строгих суровых формах, объединенных Пуссеном в понятие «дорийского лада», темы драматического характера – в соответствующих им формах «фригийского лада», темы радостные и идиллические – в формах «ионийского» и «лидийского» ладов.



В то же время подчинение искусства определенным стабильным нормам, внесение в него рационалистических моментов представляли также большую опасность, так как это могло привести к возникновению незыблемой догмы, омертвлению живого творческого процесса.

В архитектуре этим советам следовал Клод Перро, в строительстве восточного фасада Лувра он использует классические формы античной архитектуры, строго следует принципам ордерной системы, которая заключена:

- в рациональной простоте ордера;
- в математически выверенном равновесии масс;
- в статичности, создающей чувство покоя и величия.

Но в то же время появляются новые задачи, это проблема соотношения ансамбля дворца и парка. Экстерьер здания классически строг, чередование окон, пилястр, колонн создает четкий, спокойный ритм. Все это не исключает пышной декоративной отделки, как в решении интерьеров, так и в парковых ансамблях.

Рассмотрим на примере ряда архитектурных объектов, какие закономерности античной архитектуры проявились у европейских зодчих, а какие подверглись изменениям.

1. Палладианский стиль в Европе, парадные формы архитектуры.

2. Принципы поэтажного ордера. Определилась закономерность, выявленная архитекторами этого времени: массивный и опорный первый этаж, был самым высоким и декорировался дорическим ордерам. Второй меньший по высоте – ионическим и самый последний этаж – коринфским. Обусловлено это было не только экономией материала, но и образными задачами. Визуальные иллюзии, так широко используемые греками в Европе, стали использовать в изменении высоты этажей здания, таким образом, создается иллюзия большой высоты как бы сокращающейся в перспективе (Ил. 42, 43, 44, 45, 46).

3. Декоративные принципы оформления фасадов характеризуются рациональными ордерными композициями, тектонически ясными и монументальными, освобожденными от дробной «многотемности». На примерах дворцовых комплексов мы классифицировали наиболее характерные композиционные признаки, используемые в оформлении фасадов.

Ведущим мотивом остается крупный ордер, хорошо соотносящийся с прилегающими городскими пространствами. Ордеру возвращается конструктивная функция; он чаще используется в виде портиков и галерей, масштаб его укрупняется, охватывая высоту всего основного объема здания.

Пластика классицизма, как правило, рассчитана на фиксированную точку зрения, отличается сглаженностью форм. В европейском классицизме на зданиях практически отсутствует скульптура на фасадах, фронтонах и крышах, яркая примета русского классицизма эпохи барокко. Характерной чертой европейского классицизма был отказ от полихромности. В большинстве случаев и стены, и колонны делались белыми. В наиболее крупных, парадных помещениях колонны, пилястры покрывались искусственным мрамором белого же цвета. Позолота, бронзовые детали почти не использовались (Ил. 50, 51, 52).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что ориентация на разумное начало, на непреходящие образцы определила и нормативность требований эстетики классицизма, регламентацию художественных правил, строгую иерархию жанров – от «высоких» (исторический, мифологический, религиозный) до «низких», или «малых» (пейзаж, портрет, натюрморт); каждый жанр имел строгие содержательные границы и четкие формальные признаки. В архитектуре они были следующими:

- ясная ордерная структура с архитектурной логикой, геометричностью, художественным рационализмом;
- ансамблевый подход к архитектурным задачам;

- общий крупный масштаб композиции;
- принцип осевого пространства;
- принцип регулярности и введения в него элементов ландшафта;
- искусственность созданного ландшафта.

*Русский классицизм* в архитектуре воплотил в себе совершенно новый, небывалый для страны по размаху, идейной наполненности и национальному пафосу исторический этап расцвета светской культуры. Сформировавшийся в XVIII веке, он воплотил в себе самые яркие черты русского классицизма. Именно в русском классицизме наиболее ярко открылись декоративные качества архитектуры, которые воплотились как в экстерьерах, так и в интерьерах зданий.

Особыми характерными чертами русского классицизма стало обращение к классическим ордерным системам, однако не только дорическим или тосканским смелым преобразованием городского пространства. Вслед за строгим классицизмом усилилось стремление к парадности и монументальности. Здания торжественны и строго симметричны. Наряду с лаконичностью архитектурных форм проявлялась милитаристская символика Древнего мира: изображения орлов, лавровых листьев и доспехов. Возникает некий синтез монументальной скульптуры и архитектуры, а в храмовых зданиях – скульптуры, архитектурных форм и монументальной живописи. В это время появились декоративные сооружения – памятные колонны и триумфальные арки.

Декоративные признаки русского классицизма заметно отличаются от европейских. Следует заметить, что орнаментальная роспись применялась гораздо реже, чем лепка; для классицизма XVIII века она не была характерна. Чаще на стенах в виде панно, десюдепортов использовалась живопись (масляная, фресковая), изображавшая античные руины, итальянские пейзажи. Характерные примеры внутренних отделок классицизма дают нам здания, построенные Старовым, Казаковым, Кваренги.

Основные принципиальные черты русского классицизма мало отличаются от европейских и необычайно близки итальянским. Проведенный анализ архитектуры позволил нам выделить наиболее существенные:

- колонна доминирует как конструктивный элемент;
- сохраняются принципы палладианства, характеризующиеся треугольными фронтонами и ордерными портиками на парадном входе;
- преобладают простые формы – треугольник, куб, квадрат, параболический купол, цилиндр, что создают впечатление имперской незыблемости;
- принципы поэтажного ордера, декоративность фасада;
- красочные интерьеры и богатый скульптурный декор (Ил. 53, 54, 55, 56, 57).

Рассматривая архитектурный декор на примерах композиций фасадов, мы классифицировали национальные особенности архитектуры классицизма трех представленных направлений:

- в итальянском декоре в основной своей массе присутствует орнаментальность;
- декор в русской архитектуре символичен, многоцветен, наполнен персонажами;
- европейский декор формируется за счет мелких архитектурных деталей, карнизов, кронштейнов и т.д. (Ил.58).

Фактически мы проследили цикличность в использовании ордерной системы в архитектуре классицизма. В таблице показано, в какие исторические периоды повторялись те или иные композиционные приемы.

### *2.3.Классицизм как универсальная образовательная система*

Прежде чем рассматривать «классицизм» как образовательную систему, определим факторы, которые позволили в различные исторические

эпохи, начиная с Витрувия, сформировать свод правил, регулирующий нормативы и закономерности для создания так называемой гармонической архитектуры.

Понятие гармонии немаловажно для определения закономерностей, ее создающих, а если есть закономерности, значит, их можно исследовать, изучить и проанализировать, чем и занялись пытливые умы эпохи Возрождения, изучая раскопки Геркуланума.

Поиск пропорциональных соотношений, умение регулировать и выстраивать пространство в соответствии с функциональными, конструктивными и художественно-образными задачами. Умение учитывать психологию и особенности восприятия, тектоническую согласованность материалов и конструкций, то есть, все, что дает представление о красоте, явилось основой теоретических трактатов о гармонической архитектуре и методах, ее создающих. Объединение форм в единое прекрасное целое – одно из назначений архитектуры. Эти формы обычно конструктивные или функциональные – колонны, балки, крыши, стены, контрфорсы, комнаты, двери, окна и так далее – но иногда они несут лишь орнаментальную функцию, а зачастую являются смесью функционального и орнаментального, подобно классическим карнизам и пилястрам. Соединение подобных форм друг с другом может стать чрезвычайно сложным заданием, даже на исключительно практическом уровне. Но, само собой, как архитекторы, мы стремимся к большему; мы не просто хотим создать сочетание форм, способное функционировать и стоять, мы хотим сделать его красивым. На протяжении веков разрабатывались различные систематические процедуры, призванные помочь в этом трудоемком процессе, в основном путем ограничения допустимых сочетаний форм и регулирования их относительных размеров.

Идеи рационализма, по убеждению Декарта, лежат в основе классицизма: «Художественное произведение, с точки зрения классицизма,

должно строиться на основании строгих канонов, тем самым обнаруживая стройность и логичность самого мироздания. Интерес для классицизма представляет только вечное, неизменное – в каждом явлении он стремится распознать только существенные, типологические черты, отбрасывая случайные индивидуальные признаки. Эстетика классицизма придает огромное значение общественно-воспитательной функции искусства» [43, с. 87–95].

Многие правила и каноны классицизм берет из античного искусства.

Определяя архитектуру классицизма, мы, прежде всего, руководствуемся той основой, которая дала толчок к развитию многих новых тенденций в архитектуре, в первую очередь, это изучение и творческая переработка античного наследия. Как и на всех предшествующих этапах развития классицизма, обращение к античному наследию продолжало оставаться одной из фундаментальных составляющих архитектурного творчества. Речь идет об историко-архитектурной науке и архитектурной мысли, об образовании зодчих, архитектурной практике и творческом методе.

Важную роль в изменении отношения к античному искусству сыграло постепенное накопление знаний о нем, непосредственно связанное с развитием археологии и истории архитектуры как наук. Зодчие второй половины XVIII – начала XIX века считали, что античность изучена почти исчерпывающе и потому представляет собой достаточно каноничный свод памятников, теоретически и практически исследованный, не таящий каких-либо неожиданностей. Ж.Ж. Блондель (младший) писал: «Все открытия в архитектуре уже сделаны – нам остается согласовать эти принципы в наших произведениях... Мы должны помнить о превосходных образцах античности, согласовать их принципы с нашей практикой и с нашим опытом пространственной композиции» [53].

Мысль Блонделя почти буквально воспроизводит «С.-Петербургский вестник» за 1779 год: «Как теперь сняты и напечатаны рисунки почти всех оставшихся монументов, как греческой, так и римской архитектуры и везде суть рассеяны, нынешним нашим архитекторам ничего больше не достает... как только с прилежностью подражать сим древним образцам» [7]. Однако на практике оказалось иначе. Вопреки стойким представлениям XVIII века об античности археологические исследования не только поставляли новые вариации уже известных форм, мотивов, композиций, но и позволили сделать несколько открытий, в корне изменивших привычное представление об античном искусстве. Эти открытия смогли не только интегрировать новые понятия, но и снабдить их бесспорными с точки зрения того времени примерами, аргументацией непререкаемого авторитета античного зодчества.

Архитектурный классицизм XVII века развивался в двух главных направлениях:

– первое основывалось на развитии традиций позднеренессансной классической школы (Англия, Голландия);

– второе – возрождая классические традиции, в большей мере развивало римские традиции барокко (Франция).

Творческое и теоретическое наследие Палладио, возродившего античное наследие во всей его широте и тектонической целостности, особенно импонировало классицистам. Оно оказало большое воздействие на архитектуру тех стран, которые ранее других встали на путь архитектурного рационализма.

Аргументированной критике подвергались некоторые тенденции в позднем ренессансном зодчестве Италии: Джонс упрекает Микеланджело и его последователей в том, что они положили начало избыточному применению сложного декора, и утверждает, что монументальная архитектура, в отличие от сценографии и недолговечных легких построек,

должна быть серьезной, свободной от аффектации и базироваться на правилах [65].

Философия архитектуры эпохи классицизма определяла архитектуру античности как образец совершенства и красоты.

Черты классицизма в архитектуре черпают свои мотивы в традициях античности, олицетворением которой стал фасад греческого храма или римского сооружения с портиком, колоннадами, треугольным фронтоном, расчленением стен пилястрами, карнизами – элементами ордерной системы. Украшением фасадов служат гирлянды, урны, розетки, пальметты и меандры, бусы и ионики. Планы и фасады симметричны относительно главного входа. В окраске фасадов преобладает светлая палитра, при том, что белый цвет служит для акцентирования внимания на архитектурных элементах: колоннах, портиках и т.д., которые подчеркивают тектонику строения.

Характерные черты классицизма в архитектуре: гармония, упорядоченность и простота форм, геометрически правильные объемы; ритм; уравновешенность планировки, четких и спокойных пропорций; использование элементов ордера античной архитектуры: портики, колоннады, статуи и рельефы на глади стен. Особенностью классицизма в архитектуре разных стран стало сочетание античных и национальных традиций.

Архитектура эпохи классицизма была основана на нормах, приведенных в строгую систему, что позволило строить по чертежам и описаниям известных зодчих не только в центре, но и в провинциях, где местные мастера приобретали отгравированные копии образцовых проектов, созданных большими мастерами, и возводили по ним дома.

Почти вековой период в истории русского архитектурного академического образования был неразрывно связан с выработкой принципов классицизма. Первый устав, как известно, был принят Академией



в 1764 году, то есть одновременно с поворотом русского зодчества к классицизму. Другими словами, становление русской художественной школы шло параллельно с развитием стиля классицизм и стимулировало их постоянное взаимовлияние и обогащение. Изучение памятников античной архитектуры было в эпоху классицизма краеугольным камнем архитектурного академического образования, для чего с течением времени сформировалась разветвленная система методических разработок и наглядных пособий.

Совершенствование системы обучения в Академии, предпринятое в 1820–1830-х годах по инициативе ее президента, видного русского исследователя античности А.Н. Оленина, было направлено, прежде всего, на дальнейшее развитие ее классицистических основ. Речь идет о фактическом создании и подвижническом пополнении музея античных слепков, собрания архитектурных моделей и состава библиотеки, где хранились увражи античных памятников (обмеры и прочее), появлении манекенного класса и т.д. Наконец, продолжавшееся строительство и реконструкция учебных зданий Академии, отразивших в своей архитектуре все этапы русского классицизма и в 1830–1850-е годы дополненных воспроизведением конкретных фрагментов античных сооружений, создавало для воспитанников своеобразную среду, насыщенную произведениями античной древности.

Усилиями Оленина в учебные пособия превращались и сами строящиеся здания Академии художеств. Ярким примером этого было здание рисовального класса во дворе Академии, построенное по проекту А.А. Михайлова в 1819–1821 годах. Его портик с самого начала мыслился как образец портика греческого храма. Оленин писал, что здание построено «с лицевыми сторонами храма Юпитера Панэллинского в Эгине и Парфенона Афинского, возобновленных в том виде, в каком им долженствовало быть» [30]. После постройки портика рисовальных классов его вычерчивание стало привычным учебным заданием воспитанников.

В профессиональном обучении, как и прежде, огромное место отводилось рисованию античных слепков, окружающих академистов и в парадных академических залах, и в учебных классах, и в жилых комнатах. Мир античных произведений искусства был, по сути, тот мир, в котором они жили, не менее для них реальный, чем конкретика жизни. Именно поэтому в дальнейшем творчестве академисты порой бессознательно вводили античные реминисценции [30].

«По тогдашним понятиям, «реставрация» чего-нибудь античного, – писал В.В. Стасов, – каких-нибудь древних римских развалин, была главной целью всех устремлений пенсионера-архитектора». Поскольку археологические открытия вводили в общекультурный оборот все новые пласты античного наследия, видоизменялось и содержание пенсионерных работ. В 1820–1840-е годы и позже наряду с римскими памятниками внимание академистов часто привлекала помпейская архитектура: «... когда он (А.М. Горностаев) побывал в Неаполе и в Помпее, он сильно привлечен был «помпейскою архитектурой», в которой рядом со строгим классицизмом так ярко чувствуется влияние Востока, его веселых пестрых красок, его капризной орнаментики, его игривых линий. Об этой архитектуре он, конечно, довольно слышался еще в Петербурге от Александра Брюллова, который прожил в Италии несколько лет именно в то время, когда изучение Помпеи, всех ее древностей и архитектуры было в самом большом ходу у всех европейских архитекторов. Брюллов и привез с собой эту новую моду в Петербург» [89]. В эти же годы предметом изучения нередко становится и греческая архитектура.

Учебное проектирование также преимущественно было направлено на овладение формальным языком классицизма [89]. Все это естественным образом продолжало и развивало принципы обучения предшествующих этапов классицизма. Собственно, во второй четверти XIX столетия система классицистического образования стала наиболее разветвленной и

многоплановой. Если ранее воспитанников ориентировали на изучение закономерностей ордера, а также отдельных выдающихся образцов античного зодчества, в исследуемый период происходит постепенная переориентация их на практическое изучение архитектурных стилей (первоначально в 1830–1840-х годах античных – римского, греческого, помпейского, в дальнейшем – и европейских стилей нового времени).

Накопленные методические и историко-архитектурные знания активно внедрялись в архитектурное образование, а через него – в архитектурную практику своего времени. Качество новой архитектуры начинали ставить в прямую зависимость от научной достоверности использованных историко-архитектурных материалов. Это подталкивало зодчих ко всей большей археологической точности форм и декоративных деталей в проектируемых сооружениях.

Одним из наиболее интересных для нас явился вопрос классицизма как системы, фигурирующей в различных аспектах искусства и жизнедеятельности, наиболее интересными популярными из них являются образовательный.

В энциклопедическом словаре классическое образование представлено как среднее образование, основанное на изучении древних языков (латынь, древнегреческий) и литературы. Наиболее приближенным к классическому образованию по содержанию сейчас является филологическое образование. Классическое образование противопоставляют реальному образованию, которое направлено на изучение естественных и точных наук.

Современное классическое образование основывается на том положении, что знания и умения из одной сферы можно применять в другой. Во главу угла *становится саморазвитие, самостоятельное получение новых знаний.*

Но основным критерием классического образования является обращение к античности, изучение основ ее философии, мировоззрения технических и культурных достижений.

Вся история обращения к античности формулируется как открытие этой культуры как примера гармонии, согласованности, пропорциональности. Ее популяризация включала в себя обязательное изучение античной архитектуры всеми исследователями, философами, художниками, архитекторами и просто образованными людьми.

Цитируя М.П. Погодина, Гоголь писал: «Историю надо восстанавливать (restaurare), как статую, найденную в развалинах Афин, как текст Вергилиев в монастырском списке» [75,с.67].

Эти слова отражают глубокий, всеобъемлющий общественный интерес к «восстановлению» забытых исторических фактов, произведений архитектуры и деталей предметно-пространственной среды античной древности, породивший в первой половине XIX в. в России расцвет особого жанра архитектурного творчества – «реставраций» памятников античности, широко представленных в работах пенсионеров Петербургской Академии художеств. Некоторые из выпускников Академии стали создателями и первых отечественных историко-архитектурных трудов, базировавшихся на собственном натурном изучении античных сооружений. Например, Д. Ефимов был автором сочинения, в котором «доказывал происхождение колонн греческих от Египетских» [75, с. 89–91], С. Иванов работал над трудом об античных ордерах; Р. Кузьмин издал первый в мире увраж, посвященный исследованию и проекту реставрации храма Ники Аптерос на Афинском акрополе и т.д.



Рис. 3. Закономерности, передающие общие свойства античной архитектуры и ставшие основой классического искусства

Почему ордерный храм был своего рода вершиной в греческой архитектуре, и вследствие чего он оказал огромное воздействие на последующую историю мировой архитектуры, мы рассмотрим в приведенной схеме.

Создатели архитектуры античности определили важные принципы, по которым необходимо было создать такое сооружение, в котором выражалась бы определенная общая закономерность. В таком сооружении должны были быть выражены самые главные свойства, не подверженные никаким изменениям и случайностям. А так как изобразить что-либо в искусстве можно только в виде определенного предмета или существа, то такое изображение становилось символом, передающим в отдельном явлении эти общие свойства. Так человек, его лучшие качества – сила, ум, воля, красота – стал основой логических построений при создании ордерной системы античности. Именно они стали социальной, политической и эстетической основой классического искусства.

В древнегреческом ордере существует ясный и стройный порядок, согласно которому сочетаются друг с другом три основные части постройки – основание, колонны и перекрытие. С созданием каменных конструкций древние зодчие «из области шатких и неустойчивых глазомерных расчетов доработались до установления прочных законов «симметрии», или соразмерности составных частей здания». В этих законах и в приемах их использования, в сочетании правила и творчества, числа и поэтической фантазии, «порядка» и его «нарушения» и реализуется духовно-образная задача античной архитектуры.

В ордере и заложенном в нем законе, который существовал и имел свое выражение в числах, определены правила построения храмов различных ордеров, суть этого закона заключается в так называемом модульном исчислении пропорций. Храм был соразмерен в своих частях и в целом. Эта соразмерность, гармоничность ордера, полная математической ясности и

стройности, представляет собой новое явление по сравнению с примитивной и грубой архитектурой более древнего периода. Она родилась как великая победа разума над хаосом, над стихией. И здесь заключается важное двуединое свойство ордера. Его правилам, с одной стороны, присуща абсолютная завершенность математической формулы. С другой же стороны, эта формула была наполнена человеческим содержанием. Именно это мы попытались представить на рисунке 3, обосновывая базовые системные принципы ордерной архитектуры.

Рассмотрим факторы, способствующие развитию классицизма как научной системы и методологии в архитектурном формообразовании.

В течение всего времени изучения классицизма существовало несколько противоречивых факторов, реализующих его как научную систему, определяющую законы формообразования:

- с одной стороны, это цельность художественного образа, заключенного в строгой рациональной и функциональной специфике античной архитектуры;

- с другой – ордерная система как декоративный признак классики в архитектуре средневековья и нового времени.

Противоречие заключается в абсолютной органичности античной архитектуры и неуместного, а порой и формального использования ордера в архитектуре «классицизма». Классицизм в данном случае – не понятие стиля, а понятие системы.

Ордерная система приобретала различные декоративные формы, став так называемой фасадной декорацией, и при этом разными архитекторами она понималась и обосновывалась с различных точек зрения. Чаще всего композиционное различие ордерных форм определялось такими факторами, как национальная специфика архитектуры, от которой никто не желал отказываться, но применение классики было нормативом, определяющим:

- общественно-политические условия;

- форму общественной жизни (уклад и традиции);
- установление общепринятых закономерностей;
- абсолютную эстетическую ценность;
- художественную необходимость.

В этом списке нет строительной целесообразности и экономически-утилитарной стороны, которая в эпоху использования ордерной классики сконцентрировалась в одном факторе – художественной необходимости.

Именно это фактор мы и рассмотрим подробнее.

Формы общественной жизни и культуры народов нового времени и эпохи просвещения и современного времени тем более, не сходны с соответствующими формами исторических эпох.

В связи с этим многими архитекторами эпохи неоклассицизма задавался вопрос: «Есть ли основания предполагать повторения древне исторических форм и в будущем, а если есть, то их применение невозможно без нарушения их разумности и целесообразности». В связи с этим встает вопрос, а является ли классическая архитектура абсолютной формой или только исторической, подле которой, в иных исторических условиях, рождаются другие, отличные от первых формы. Грандиозное существо архитектуры не скрыто от современного архитектора(может быть, оно скрыто от зодчего), и он столь же далек от него, сколь далека от нашего времени эпоха Египта от Греции.

В начале XX века создание новых форм в архитектуре было, по выражению И. Голосова, «несколько хаотичным и бессистемным».

Известный немецкий искусствовед Вельфлин подчеркивал ту же мысль, говоря буквально следующее: «Слово «классический» не означает здесь оценки, потому что и у барокко есть свой классический период. Барокко или, скажем, современное искусство не есть ни упадок, ни совершенствование классического искусства, оно – вообще другое искусство».



Вопрос, является ли классицизм стилем искусства, – скорее нет, чем да.

Основанием для такого вывода явился анализ периодизации классицизма, который очень наглядно продемонстрировал отсутствие его определенного начала и конца. Но его несомненная живучесть как художественного образа, характеризующего очень определенные качества архитектуры, существует и по сей день. С оговоркой на официальную архитектуру, а не на частное строительство, которое в настоящее время выходит за рамки градостроительного контроля.

Выделим принципы, сформировавшие его активное использование в качестве официального стиля:

- определение строгих канонов, обнаруживающих стройность и логичность самого мироздания;
- наличие структуры, обеспечивающей характерные типологические черты, исключая случайные индивидуальные признаки;
- обеспечение общественно-воспитательной функции, заключенной в регламентированном использовании ордерной системы.

Рассматривая классику как норматив для творчества, необходимо подчеркнуть ее роль как научной системы, возникшей еще в эпоху Витрувия и развивающейся на протяжении всего последующего времени до XXI века.

Наличие большого количества трудов, определяющих принципы классики и формирующих классицизм как систему закономерностей, определяющих нормы и правила не только в архитектуре, но и во всех видах искусства, – это тот запас научных данных, который необходимо использовать в образовании. Данные о различных теоретических концепциях приведены в таблице 1.

Таблица 1. Теоретические труды и научные концепции классицизма в книгах теоретиков архитектуры от древнейшего времени до наших дней

<p>Марк Витрувий Полион, I в. до н.э., римский архитектор, механик, ученый-энциклопедист</p>	<p>Изучение античности как научной теории о гармоничной архитектуре. Классическая архитектура основана на универсальном объективном значении числовых закономерностей и пропорциональных соотношений</p>
<p>Филиппо Брунеллески, основоположник Возрождения, научной теории перспективы</p>	<p>Замена декоративных гирлянд аркад геометрической строгостью и сплошными горизонтальными элементами стали характерными чертами Возрождения</p>
<p>Леон Батиста Альберти (1404–1472 гг.), итальянский архитектор, скульптор, художник и писатель, автор книги «Десять книг о зодчестве»</p>	<p>Античность как система пропорциональных закономерностей. Здание становится произведением искусства, не потому что оно украшено, а в силу гармонии и согласованности частей</p>
<p>Джакома Бароццио Да Виньола (Vignola; наст.имя Якопо де Бароцци; 1507–1573), итальянский теоретик и архитектор позднего Ренессанса</p>	<p>Правило пяти ордеров архитектуры, разработал новую теорию, которую отличают четкость, системность, логика и простота. В 1514 г. впервые применил правильное наложение трех главных ордеров. «Эту дату можно принять как время восстановления иерархии и плана ордеров»</p>
<p>Жан Бюллан, французский архитектор и скульптор эпохи</p>	<p>Издal первое практическое руководство «Общее правило архитектуры»</p>

Возрождения	
Андреа Палладио (1508–1580), архитектор, автор трактата «Четыре книги об архитектуре»	Функциональная значимость и строгость, жесткое следование композиционным приемам и принципам. Экономичность и рациональность
Ж.Ж. Блондель (Blondel Nicolas–Francois) (1618–1686), французский архитектор и теоретик искусства, военачальник, инженер-фортификатор, дипломат	«Все открытия в архитектуре уже сделаны – нам остается согласовать эти принципы в наших произведениях... Мы должны помнить о превосходных образцах античности, согласовать их принципы с нашей практикой и с нашим опытом пространственной композиции»
Никола Пуссен (1594), художник эпохи Просвещения, Франция	Культ разума – одно из основных качеств классицизма. Построил теорию модусов – образный ключ на основе ладов музыкального строя
Иоганн Иоахим Винкельман (1711–1767), автор книги «История искусства древности»	Рационалистическая эстетика – «классицизм». Непреходящие ценности античной классики воплощены в законе красоты – единство в многообразии, которая достигает «благородной простоты и спокойного величия»
Вёльфлин (Heinrich Wölfflin) (21.06.1864–19.07.1945), швейцарский писатель, историк, искусствовед, теоретик и историк искусства	Рассматривает классицизм не как стиль, но как систему способствующую изменению формы: «Слово «классический» не означает здесь оценки, потому что и у барокко есть свой классический период. Барокко или, скажем, современное искусство не есть ни упадок, ни совершенствование классического

	искусства, оно – вообще другое искусство»
Оленин Алексей Николаевич (1763–1817), президент Императорской Академии художеств	Автор системы методических разработок и наглядных пособий на основе античных слепков обучение в академии архитектуры направлено на овладение формальным языком классицизма
Голосов Илья Александрович (1883-1945), архитектор	Продолжил теорию Вельфлина о том, то классическая архитектура не есть форма абсолютная, а только историческая, подле которой, в иных исторических условиях, рождаются другие, отличные от первых формы
Жолтовский Иван Владиславович (1867–1959), русский и советский архитектор, художник, просветитель, перевел «Четыре книги об архитектуре» А. Палладио	Определил классицизм как творческий метод архитектора. Отказался от ордерной системы и ренессансного декора, однако сохранил принципы гармонизации, присущие классической архитектуре

\*Более подробно периодизация концепций классицизма представлена в приложении 2.

Творческая мысль, имеющая колоссальную ценность в искусстве архитектурного построения, есть основа архитектурной композиции, и поэтому первой заботой обучающего этому искусству должно быть выявление творческого начала у обучаемого, отходя от всего того, что в какой-либо мере останавливает выявление этого начала, так как без проявления живой, свободной творческой мысли, как фактора движущей силы, не может быть творчества в области архитектуры как искусства.

Многие известные архитекторы начала XXвека склоняются к мысли, что изучение существовавших в архитектуре стилей как таковых необходимо, но стиль не есть сущность архитектуры, поэтому прежде всего надо научить отделять художественный дух от стиля и материальных ценностей.

В аналитических статьях И. Голосова особое внимание уделяется архитектурной композиции, ее законам, построенным на изучении классической архитектуры: «Свободное распоряжение контрастами, движениями есть художественный процесс и содержание, которое следует рассматривать независимо от стиля и которое в существенном может принять вполне определенную форму, совершенно независимую от стиля. Следовательно, изучение стиля не есть путь к познанию существа архитектуры, почему оно и не должно входить в курс обучения архитектурному построению.

Изучение классической архитектуры должно войти в программу архитектурного построения, но, ни в каком случае не в плоскости ее внешнего облика как стиля, а в смысле понимания ее существа: принципов построения и соотношения масс, ситуации масс и форм восприятия их, соответствия плана с фасадами, целесообразности форм и т.д.».

Реализуя образовательные программы специальности «Архитектура», мы понимаем, что классическую архитектуру следует рассматривать при прохождении начального курса архитектурного построения, имея в виду реализацию общепрофессиональных компетенций, дающих необходимые сведения по классике чтением теоретических курсов, в том числе изучением курса ордеров, принятого во всех архитектурных школах, с помощью которого приобретается главным образом *знание классических пропорций*.

Изучение же и познание пропорций как таковых, необходимое в начальном архитектурном обучении, не должно базироваться исключительно на примерах классики, так как преимущественно в постоянно

повторяющихся по своей общей структуре произведения искусства, как, например, греческие храмы, могут выработаться более или менее постоянные отношения для отдельных частей здания. Но при изучении пропорций вообще нельзя руководствоваться только этими положениями, так как необходимые пропорции для какого-либо художественного произведения должны быть заново созданы, извлечены из него и следовать из него, причем целое ни в коем случае не может быть только суммой раз навсегда определенных отношений его частей, откуда является необходимость познания пропорций как таковых, вне зависимости от установленных в классической архитектуре соответственных положений.

Синтез различных положений, систематизирующих архитектурное образование и определяющих его зависимость от классики, приведен на рисунке 4.

Кроме предложенной образовательной модели в различные эпохи сформировались пути и формы обращения к античной классике, возникло понимание классицизма как проектного метода.

Виды этих методов приведены в классификации:

- метод историзма;
- метод стилизации;
- метод теории фасада;
- метод комбинаторики и т.д.

Существует множество примеров, определенных как некий свод правил, которыми должны пользоваться архитекторы при создании произведений в классическом стиле. В качестве примеров можно привести теорию фасада, которая возникла как метод классицизма еще в XVI веке, разработана Джакомо Бароццио Да Виньола и описана в правиле пяти ордеров; теорию Пуссена о формировании гармонических рядов на основе музыкального ряда, Альберти о теории большого или поэтажного ордера.

С точки зрения практического опыта, интересно привести методику И. Голосова, который предлагает анализ последовательных проектных действий и фактическое наличие при этом умений и навыков у студента, характеризующих его профессиональную подготовку:

- общая идея задания;

- композиция плана;

- связь объемного и планового решения с учетом и функционального назначения сооружения с его общей социально-художественной идеей, изучения технико-экономических деталей задания;

- многократное обдумывание отдельных частей проекта.

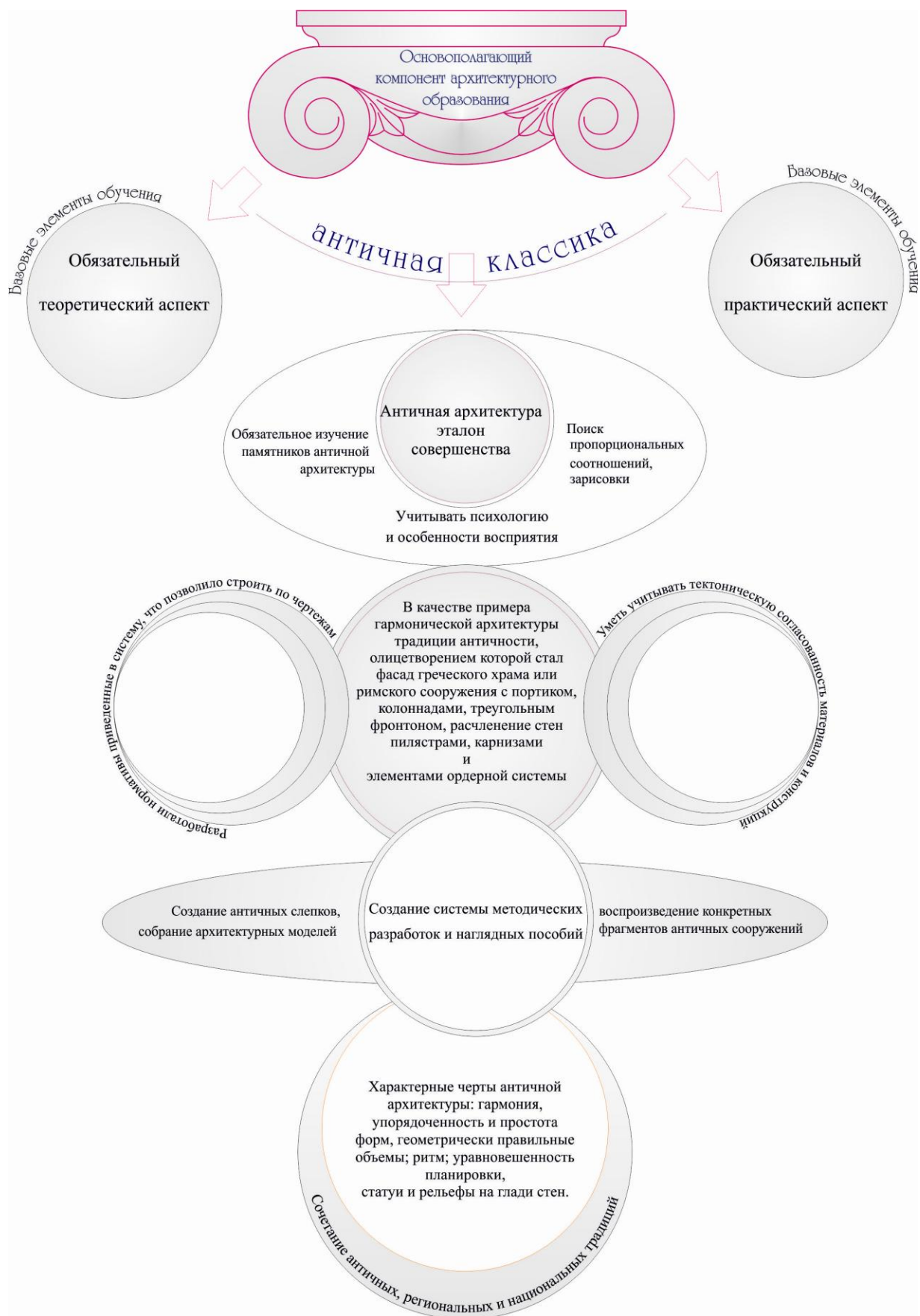


Рис. 4. Системная модель архитектурного образования на основе принципов и положений классицизма



Здесь играет колоссальную роль предварительный набросок рисунком. Рисунок конкретизирует отдельные этапы работы архитектора, убеждает в правильности или, наоборот, в неправильности найденного решения. Особенно необходим и полезен рисунок в первоначальной стадии проектирования. Для архитектора умение рисовать – то же самое, что умение комбинировать. Архитектор, не умеющий рисовать, никогда не сумеет компоновать.

Самому умению использовать классику нужно долго и добросовестно учиться. Между проектом архитектора и его реализацией на стройке часто получается большое расхождение.

Многие архитекторы стремились построить теорию архитектуры на основе вечных и бесспорных классических законов.

Теория архитектурной композиции не может быть основана на индивидуальных эмоциях отдельных проектировщиков, ее законы должны быть следствием фиксации только тех явлений, которые приемлемы, применимы как бесспорные, а это в первую очередь законы красоты, выработанные античностью [95]. Рассуждения о цоколе, арке, капители и многом другом говорят о том, что молодежь еще не разобралась в настоящей ценности классического наследия, а также недооценивает широты его применения в наше время. Долгое время знания классики определялись точным повторением приемов классики, любованием и повторениями классических образцов антикварного характера.

Основное все же условие создания ценного современного архитектурного произведения – это осознание существа той эпохи, в которой это произведение делается.

Опыт классицизма основан, по мнению Голосова, на комбинации древних форм, имевших смысл в сооружениях древних, но совершенно не подходящих к новым сооружениям. В связи с этим понятием он применяет термины «художественная» и «нехудожественная форма», приведя очень

органичный пример: обработав, например, въезд в железнодорожный тоннель в виде египетского или греческого храмов, мы тем самым не получаем художественного выражения тоннеля как такового, следовательно, не будем иметь художественной формы, несмотря на то, что примененная форма по природе своей художественная.

Применяя в различных ситуациях греческие портики с колоннами независимо от функций здания и особенностей градостроительной ситуации, мы практически принижаем значение этого стиля в истории искусства. Используя классическое наследие как законодательную систему, современные архитекторы реализуют его вне функциональных и образных значений архитектуры. Это приводит к отсутствию в архитектуре такого важного понятия, как художественная форма. В связи с этим очевидно, что художественная форма может существовать только тогда, когда она отвечает причине, ее породившей.

Анализируя проблемы использования классического наследия как образовательного метода на заре XX века, теоретики архитектуры выявляют одну важную тенденцию: архитектор должен быть свободен от стиля в старом, историческом смысле этого слова и должен сам творить стиль, получающийся как результат соответствия архитектурной формы содержанию или назначению вещи, он должен творить художественную форму так, чтобы она отвечала месту, времени и духу (идее) той вещи, для которой она творится.

Именно этот вывод привел в свое время к решению определить руководящие правила и законы, облегчающие зодчему в каждом отдельном случае избрание правильного пути к разрешению задачи художественного творчества в указанном выше смысле.

Устанавливая те или иные законы в архитектурно-художественном построении, мы тем самым ограничиваем до некоторой степени интуитивную

деятельность художника, заставляя его рассуждать в момент творчества, что, несомненно, ограничивает свободу проявления интуиции.

Конечно, рассудочная ограниченность не может быть главным побудительным фактором в художественной деятельности архитектора, поэтому нельзя, да и невозможно каждый момент творчества обусловить тем или иным раз навсегда установленным законом. В наших силах – лишь возможность установить наиболее благоприятную почву для целесообразной с эпохой деятельности, для чего необходимо установить только непреложные положения, являющиеся неизбежными, истинными и несменяемыми.

Таких положений много и они, несомненно, обладая абсолютной ценностью, одинаково приемлемы как к классической архитектуре, так и к архитектуре нашего времени. Все остальное принадлежит интуитивному творчеству и не может быть поставлено в определенные рамки закона.

Несмотря на огромный и во многом положительный опыт использования ордерной системы и определения ее как законодательной, не следует забывать, что эти законы всегда были гибкими и не категорическими.

Тенденции, определяющие статические и динамические черты классицизма, приведены на рисунке 5.

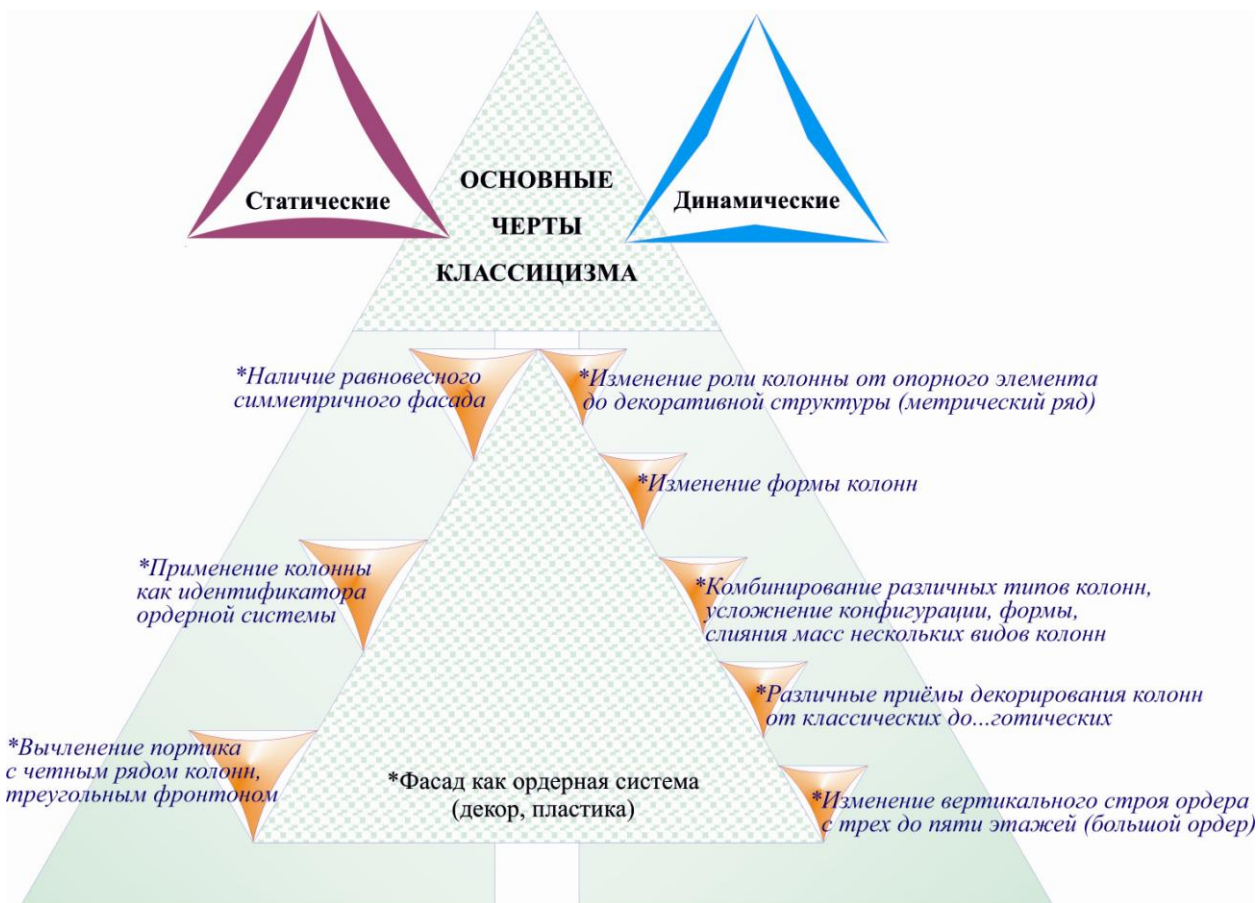


Рис. 5. Схема статических и динамических принципов архитектуры классицизма

Из приведенного рисунка 5 следует, что в классицизме преобладают динамические тенденции развития форм, что дает основание говорить о формах классицизма как о живой развивающейся структуре.

Анализируя принципы использования классических норм античности в архитектуре после греческого периода, можно выделить следующие законы, так или иначе определяющие непреложный опыт античных зодчих:

- закон художественной необходимости;
- законы: пространственных положений и соотношений архитектурных масс;
- пропорциональной художественной зависимости объемов;
- художественного восприятия;

- выражения психологического воздействия архитектурно-художественных масс и форм;
- независимость некоторых явлений, например действие горизонтали и вертикали, света и тени и пр.;
- объективная художественная оценка;
- закон абсолютной ценности положения массы в пространстве и различности воздействия их на восприятие при разных условиях.

Во всяком художественном произведении должна быть проявлена индивидуальность художника, но оправдание и художественное значение этого проявления будут только тогда, когда оно выступает в форме объективной ценности, ибо неопределенная величина может быть представлена только при помощи величины определенной. Это побуждает признавать абсолютной ценностью законы, непреложно и всегда лежащие в основе каждого художественного произведения.

И прежде, и в настоящее время обучение архитектуре начиналось с отмывки тушью деталей классических ордеров и изучения стилей. Знакомства же с основными положениями архитектуры, ее художественным построением не было, что надо признать по существу неправильным, так как подобный толчок мысли направляет молодую творческую деятельность в ту сторону, откуда, может быть, навсегда закрыт путь к художественному творчеству, в совершенном значении этого слова.

Всем достаточно известно, хотя бы по репродукциям, художественное воздействие архитектурных масс Афинского акрополя, выявляющих индивидуальную художественную ценность каждой из них.

Техника построения улицы города нам известна, но закона архитектурного ее построения мы не знаем, между тем бессмысленно застраивать улицы сооружениями, могущими, может быть, служить для изучения существовавших во все века стилей, не представляя себе реальной художественной ценности каждого отдельного дома в отношении построения

улицы в целом, рассматривая таковую в свою очередь как элемент единого организма – города.

Культура также отражает свою ценность в архитектурном организме, в его принципе построения. На принцип построения архитектурных организмов от исторических времен до наших дней колоссальное влияние имела религия народа.

Принцип художественного построения базируется на трех принципах:

- рациональность;
- художественная необходимость;
- конструктивной необходимости.

На этих принципах базируются архитектурные формы классики, не только явившейся высочайшей формой синтеза всех общественных культур и экономических факторов своего времени, но и в конструктивной области, давшей ценные образцы.

Таким образом, мы вплотную подходим к выяснению задач архитектуры, заранее указав, с какой точки зрения я ее рассматриваю, а именно с точки зрения ее места и назначения в обществе.

Рассмотрим примеры использования классики как творческого метода в архитектурном формообразовании.

В качестве сравнения приведем пример образовательной программы русской архитектурной школы начала XX века – автор И. Голосов. Программная схема прохождения архитектурного обучения на I курсе.

1. Общие понятия об архитектуре, ее задачах и ее значение в жизни человечества.

2. Архитектурная масса.

Понятие об архитектурной массе.

Положение масс.

Соотношение масс.

Масштабность масс.

### 3. Архитектурная форма.

Понятие об архитектурной форме.

Зависимость формы от содержания.

Соотношение форм.

Масштабность форм.

Композиция несложного сооружения гражданской архитектуры с показанием плана, фасадов и разрезов.

### 4. Архитектурная обработка масс и форм.

Значение различной архитектурной обработки одной и той же массы.

Выявление масштабности массы обработкой ее части архитектурной деталью.

### 5. Средства выражения.

Выявление мощности сооружения.

Выявление грации сооружения.

Выявление идеи сооружения.

Композиции несложного сооружения монументальной архитектуры с показанием плана фасадов и разрезов.

### 6. Значение пространственных отношений.

### 7. Ритм и метр в архитектуре.

Основное достоинство классического образования состоит в том, что, пропагандируя его и строя соответствующие образовательные программы, мы не должны ничего придумывать. Однако такой подход к образованию становится серьезной проблемой, омертвляющий творческое образование. Поэтому в обращении к классике в архитектурном образовании всегда будет лежать противоречие канона и эксперимента.

Однако, несмотря на противоречивый подход к использованию наследия античной Греции в реализации профессиональных задач архитектурного образования мы пришли к выводу, что основные системные

формулы античной классики, такие как логика, закономерности, методология и идеология, естественно ложатся в основу любой образовательной системы.

На протяжении веков развития классицизма эти принципы и методы мало менялись, но интерпретировались и применялись с учетом национальных и социальных систем, в которых приобретали исключительные черты, реализующие одинаковые задачи: логичность, соразмерность, симметрию, красоту.

В современных образовательных методиках не так много уделяется внимание ордеру как незыблемому конструктивному и декоративному элементу, на первый план выходят современные материалы и уникальность и с точки зрения формы и с точки зрения технологии. Однако классика и классицизм остаются в рамках освоения правил гармонизации формы, а главное – апеллируя в современном проектировании критериями пространства и находящимися в нем формами, вопрос визуального восприятия архитектурных масс в рамках уже существующих застроек становится едва ли не самым важным. Именно в этой связи мы разработали курс «Теория восприятия архитектурной среды», в котором рассматриваются античная архитектура и архитектура классицизма с точки зрения ее ансамблевости и функционального назначения, а также факторы визуальной коррекции формы в связи с ее адаптацией в определенной функциональной среде.

Авторская программа и аналитические работы студентов представлены в приложении 3.

Нами предложена концептуальная модель классицизма как универсальной образовательной системы, в основе которой – факторы, объединяющие классику как догмат законов и непреложных правил с творческой доктриной различных культур и авторских концепций.

Суть концепции заключается в следующем:



Мерой способности человека включаться в деятельность выступает совокупность компетентностей. Для образовательной практики профессионального архитектурного и вообще художественного образования можно выделить следующие ключевые компетентности:

–*математическая компетентность* – умение работать с числом, числовой информацией – владение математическими умениями – проявляется в умении систематизировать, структурировать, выстраивать логику проектных действий;

–*коммуникативная (языковая) компетентность*– умение вступать в коммуникацию с целью быть понятым, владение умениями общения – проявляется в умении защищать и обосновывать проект выбранные решения перед заказчиком;

–*информационная компетентность*– владение информационными технологиями – умение работать со всеми видами информации – проявляется в умении систематизировать, искать и грамотно использовать информацию, которая будет содействовать решению задач проектирования. Важной частью информационных компетенций для художников, архитекторов и дизайнеров является заимствование идей, которое должно быть без копирования конкретных технических решений или фрагментов произведения;

–*автономизационная компетентность*– умение саморазвития – способность к самоопределению, самообразованию, конкурентоспособность – определяется умением креативно решать проектные задачи, с учетом инновационных технологий, материалов и конструкций и механизмов в области строительства, способность быстро меняться, быстро пристраиваться к новым условиям;

–*социальная компетентность*– умение жить и работать вместе с другими людьми, близкими, в коллективе, в команде – проявляется в возможности архитекторов участвовать в международных проектах,

реализовывать свои проекты с учетом различных социальных, национальных и климатических условий;

*–продуктивная компетентность–* умение работать и зарабатывать, способность к созданию собственного продукта, умение принимать решения и нести ответственность за них;

*–нравственная компетентность–* готовность, способность и потребность жить по общечеловеческим нравственным законам.

Все эти компетенции формируются через универсальные учебные действия – это обобщенные действия, открывающие возможность широкой ориентации студентов, – как в различных предметных областях, так и в построении индивидуальной учебной деятельности, в которой главным является понимание ее цели, ценностно-смысловых и практических характеристик.

Представленные компетенции определены еще «классическим» образованием, которое предполагает не только овладение арсеналом предметных компетенций включенных в обязательный список обучения еще со времен античности, это математика, риторика, философия, филология, но и эстетический цикл, принятый как обязательный во времена просвещения это – рисование, музыка, танцы, спорт.

Анализ выделенных дисциплин дает определенную интеллектуальную направленность развития человека, которая может в дальнейшем реализоваться и в других видах знаний. Каждая из дисциплин определяет многочисленный спектр возможностей:

Филология – знание языков, умение читать и понимать информацию, знать древние тексты – проявляется в интеллектуальном формате проектировщиков, умеющих пользоваться широким диапазоном знаний в различных областях жизнедеятельности и культуры для индивидуального подхода к проектированию.

Математика – формирует технические, инженерные навыки, структурирование, логику, пространственное мышление, синтез, выбор критериев и т.д.

Риторика, или красноречие, – дает широкие коммуникативные возможности, выдвижение идей и гипотез и их обоснование, построение логической цепочки рассуждений, кроме того, способствует развитию важной продуктивной компетенции: умение найти заказчика и заработать.

Философия – формирование личности через освоение всеобщих законов развития природы, кроме того, в основе философии лежит эстетика, понятие о красоте и гармонии. Прекрасное – это категория для всей деятельности искусства, в которой заключена Вселенная. Проявляется в художественно-образном содержании объектов архитектуры.

На всех ступенях профессионального образования необходимым является обеспечение преемственности в освоении студентами универсальных профессиональных действий, которые заложены в архитектуре античной классики и классицизма. Это закономерности структурных построений, пропорционирования, а также методологические системы, выдвинутые теоретиками классицизма и ставшие своеобразным нормативом в реализации творческих идей архитекторов всего мира.

В предлагаемой модели рассмотрены все вышеперечисленные принципы, обосновывающие универсальность классицизма как образовательной системы. (Приложение 4). Таким образом, в данной главе рассматривались композиционные и стилистические признаки классицизма в связи с его формированием в национальных системах. Произведен широкий обзор объектов, классифицированы признаки, определяющие визуальное восприятие объекта с точки зрения его принадлежности стилю классицизма.

Решая практические задачи данного исследования, мы обратились к глубокому изучению композиционных принципов классицизма. В разделе рассмотрены примеры динамичных и статичных элементов ордерных форм,

определяющих развитие форм классицизма. В первую очередь, это формы колонн, которые в разных художественных системах трансформировались, подчиняясь особым традиционным формам архитектуры, и выявляли основное противоречие классицизма, заключенное в широком применении ордера, но и в еще более широких возможностях его стилизации.

Итак, можно сделать вывод, что в развитии принципов классицизма архитекторы не реконструируют ордер, а лишь упрощают его, лишают его многих деталей, не переходя границу, за которой упрощение ордера перерастает в его реконструкцию. В разные исторические периоды разные зодчие по-своему нащупывали пути выявления в архитектурной композиции той основы, которая определяет структуру самой архитектурной формы и от которой в решающей степени зависит художественный облик этой формы.

В эпоху Возрождения в самом обращении с классическим ордерам уже ясно ощущалась формировавшаяся специфическая концепция формы – ориентация на выявление в общей композиционной структуре крупной формы.

Архитекторы упрощали ордер не с целью получить новый художественный эффект, не в поисках некоего нового варианта ордера. Мы попытались выявить, какую степень упрощения выдерживает классический ордер, сохраняя при этом свои основные художественно-композиционные качества. Нас интересовала не сама по себе граница упрощения, переход за которую вел уже к изменению самой художественной структуры ордера, приводил к его реконструкции. Нам важно было выяснить, что именно в архитектурном образе (в данном случае в ордере) несет основную художественную нагрузку, а что имеет подчиненное значение.

Проведя подробный сравнительный анализ, мы можем с уверенностью сказать, что основными статическими признаками классицизма является образ колонны в любом ее виде. Именно характерные признаки колонны, в

конечном счете, определяют архитектурный образ и в той или иной степени обогащают его.

Итак, мы определили, что максимально упрощая формы ордера, архитекторы стремятся в то же время сохранить его художественную структуру.

Если рассматривать особенности этих изменений, то обобщенно можно сказать, что в архитектуре классицизма тосканский ордер оказался лишенным всех деталей (и профилей), от которых можно было отказаться без существенного нарушения его художественной структуры. Дальнейшее упрощение (например, отказ от утонения, энтазиса и консолей) уже резко изменяло художественно-композиционную систему ордера. Ярким примером этому является архитектура русского ампира.

Эксперименты над ордером показали, что архитектурные формы несут неодинаковую нагрузку в художественном облике здания. Одни из них определяют его структуру, и их изменение приводит к перестройке всей композиции, другие играют второстепенную роль, и их изменение, замена или вообще отказ от них не ведут к разрушению основной структуры художественного образа. Но эти наблюдения касались в данном конкретном случае не общей объемно-пространственной композиции здания, а ордерных архитектурных форм.

Сравнительный анализ приведенных архитектурных объектов указывает на возможность построить художественно закономерное сооружение несколькими способами:

- сохраняя или изменяя пропорциональные характеристики классического ордера;
- изменяя функциональное значение ордера;
- используя комбинаторные методы для создания усложнения рельефа архитектурных элементов;

– постепенно облегчая массы в вышележащих частях композиции или, наоборот, утяжеляя их.

В реализации принципов классической архитектуры многие зодчие продвинулись по пути художественного освоения новых архитектурных форм, однако сохранили принципы гармонизации, присущие классической архитектуре.

Анализ композиционных признаков архитектуры классицизма позволил сформировать представление о классицизме как универсальной образовательной системе, которая определяется понятием «классическое» образование в архитектуре.

В результате выдвинуто предположение о закономерном влиянии античной архитектуры на определение нормативов и канонов гармонической архитектуры. Однако творчество великих архитекторов дает нам основание с уверенностью предположить, что данная образовательная система не догма, а динамичная форма познания гармонии, природосообразности и визуальной логики.

На основе выделенных принципов предложена модель классицизма как универсальной образовательной системы, в которой обоснованы направления различных мировых архитектурных школ, обобщены важнейшие принципы архитектурного образования. Сделан вывод, что в реализации образовательных норм классицизма доминирует разумная человеческая деятельность, внутри которой формируется духовное пространство, построенное на композиционных закономерностях, синтезе всех общественных культур и экономических факторов, давшей ценные образцы мировой архитектуры.

## Заключение

Целью данного исследования являлось выявление и анализ законов развития форм классицизма в связи с историческим развитием общества. Искусство античной классики создало своеобразный эталон гармонической архитектуры, ставшей примером визуальной целостности, согласованности, ритмической упорядоченности.

Проведенный анализ развития классического стиля античности позволил определить не просто формообразующие принципы, но понять, как эта структура определила направление в архитектуре на два тысячелетия.

В разделе рассматриваются различные теории развития классицизма, большинство из которых сводятся к XVIII веку, наиболее ярко раскрывшему идейное и художественно-образное содержание архитектуры. Однако если рассматривать развитие классицизма как непрерывный процесс, можно прийти к выводу, что классицизм развивался непрерывно, в большей или меньшей степени подчиняясь особым условиям, связанным с социально-политическими формами общества, национальными традициями и географическими условиями. Накопление общих представлений об античном искусстве помогло рассмотреть стилистическую разницу между различными этапами в развитии греческого и римского искусства, их национальные особенности. Вместе с тем осознание того, что античная архитектура Греции была народной греческой архитектурой, «верным зеркалом своей отчизны», не могло не способствовать кристаллизации понятия народности искусства.

В этой связи нам показалось важным обратиться к глубокому пониманию классики как процессу, формирующему симбиоз прекрасного и функционального. Именно в связи с этим в своем исследовании мы подчеркиваем понимание классики как части прошлых достижений культуры, как науки, которая сохраняет свою актуальность в настоящем и продолжает существовать и оставаться востребованной наряду с более

поздними произведениями искусства, философскими и политическими идеями, научными концепциями и теориями.

Анализ данных первой главы позволил сделать следующие выводы.

Развитие классицизма в истории имеет свои особенности. В качестве данных, обосновывающих данное предположение, нами приведена авторская классификация и периодизация развития классицизма, выдвинуто предположение непрерывности формирования классицистических традиций в мировой архитектуре на примере различных объектов и авторских концепций мировых архитекторов.

В рассмотренных материалах и глубоком анализе теоретических и искусствоведческих трудов, обосновывающих законы и системные признаки классицизма, мы пришли к выводу, что понятие «классика» модифицировалось за счет изменения хронологических рамок. Прежде всего, речь идет о классике (классицизме) как определенном стиле в искусстве.

Новые открытия в области античного искусства способствовали более глубокому пониманию художественной ценности и национального своеобразия отдельных составляющих его культур.

В разделе приведен системный анализ работ философов классицизма, который помог обосновать формальный язык ордерных форм Греции и Рима, и продолжал оставаться ведущим в мировой архитектуре последнего тысячелетия. Кроме того, определены задачи классицизма как творческого метода. Ордерная палитра, составленная на основе археологического и историко-художественного изучения античности, заметно обогатилась. На смену общим правилам основных архитектурных ордеров пришла конкретика многообразных форм древней архитектуры, постепенно обретавшей черты местного и национального колорита, авторского начала, образной индивидуальности, тяга к прямому, непосредственному, «нефальсифицированному» изучению античных памятников.



Воспроизведение форм и архитектурной декорации античных сооружений, нередко изученных в период пенсионерства, глубоко отличает их создания от построек предшествующего периода. В приведенных примерах широко рассматривается переход от творческого обобщения античности к использованию форм конкретных античных памятников.

Классический стиль в архитектуре со дня его появления не переставал существовать, с разной долей трансформации его частей, определения композиционных приоритетов и принципов, формирования новых функций.

Важной антитезой данного исследования является изучение изобразительного искусства и скульптуры как синтез искусств, формирующее представление о классицизме как о живой полихромной форме. Однако в различных национальных культурах проявляется противоречие, выражающееся в разных отношениях и в соединении различных искусств и ремесел, в построениях общей композиции, то есть и в развитии синтетических искусств, и во взаимоотношениях искусства с другими явлениями культуры и материального бытия, и в использовании отдельными видами искусства выразительных средств, художественного языка и материала других искусств и т.д. Каждое из искусств, имея определенные преимущества перед остальными в одних отношениях, оказывается по сравнению с ними ограниченным в других отношениях.

Рассматривая развитие античного классического искусства, его философских взглядов, антропоморфизма, композиционных принципов, используемых в архитектуре, декор и скульптура дают основание судить о том, что античная классика не является вечным и абсолютным идеалом, а также о том, что так называемый европейский путь развития культуры (идуший от античности к Ренессансу, просветительству, классицизму и т.д.) является не единственным, а может быть, даже ине самым плодотворным и прогрессивным.

Это столкновение взглядов имеет прямое отношение к самым

существенным вопросам истории художественной культуры человечества, в том числе к коренным проблемам сегодняшнего времени. И поэтому мы обратились к некоторым особенностям греческого искусства, которые сейчас представляются наиболее важными для художественной деятельности народов мира.

В диссертации проведен хронологический анализ развития классицизма и особенности изменения его формообразующих качеств в связи с развитием социально-правовых функций общества, национальными особенностями и техническими достижениями.

Рассмотрение в хронологической последовательности позволило провести сквозной анализ архитектурных произведений, начиная с греко-римского подражательного периода, и определить преобладание традиционных композиционных схем построения архитектуры классицизма. Кроме того, можно обнаружить устойчивые и неустойчивые элементы стиля. При этом процесс изменения стиля почти не повлиял на предпочтение тех или иных композиционных схем, которые воплощались с почти равной интенсивностью в различных стилистических направлениях.

Наследие античности, эпохи Возрождения, достижения века Просвещения внимательно изучались, графические источники нередко копировались, но в постройках воспроизводились всегда творчески и с ориентацией на национальные традиции. Проведен анализ различных предложенных вариантов периодизации стиля классицизм, укрупненных по принципу наибольшего воплощения в различных национальных системах.

На основе этих исследований предложена новая периодизация стиля, сформированная на основе формирования авторских теоретических концепций, на основе античности.

Исторический идеал античности, по мере углубления исторических знаний, развития историзма, мышления, незаметно обретал черты конкретности той или иной исторической эпохи, что, в свою очередь,

стимулировало интерес не к обобщенным закономерностям античного искусства, а к частным случаям его проявления, ярче характеризующих его национальные и региональные особенности.

В результате изучения авторских теорий и общих стилевых концепций классицизма в различных странах был проведен морфологический анализ основных элементов архитектуры классицизма и принципов использования ордерной системы. Данные приведены в классификационных схемах и таблицах представленных в приложении к диссертации.

Проведен анализ развития архитектуры, который характеризуется рядом факторов, определяющих особые формальные принципы неизменные на протяжении многих веков.

Изучение развития принципов античной архитектуры в XIV–XVI веках в Италии, в частности идеи А. Палладио определили общие формальные признаки классицизма. В исследовании проведена систематизация признаков архитектуры классицизма, выявлены отличительные признаки от античной архитектуры, определены формально-образные, композиционные факторы, послужившие отличительными, стабильными признаками архитектуры классицизма на протяжении всего периода развития стиля.

Подробный анализ развития архитектуры классицизма позволил выдвинуть предположение о непрерывном развитии классицизма в мировой архитектуре с учетом национальных, религиозных, социально-мировоззренческих особенностей развития государств.

Положительная этическая программа классицизма в отдельные периоды утрачивала свое значение, а свойственные этой системе рационализм, нормативность, преобладание отвлеченной идеи над чувством, стремление к идеальности получают в отдельных случаях односторонне преувеличенное выражение, которое выражалось внутри больших стилей как индивидуальная трактовка задач и принципов классицизма, определившая эклектическое направление.

В предложенном исследовании мы попытались систематизировать эти периоды для того, чтобы определить общие временные рамки этого стиля. Общий анализ развития ордерной системы в рамках различных архитектурных стилей позволил нам сделать следующее заключение: временных границ, систематизирующих более или менее определенно возникновение и завершение стиля классицизм, в рамках определенного исторического периода не существует, да и не может существовать.

В разное время возникали концептуальные идеи развития архитектуры на основе ордерной системы, главная из которых сформирована уже в XX веке – создание системных принципов формирующих четкое понимание форм классической архитектуры.

Следует подчеркнуть, что в эти годы представление об античной архитектуре как о художественном образце теряет свой обобщенный, идеализированный характер. Недостигаемый, надисторический идеал, который, казалось бы, она воплощала, по мере углубления исторических знаний, незаметно, обретал черты конкретной исторической эпохи, что, в свою очередь, стимулировало интерес не к обобщенным закономерностям античного искусства, а к частным случаям его проявления, ярче характеризующим его национальные особенности.

Это привело к замене характерного для периода XVIII – начала XIX века стремления к идеалу тенденцией исторической ретроспекции. Изменившееся содержание понятия античного классического наследия обусловило появление различных стилистических интерпретаций античности в архитектуре. Существенным является также то, что в архитектуре классицизма возникали новые трактовки античного наследия, которые стали рассматривать как выражение народности и национального своеобразия искусства древнего мира, что оказало значительное влияние на развитие архитектуры 30–50-х годов XIX века.

В эти же годы было пересмотрено еще одно коренное положение классицизма – стремление к стилистическому единству в архитектурных ансамблях. Стилистическая разнородность, обнаруженная теоретиками и мастерами архитектуры в некоторых античных ансамблях, убеждала их в ее закономерности и в исторической оправданности метода художественной интерпретации классических традиций.

В целом следует сказать, что изменение характера освоения античного наследия в мировой архитектуре, зародившееся в русле классицистической концепции, привело к формированию нового понимания классицизма как академической системы, формирующей идеальные представления о гармонической архитектуре.

В исследовании рассмотрены различные формы классицизма как универсальной образовательной системы, способной дать представление о композиционной цельности, красоте, пропорциональности, масштабной согласованности и строгой упорядоченности и логичности форм. Формы древней культуры ясно говорили о психологическом воздействии храмы всегда имели и имеют свою отличную от других сооружений форму, которая также действует на психику человека, возбуждая соответствующие чувства, причем каждый вид архитектурного сооружения человек воспринимает различно, и чувство возбуждения их формами иногда совершенно противоположно [32].

Следствием психологического воздействия архитектуры является элемент эстетический, выражающийся в органичном использовании цвета материала и декора. Кроме того, в диссертации были проанализированы методы архитекторов в практическом применении.

В своем методе преподавания мы исходили из необходимости образования новых форм на основе подтверждения их правильности такими же образованиями в классической архитектуре.

Богатое наследие прошлого должно быть учтено и критически освоено современной архитектурой. Необходимо раскрыть основные принципы классической архитектуры – ее внутренние законы, дабы не впасть в грубую ошибку перенесения классических форм современную архитектуру механически [93].

Данное исследование не исчерпывает полноты изучаемой темы. В перспективе тему можно углублять и расширять по разным направлениям, важнейшими из которых является интерпретация классических форм в современной архитектуре на основе применения новых технологий, материалов, а также идеалов общества.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

### Литература:

1. Античная философия /Жан-Поль Дюмон.– М.: Астрель: АСТ, 2006. – 156с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие /пер. с англ. В.Н. Самохина. – М.: Прогресс, 1974.–392с.
3. Бартнев И.А. Очерки истории архитектурных стилей. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 262с.
- 4.Бархин М.Г. Архитектура и город. – М., 1979.
5. Бархин М.Г. Архитектура – основа синтезированной среды города // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – С. 198–203.
6. Бархин Б.Г. Методика архитектурного проектирования. – М.: Стройиздат, 1993. – 437с.
7. Борисова Е.А. Неоклассицизм // Борисова Е.А., Каждан Т.П. Русская архитектура конца XIX – начала XX в. – М., 1971.
8. Борисова Е.А., Каждан Т.П. Русская архитектура конца XIX – начала XX века. – М., 1971. – С. 17.
9. Борисова Е.А. Русская архитектура второй половины XIX века. – М., 1979.
10. Брунов Н.И. Памятники Афинского акрополя. – М., 1973.
11. Брунов Н. Очерки по истории архитектуры. – М., 2003.
12. Бунин А.В., Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства. – Т.2. – М., 1979.
13. Габричевский А.Г. Азбука каркасно-ордерной системы //Архитектура СССР. – 1989. – № 3.– С.66-69.
- 14.Габричевский А.Г. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения / под ред. А.А. Пучкова. – Киев: Самватас, 1993. – XLIV. – 256 с.
15. Гиббон Э. История упадка и разрушения Римской империи. Ч. I. – СПб.: Наука; Ювента. 1997. – С. 31–45.
16. Золотов Ю. Пуссен. – М., 1988. – С. 24–53.
17. Иконников А.В. Архитектура города. – М., 1972.

18. Иконников А.В. Художественный язык архитектуры / А.В. Иконников. – М., 1985. – 264с.
19. Ткачев В.Н. История архитектуры. – М.: Высшая школа, 1987.
20. Каган М.С. Морфология искусств. – Л., 1972. – 440с.: ил.
21. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910-х годов.–М., 1978.–Гл. 2, 3.
22. Кириченко Е.И. Архитектурные теории XIX века в России. – М., 1986. – С. 16–19.
23. Ле Корбюзье, Э. Модульор. Опыт соразмерной масштабу человека всеобщей гармоничной системы мер, понимаемой как в архитектуре, так и в механике. – М.: Стройиздат, 1976.– 239с.
24. Михайлова М.Б. Античность – источник архитектурных идей и композиции европейского зодчества XV–XIX вв.//ГМИИ: Культура и искусство античного мира.–М., 1980.–С. 221–237.
25. Моль А. Социодинамика культуры. – М.: Прогресс, 1973. –406с.
26. Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. – М., 1982. – 192с.
27. Нащокина М.В. Молодые пенсионеры в Италии// Архитектура СССР.– 1986.– № 6.–С. 104–109.
28. Нащокина М.В. Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. – М.: Изобразительное искусство, 1994.– 224 с., илл.
29. Нащокина М.В. Античность в русской архитектурной теории 30–50-х годов XIX века // Архитектурное наследие. Вып. 36. Русская архитектура / ВНИИ теории архитектуры и градостроительства; под ред. Н.Ф. Гуляницкого. – М.: Стройиздат, 1988.– 255 с.: ил.119/129.
30. Нащокина М.В. К истории русской академической школы первой половины XIX века (Архитектурные «реставрации» античных памятников) // Советское искусствознание. – 1988. – № 24. – С. 187–211.
31. Очерки по античной историографии/ под ред. К.М. Колобовой, Э.Д. Фролова. – Л., 1967. – Вып. 1. – С. 99.



32. Полевой В.М. XX век. Искусство Греции. – М.: Советский художник, 1984.
33. Савельева И.М., Полетаев А.В. Классическое наследие. – М.: ИД ГУВШЭ, 2010. – 336с.
34. Смолина Н.И. Традиции симметрии в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1990. –344с., ил.
35. Соколов Г.И. Искусство Древнего Рима. – М., 1971.
36. Сидорова Н.А. Новые открытия в области античного искусства. – М., 1965. –С.45–47.
37. Смелый А.С. Синтез пространственных видов искусств: теория. – Белгород: Отчий край, 2007. – 194с., ил.
38. Степанов Г.П. Композиционные проблемы синтеза искусств. – Л., 1984. – 320с.: ил.
39. Рейнгардт Л.«Новая вещественность» и риджионализм //Модернизм. 3 -е изд. – М., 1980.
40. РескинД. Лекции об искусстве / пер. с англ. Когана П.; под ред. Е.М.Кононенко. БСТ-ПРЕСС, 2006. –319с.
41. Розин В.М. Эволюция проектной культуры и форм ее осмысления // Труды ВНИИТЭ. – 1974. –№ 8.
42. Тиц А.А. Неизвестный русский трактат по архитектуре – «Русское наследие XVIII века». – М., 1968.
43. Тиц А.А., Воробьева Е.В. Пластический язык архитектуры. М.: Стройиздат, 1986. – 312 с.: ил.
44. Шевелев И.Ш. О формообразовании в природе и в искусстве //Золотое сечение. – М.: Стройиздат, 1990. – С. 6–129.
45. Шевелев И.Ш., Муратаев М.А., Шмелев И.А. Золотое сечение. Три взгляда на природу гармонии. – М.: Стройиздат, 1990.– 344с.
46. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда: в 2 кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. – М.: Стройиздат. 1996. – 709 с.: ил. ISBN 5–274–02045

47. Яковец Ю.В. Формирование постиндустриальной пирамиды: истоки и перспективы // Вопросы философии. 1997. – № 1. – С.9.

Источники:

48. Альберти Л.Б.: Десять книг о зодчестве: в 2 томах. Т. 2: Изд. Всесоюзная Академия Архитектуры, 1937. – С. 816.

49. Альберти Л.Б.: Десять книг о зодчестве: в 2 томах. Том 1: Изд. Всесоюзная Академия Архитектуры, 1937. – С. 382.

50. Белинский В.Г. Избранные философские сочинения / под общей ред. М.Т. Иовчука и З.В. Смирновой. Т. 1-2. – М.: Госполитиздат, 1948. – 642с.; 594с.

51. Бенуа А.Н. Русский неоклассицизм. Возрождение классики // А. Бенуа размышляет... – М., [1968].

52. Бенуа А. Живописный Петербург // Мир искусства. – 1902. – № 1.

53. Блондель Ф. Cours d' Architecture. Т. 1-5. – Париж, 1675-83.

54. Бринкман А.Э. Пластика и пространство как основные формы художественного выражения. – М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935.

55. Быковский М.Д. Речь о неосновательности мнения, что архитектура греческая или греко-римская может быть всеобщей. – М., 1934. – С. 9–10.

56. Бузескул В.П. Открытия XIX и начала XX века в области истории Древнего мира. – Пг., 1923. – Ч. 1. – С. 28.

57. Вагнер Р. Избранные статьи. – М.: Искусство, 1935; 1978. – 695 с.

58. Вельфин Г. Основные понятия истории искусства. – М.–Л., 1935.

59. Вельфин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: В. Шевчук, 2009. – 344 с.

60. Винкельман И.И. История искусства древности. – М.: Алетейя, 2000. – С. 794. ISBN: 5–89329–260–Х.

61. Витрувий Марк. Об архитектуре. Десять книг. – Л., 1936. – Кн. 3, гл. 1,2,5. – С.61–69.

62. Взгляд на Парфенон Афинский и изваяния, служившие оному украшением, известным под именем Эльгинских мраморов // Журнал изящных искусств. – 1823. – Ч. 1. – № 4. – С. 319.
63. Вопросы современной архитектуры: Сб. 2: Синтез искусств в архитектуре. – М., 1963. – 224с.
64. Всеобщая теория искусства. Т. 4. Искусство XVII–XVIII веков. – М., 1963. – С. 193–194.
65. Габричевский А.Г. Рец. на кн. И.А. Бартенева «Зодчие итальянского Ренессанса». – Л., 1936 // Архитектура СССР. 1937. № 2. С. 77–78.
66. Гегель Г.В.Ф. Сочинения. – М., 1959. – Т.4.
67. Герчук Ю.Я. Синтез и функция // Декоративное искусство СССР. – 1965. – №2. – С. 11-13.
68. Грабарь И. Э. История русского искусства. – М., 1900. – Т. 3.
69. Дмитриев Н. Речь об основании красоты в архитектуре. – М., 1840.
70. Жебелев С.А. Древняя Греция. – Пг., 1922. – Ч. 2. – С. 5; Михаэлис А. Указ. соч. – С. 340.
71. Златковская Т.О. У Истоков европейской цивилизации. – М., 1961. – С.119–120.
72. История архитектуры в избранных отрывках. – М., 1935. – С. 366.
73. История архитектуры // С.-Петербургский вестник. – 1879. – Ч. 4 (ноябрь). – С. 331.
74. История эстетики (Памятники мировой эстетической мысли). – М., 1967. Т. 3. – С. 8.
75. «Исторические афоризмы Михаила Погодина». – М.: Универс. тип., 1836(8), VIII.– 128с.
76. Кан Луис Пространство и вдохновение // Современная архитектура. М., 1969. – № 2. – С.13–32.
77. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1990.
78. Кант К.М. Красота и польза. – М., 1967.

79. Михаэлис А. Художественно-археологические открытия за сто лет. – М., 1913. – С. 51.
80. Надеждин Н.О. О современном направлении изящных искусств. – М., 1833. – С. 55.
81. О пестроте архитектурной у греков / /Библиотека для чтения. – СПб., 1837. – Т. 23. – С. 43.
82. Палладио А. Четыре книги об архитектуре. М., 1936
83. Пресное Г. Античные реминисценции в новом русском искусстве//Материалы по русскому искусству. – Л., 1928. – Т. 1. –С. 221– 233.
84. Stuart J., Revett N. The antiquities of Athens. М., 1810; Blauet A. Expedition scientifique de Moree.– Paris, 1831–1838. – Vol. 2–3.
85. Semper G. Bemerkungen über die Kunst der Baukunst und Sculptur bei den Alien. – S. 1., 1834.
86. J.Ruskin, Seven Lamps of Architecture, Tauchnitz Edition, 1903, p.
87. Фомин И.А. Московский классицизм // Мир искусства. – 1904. – №7. – С. 187.
88. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М., 1966.
89. Шевырев С. Взгляд русского на образование Европы//Москвитянин.– 1841.– № 1.–С. 222.
90. Шуази О. История архитектуры: в 2 т./ пер. с франц. Е.Г. Денисовой.– 3-е изд. – М.: Изд-во В. Шевчук.– Т. 2.– 200 с.

Материалы музейных фондов:

91. Луначарский А.В. Приложение 5 (к статье «Советская власть и памятники старины») стенограмма доклада на заседании музейно-методического бюро 13 марта 1929 г. в Государственном музее изящных искусств.
92. Луначарский А.В. Приложение 4 (к статье «Советская власть и памятники старины») стенограмма доклада А.В. Луначарского на конференции научных работников и экскурсоводов Государственной Третьяковской галереи (1929 г.). ГТГ.

93. Из стенограммы общего собрания сотрудников коллектива III архитектурно-планировочной мастерской. Творческий отчет о работе мастерской профессора И. А. Голосова 21 июня 1940 г. ЦГАЛИ СССР, ф. 1979, оп. 1, л. 35 лл. 1–20.

94. Голосов И.А. Лекция, прочитанная в 1922г. в Московском архитектурном обществе. ЦГАЛИ СССР, ф. 1979, оп. 1, д. 69. Полный текст ее опубликован в сб. «Из истории советской архитектуры (1917–1925 гг.). Документы и материалы». М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. С. 26–31.

95. Голосов И.А. Рукопись не датирована, но, по-видимому, представляет собой черновой набросок одной из лекций об архитектуре, прочитанной молодежи во Вхутемасе в 20-е гг. ЦГАЛИ СССР, ф. 1979, оп. 1, д. 75, лл. 5–13.

#### Научная справочная литература:

96. Большой энциклопедический словарь. – М.: БСМ, 1998.

97. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10т. – Т. VIII. –СПб.: Азбука–классика, 2008. – С. 826–828.

98. Власов В.Г. Стили в искусстве, словарь. Т. 1. –СПб., 1998. – 672с.

99. ВИА.Т. 11. – М., 1973.

100. Габричевский А.Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – 864с.

101. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.II.–М.: Рус.яз., 1989.

102. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник/ под ред. Г.Б.

Минервина, В.Т. Шимко. – М.: Архитектура–С, 2004.– 288с.

103. Компетентный // Словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1983. – С.241.

104. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: Rebe–book, 1994.

105. Махмудов Х., Мусабаев Г. Казахско-русский словарь. – Алма-Ата, 1954.

106.Метод //Основные термины дизайна. – М., 1989.–С.27.

107. Словарь искусств. –М.: ВнешСигма, 1966. – 534с.

108. Словарь терминов архитектуры / Юсупов Э.С. – 1994.

109. Плужников В.И. Термины российского архитектурного наследия: словарь-гlossарий. – М.: Искусство, 1995. – 160с.

110. Энциклопедический все научный словарь/ сост. под ред. В. Ключникова. – СПб., 1878. – Ч. 1. – С. 735.

Опубликованные источники:

111. Васькин А.А. Сталинские небоскребы: от Дворца Советов к высотным зданиям. Альбом. – М.: Спутник+, 2009.

112. Всесоюзная Сельскохозяйственная выставка. Павильоны и сооружения. Альбом. – М.: Искусство, 1954.

113. Кожев М.П., Прохорова М.И. Архитектура парков СССР. – М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1940.

114. Корнфельд Я.А. Архитектура Страны Советов. Театры. – М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1948.

115. Корнфельд Я.А. Лауреаты Сталинской премии в архитектуре. 1941–1950. – М.: ГИЛСА, 1953.

116. Кулешов Н., Позднев А. Высотные здания Москвы. – М.: Московский рабочий, 1954.

117. Лагутин К.К. Архитектурный образ советских общественных зданий: Клубы и театры. – М.: Искусство, 1953.

118. Хигер Р.Я. Архитектура речных вокзалов. – М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1940.

## Список принятых сокращений

МХК – мировая художественная культура

НИРС – научно-исследовательская работа студента

СРС – самостоятельная работа студента

ДПИ – декоративно-прикладное искусство

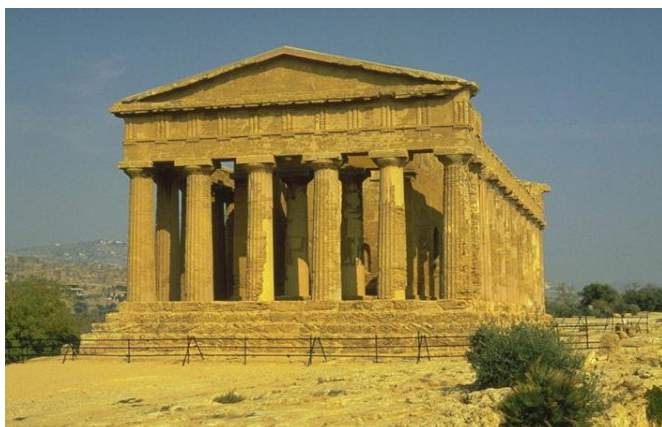
# ИЛЛЮСТРАЦИИ



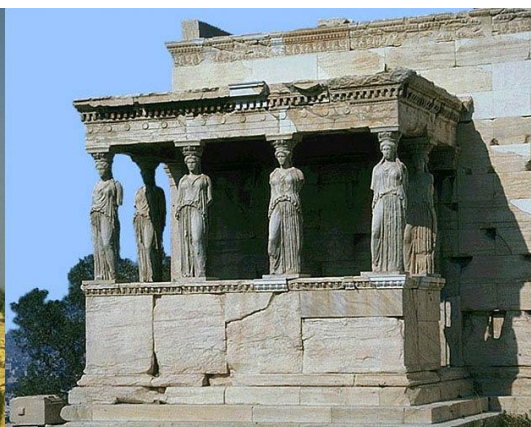
Ил. 1(а, б, в). Архитектура античной классики, к Главе 1, стр. 16



а) Парфенон V век до н.э. архитекторы Иктин и Калликрат, скульптор Фидий.

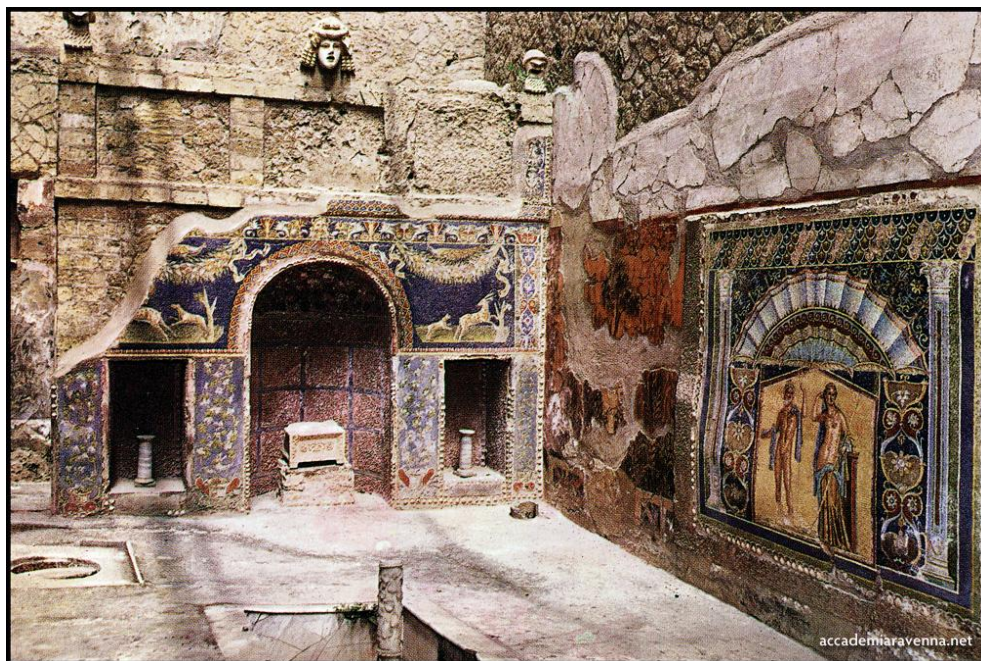


б) Храм Деметры, VI в. до н.э. Олимпия



в) Эрехтейон портик

Ил. 2 (а, б, в, г). Раскопки в Геркулануме и Помпеях, к главе 1, стр. 19



а)



б)



в)

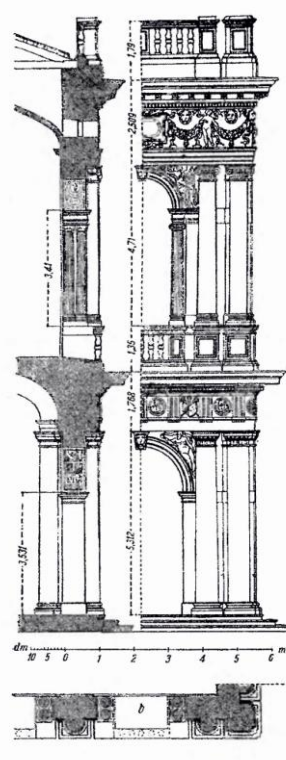
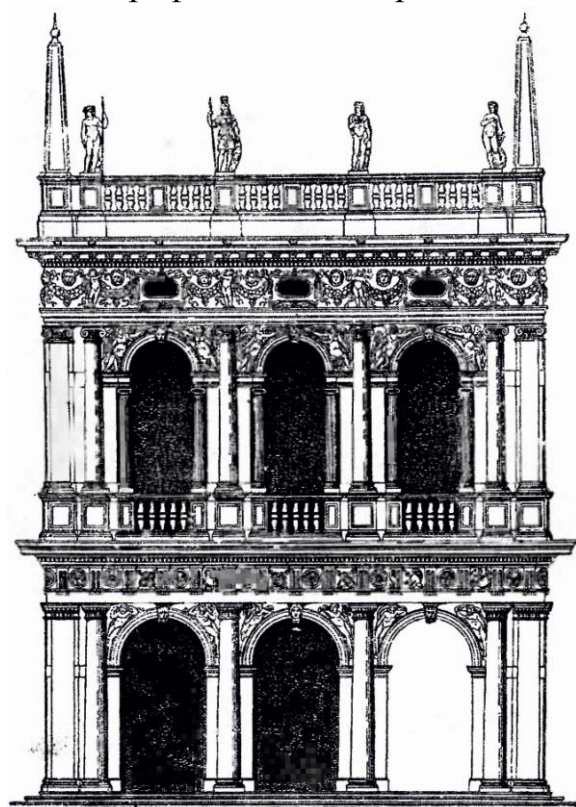


г)

Ил. 3. Якопо Сансовино. Библиотека св. Марка в Венеции, 1532 г.  
к Главе 1, стр. 21



Ил. 4. Графическое изображение



## Периодизация классицизма

Ил. 5. Римско-греческий период Подражательный (по Винкельману)



Арка императора Константина



Колизей (амфитеатр Флавиев)

Ил. 6. (а, б, в). **Итальянский классицизм** (XV–XVI век). Принципы пропорциональной согласованности и гармоничной целостности (Брунеллески, Альберти, Палладио);



а) Брунеллески Оспedale дель и Инноченти во Флоренции.



б) Альберти. Церковь Сан-Франческа в Римини.



в) А. Палладио. Палаццо Кьерикати (1550) в Виченце.

Ил. 7. (а, б, в, г) **Английский эмпиризм 17 век.** Английская классика, королевский архитектурный стиль, восстановление англиканской церкви (Джон Уэбб, Роджер Пратт, Кристофер Рен, Николас Хоксмор, Джон Ванбру, Джеймс Гиббс).



а) Кристофер Рен. Часовня Эмануэль колледжа



б) Роджер Пратт. Кингстонский кружевной загородный дом



в) Кристофер Хоксмор, Собор Св. Анны



г) Джон Ванбру, Касл-Ховард.

Ил. 8 (а, б, в, г). **Палладианство** – Иниго Джонс привил вкус англичан к творчеству Андреа Палладио (Колен Кэмпбелл, Уильям Кент, лорд Бёрлингтон, Ричард Бойл, Томас Джефферсон и Генри Холланд.)



а) Арх. Иниго Джонс. Куинс Хаус (дом королевы)





б) Арх. Лорд Бёрлингтон. Чизвик-хаус(Chiswick\_House)



в) Джон Вуд, Английский банк в Лондоне



г) The Jefferson Memorial was dedicated to the third president  
Джефферсон, мемориала был посвящен третьему президенту

Ил. 9 (а, б). **Региональный классицизм** - (Себастьяно Серлио, Доменико де Кортоне, Филибер Делорм, Джон Торп, Томас Торп, Франсуа Мансар);



а) Себастьяно Серлио, Pinacoteca-di-Brera



б) Франсуа Мансар. Замок Мезон ля фит

Ил. 10 (а, б). **Абсолютизм** или французский классицизм – XVIII во Франции  
(Стиль Людовика XIV)



а) Вандомская площадь в Париже



б) Луи Лево, Андре Ленотр. Версаль

Ил. 11 (а, б, в.) **Предреволюционный классицизм.** Вторая половина XVIII в. (1789 г.) – обоснован убежденностью в особой, решающей роли состояния просвещения и знаний в социальном развитии, обращение к природе – матери истинного художественного вкуса (Эстетика Вольтера)



а) Франсуа Блондель. Триумфальная арка



б) Ф. Борромини (Borromini).  
Церковь Сан Карло, Рим



в) Антонио Корацци. Национальный театр в Варшаве

Рисунок 12 (а, б, в, г). **Ампир или русский классицизм 1780г.** Имперский стиль (Джакомо Кваренги, Василий Баженов и Матвей Казаков, Иван Старов)



а) А. Штакеншнейдер. Мариинский дворец



б) Дж. Кваренги. Смольный



в) В. Баженов Михайловский замок



г) И. Старов. Таврический Дворец

Ил. 13 (а, б). **Неоклассицизм** или классицизм 2-й половины XVIII–первой трети XIX веков.



а) Федор Лидваль. Доходный дом эмира Бухарского



б) А. Ринальди. Китайский дворец, Ораниенбаум. 17.



Ил. 14 (а, б). **Георгианский урбанизм** – «стиль Адама» (Роберт Адам (1728–1792). Сформировался в первой трети XIX в. строили в этом стиле частные усадьбы и городские дома (Адам Джон Нэш, Александр Томпсон).

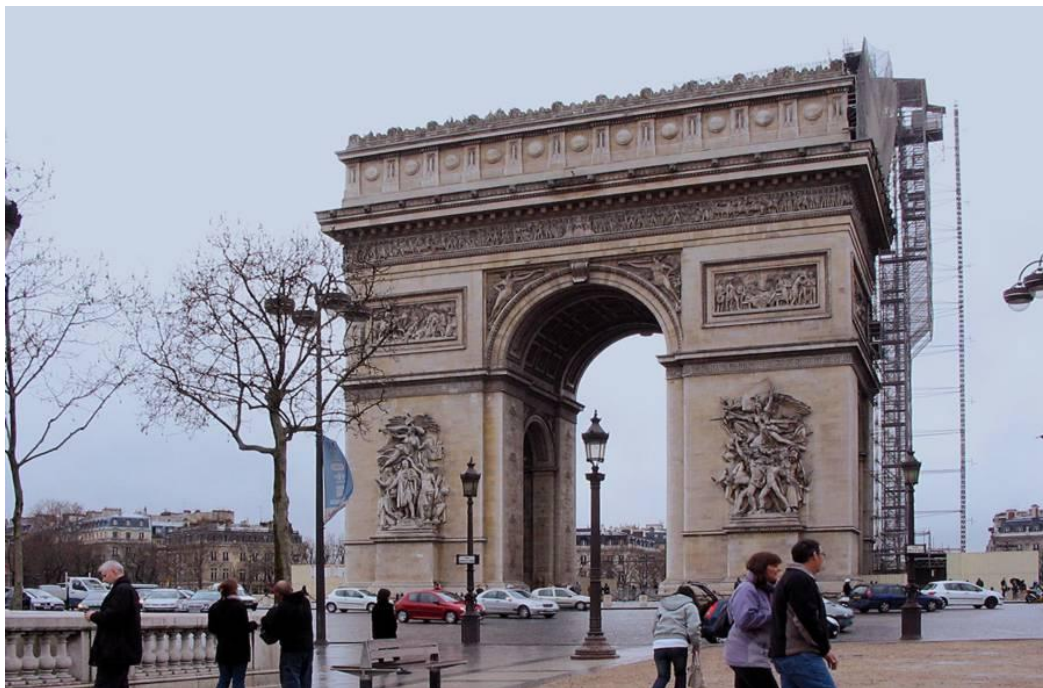


а) Роберт Адам. Лондонский особняк Остерли-парк



б) Джон Нэш. Брайтон павильон

Ил. 15 (а, б). **Французский классицизм** первой трети XIX в. нашел свое выражение главным образом в проектах общественных зданий (Жан-Франсуа Шальгрэн, Александр-Теодор Броньяр, Леду);



а) Жан-Франсуа Шальгрэн. Триумфальная арка в Париже



б) Александр-Теодор Броньяр. Биржевой дворец

Ил. 16 (а, б.). Поздний классицизм 1830-1850 г.;



а) О. Монферан. Исаакиевский Собор



б) О. Бове. Большой театр

Ил. 17 (а, б). **Неоклассицизм XX века.** Проявилось стремление утвердить основные принципы архитектурной классики.



а) И. Жолтовский. Дом на Моховой



б) А. Гегелло, Д. Кричевский. Дом Московского совета депутатов

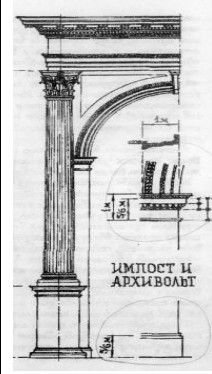
Ил. 18. К главе 1, разделу 2.1. Формообразующие признаки и реконструкция художественно-композиционных качеств классической ордерной системы (стр.27)

Общий вид архитектурного сооружения	Характерные признаки	Особенности ордерных элементов
 <p>437—438 до н. э.</p>		
 <p>27 г. до н. э.</p>	<p>Значительное сокращение ордерных элементов. Сохранение признаков ордерной системы в портике, колонна приобретает декоративное значение, используется в виде полуколонн между арками и оконными проемами</p>	<p>Использование в большей степени тосканского и коринфского ордеров</p> 



1446

Колонна становится опорным элементом для арки. Формирует галереи, балконы.



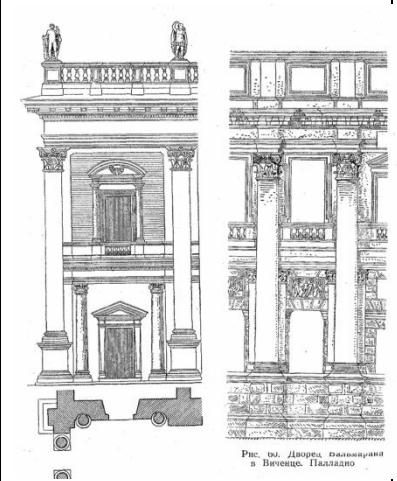
1551—1567

Ордер, в пропорциях и формах более близкий к античности, становится частью структуры сооружения, акцентом



1565

Возникла система, называемая Большой ордер, который объединил все этажи фасада



Ордер меняет свою функцию. Это уже не только характерная черта парадного входа. Портик не

 <p>1636</p>	<p>выступает, а прячется в фасаде, за плоскими пилястрами, парадный вход маскируется, а колонны формируют балкон верхнего этажа.</p>	
 <p>1603</p>	<p>Возникает понятие большой или поэтажный ордер, он перестает определять целостность структуры здания, а становится частью геометрической структуры фасада, декоративным элементом, и создает зрительные иллюзии высот частей здания и рельефа</p>	 <p>Рис. 37. Дворец Руччелли во Флоренции. Альберти Рис. 38. Канцелярия в Риме. Браманте</p>
 <p>1776-1778</p>	<p>Ордер опять исчезает, как опорная конструкция. Он декорирует фасад, и остается в виде едва выступающих пилястр.</p>	

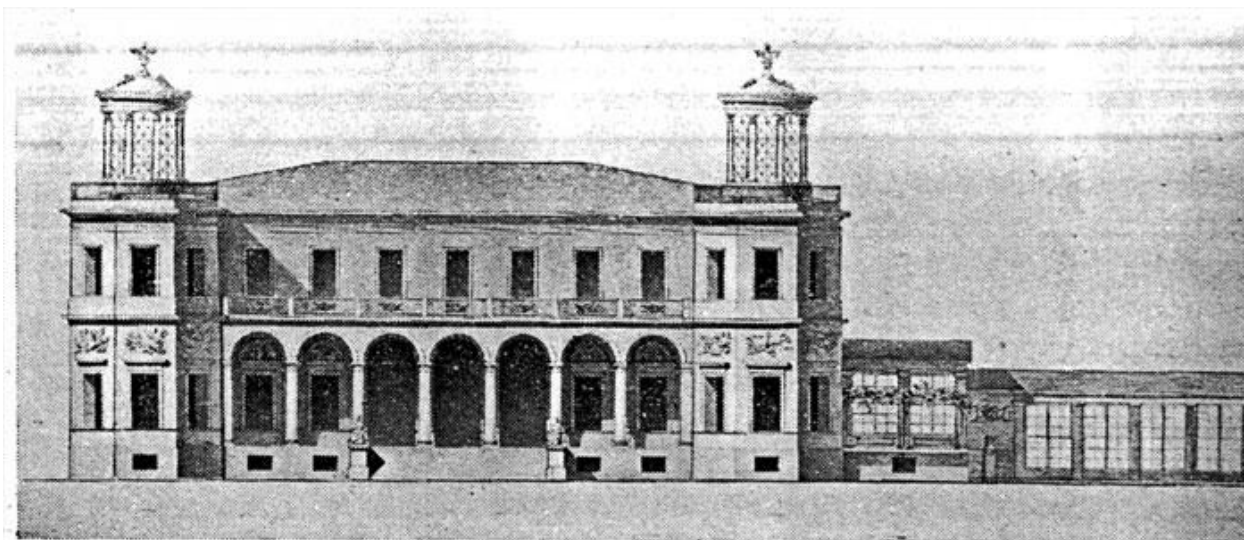
 <p>1839—1844</p>	<p>Ордер композиционный элемент фасада, возвращается форма полуколонн, ордер применяется в многочисленных комбинациях колонн формирующих сложные конфигурации форм</p>	
 <p>1858</p>	<p>Возвращение к принципам палладианства. Ордер конструктивный элемент, объемный портик, в пропорциях и формах более близкий к античности</p>	
 <p>1910</p>	<p>Возвращение к системе Большого ордера</p>	



Ил. 19. Битва Александра Македонского при Арабеллах, Глава 1, раздел 1.1  
стр. 34



Ил. 20. Дом в усадьбе Ю. П. Самойловой «Графская Славянка» арх. А.П. Брюллов. Глава 1, к разделу 1.2, стр. 43



А. Брюллов. Проект загородного дома Ю. П. Самойловой. Фасад со стороны сада  
1830.

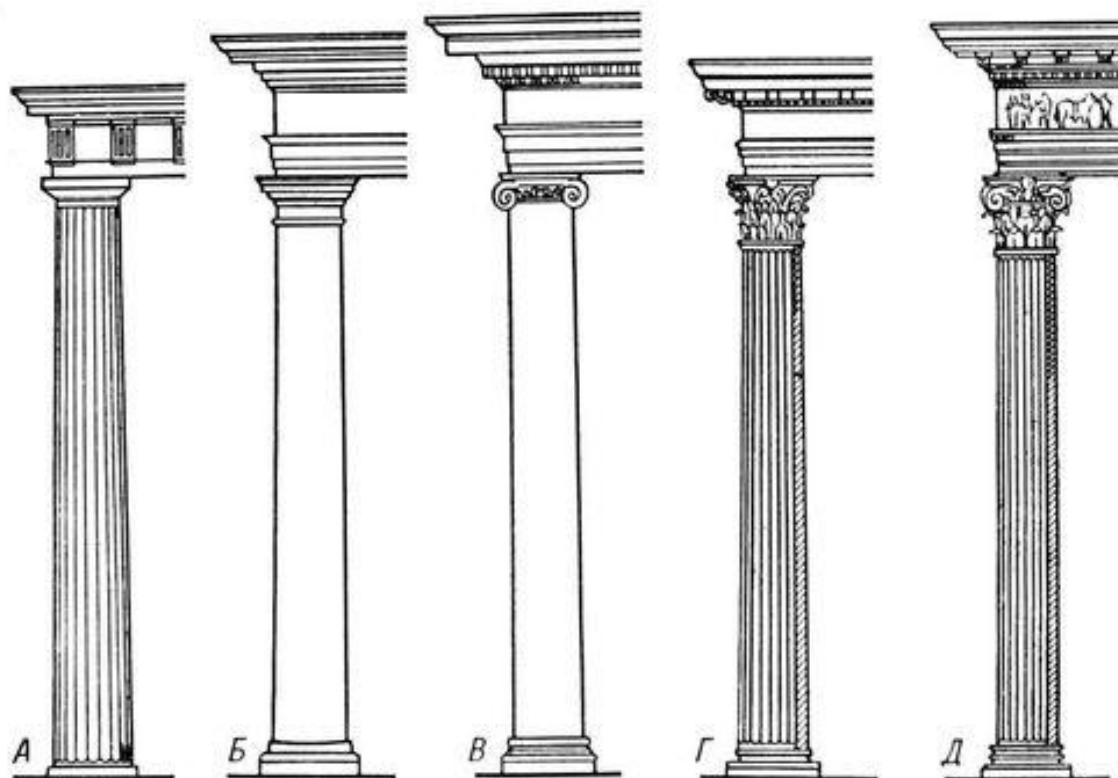
Ил. 21. Брунеллески. Сакристия в Сан Лоренцо



Ил. 22. Брунеллески. Капелла Пацци



Ил. 23. Правило пяти ордеров. Виньола.



В пять наиболее часто используемых ордеров входят: дорический, тосканский, ионический, коринфский.

Ил. 24 (а, б, в). Новый тип фасада, где только второй этаж снабжен ордером



а) Д. Браманте. Палаццо Карпини

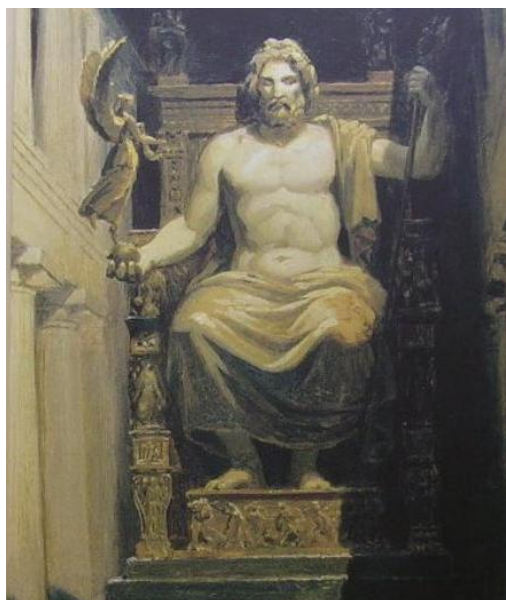


б) Валлен-Деламот Жан Батист Мишель. Малый Эрмитаж



в) Альберти, церковь Санта Андреа в Мантуе

Ил. 25. Синтез искусств, раздел 1.3. Декор в античной архитектуре, стр. 64–68



Работы Фидия

## Колонна как опорная конструкция для арки



Ил. 26. Церковь Санта Мария дель Фьоре Флоренция. Альберти



Ил. 27. Церковь на площади Св. Петра Бернини.



Ил. 28. Ротонда А. Палладио



Ил. 29. Вилла Корнaro. А. Палладио



Ил. 30 Вилла Барбаригo. Луиджи Бернини 1601г.



Ил 31. Дворец Дожей в Венеции.





Ил. 32 Церковь Франческа Ремини. Леон Баттиста Альберти.



Ил. 33. Палаццо Вендрамин-Калерджи. Мауро Кодуччи, Пьетро Ломбардо. 1481г.



Ил. 34. Палаццо Ручеллаи во Флоренции. Леон Баттиста Альберти



Ил. 35. Ордер перекрывает от 3 до пяти этажей, создавая впечатление монументальности и цельности фасада. Лоджия дель Капитаньо, Андреа Палладио



Ил. 36. Дворец Дожей арх. Скарпачино (1595-1600)



Ил. 37. Церковь Св. Сусанны. Карло Модерна 17 в.



Ил. 38. Франческо Борромини «Церковь св. Карла у [четырёх фонтанов](#)» (1599-1667),

Ил. 39 40,41. Система, включающая три классических ордера на каждом этаже фасада, Большой ордер в архитектуре классицизма



Ил. 39. Палаццо Кьерикати (1550) в Виченце, А. Палладио



Ил. 40. Базилика Святого Лаврентия или Сан-Лоренцо-Маджоре XVI в Карло Каравалья



Ил. 41. Театр Ла Скала архитектор Джузеппе Пьермарини в 1776–1778 гг.



Ил. 42 Кристоф Гамар (*Christophe Gamard*), [Луи Лево](#) (*Louis Le Vau*), Даниель Гиттар (*Daniel Gittard*).  
Удо де Маклаурен. [1749 г](#)



Ил. 43. Величественное здание Национального театра было построено в 1825-1833 годах по проекту итальянского архитектора Антонио Корацци.



Ил. 44. Куинс-хаус (Queen's House - Дом королевы, 1616–1636 годы) в Гринвиче. Архитектор Иниго Джонс (*Inigo Jones*)



Ил. 45. Яркий пример использования поэтажного ордера в интерьере. Нижний ярус ионический, верхний - коринфский. Банкетинг-хаус в Лондоне (*Banqueting-House* - Банкетный зал, 1619 – 1622 годы). Архитектор Иниго Джонс (*Inigo Jones*)



Ил. 46. Собор Св. Павла (St. Pauls Cathedral) на площади Ковент-Гарден (Covent Garden), архитектор Кристофер Рен (Christopher Wren)

**Принципы композиционного синтеза в архитектуре, организация среды в целом (ансамбль), соотношение с ландшафтом (парки)**



Ил. 47. Ландшафтные парки Уильяма Кента (William Kent)



Ил. 48. Ансамбль Версаля, 1661-1708 гг архитектор Луи Лево, художник Шарль Лебрен и ландшафтный архитектор Андре Ленотр



Ил. 49. Королевская площадь в Нанси (Place Royale de Nancy, 1722-1755 гг.)

Ил. 50, 51, 52. О полихромности европейского классицизма раздел 2.2, стр.97.



Ил. 50. Вандомская площадь (Place Vendome) Архитектор Жюль Ардуэн-Мансар (Jules Hardouin-Mansart)



Ил. 51. Лувр. Восточный фасад, арх. Бернини

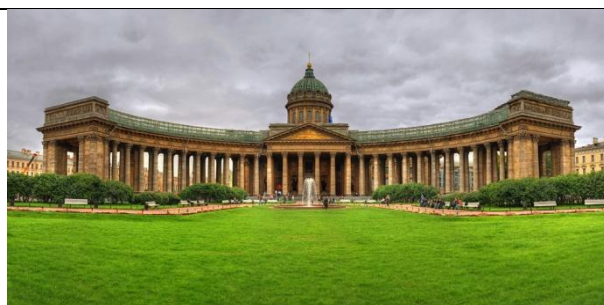


Ил. 52. Триумфальная Арка в Париже, 1806 – 1836 года архитектор Жан Шальгрэн

Ил. 53,54,55,56,57. Примеры сооружения с применением поэтажного ордера



Ил. 53. Исакиевский собор, арх О. Монферан



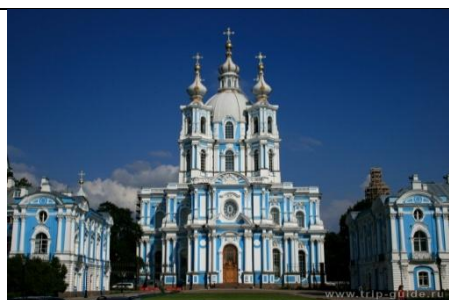
Ил. 54. Казанский собор. Арх. А. Воронихин



Ил. 55. Мариинский дворец. Арх. А. Штакеншнейдер.



Ил. 56. Ораниенбаум. Арх. Ринальди. Пример поэтажного ордера



Ил. 57. Смольный собор. Арх. Растрелли.

Ил. 58. (а, б, в). Цикличность использования античных элементов в различных национальных системах на примере архитектуры классицизма.



а) Фасады Италия



б) Европа



в) Россия



# ПРИЛОЖЕНИЯ

## Словарь терминов

**АБАК** (от греч. abax – доска), В архитектурных ордерах верхняя плита капители колонны, полуколонны, пилястры; имеет квадратные очертания с прямыми (дорический, ионический ордера) или вогнутыми (коринфский ордер) краями.

**АНСАМБЛЬ** (франц. ensemble – совокупность, стройное целое), В архитектуре и градостроительстве – гармоническое единство пространственной композиции, включающей здания, инженерные сооружения (мосты, набережные и др.) и зеленые насаждения. В композицию архитектурного ансамбля часто включаются произведения различных видов изобразительного искусства.

**АНТАБЛЕМЕНТ** (франц. entablement), верхняя часть сооружения, обычно лежащая на колоннах, составной элемент архитектурного ордера; членится на архитрав, фриз, карниз.

**АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО**, название древнегреческого и древнеримского искусства, возникшее в эпоху Возрождения. Зародилось в южной части Балканского п-ва, на о-вах Эгейского арх. и западном побережье М. Азии и пережило наивысший расцвет в Др. Греции в 5-4 вв. до н. э. В эпоху эллинизма его влияние распространилось на обширные территории, прилегающие к Средиземному и Черному морям, а также на Ближний и Ср. Восток (вплоть до Индии), где сложились местные школы эллинистического искусства. Традиции древнегреческого и эллинистического искусства получили новое развитие в искусстве Др. Рима. Лучшие произведения античного искусства, воплотившие в классически ясных, возвышенных формах высокие гуманистические идеалы, обычно связываются с представлениями о художественном совершенстве и недостижимом художественном образце.

**АНТИЧНОСТЬ** (от лат. antiquus – древний), в широком смысле слова термин, равнозначный русскому «древность», в узком и более употребительном значении – греко-римская древность (история и культура Др. Греции и Др. Рима).

**АРХИТРАВ** (от архи... и лат. trabs – балка), нижняя из 3 горизонтальных частей антаблемента, лежащая на капителях колонн; имеет вид балки –

широкой, гладкой (в дорическом и тосканском ордерах) или разделенной на 3 горизонтальных уступа – фасции (в ионическом и коринфском ордерах).

АРХИ ... (греч. archi- – старший, главный), приставка, означающая..

1) старшинство, главенство, 2) высшая степень чего-либо.

ГИППОДАМ из Милета, древнегреческий архитектор-градостроитель 5 в. до н. э. Разработал принцип регулярной городской планировки (планировка Пирея, после 446 до н. э.).

ГУТТЫ (от лат. gutta – капля), украшения в виде маленьких усеченных конусов или цилиндров под триглифами и над триглифами и метопами в постройках дорического ордера.

КАННЕЛЮРЫ (франц. cannelures), в архитектуре – вертикальные желобки на стволе колонны или пилястры.

КАРНИЗ (нем. Karnies), в архитектуре – горизонтальный выступ на стене, поддерживающий крышу здания и защищающий стену от стекающей воды. Встречается промежуточный карниз, разделяющий этажи. Карниз – также верхняя выступающая часть антаблемента в архитектурных ордерах.

КАПИТЕЛЬ (от позднелат. capitellum – головка), венчающая часть колонны, столба или пилястры.

КЛАССИЦИЗМ (от лат. classicus – образцовый), стиль и направление в литературе и искусстве 17 - нач. 19 вв., обратившиеся к античному наследию как к норме и идеальному образцу. Классицизм сложился в 17 в. во Франции. В 18 в. классицизм был связан с Просвещением; основываясь на идеях философского рационализма, на представлениях о разумной закономерности мира, о прекрасной облагороженной природе, стремился к выражению большого общественного содержания, возвышенных героических и нравственных идеалов, к строгой организованности логичных, ясных и гармоничных образов. Соответственно возвышенным этическим идеям, воспитательной программе искусства эстетика классицизма устанавливала иерархию жанров – «высоких» (трагедия, эпопея, ода, история, мифология, религиозная картина и т. д.) и «низких» (комедия, сатира, басня, жанровая картина и т. д.). В литературе (трагедии П. Корнеля, Ж. Расина, Вольтера, комедии Мольера, поэма «Поэтическое искусство» и сатиры Н. Буало, басни Ж. Лафонтена, проза Ф. Ларошфуко, Ж. Лабрюйера во Франции, творчество веймарского периода И. В. Гете и Ф. Шиллера в Германии, оды М. В.

Ломоносова и Г. Р. Державина, трагедии А. П. Сумарокова и Я. Б. Княжнина в России) ведущую роль играют значительные этические коллизии, нормативные типизированные образы. Для театрального искусства (Мондори, Дюпарк, М. Шанмеле, А. Л. Лекен, Ф. Ж. Тальма, Рашель во Франции, Ф. К. Нейбер в Германии, Ф. Г. Волков, И. А. Дмитриевский в России) характерны торжественный, статичный строй спектаклей, размеренное чтение стихов. В музыкальном театре утвердились героика, нормативность и приподнятость стиля, логичная ясность драматургии, доминирование речитатива (оперы Ж. Б. Люлли во Франции) или вокальная виртуозность в ариях (итальянская опера-серия), благородная простота и возвышенность (реформаторские оперы К. В. Глюка в Австрии). Архитектуре классицизма (Ж. Ардуэн-Мансар, Ж. А. Габриель, К. Н. Леду во Франции, К. Рен в Англии, В. И. Баженов, М. Ф. Казаков, А. Н. Воронихин, А. Д. Захаров, К. И. Росси в России) присущи четкость и геометризм форм, логичность планировки, сочетание гладкой стены с ордером и сдержанным декором. Изобразительное искусство (живописцы Н. Пуссен, К. Лоррен, Ж. Л. Давид, Ж. О. Д. Энгр, скульпторы Ж. Б. Пигаль, Э. М. Фальконе во Франции, скульпторы Г. Шадов в Германии, Б. Торвальдсен в Дании, А. Канова в Италии, живописцы А. П. Лосенко, Г. И. Угрюмов, скульпторы М. И. Козловский, И. П. Мартос в России) отличается логичным развертыванием сюжета, ясностью, уравновешенностью композиции.

ЛИСИПП, древнегреческий скульптор 2-й пол. 4 в. до н. э. Представитель поздней классики. Придворный художник Александра Македонского. Создатель образов деятельных героев, живущих сложной внутренней жизнью («Отдыхающий Гермес», «Апоксиомен», бюст Александра Македонского – сохранились в копиях).

МЕТОПЫ (греч., ед. ч. metope), прямоугольные, почти квадратные плиты, часто украшенные скульптурой, составляющие в чередовании с триглифами фриз дорического ордера.

МИРОН, древнегреческий скульптор сер. 5 в. до н. э. Представитель искусства ранней классики. Гармоничные образы, утверждающие силу и красоту человека («Дискобол», «Афина и Марсий», сохранились в копиях).

МУТУЛ (лат. mutulus), плоский наклонный выступ под выносной плитой карниза в дорическом ордере.

ОРДЕР архитектурный, определенное сочетание несущих и несомых частей стоечно-балочной конструкции, их структура и художественная обработка.

Ордер включает несущие части (колонна с капителью, базой, иногда с пьедесталом) и несомые (архитрав, фриз и карниз, в совокупности составляющие антаблемент). Классическая система ордеров сложилась в Др. Греции; основные ордера получили название от племен и областей: дорический, ионический, коринфский. Разновидность дорического ордера – тосканский, коринфского и ионического – композитный

ПОЛИКЛЕТ из Аргоса, древнегреческий скульптор, теоретик искусства 2-й пол. 5 в. до н. э. Представитель высокой классики. Бронзовые статуи Поликлета («Дорифор», «Диадумен», «Раненая амазонка») известны по копиям. Сохранились 2 фрагмента сочинения Поликлета «Канон», в котором выводится цифровой закон идеальных пропорциональных соотношений человеческого тела.

ПОЛИКЛЕТ Младший, древнегреческий архитектор 4 в. до н. э. Построил в Эпидавре фимелу (ротонду) с дорической колоннадой снаружи и коринфской внутри и театр на 14 тыс. мест (350-330 до н. э.).

ПОРТАЛ (нем . Portal, от лат. porta – вход, ворота), архитектурно оформленный вход в здание.

ПОРТИК (от лат. porticus), галерея на колоннах или столбах, обычно перед входом в здание, завершенная фронтоном или аттиком.

ПРОПОРЦИЯ (лат. proportio), в математике равенство между двумя отношениями четырех величин:  $a/b = c/d$ .

СТИЛЬ, общность образной системы, средств художественной выразительности, творческих приемов, обусловленная единством идейно-художественного содержания. Можно говорить о стиле отдельных произведений или жанра (напр., о стиле русского романа сер. 19 в.), об индивидуальном стиле (творческой манере) отдельного автора, а также о стиле целых эпох или крупных художественных направлений, поскольку единство общественно-исторического содержания определяет в них общность художественно-образных принципов, средств, приемов (таковы, напр., в пластическом и др. искусствах романский стиль, готика, Возрождение, барокко, рококо, классицизм). Особенности литературного стиля ярко проявляются в речи художественной.

ТИМПАН (греч. tympanon), в архитектуре – внутреннее поле фронтона; плоскость между проемом арки и лежащим на ней антаблементом;

углубленная часть стены над дверью или окном, обрамленная аркой. В тимпане часто помещают скульптуру, живопись, гербы и т. д.

ТРИГЛИФ (греч. triglyphos), в архитектуре – прямоугольная вертикальная каменная плита с продольными врезами. Чередясь с метопами, триглифы составляют фриз дорического ордера.

ФРОНТОН (франц. fronton), завершение (обычно треугольное) фасада здания, портика, колоннады, ограниченное двумя скатами крыши по бокам и карнизом у основания. Декоративные фронтоны украшают двери и окна зданий.

ФРИЗ (франц. frise)...1) в архитектурных ордерах средняя горизонтальная часть антаблемента, между архитравом и карнизом; в дорическом ордере членится на триглифы и метопы, в ионическом и коринфском иногда заполняется рельефами...2) Декоративная композиция (изображение или орнамент) в виде горизонтальной полосы (наверху стены, на предмете, кайма на паркете или ковре и т. д.).

---

Источник:

1. Словарь терминов архитектуры. Юсупов Э.С., 1994
2. Большой энциклопедический словарь. М.: БСМ, 1998.
3. Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства / В. Г. Власов. В 10–ти т. Т. VIII. –Спб.: Азбука–классика, 2008. – С. 826–828.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Периодизация классицизма

V до н.э по IVв.н.э		IV-VI вв		Классицизм XVII- XIII в века		1760—1830-е гг.,		Последняя треть IXX – XXвв	
Периодизация классического искусства по Винкельману		Начало научного подхода к наследию античной классики, на основе идеирационализма, из философии Декарта				Русский классицизм по Власову В.Г		Неоклассицизм	
<i>Концепция</i>	<i>Периодизация</i>	<i>Концепция</i>	<i>Периодизация</i>	<i>Концепция</i>	<i>Периодизация</i>	<i>Концепция</i>	<i>Периодизация</i>	<i>Концепция</i>	<i>Периодизация</i>
Рационалистическая эстетика благородная простота и спокойное величие - "КЛАССИЦИЗМ"	1) древнейший -архаический, до Фидия;	Возрождение портика, применение переход к горизонтальной композиции зданий, упорядоченные ритмические элементы зданий аркады с пилястрами	Филипо Брунелески 1377—1446	Строгость формы, ясность пространственного решения, геометризм интерьеров, мягкость цветов и лаконизм внешней и внутренней отделки сооружений. французский "классицизм" понял античность со стороны "bonsens", "raison", "здорового смысла", того стройного изящества неглубоких, красивых и часто	<i>Первый XVII в основывался на развитии традиций позднее ренессансной классической школы (Англия, Голландия);</i>	Провозглашение теории приоритет общественного долга над личным чувством, позднее принят термин изящный. Принцип использования – «сохранение характерных особенностей оригинала по возможности без изменений»	1. <i>Ранний классицизм</i> (1760-е — 1-я пол. 1780-х годов), когда еще не до конца изжиты признаки барокко и рококо		первый, начавшийся около 1910 и в ряде стран продолжавшийся до середины 20-х гг.
	2) высокий — у Фидия						2. <i>Зрелый классицизм, строгий классицизм</i> (1780-е — 1790-е годы) — почти декларативное неприятие любых неклассических тенденций, принципиальное тяготение к антиквизации		
	3) изящный — Пракситель, Лисипп, Апеллес;	Функциональная значимость и строгость, жесткое следование композиционным приемам и принципам Экономичность и рациональность	Альберти (1404-1472),	весьма выразительных форм, которыми так богат французский классический язык,- это достаточно известно всем. В особенности интересна эта	<i>второй –XIII в возрождение классических традиций, римских традиций барокко (Франция).</i>		3. <i>Высокий классицизм, поздний классицизм, русский ампир</i> (1-я треть XIX века) — чувствуется влияние романтизма,		

				<p>вторая - просветительская - модификация античности. Выросшая на совершенно иных интуициях, чем античность подлинная, она заменила пластический характер античности представлениями о бесконечном пустом пространстве</p>			окрепшего в живописи и архитектуре		<p>стью и подчёркнутой монументальностью</p>
	4) подражательный – греко-римский.	<p>Следование пропорциональным канонам античности, соблюдение наибольшего порядка и ясности призвана избежать «неуместных вольностей, варварских вычур и чрезмерных затрат»,</p>	Палладио (1508-1580)						<p>третий, начавшийся в конце 50-х гг. преимущественно в архитектуре США</p>

---

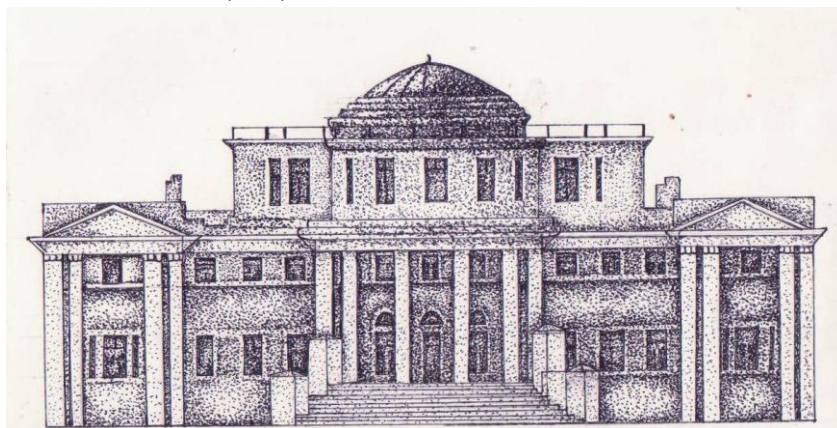
Источник: Автор и составитель А.Е. Камзина



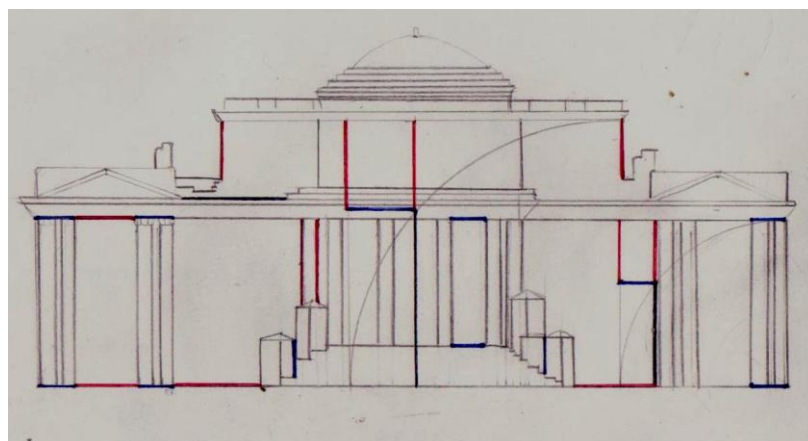
Типы практических упражнений выполненных по программе дисциплины  
«Теория восприятия архитектурной среды»:

1. Рассмотреть в объектах архитектуры классицизма принцип пропорциональных соотношений масс.

Вариант 1. Рис. 1 А), Б).

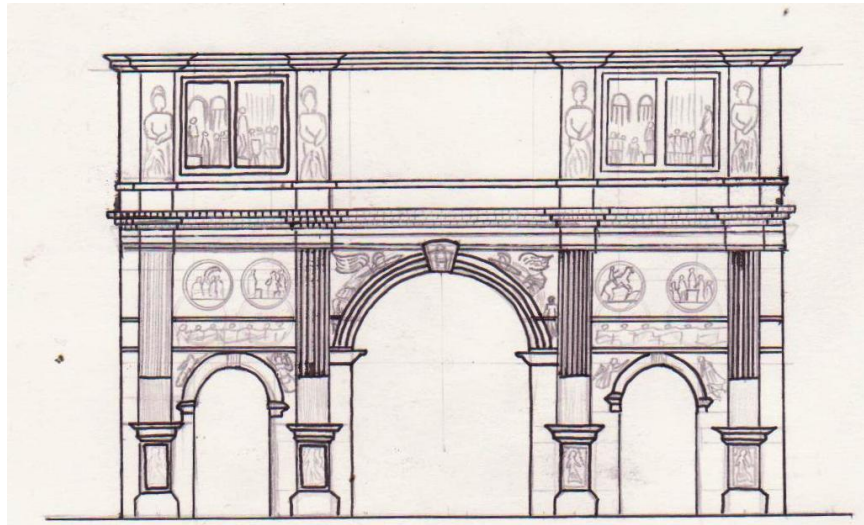


А)

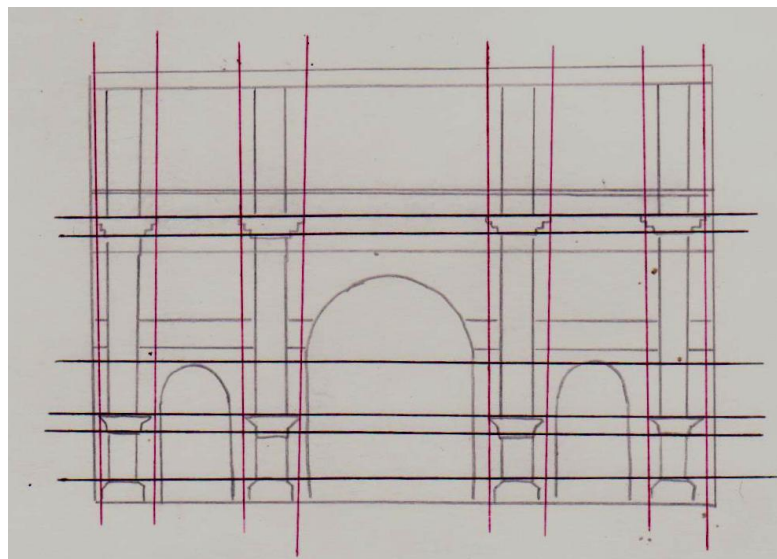


Б)

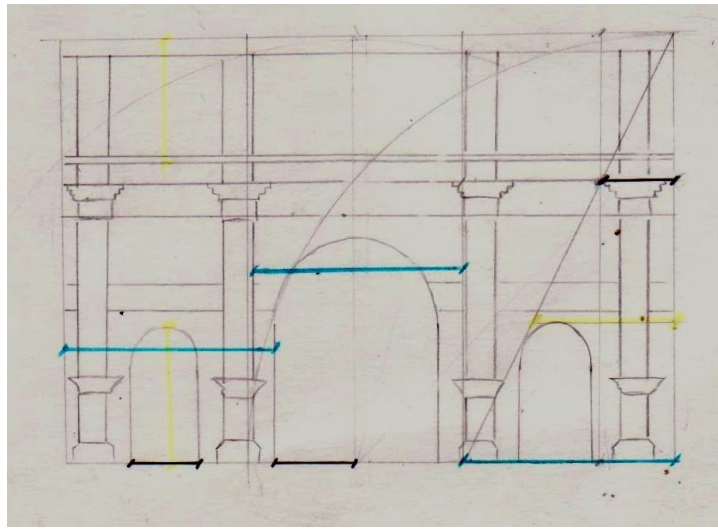
Вариант 2, Рис. 2 А), Б), В)



А)

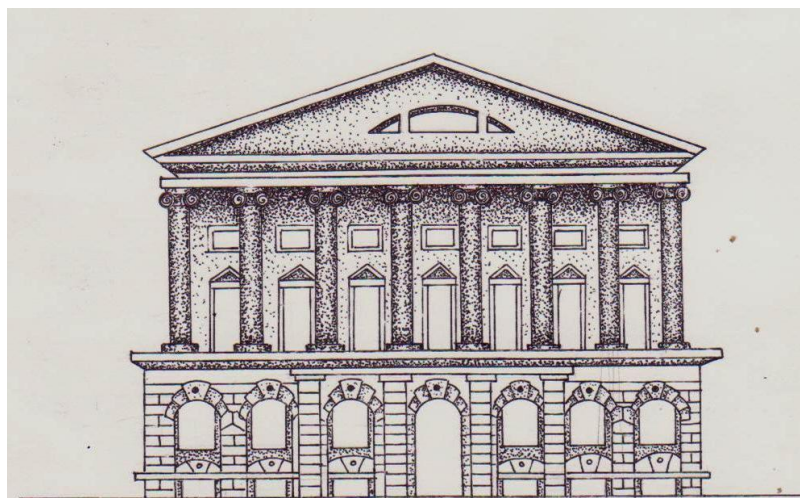


Б)

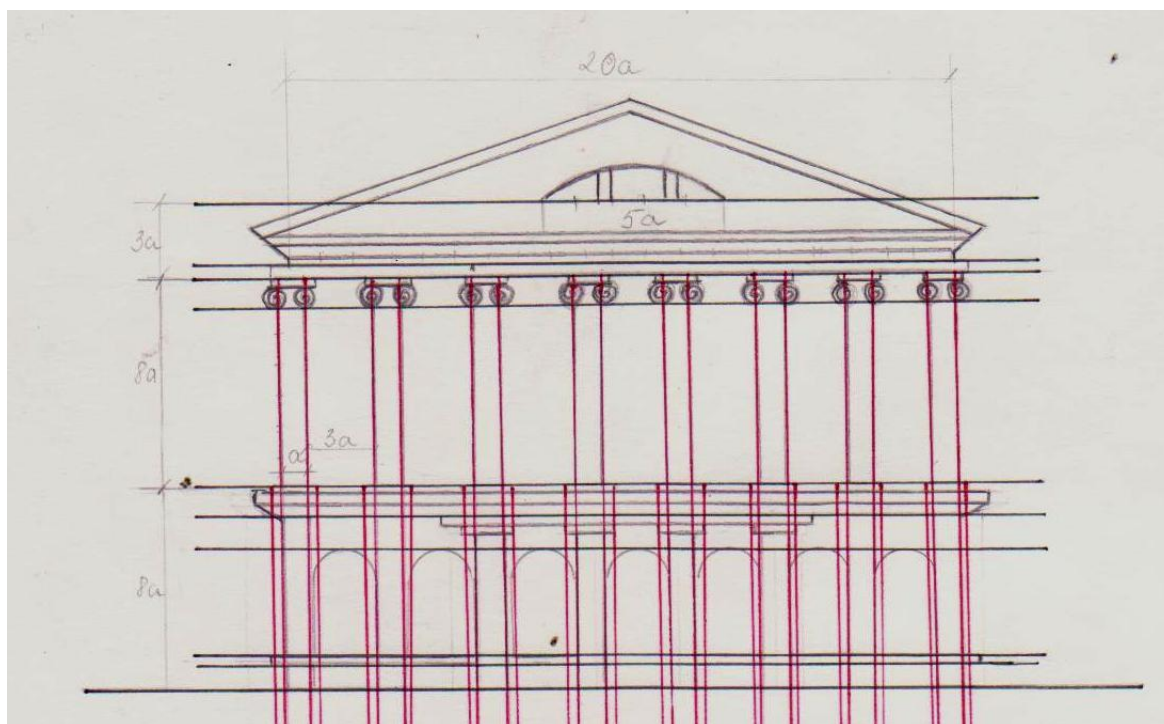


B)

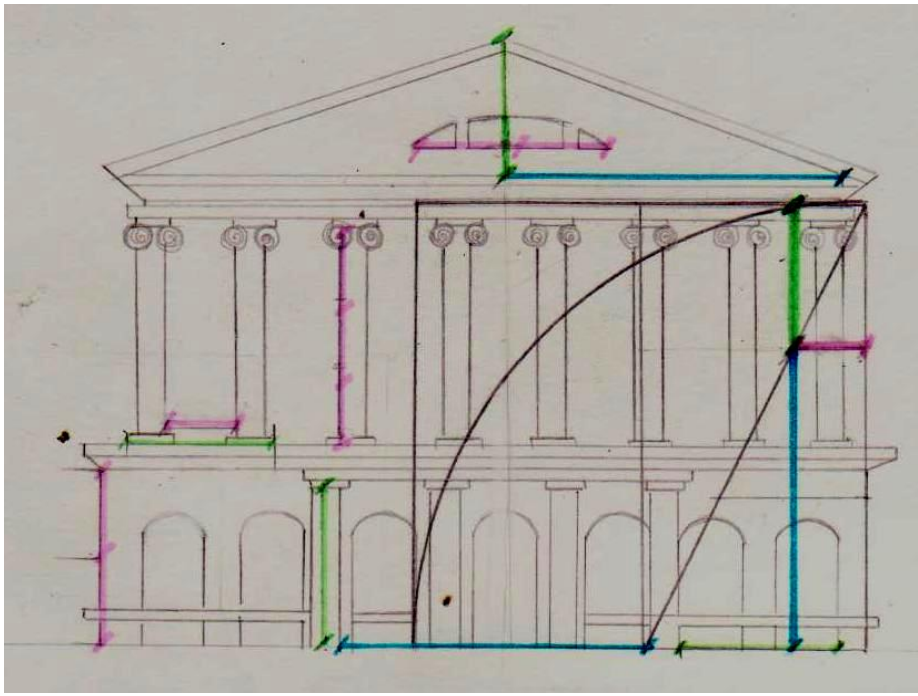
Вариант 3 Рис. 3 А), Б), В)



А)



Б)



B)

2. Практическое задание к дисциплине «Теория форм и комбинаторика».  
Рассмотреть принципы визуальной коррекции формы на примерах архитектуры классицизма.

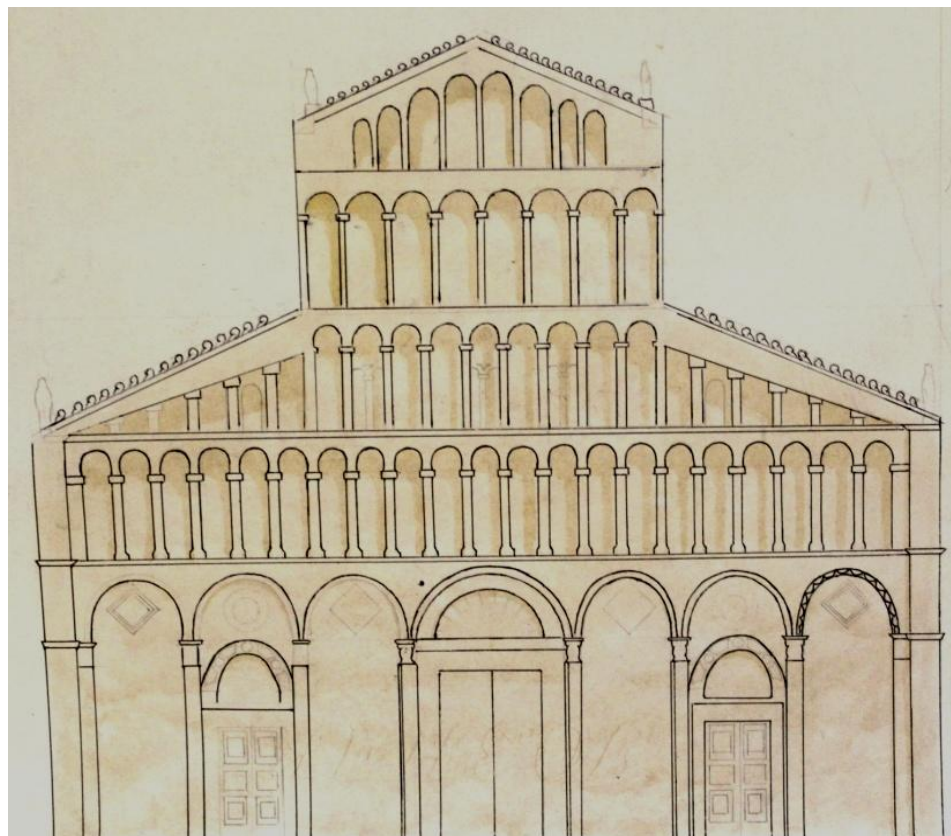
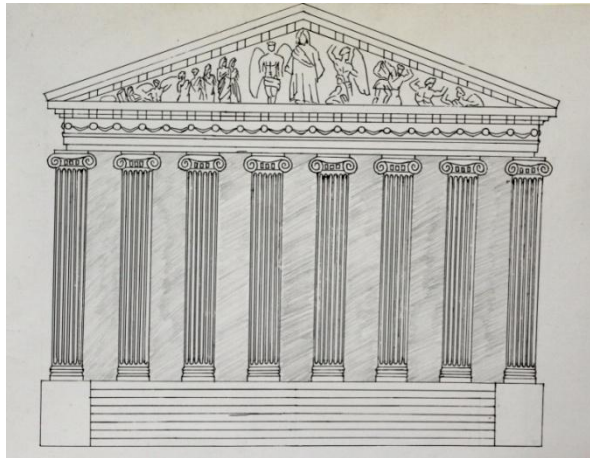


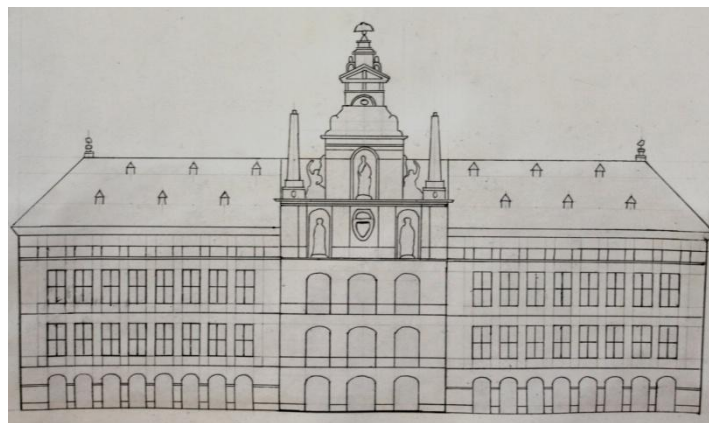
Рис. 4. Собор Санта Мария Асунта в Пизе

*Аналитический разбор студента:* В сооружении использован принцип поэтажного ордера. Массивность первого этажа снижается за счет применения коринфского ордера и симметричной организации фасада, разбивки на равные отрезки масс и использование круглых декоративных арок. Верхние этажи равноценные по массе, выглядят легче за счет ритмической структуры ордерных элементов создающих ощущение ажурности и углубленных несущих конструкций, спрятанных за ордерной аркадой.

- 3 Зарисовки фасадов и декора по теме архитектура классицизма по дисциплине «Архитектурная композиция». (Работы студентов) Рис. 5 А), Б), В), Г), Д)



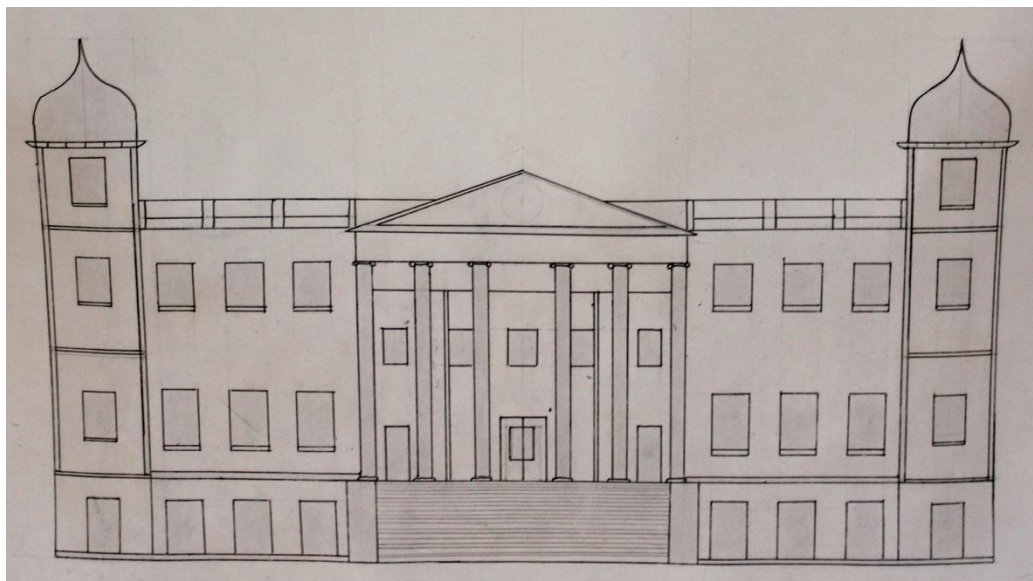
А)



Б)



В)



Г). Лондонский особняк Остерли-парк. Арх. Роберт Адам



Д). Фасад церкви Санта-Сусанна

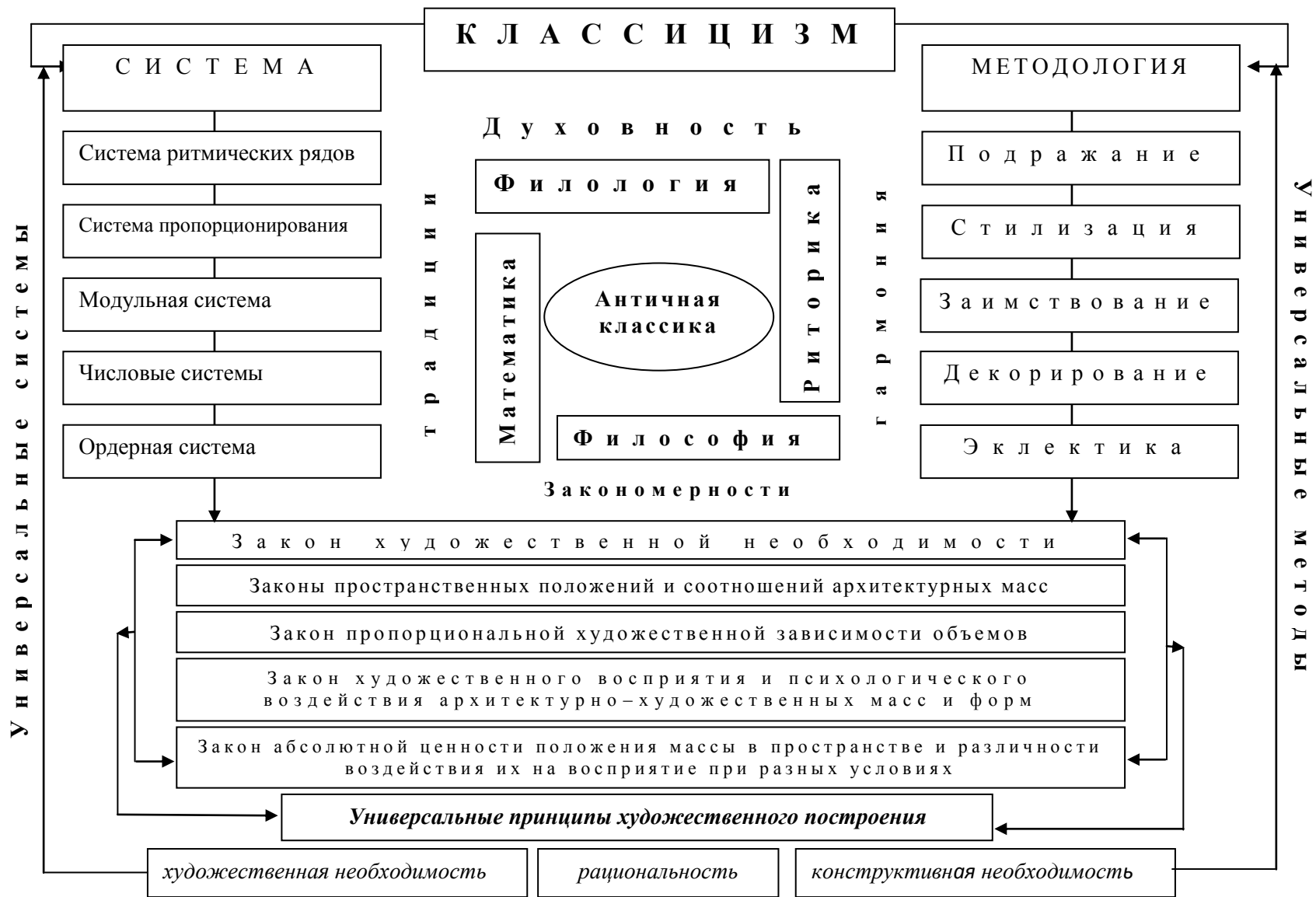
---

Источник: Авторская программа А.Е. Камзиной, работы студентов.



# Концептуальная модель классицизма как универсальной системы в архитектурном образовании

55



ПРИЛОЖЕНИЕ 4