

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Новосибирский государственный университет  
архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крячкова»

*На правах рукописи*



Журин Андрей Николаевич

**ДИАЛЕКТИКА ПЕРЕХОДА ОТ КЛАССИЦИЗМА К ЭКЛЕКТИКЕ  
В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

5.10.1 - Теория и история культуры, искусства

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени кандидата философских наук

Научный руководитель  
доктор культурологии, доцент  
Багрова Наталья Викторовна

Новосибирск – 2023

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Философско-искусствоведческие основания исследования ценностно-смысловой системы русской архитектуры</b> .....	19
1.1. Культурно-исторический контекст развития ценностно-смысловой системы русской архитектуры .....	19
1.2. Философские воззрения Ф. Шеллинга как основание рецепции искусства .....	39
1.3. Философско-диалектические аспекты русской архитектурной теории эпохи романтизма.....	61
<b>Глава 2. Философский анализ диалектического процесса перехода от классицизма к эклектике в русской архитектуре первой половины XIX века</b> .....	79
2.1. Субстанциональные основания классицизма в русской архитектуре в условиях его диалектического перехода к эклектике .....	79
2.2. Раздельное двойственное существование классицистического и средневекового идеалов в русской архитектуре .....	107
2.3. Синтез противоположностей в русской архитектуре ранней эклектики .....	123
<b>Заключение</b> .....	146
<b>Список литературы</b> .....	150

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** Важной проблемой научного систематического исследования искусства, архитектуры является исследование истоков не только стилистической, но и ценностно-смысловой трансформации, позволяющее увидеть этот процесс в его целостности и взаимосвязанности. Решению этой проблемы способствует исследование искусства, архитектуры в контексте социальных и культурных факторов, среди которых важное значение имеют философско-эстетические воззрения определенной эпохи. Исследование ценностных изменений архитектуры, последовательность этапов этого процесса включает в себя видение архитектуры первой половины XIX века как объекта, наделенного мировоззрением своей эпохи. Формирование новых мировоззренческих идей и их материализация в пространственных искусствах, в частности, в архитектуре, является одной из важных составляющих сложных стилеобразующих, онтологических и философско-эстетических процессов, что особенно ярко проявляется в переломные исторические эпохи. Таким периодом для мировой истории явилась первая половина XIX века, когда динамичные социально-экономические и политические процессы оказались тесно связанными с изменениями в характере мироощущения своего времени. Политические и экономические потрясения активно вторгались в культуру, в область философии, искусства, сопутствуя или предшествуя многоплановым изменениям в этих сферах. Специфика развития этих процессов на национальной российской почве проявилась в том, что новые тенденции возникли, прежде всего, не в экономике, а в области культуры, в искусстве, в частности, в архитектуре, которая явилась материальным и визуальным отражением новых мировоззренческих идей. Вопросы философии, эстетики в этот период становятся не только общими, базовыми знаниями, идущими параллельно с развитием искусства, но оказались тесно переплетены с ним в общем культурном пространстве. В связи с этим современный культурфилософский опыт изучения вопросов, связанных с архитектурой, представляется весьма перспективным в исследовании архитектурной теории и практики первой половины XIX века. Возможность

диалектического соединения в архитектуре идеального и реального, объективного и субъективного, рационального и иррационального, соотношение изоляционизма и контекстуализма – эти принципиальные вопросы архитектурного творчества характерны для отечественной архитектурной теории и практики первой половины XIX века. Они на новом уровне не только не утратили своей актуальности в настоящее время, но приобрели новое звучание в контексте перехода от модернизма к постмодернизму и развития стилистики национальной архитектуры. Культурфилософское осмысление диалектических процессов в архитектуре имеет перспективы в области изучения вопросов истории и теории отечественного зодчества, их актуализации в современной архитектурной практике и в художественном образовании. Несмотря на возросший интерес к периоду перехода от классицизма к ранней эклектике как качественному изменению в отечественной архитектуре в различных аспектах, исследования диалектических особенностей отечественной архитектуры периода перехода от классицизма к эклектике не предпринималось.

#### **Степень разработанности темы.**

Принцип диалектики бытия, через призму которого решается проблема преемственности ценностно-смысловых систем классицизма и эклектики, затрагивается во многих работах философов и мыслителей разных эпох. Можно обозначить две ключевые тенденции в использовании диалектического подхода в искусстве: во-первых, через фиксацию отражения бытия в ценностных структурах добра и зла, идеального и реального, сущностного и явленного и т.д. (Р. Барт [8], Н.А. Бердяев [13], А.И. Галич [58], Г. Гегель [29], А.В. Гулыга [40], В.Ф. Одоевский [113], Н.И. Смолина [118], Л. Н. Столович [122], М. Хайдеггер [140], Ф. Шеллинг [150] и другие), во-вторых, через поиск гармонии и дисгармонии в отношении искусства к человеку, природе, социуму, Вселенной (Т. Адорно [1], М.М. Бахтин [9], И. Берлин [169], Г. Зиммель [50], А.В. Иконников [53], М. Мерло-Понти [83], Х. Ортега-и-Гассет [93], В. С. Соловьев [120] и другие).

Широкая проблематика философского осмысления искусства представлена в работах как классиков философии, развивающих направление философии

искусства (Г. Гегель [30], И. Кант [60], И. Тэн [131], Ф. Шеллинг [156], Ф. Шиллер [158], А. Шлегель [182], Ф. Шлегель [159], А. Шопенгауэр [160, 161]), так и современных авторов, делающих акцент на осмыслении искусства как важнейшей формы постижения реальности, что обусловлено, в значительной степени, диалектическим характером художественной формы (А. Банфи [7], М.М. Бахтин [9], Г. Башляр [10], В. Беньямин [12], Г. Вельфлин [23], А.Г. Габричевский [28], В.И. Иванов [51], Ю.М. Лотман [79], Э. Панофский [96], П.А. Сорокин [121], П.А. Флоренский [136], М. Хайдеггер [140], У. Эко [163]). Кроме того, диалектический характер искусства, видение его фундаментальной бинарной противоречивости отмечается в философских работах отечественных и зарубежных исследователей (Т. Адорно [1], В.Ф. Асмус [6], А.И. Галич [113], А.Ф. Лосев [78], Ю.В. Манн [81], М. Мерло-Понти [83], Н.И. Надеждин [85]).

Романтическая эстетическая теория, представленная в работах братьев Августа и Фридриха Шлегелей, Новалиса, Ф. Шеллинга, подчеркивала общность философии и искусства, первостепенность, фундаментальность искусства в человеческом бытии, объединение противоположностей в искусстве. В трудах Г. Гегеля находит выражение идея о противоположности свободного, конкретного, внутреннего, бесконечного характера романтической и классицистической архитектуры, являющейся выражением абсолютного, внешнего, абстрактного и конечного. С другой стороны, И. Тэн в «Философии искусства» раскрывал связь искусства с человеком и обществом, бытием мира, но в то же время в качестве бытийных основ искусства отмечал рационализм и иррационализм, бесконечность бытия, выразившуюся в классицистической архитектуре и в многообразии форм готической архитектуры. Различные аспекты применения философского подхода в исследовании искусства, в том числе и архитектуры, представлены также в работах А.Ф. Лосева, в частности в его произведении «Диалектика художественной формы». Автор отмечает превосходство диалектического подхода для изучения предельных оснований искусства, логики истории искусства по сравнению как с метафизическим, так и позитивистским подходами. Кроме того, А.Ф. Лосев утверждал историческую обусловленность эстетических категорий

искусства, их противоречивость и «живой» диалектический синтез. Он исследовал полярную противоречивость классицистического и романтического искусства с позиции противопоставления категорий конечности и бесконечности, объективности и субъективности, отмечал диалектико-исторический синтез романтической и классицистической эстетики, давал характеристику стиля как диалектического понятия, обусловленного его отношением с противоположностью, «иным» бытием.

Другие мыслители обращали внимание на диалектическую сущность искусства в отражении им окружающей действительности. Так, Х. Ортега-и-Гассет отмечал стремление к разрешению двойственности между природой и культурой, рациональным и иррациональным в искусстве в целом и эстетике романтизма в частности; М. Мерло-Понти в исследовании культуры, искусства подчеркивал диалектическое единство субъективного и объективного, природы и культуры; М.Хайдеггер рассматривал произведение искусства как процессуальное выражение истины, которая характеризуется противоположностью явленного и неявленного.

Т. Адорно и М. Хоркхаймер в работе «Диалектика просвещения» [142] противопоставляют абсолютизм, абстрактные рационалистические воззрения универсалистского Просвещения и иррационалистические тенденции романтизма. В труде Т. Адорно «Эстетическая теория» отмечаются парадоксальность, противоречивость подлинного искусства, связанные с диалектикой абсолютного и относительного, соотношением человека и природы, историческая процессуальность искусства, его развитие при помощи синтеза «несоединимого». Исследователь подчеркивал антиномичную природу искусства, исходя из периодически возникающих в нем классицистических и романтических «волн».

В отечественной философской традиции в работе «Творчество и объективация. Опыт эсхатологической метафизики» Н.А. Бердяев проводит различие между классицистическим и романтическим искусством на основе категорий объективного и субъективного, конечного и бесконечного, имманентного и трансцендентного. В то же время двойственность, антиномичность

художественного произведения, объединение в нем объективного, действительного и субъективного отмечались В.Ф. Асмусом и П.А. Флоренским. Кроме того, А.Г. Габричевский исследовал диалектический характер искусства, подчеркивая противоположность между замкнутым формализмом и «бесконечной» выразительностью искусства, утверждал онтологическую первичность диалектики искусства, творчества, имеющей в своем основании противоположность между объективным и субъективным. Он обращал внимание на диалектичность архитектурной объемно-пространственной формы на основе категорий статичности и динамичности, конечности и бесконечности бытия.

Некоторые исследователи подчеркивали присущий архитектуре ценностно-смысловой полифонизм, раскрывающий мировоззренческую функцию архитектуры, ее влияние на формирование смыслов человеческого бытия. Так, среди теоретиков искусства XX века, которые исследовали архитектуру в философском контексте, следует отметить немецкого философа, теоретика культуры В. Бенямина, полагавшего, что двусмысленный характер архитектуры представляет собой застывшее живописное выражение законов диалектики. С другой стороны, Г. Башляр, автор работы «Поэтика пространства», исследовал диалектическую противоположность рационального и иррационального, внешнего и внутреннего в архитектуре. Он рассматривал противоположность архитектуры и человека с позиции противопоставления Я и не-Я. Теоретик неомарксизма А.Лефевр [74] исследовал диалектическую противоречивую процессуальность, преемственность архитектуры, а У. Эко [163] утверждал, с другой стороны, что развитие архитектуры представляет собой диалектическую связь между первичными и вторичными функциями, между общепринятым использованием архитектурного объекта и его символическим значением. В то же время ведущий теоретик и практик постмодернизма в архитектуре Р. Вентури [195] отмечал единство противоречий в архитектурной форме.

Смысловые основания классицистической архитектуры, смысловой априоризм, универсализм и трансцендентализм в искусстве изучались Э.Гомбрихом [34] и Э. Кауфманом [184]. Они исследовали особенности

«романтического классицизма» с философских позиций, утверждая его автономность, изоляционизм, рационализм, наличие индивидуалистических тенденций и эмоциональной составляющей, рассматривали соотношение в нем категорий статичности и динамичности.

Важное значение для понимания обозначенной проблематики имеет позиция И.Э. Грабаря [36], который исследовал духовную составляющую архитектуры классицизма XIX века в России, особенности ее развития. Он отмечал органическое единство, рационализм, статичность как важнейшие характеристики произведений александровского классицизма, некоторое разрушение композиционного единства архитектуры классицизма, развитие его национальных особенностей в николаевскую эпоху. Духовность архитектуры видится им в многосмыслии и субстанциональном отражении специфики бытия.

Большой пласт работ посвящен теоретическим исследованиям проблем архитектуры: с точки зрения стилевого полифонизма в искусствоведческом ключе (Е.А. Борисова [18], Н. Гудмен, Ч. Дженкс [43], А.В. Иконников [52], Е.И.Кириченко [63], С. Пссара [189], А.Л. Пунин [106] и другие), в аспекте ценностно-смысловых исканий в границах стилей и жанров (Г. Вельфлин [23], Р.Вентури [195], Г. Зиммель [50], Ю.М. Лотман [80], Э. Панофский [97], У. Эко [163]), с философско-эстетической позиции (Ж. Батай [191], В. Беньямин [191], Э.Блох [191], Э. Винтерс [198], Р. Ингарден [55]), а также в русле философской рецепции, восходящей к идеализации мира, космоса, природы и т.д. (С. Колмэн [173], А.Ф. Мерзляков [112], Д. Рескин [192], С. Хаган [180]). Так, например, вопросы стилистической эволюции в искусстве и архитектуре исследовал Г.Вельфлин. Он отмечал категориальную противоположность в искусстве единого и множественного, внешнего и внутреннего, утверждал единообразную линейность классической архитектуры, ее неизменный характер и множественность и живописность, изменчивость послеклассической архитектуры.

Искусствовед Э. Кон-Винер [65], рассматривая архитектуру, обращал внимание на противопоставление в ней естественности и искусственности, конструктивности и декоративности, отмечал преемственность и параллелизм в



развитии традиций. Историками, теоретиками архитектуры (Г. Маллгрейв [185], К.Фремpton [177], Л. Эйдлиц [176]), подчеркивалось различие между структурным и романтическим классицизмом в первой половине XIX века, носящее не только формальный характер, но и ценностно-смысловой – архитектура предстает как система ценностей, отражающая связь человека с космосом, с природой, с миром, с гармонией бытия и т.д.

Архитектуру русского классицизма XIX века исследовали Е.А. Борисова [17], Г.Г. Грабарь [36], Н.А. Евсина [45, 46], А.В. Иконников [52], М.Ф. Коршунова [68], А.Н. Науменко [100], А.Н. Петров [100], В. И.Пилявский [103], В.Л. Снегирев [119], М.З. Тарановская [124], В.Н. Телеповровский [127], Я.И. Шурыгин [162] и другие. Авторы обращали внимание на стилевой полифонизм архитектуры, но также рассматривали в философско-искусствоведческом ключе идейно-художественное своеобразие произведений искусства и затрагивали проблемы отражения реальности в русской архитектуре.

Идейно-художественное своеобразие архитектуры нередко подчеркивается стилевым полифонизмом и особенностями ценностно-смыслового наполнения эпохальных стилей искусства через поиск концепции личности, отражение бытия в формах и жанрах, онтологизацию природного содержания в архитектуре и т.д. Так, например, романтизм как явление культуры, проявившееся во всех видах искусств, был рассмотрен Н.Я. Берковским [14], В.В. Вансловым [22], Р.М.Габитовой [27], И. Замотиным [47], Ю.В. Манном [82], Д.С. Лихачевым [75], В.С. Турчиным [130] и другими. Ученые обращали внимание на глубину отражения мира и человеческой природы в романтизме – данная особенность в полной мере нашла свое воплощение и в архитектуре.

Историк архитектуры Д.М. Крук [174] романтическую живописность и полистилистический характер архитектуры связывает с субъективизмом, релятивизмом и ассоцианизмом, противостоящих абсолютизму, объективизму и универсализму классицистической архитектуры. Данный подход позволяет понять, насколько глубоко духовный мир диалектики ценностно-смысловых систем в архитектуре позволяет приблизить человека к осознанию истинности бытия.

Фундаментальные исследования в области искусства последних десятилетий затрагивают противоречия идейно-художественной специфики ранней эклектики в архитектуре, что отмечается в работах Е.А. Борисовой [17, 18], А.В. Иконникова [53], Е.И. Кириченко [63], Г.А. Оля [91], А.Л. Пунина [106], М.М. Раковой [108], Т.А. Петровой [101] и других. При этом русско-византийский стиль как самобытное развитие архитектуры, основанное на соединении черт русского средневековья и сохранении классицистических композиционных приемов исследовали Е.А. Борисова [17], А.В. Иконников [53], Е.И. Кириченко [64], В.Г. Лисовский [77], А.Л. Пунин [106], Т.А. Славина [117] и другие. В данных исследованиях не содержится стройной концепции, основанной на философском анализе, однако в аспекте философско-искусствоведческого подхода эти работы имеют важное значение для осознания роли архитектуры в отражении полифонизма человеческого бытия.

Важное значение приобретает культурно-исторический аспект исследования проблемы, представленный в работах зарубежных исследователей Д. Долгнера [175], Т. Меллингхоффа [197], Д. Уоткина [197]. Исследователь теории архитектуры Г. Маллгрейв [185] подчеркивал влияние на архитектора К.Ф. Шинкеля, проектировавшего архитектурные объекты в России, ряда положений идеалистической и романтической философии И. Фихте, Ф. Шеллинга и А. Шлегеля.

Стоит подчеркнуть социальный и социально-философский аспекты в изучении роли архитектуры в бытии человека и жизни социума. Так, в социокультурной динамике П.А. Сорокина [121] прослеживается логико-смысловое познание культуры, опирающееся на понятия тождества, противоречия и последовательности, характеризующейся гармоничностью. Он подчеркивал, что для идеалистической культурной ментальности характерен синтез на новом качественном уровне полярно противоположных внутренних идеациональных элементов и чувственных объектов, к которым относится архитектура.

В то же время актуальной является проблематика социологии архитектуры. Так, в работе немецкого исследователя Х. Делитц [42] «Архитектура в социальном

измерении» анализируется понятие «архитектурного поворота», связанного с определением социальных функций архитектуры и ее «переключением» на ценностно-смысловой уровень рецепции социальных отношений.

Таким образом, проведенный анализ показывает, что тема диалектики ценностно-смысловых систем в русской архитектуре конкретного культурно-исторического периода нуждается в дальнейшей научной разработке. Как показал анализ научного дискурса, на философско-искусствоведческом и культурфилософском уровнях она получает обоснование, однако в ценностно-смысловом отношении обозначенная в работе проблема практически не затрагивается.

**Объект исследования:** русская архитектура первой половины XIX века.

**Предмет исследования:** диалектика перехода от классицизма к эклектике в русской архитектуре первой половины XIX века.

**Цель исследования:** выявить диалектическую составляющую перехода от классицизма к эклектике в русской архитектуре первой половины XIX века.

Реализация данной цели потребовала решения следующих **задач:**

1. Проанализировать культурно-исторический контекст развития ценностно-смысловой системы русской архитектуры;
2. Определить значение философских воззрений Ф. Шеллинга для осмысления проблематики диалектики в искусстве в целом и архитектуре в частности;
3. Установить философско-диалектические аспекты русской архитектурной теории эпохи романтизма;
4. Выявить субстанциональные основания классицизма в русской архитектуре в условиях его диалектического перехода к эклектике;
5. Проанализировать раздельное двойственное существование классицистического и средневекового идеалов в русской архитектуре;
6. Охарактеризовать синтез противоположностей в русской архитектуре ранней эклектики.

**Теоретические основания исследования** определяются целью и задачами работы и включают следующие направления научного осмысления проблемы: 1) рецепция ценностно-смысловой природы искусства (Р. Барт [8], В.В. Бычков [20], Ч.Дженкс [43], Э. Кассирер [61], Х. Ортега-и-Гасет [93], О. Пьюджин [190], Д. Рескин [192], К. Харрис [181] и другие); 2) определение философско-эстетических и культурфилософских оснований развития форм и видов искусства, стилевого полифонизма (К. Валтон [196], Г. Вельфлин [23], А.И. Галич [113], Г. Гегель [31], Ю.М.Лотман [79], Н.И. Надеждин [85], М. Хайдеггер [140], Ф. Шеллинг [156] и другие); 3) выявление специфики архитектуры в культурно-историческом, стилевом, функциональном, ценностном, социокультурном отношении (Г. Башляр [10], В.Беньямин [12], И.А. Добрицина [44], Р. Вентури [195], Н. Гудмен [37], Х. Делитц [42], Р. Ингарден [55], Н.В. Кукольник [71]); 4) характеристика тенденций развития русской архитектуры в конкретный культурно-исторический период (Е.А. Борисова [17], Н.А.Евсина [46], А.В. Иконников [53], Е.И. Кириченко [64], В.И. Пилявский [102], А.Л.Пунин [106], В.Н. Телеповровский [127], О.А. Чеканова [144] и другие); 5) осмысление онтологических, гносеологических и праксиологических аспектов бытия искусства и архитектуры в единстве и противоположности различных форм, стилей, а также через анализ идейно-художественного содержания произведений искусства (Н.А.Бердяев [13], А.Ф. Лосев [78], Я. Мукаржовский [84], Э. Панофский [96], В.С.Соловьев [120], П. Рикер [111], В.И. Тасалов [126], А. Шопенгауэр [161], У. Эко [163] и другие).

**Методологические основания и методы исследования.** Ключевыми методологическими основаниями исследования являются *философско-искусствоведческий* и *культурфилософский подходы*, позволяющие рассматривать искусство как ценностно-смысловую систему не только через призму стилевого и жанрового полифонизма, но и в развитии культурно-исторических, эстетических, социокультурных тенденций его бытования (Т. Адорно [1], В.В. Бычков [20], Г.Гегель [29], Х. Делитц [42], Г. Зиммель [50], Э. Кассирер [61], Ю.М. Лотман [79], П.А. Сорокин [121], Ф. Шеллинг [154]). При этом данные подходы апеллируют к онтологизации культуры и искусства и направлены на выявление ценностно-

смысловой сущности данных феноменов человеческого индивидуального и коллективного бытия.

Значимыми также являются *системный* и *аксиологический* подходы. В рамках первого решаются не только задачи по выявлению связи искусства с другими формами общественного сознания или бытия человека, но и важнейшая задача по идентификации диалектических процессов, приобретающих в искусстве системный характер. Данный подход представлен идеями (И.В. Блауберг [16], В.Н. Садовский [115], А.И. Уемов [133], Г.П. Щедровицкий [164], Э.Г. Юдин [165] и другие). В то же время аксиологический подход направлен на выявление различных состояний ценностей в их связи друг с другом и с другими объектами и атрибутами бытия, отраженных в бытовании искусства. Идеи А.В. Гулыги [40], И.А. Ильина [54], М.С. Кагана [56], В. П. Тугаринова [129] и других составляют суть данного подхода в исследовании диалектической проблематики в искусстве и архитектуре.

Важное место в исследовании занимают *междисциплинарный подход*, дающий возможность использовать данные, полученные в рамках других областей знания (искусствоведения, эстетики, культурологии, истории) и связанные с рассматриваемой проблематикой, и *семиотический подход*, направленный на рассмотрение архитектуры в соотношении с предельно общими понятиями, такими как единство, покой, движение, время, пространство и другими в их знаково-символическом выражении.

Решение конкретных задач исследования предполагает соответствующий выбор *методов* исследования. В их числе как общенаучные методы (анализ, синтез, сравнение, обобщение, типология, диалектика и др.), так и методы стилевого, идейно-художественного, культурно-исторического и историко-генетического анализа.

### **Источниковая база исследования.**

1. Дореволюционные публикации, связанные с архитектурой александровского и николаевского времени: «Художественная газета» (СПб., 1836-1841), исторические труды, связанные с эпохой императоров Александра I и

Николая I: Витберг А.Л. «Записки академика Витберга, строителя храма Христа Спасителя в Москве» (СПб., 1872), Корф М.А. Материалы и черты к биографии императора Николая I» (СПб., 1896.), А.М. Зайончковский «Восточная война. 1853-1856 гг. в связи с современной ей политической обстановкой» (СПб., 1908), А. Бенуа, Н. Лансере, «Дворцовое строительство императора Николая I» (СПб., 1913).

2. Философско-эстетические труды эпохи романтизма, связанные с искусством и архитектурой первой половины XIX века: Ф. Шеллинг «Философия искусства» (М., 1966), «Система трансцендентального идеализма» (М., 1987), Г.В.Ф. Гегель «Эстетика в 4-х томах» (М., 1968); Ф. Шлегель «Эстетика. Философия. Критика» (М., 1983), «Русские эстетические трактаты первой трети XIX века» (М., 1974), Н.И. Надеждин «Эстетика» (СПб., 2000).

4. Картины, гравюры и литографии, изображающие архитектуру первой половины XIX века (Ф.Я. Алексеев, К. Боссоли, Е.И. Ботман, А.П. Брюллов, Э.П. Гау, А.И. Ладюрнер Л. Премацци, В.С. Садовников, К.А. Ухтомский,).

5. Проектные чертежи памятников отечественной архитектуры первой половины XIX века (Г.Ю. Боссе, А.П. Брюллов, Д. Кваренги, Лео фон Кленце, Ж.Ф. Тома де Томон, К.А. Тон, К.Ф. Шинкель, А.И. Штакеншнейдер).

6. Памятники отечественной и зарубежной архитектуры первой половины XIX века (фотографии и видеосъемки): работы ведущих зодчих отечественной архитектуры первой половины XIX века – архитекторов Г.Ю. Боссе, А.П. Брюллова, М.Д. Быковского, А.Н. Воронихина, А.Д. Захарова, А.А. Менеласа, О. Монферрана, К.И. Росси, В.П. Стасова, Ж.Ф. Тома де Томона, К.А. Тона, А.И. Штакеншнейдера, а также работы немецких архитекторов, имевших постройки в России – Лео фон Кленце и К.Ф. Шинкеля.

**Научная новизна** диссертационного исследования заключается в следующем:

1. Выявлена двойственность классицистического и романтического идеалов в художественных предпочтениях в области архитектуры правящей российской династии, являвшейся основным заказчиком архитектурных произведений первой половины XIX века;

2. Определено значение философско-эстетических воззрений ведущего теоретика раннего немецкого романтизма Ф. Шеллинга для концептуализации диалектических процессов в архитектурном творчестве;

3. Раскрыты философско-диалектические аспекты русской архитектурной теории эпохи романтизма, основанные на утверждениях о существовании противоположных начал в архитектуре и необходимости их соединения.

4. Выявлены субстанциональные основания классицизма в русской архитектуре в условиях его диалектического перехода к эклектике;

5. Установлено, что раздельное двойственное существование классицистического и средневекового идеалов в русской архитектуре оказало влияние на переход от классицизма к эклектике в русской архитектуре первой половины XIX века;

6. Доказана роль синтеза противоположностей в формировании ценностно-смыслового пространства русской архитектуры ранней эклектики, возникшего на завершающем этапе перехода от классицизма к эклектике.

**Теоретическая и практическая значимость исследования.** Результаты диссертации могут быть использованы для дальнейшего изучения вопросов стилевого полифонизма в архитектуре в конкретные культурно-исторические периоды. Практическая значимость диссертационного исследования заключается в том, что результаты философско-искусствоведческого и культурфилософского осмысления диалектических процессов в архитектуре используются при подготовке общих и специальных образовательных программ, связанных с изучением вопросов истории и теории отечественного зодчества, в том числе проблем перехода от модернизма к постмодернизму, характеризующегося стремлением не только к стилистическому разнообразию, но и к поиску новых оснований человеческого бытия и новой эстетики. В частности, они применялись автором в магистерском курсе «Актуальные философские проблемы архитектурной и градостроительной деятельности». Также материалы исследования применяются в семестровом курсе «Эклектика, русский стиль, модерн» при подготовке бакалавров факультета градостроительства и архитектуры

ФГБОУ ВО «НГУАДИ». Исследование своеобразия архитектуры периода эпохи романтизма, отраженное в диссертационном исследовании и научных публикациях, способствует делу сохранения, восстановления отечественного архитектурного наследия, в особенности в аспекте его национальной уникальности и самобытности.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Русская архитектура является ценностно-смысловой системой, которая в своем генезисе основывается на двойственности классицистического и романтического идеалов и ценности индивидуализма, а также художественных предпочтениях правящей российской династии, являвшейся основным заказчиком архитектурных произведений в первой половине XIX века.

2. Значение философско-эстетических воззрений ведущего теоретика раннего немецкого романтизма Ф. Шеллинга для концептуализации диалектических процессов в архитектуре заключается в том, что утверждавшиеся мыслителем двойственные основы человеческого бытия – идеальное и реальное, бесконечное и конечное, субъективное и объективное, рациональное и иррациональное – нашли свое воплощение в искусстве и в архитектуре конкретного культурно-исторического периода.

3. В русской архитектурной теории эпохи романтизма обнаруживаются философско-диалектические аспекты, основанные на утверждениях о существовании противоположных начал в архитектуре и необходимости их соединения, что способствует сопряженности классицистического и романтического идеалов и созданию самобытной русской национальной архитектуры в первой половине XIX века.

4. Субстанциональными основаниями классицизма в русской архитектуре в условиях его диалектического перехода к эклектике являются внеисторическая абстрактность, абсолютность, универсальность, рациональность, статичность, преобладание формы над функциональностью.

5. Раздельное двойственное существование классицистического и средневекового идеалов в русской архитектуре первой половины XIX века оказало



влияние на переход от классицизма к эклектике, что привело к смещению единства ценностно-смысловой системы с установками на идеализацию бытия к другой полифункциональной системе с утратой целостности, гармоничности, идеальности в формах и содержании.

6. Роль синтеза противоположностей в формировании ценностно-смыслового пространства русской архитектуры ранней эклектики, возникшего на завершающем этапе перехода от классицизма к данному направлению, заключается в возврате к поиску оснований целостного мира и гармонии человека и духа, человека и природы, человека и социума.

#### **Степень достоверности и апробации результатов исследования.**

Достоверность результатов обеспечивается соответствием методологической основы целям и задачам исследования. Диссертация опирается на обширную современную и источниковую теоретическую базу, на эмпирический материал, включающий в себя памятники русской архитектуры первой половины XIX века, проектные чертежи, картины и литографии архитектурных объектов исследуемого периода.

Апробация результатов осуществлена на следующих научных конференциях: Всероссийская научно-практическая конференция «Проблемы развития региональных архитектурных школ» (Новосибирск, 2004); Всероссийская научно-практическая конференция «Пути совершенствования архитектурно-художественного образования в Сибири» (Новосибирск, 2005 г.); Всероссийская научно-практическая конференция «Сибирская архитектурно-художественная школа: наука, практика, образование» (Новосибирск, 2007); Международная научная конференция «Самоидентификация региональных архитектурных школ в условиях глобализации архитектурного процесса» (Саратов, 2009); научно-практическая конференция «Современный архитектурно-градостроительный образ сибирского города» (Новосибирск, 2011); Международная научно-практическая конференция «Социокультурное пространство современного мегаполиса» (Новосибирск, 2014); Международная научно-практическая конференция «Региональные архитектурно-художественные школы» (Новосибирск, 2014);

Международная научно-практическая конференция «Региональные архитектурно-художественные школы» (Новосибирск, 2015); Международная научно-практическая конференция «Архитектурно-художественные проблемы развития регионов России» (Ростов-на-Дону, 2015); Международная научно-практическая конференция «Региональные архитектурно-художественные школы» (Новосибирск, 2016); Межрегиональная научно-практическая конференция (с международным участием) «Россия, Китай, Великий шелковый путь: история кросскультурных контактов» (Новосибирск, 2019), Международная научно-практическая конференция «Искусствоведческие чтения на Алтае (памяти профессора Т.М. Степанской)» (Барнаул, 2021).

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников (всего 199 наименований).

## ГЛАВА 1.

### Философско-искусствоведческие основания исследования ценностно-смысловой системы русской архитектуры

#### 1.1. Культурно-исторический контекст развития ценностно-смысловой системы русской архитектуры

Культурно-исторический и культурфилософский контекст диалектических процессов в архитектуре эпохи классицизма и ранней эклектики является одной из важных составляющих в данном исследовании. Архитектура является специфическим видом искусства, в котором отражены ценностно-смысловые искания человека, общества и государства. Мощным является культурно-исторический фон, в границах которого происходило становление и развитие отечественной архитектуры.

Так, выходящие за пределы классицизма тенденции отмечаются уже в эпоху императора Александра I. Он горячо поддержал во многом романтический проект Храма Христа Спасителя в Москве художника А.Л. Витберга, в котором отмечается объединение противоположностей. Е.И. Кириченко пишет: «Витберг – фигура переходная, объединяющая в себе признаки классицизма и романтизма»; «философско-религиозный замысел создаваемого им храма во многом необычен для круга идей классицизма» [62, с. 105]. А.Л. Витберг своим проектом осознанно продемонстрировал диалектическое видение единства и множественности: «Я вообразил себе Творца точкою. Назвав ее единицею, Богом, поставил циркуль и очертил круг, коего центр эта точка; эту периферию я назвал множественностью - творением... Таким образом я получил три формы: линию, крест и круг, составляющие одну таинственную фигуру...» [26, с. 26-27].

Примечательно, что А.Л. Витберг обнаружил родственность своих архитектурных идей, связанных с проектированием Храма Христа Спасителя в Москве с натурфилософскими воззрениями, ведущим выразителем которых в эпоху романтизма являлся Ф. Шеллинг. Он своими архитектурными поисками графически проиллюстрировал натурфилософские воззрения эпохи романтизма:

«...я нашел важность сих фигур и впоследствии у натурфилософов...» [26, с. 27]. Данное высказывание А.Л. Витберга подчеркивает близость философских воззрений и приемов творческой деятельности архитекторов в эпоху романтизма. Как архитектор А.Л. Витберг осознал единство своих творческих концепций в контексте натурфилософии лишь позднее, а не в сам момент творческого процесса, что подтверждает гипотезу, согласно которой философия и архитектура развиваются в едином культурном пространстве, однако установить приоритет философской теории и архитектурной практики в полной мере не представляется возможным. Философскую, метафизическую составляющую проекта Е.И.Кириченко описывает как «форму линии в природе», «с которой ассоциировалось представление о диалектике единства и множественности...» [62, с. 106-107].

Содержание истолкованных форм трех составляющих храма-памятника – подземной церкви (телесной) во имя Рождества, наземной церкви – Преображения (души) и церкви верхней – Вознесения (Духа Господнего) оказалось понятно и близко во многом романтической натуре императора Александра I, который желал, чтобы проект памятника обладал глубоким ценностно-смысловым содержанием, был носителем определенного мировоззрения: В «Записках художника Витберга» описывается момент выбора императором его проекта среди работ известных российских зодчих – Д. Кваренги, А.Н. Воронихина, А.А. Михайлова и др.: «...Я чрезвычайно доволен вашим проектом. Вы отгадали моё желание, удовлетворили моей мысли об этом храме. Я желал, чтобы он был не одна куча камней, как обыкновенные здания, но был одушевлён какой-либо религиозной идеею...» [26, с. 174-175].

Строительство храма-памятника по проекту А.Л. Витберга началось в александровскую эпоху, но было прервано по различным причинам, сам А.Л.Витберг отправлен в ссылку в Вятку, а новое место, стилистика, художественное, конструктивное решение Храма Христа Спасителя в Москве были выбраны в результате нового конкурса, проводившегося уже во время царствования императора Николая I. Архитектор К.А. Тон был автором и

строителем этого важного символа архитектуры николаевской эпохи. При этом император Николай I принял непосредственное участие в судеюстве и вынесении окончательного решения об утверждении проекта.

Император Николай I с его эстетическими взглядами и устремлениями являлся активным участником процесса перехода от нормативного классицизма, философская рецепция которого связана с понятиями единства, объективности, конечности, к ранней эклектике в отечественной архитектуре и градостроительстве, которая, в свою очередь, была связана с романтическим мировоззрением Философ культуры, эстетик Г. Зиммель отмечал, что романтизм характеризуется подчеркиванием значимости индивидуального [50, с. 277-278]. Именно в период правления императора Николая I произошел процесс смены тенденций в отечественной архитектуре, были реализованы все стадии диалектического процесса перехода от классицизма к ранней эклектике в русской архитектуре. В годы его правления получил развитие «высокий» классицизм, окрашенный индивидуалистическим романтическим мировоззрением. Наряду с этим отмечается двойственность в архитектурной стилистике, выразившаяся в одновременном сосуществовании классицистического и средневекового романтического идеала, первоначально представленного в основном в неоготических мотивах, которые были созвучны художественному мировоззрению императора Николая I и его ближайшего окружения.

В годы его царствования начался процесс становления русского национального стиля в архитектуре, получил рождение русско-византийский стиль. В связи с этим изучение истоков художественных предпочтений основного государственного заказчика в области архитектуры и градостроительства в переходный стилистический период приобретает особый интерес.

Архитектура николаевского времени явилась во многом отражением новых противоречивых ценностно-смысловых художественных представлений периода перехода от классицизма к новой архитектуре эпохи эклектики. Отечественное зодчество за годы правления императора Николая I проделало восходящий путь смены стилистической направленности от рациональной моностилистики

классицизма к полистилистике новой архитектуры, характеризующейся свободой выбора исторического идеала, индивидуальной трактовкой объёмно-пространственных решений архитектурных сооружений городского и паркового пространства, новыми типами жилых и общественных и транспортных зданий, современными планировочными и конструктивными решениями.

Характеру протекания процесса перехода от классицизма к эклектике в русской архитектуре в Российской империи способствовала в известной степени форма государственного устройства первой половины XIX века, сохранявшего при императоре Николае I формы абсолютной монархии. При этом царственный дом Романовых, наряду с представителями художественных и научных кругов, близких к нему, в силу своего положения и тесных династических связей с Пруссией, Баварией, явился одним из основных носителей и проводников романтического художественного мировоззрения в России.

С николаевской эпохой нужно связывать не только жесткие меры государственного правления тех лет, но и расцвет яркой творческой деятельности в области отечественной культуры – в литературе, музыке, живописи, скульптуре, графике, и, безусловно, в архитектуре, объединяющей в себе, с точки зрения теоретиков эпохи романтизма, признаки различных видов искусства. Специфичностью периода царствования Императора Николая I явилось то, что архитектура этого периода обладала двойственным ценностно-смысловым содержанием – с одной стороны в николаевской России поддерживалась консервативная государственная политика, связанная с архитектурой строгой нормативности, абсолютности, иерархичности, традиционности, рациональности, упорядоченности, что нашло выражение в ценностно-смысловом полифонизме классицизма с преобладанием в нем единства идей над множественностью, а с другой стороны, одновременно открывался путь к новой архитектуре эклектики. Эта новая архитектура была наделена индивидуалистическими романтическими мировоззренческими чертами, характеризующаяся субъективизмом, свободой трактовки исторических аналогов, объёмно-пространственного решения архитектурной задачи.

Исследуя данный феномен в отечественной культуре, Э.И. Колчинский делает вывод о благоприятном влиянии авторитарной формы правления эпохи императора Николая I на культуру и науку [139, с. 10].

Классицистические искания в архитектуре в начале царствования Николая I характеризуются сохранением жестких рамок архитектуры и её очевидной ассоциативной связью с иерархическим устройством российского общества. В то же время при Николае I оказался открыт путь к новым архитектурным поискам в архитектуре в духе романтической трактовки классического идеала, активно осваивались новые разнообразные стилистические конструктивные решения, выходящие за пределы классицистического моностилистического единства, появились новые типы зданий – доходные, «спекулятивные» дома в городской застройке, здания железнодорожных вокзалов, промышленных предприятий и мануфактур.

Также отмечается склонность Николая Павловича, на которого оказали влияние художественные предпочтения его отца императора Павла I, к духовной стороне архитектуры, готике [69, с. 222]. В годы его правления появляются такие остро современные для тех лет неоготические парковые постройки архитектора А.А. Менеласа в Царском Селе, дворец «Коттедж» в Александрии, парковые павильоны выполненные в стилистике римских вилл «Озерки», «Царицын», «Бельведер» (архитектор А.И. Штакеншнейдер), возведённые в Новом Петергофе, отражавшие романтическое мироощущение. Все эти сооружения, стилистика которых была лично одобрена Николаем I, широко пропагандировалась в те годы через журнальные издания с их графическими изображениями. Также их доступность в определённые дни для широкой публики сыграла большую роль в продвижении в массовую архитектуру новой архитектуры.

Следует выделить особую роль императора Николая I во всех областях архитектурной и строительной деятельности. При оценке архитектурно-организационной деятельности императора Николая I негативное отношение к определённым сторонам его государственной деятельности в ряде последующих исторических периодов часто непосредственно переносилось и на оценку

характера его участия в процессе перехода архитектуры от классицизма к новому ценностно-смысловому направлению – романтическому классицизму и ранней эклектике первой половины XIX века.

Император Николай I рассматривал архитектуру целостно, наряду с видением ценностно-смысловой полярности архитектуры классицизма и эклектики, их формальной противоположности, он также детально представлял все стадии проектирования, возведения и дальнейшей эксплуатации стилистически новых архитектурных объектов, что обладает первостепенной значимостью в годы смены смысловой парадигмы в зодчестве активно протекавшей в годы царствования императора Николая I. Зодчество – сложный и многогранный творческий процесс, который в силу его специфики подразумевает наличие в нём различных участников, кроме его основного творца – автора архитектурного проекта, зачастую исполняющего различные роли – инженера-строителя, сметчика, лица взаимодействующего с заказчиком. Император Николай I активно включался в архитектурный процесс, предлагая и утверждая стилистику архитектурного сооружения, несущего характерное мировоззренческое содержание, отражающего мировоззрение людей и саму суть народности. При этом он хорошо знал и противостоящие формальным функциональные особенности архитектуры, которые наделяют ее такими качествами как польза и прочность. Имея военное строительное образование, Николай I скрупулёзно изучал сметы, конструктивные решения, либо сам задавал её зодчему, как это было, например, с предпочитаемой стилистикой неоготики в Новом Петергофе. Учитывая роль монарха в устройстве власти и влиянии на художественную деятельность в тогдашней России, его технические познания, руководящая роль императора Николая I в этом процессе приобретает определяющее влияние. Следует отметить, что «император-инженер», знавший архитектурно-строительные конструкции, имевший опыт знакомства с образцами новой архитектуры в России и за рубежом, был активно включен в процесс формирования новых художественных представлений в годы выхода отечественной архитектуры на новый качественный уровень как с точки зрения



функциональных характеристик, так и ценностно-смысловых особенностей архитектурной формы.

Представление о личном участии императора Николая I в архитектурной жизни России не может быть оценено, если оставить без внимания его образование, склонность и вовлечённость в архитектурно-строительную деятельность. Несомненный интерес в связи с этим представляют воспоминания современников и исследования историков николаевского времени дореволюционного периода С.Татищева, М. Корфа, А. Зайончковского, М. Богдановича, А. Греча, Н.Шильдера. В частности, А. Зайончковский отмечал, говоря о пристрастиях императора Николая I в его молодые годы: «Великий князь с самого раннего детства выказал большое пристрастие к строительному искусству, и эта склонность сохранилась в нём на всю жизнь» [48, с. 11]. Современники будущего императора отмечают его склонность к художественному творчеству, изобразительному искусству, акварели, рисунку, гравированию. При этом М.А. Корф подчеркивал, что «склонность Николая Павловича к строительной части начала выражаться довольно рано: в его играх заметно было стремление ко всякого рода постройкам; рисовать любил не столько фигуры и другие предметы, сколько домики и крепости...» [67, с. 36]. Будущий император получил в дальнейшем серьёзное домашнее художественное и историческое образование, знания и практику в военной сфере, в области инженерии и военного строительного искусства.

Активно включаясь в процесс художественной жизни Российской империи, император Николай I был тесно связан с важнейшим в те годы учебным заведением – Императорской Академией художеств, где велась подготовка и архитекторов. В годы своего правления император Николай I был активно включён в деятельность этого уникального художественного образовательного учреждения, для которого была преимущественно характерна классицистическая ценностно-смысловая система в архитектуре, связанная с идеями примата государственности и общественного блага. Император Николай I посещал выставки и участвовал в обсуждении дипломных работ и проектов обучавшихся. При непосредственном участии императора Николая I проходил отбор выпускников Императорской

Академии художеств для заграничных поездок с целью их профессионального совершенствования. Будучи сам в заграничных поездках, император посещал в Риме русскую колонию художников и архитекторов. Долговременные поездки успешных выпускников Императорской Академии художеств организовывались не только на родину классицизма – в Италию, но и в западноевропейские страны со средневековой, готической архитектурой, которая в эпоху эклектики ассоциировалась с романтическим мировоззрением, чувственным характером восприятия и ценностно-смысловой системой, подчеркивающей творческую индивидуальность и свободу.

Поездки выпускников Академии Художеств в Германию, Францию, Австрию нашли отражение в их дальнейшей творческой деятельности и способствовали расширению палитры исторических архитектурных стилей в ранней эклектике, наполнению архитектуры онтологически идеальным смысловым содержанием, связанным с категориями бесконечности, множественности, развития. В частности, один из ведущих архитекторов николаевского времени, Н.Л. Бенуа, выпускник Императорской Академии художеств по классу архитектуры, окончивший обучение с золотой медалью, вместе с молодыми архитекторами А.Н. Резановым и А.И. Кракау был направлен в 1842-1846 гг. в длительную заграничную пенсионерскую поездку за границу, где он ознакомился с подлинными историческими примерами готической архитектуры. Широкий список посещенных западно-европейских стран, профессиональное знакомство с готической архитектурой позволило Н.Л. Бенуа исполнить заказ императора Николая I в Новом Петергофе – неоготический проект 1847 г. Дворцовых конюшен, выполненный при непосредственном участии в обсуждениях императора Николая I. Являясь главным архитектором летней резиденции императорской семьи – Нового Петергофа, Н.Л. Бенуа выполнил в той же новой неоготической стилистике ряд зданий и сооружений загородного комплекса, в том числе здание железнодорожного вокзала.

Художественные предпочтения российского императора Николая I, его художественное мироощущение в значительной степени способствовали

успешному воплощению передовых творческих решений в отечественной архитектуре данного периода, приданию ей качественно нового ценностно-смыслового содержания. Император Николай I умел выбирать талантливых, прогрессивных в творческом плане архитекторов для осуществления своих задач и замыслов в архитектурно-строительной деятельности.

Все государственные и личные постройки в царских резиденциях в Санкт-Петербурге, Москве непосредственно курировались императором, их характеризуют решения не только в стилистике высокого классицизма, использование новой для своего времени архитектурной стилистики, конструкций и технологий. Учитывая специфику самодержавного правления тех лет, черты характера и квалификацию в строительном деле императора Николая I, следует согласиться с мнением видных художественных участников культуры и мировоззрения «Серебряного века» – начала двадцатого столетия – А. Бенуа и Н.Лансере – «В Петербурге ни один частный дом в центре города, ни одно общественное здание в России не возводилось без его ведома: все проекты на такие постройки он рассматривал и утверждал сам» [11].

А. Бенуа и Н. Лансере отмечают одну из составляющих архитектуры николаевского времени, характерную для переходного периода: «...сухость, суровость и холодность, – все равно, делалось ли это в классическом стиле, или уже в новом духе с намерением предать «национальность» - как, например, в дворцах ... не без основания заслуживших термин «казарменного стиля» [11]. При этом именно во время правления Николая I произошло воплощение романтического идеала, связанного с идеалом творческой индивидуальности, в архитектуре ранней эклектики.

Зачастую противоречивые по своей сути высказывания об архитектуре николаевского времени отражают диалектическую сущность сложного процесса архитектурного полифонизма, охватившего первую половину XIX века. В годы царствования императора Николая I были в значительной степени потеснены и под влиянием идей романтизма изменены рациональные ценностно-смысловые основания классицизма, а вместе с этим и приёмы объёмно-пространственного

построения дворцовых зданий, базирующиеся на идеях единства, упорядоченности.

Дворцы в Петербурге для членов царской семьи – Мариинский, Ново-Михайловский, Николаевский, дворец в Михайловке по проектам А.И.Штакеншнейдера, Г.Ю. Боссе, возводившиеся при активном участии императора и членов его семьи, являлись своеобразным новым стилистическим ориентиром для многих состоятельных и именитых застройщиков в столице и за её пределами. Эти архитектурные объекты в определенной степени отражали мировоззрение эпохи романтизма, стремление к индивидуальной свободе, которое получало наибольшее воплощение в решении интерьерного пространства. Архитектурные произведения, выполненные по-новому, демонстрировали будущим застройщикам пути решений крупных жилых сооружений, их интерьеров.

Важно отметить, что новые пространственные решения были доступны не только для членов императорской семьи и её окружения, но и были представлены широкой публике. Так, издатель и художественный критик Н.В. Кукольник в журнале «Иллюстрация» за 1845 год проводит в своей статье подробную визуальную экскурсию по построенному Мариинскому дворцу в Петербурге, сам дворец был открыт на короткое время для экскурсий. Таким образом, новая архитектура, решенная в прогрессивной стилистике тех лет, возведённая для императорской семьи, доступная для широкого читателя в публикациях многочисленных изданий тех, отражавших новые художественные вкусы их владельцев, доходила до застройщиков в виде своеобразной и обновлённой трактовке в массовой культуре. Это отражало романтическую тенденцию к росту индивидуальных, непрофессиональных оценок искусства, архитектуры, как противоположности единой, жесткой, рациональной, нормативной ценностно-смысловой иерархичности, связанной с восприятием классицистического искусства его апологетами.

Император Николай I, занимаясь вопросами архитектурного образования, дворцового и паркового строительства, явился инициатором создания публичного

здания нового типа – Нового Эрмитажа в Петербурге. Во время своего пребывания в Баварии император Николай I самолично ознакомился с музейными постройками известного архитектора Лео фон Кленце и пригласил его для проектирования и строительства, при участии ведущих архитекторов А.П. Брюллова и Н.Е. Ефимова, общественного здания, выполненного в исторической неоклассицистической трактовке.

Эпоха Просвещения характеризовалась отрицанием важности исторической своеобразности, определенной рациональной абстрактностью. При сохранении характерных черт государственного устройства, всё более в отечественном зодчестве развиваются новые черты, характерные для романтического мировоззрения, для которого общее находит свое выражение в индивидуальном. Эти тенденции проявились в форме свободы выбора формы из арсенала всемирной истории зодчества, в том числе и отечественного. При активной финансовой поддержке со стороны администрации императора Николая I проводились археологические раскопки в российском Причерноморье, которые пополняли античные коллекции и также способствовали распространению стилистики «неогрек», основанной на подлинных, «конкретных» артефактах античной художественной культуры.

Тема индивидуальной творческой свободы выбора в архитектурных сооружениях николаевской эпохи, связанная с ценностно-смысловым мироощущением романтизма, стилистической полифоничностью и историчностью получила развитие в архитектуре великокняжеских дворцовых построек в Санкт-Петербурге и его пригородах, особняков состоятельных застройщиков, в парковом строительстве и первых железнодорожных и промышленных предприятиях. Восстановление интерьеров Зимнего дворца после большого пожара 1837 года, проходившее при непосредственном участии и контроле Николая I, было реализовано в новых интерьерах в разнообразной исторической стилистике, начиная с парадных залов, декорированных в духе стиля ампир, жилых помещений оформленных в стилистике готики, необарокко, неорококо, ванной комнаты императрицы, решенной архитектором А.П. Брюловым в восточном мавританском

стиле. Следует подчеркнуть, что фасады фактически разрушенного пожаром Зимнего дворца, выполненные Б. Растрелли в стилистике русского барокко, император Николай I повелевал сохранить, что являлось чертой преемственного отношения к архитектурному наследию.

В российском градостроительстве надолго сохранилась тенденция к рациональному классицистическому геометрическому порядку в планах городов и поселений, геометрически правильных кварталах и площадях, часто застроенных типовыми, «образцовыми» проектами, выполненными ведущими архитекторами николаевской эпохи [90, с. 79-147]. Вместе с тем изучение архитектуры и градостроительства эпохи романтизма, развивавшихся на фоне художественных предпочтений русского самодержца в этой области, позволяет увидеть своеобразный феномен одновременного сосуществования в российском зодчестве того времени двух противоположных составляющих – нормативной классики [97, с. 97], которая наиболее проявилась в типовых приёмах классицистического градостроительства, геометрии типовых кварталов, площадей, типовых «образцовых» проектах жилых домов горожан и свободной трактовки объемно-пространственных форм, разнообразии выбора стилистических решений, выполненных в духе романтического мироощущения.

Важной характеристикой эпохи романтизма было подчеркивание ценности своеобразия, художественной самобытности национальной культуры. Национальная составляющая искусства наделялась качеством глубинного содержания, смысла, нравственной составляющей. Одной из особенностей отечественной архитектуры ранней эклектики явилось обращение в рамках идеологии народности к историческим аналогам из русской архитектуры допетровского времени, их сохранение и реставрация. В официальной политической программе николаевского времени это стремление к самобытности нашло отражение в известной триаде – «Православие, Самодержавие, Народность». Деятельность по развитию этого направления в архитектуре была поддержана императором Николаем I, он давал указания по сохранению и развитию традиций русского национального стиля в отечественном зодчестве [125,

с. 31]. Новый полифонизм исторического выбора активно зазвучал в отечественном зодчестве в виде проектов, лично одобренных императором Николаем I, выполненных архитектором К. А. Тоном в «древнерусском вкусе» в храмовом строительстве.

Императорским указом 1841 года были «высочайше» рекомендованы в качестве образца для православного культового строительства постройки, решенные в русско-византийском стиле [62, с. 99]. Ярким примером национального подхода к исторической среде явился одобренный императором Николаем I проект Большого Кремлёвского дворца (1838-1849 гг.), выполненный ведущим архитектором николаевской эпохи К.А. Тоном. Наряду с объёмом нового кремлёвского дворца, выполненного по традиционной композиционной схеме предыдущего теремного дворца, были сохранены древние постройки – церковь Спаса на Бору, Грановитая палата, Красное крыльцо, Благовещенский собор, частично сохранившиеся Терема. При активном участии императора Николая I по проектам архитектора Ф. Г. Солнцева, при участии К.А. Тона реставрировались древние сооружения Московского Кремля. Ф.Г. Солнцев вспоминал, что «...принятый к осуществлению проект восстановления теремов был пятнадцатым по счёту. Четырнадцать были забракованы Николаем I» [Цит по:62, с. 314]. Данный комментарий отражает вовлеченность императора в вопросы сохранения и развития самобытного отечественного архитектурного наследия. Важной составляющей в архитектуре николаевского времени явилось начавшееся обращение к национальному русскому народному зодчеству, постройки, выполненные в этой форме, появились не только в царских летних резиденциях, но и в застройке образцовых деревень. Появившаяся тяга к допетровскому зодчеству стала также одной из черт николаевской архитектуры, решенной в романтизированных формах народной архитектуры.

Также следует отметить склонность к новой архитектуре, связанной с романтическим мировоззрением, воздействие на формирование нового отношения к ней российской императрицы, супруги императора Николая I, Александры Федоровны. После сочетания браком с российским монархом она оказалась, в силу

своего царственного положения в российской правящей династии, активным участником архитектурного процесса перехода от нормативного классицизма к эклектике в русской архитектуре эпохи правления её супруга – императора Николая I. В эти годы произошло вытеснение так называемого регулярного «французского» паркового строительства, выражавшего абсолютистскую ценностно-смысловую систему, имеющего рациональную мировоззренческую основу, и началось создание живописных природных пространств в духе ландшафтного «английского» парка.

Император Николай I по долгу своего служения должен был курировать и поддерживать архитектурные проекты государственной направленности, выполненные в нормативном духе стилистики ампира, при этом домашний быт царственной семьи был окрашен, благодаря его царственной супруге, мотивами, навеянными романтическим мироощущением. А.Ф. Тютчева, фрейлина царского двора, отмечала, что император Николай I окружал императрицу Александру Федоровну фантастическим миром архитектуры, садов и балов [132, с. 51]. Романтическая идея небольшого, индивидуального, уютного паркового сооружения материализовывалась в постройках, выполненных для царской семьи, в стилистической реализации которых сыграла роль императрица Александра Федоровна. Ценностную значимость приобрели идеи зрительского домысливания, неожиданности открывающихся пространств, памятников, планировочная свобода их построения. Здесь отмечается соединение реальности и воображения, иллюзорности. Их материально выраженная вариабельность была созвучна романтизированным взглядам на свой быт представителей правящей династии в России, что, однако, не исключало строгую стилистическую и выверенную регламентацию в архитектуре государственных зданий и построек.

Российская императрица Александра Федоровна, безусловно, оказала воздействие своими сложившимися вкусами на архитектурные процессы, происходившие в России в первой половине XIX века. Это участие вряд ли касалось крупных государственных построек, которые относились к сфере влияния её венценосного супруга, но в деле обустройства летних и зимних резиденций



царской семьи оно было, как выяснилось благодаря сохранившимся историческим источникам, довольно значительным. Её влияние на формирование романтического мироощущения в высших слоях российского общества обуславливалось её художественными предпочтениями, сложившимися во время ее жизни в Потсдаме в предместьях Берлина, где размещались королевские резиденции, селилась высшая аристократия. В начале XX века представители Серебряного века А. Бенуа и Н. Лансере отмечали особенности влияния Александры Федоровны на художественное мироощущение в Российской империи: «Ей удавалось смягчать резкие и жестокие черты характера Николая I и способствовать развитию в нем любви к искусству. Она своим мечтательным, сентиментальным и несколько мистическим настроением, безусловно, оказывала влияние на привитие у нас романтизма, господствовавшего в то время в Германии и нашедшего себе отклик в русском обществе» [11].

Детские годы Александры Федоровны прошли в королевской резиденции в Потсдаме, куда, уже будучи российской императрицей, она совершала многочисленные визиты. Императрица Александра Федоровна вела активную переписку, в том числе и по архитектурным вопросам, со своим братом кронпринцем Прусского королевства Фридрихом-Вильгельмом, будущим королём Пруссии, активным сторонником архитектуры эпохи немецкого романтизма, имевшим тесные творческие связи с ведущим архитектором романтической направленности К.Ф. Шинкелем, который являлся автором неоготической Церкви святого А. Невского в Новом Петергофе и неосуществлённого замысла дворца в Ореанде в Крыму [193, с. 83-85], возведённого по новому проекту ведущим отечественным архитектором николаевского времени А.И. Штакеншнейдером в 1842-1852 годы. Будучи королем Пруссии брат Александры Федоровны Фридрих Вильгельм IV, высоко ценивший достоинства философии Ф. Шеллинга, пригласил его в Берлин для чтения лекций, что рассматривалось как событие, обладавшее первостепенной культурной значимостью [194, с. 1].

Вполне сложившиеся ценностные, мировоззренческие предпочтения Александры Федоровны, связанные с архитектурой, её масштабом, сыграли

определённую роль в характере обустройства садово-парковой царской резиденции в Новом Петергофе, и, прежде всего в части, названной её именем – Александрия, в которой исследователи отмечают много общих художественных приёмов с архитектурой и парковым искусством мест её молодости.

Императрицу Александру Федоровну отличала любовь к небольшим уютным пространствам, эти особенности её романтического восприятия садово-парковой архитектуры, реализованные в проектах К.Ф. Шинкеля в Потсдаме, явились побудительными мотивами к реализации их в Новом Петергофе в проектах отечественных архитекторов А.А. Менеласа, А.И. Штакеншнейдера, Л.Н. Бенуа, Г.Ю. Боссе.

Императрице нравились живописные пространства пейзажного парка с выходом к Финскому заливу, являющему контраст по отношению к регулярному парковому пространству исторической части Петергофа, для которого характерны симметричность, геометрически преобразованные кроны деревьев, цветников, искусственные формы многочисленных фонтанов. Эта регулярность, созвучная таким философским принципам рационализма как ясность и отчетливость, этот облик французского Версаля на российской почве, как и сам огромный дворец, осуществлённый по проекту мастера отечественно барокко В. Растрелли, казались для её романтического мировоззрения слишком геометрически правильными и перенасыщенными в своём декоре.

Стремление к созданию архитектурного пространства, несущего романтическое ценностно-смысловое содержание свободы, эмоциональной наполненности и пространственной индивидуализации собственного пространства, открытости и слияния с естественным природным окружением явилось побудительным мотивом при проектировании дворца «Коттедж». Являясь подарком императора Николая I императрице, возведённый выходцем из Англии архитектором А.А. Менеласом в неоготической, а не классической стилистике, он материально отражал художественные предпочтения заказчиков в обустройстве своего личного жилого пространства. Это парковое строение с асимметричным, открытым в природу характером поэтажных планов отражало новое романтическое

мировоззрение, имело в своей основе связь с резиденцией Шарлоттенхоф в Потсдаме, которую будущая российская императрица называла со своим братом, будущим королём Пруссии Фридрихом-Вильгельмом IV, землей свободы «Сиам», образ которой был почерпнут из популярного в те годы романа «Поль и Виргиния» Бернардена де Сен-Пьера, где описывается жизнь двух молодых людей среди дикой природы, океана, чистого песка на острове Маврикий [15]. Данное видение трансформировалось в реализации небольших садово-парковых павильонов, в стилизованных русских избах Нового Петергофа, которые оказались гораздо более близкими по своим масштабам к сельскому поместью, нежели к крупным дворцовым постройкам, фасады и длинные анфилады которых, несли рациональную мировоззренческую составляющую пространства барокко и классицизма.

Постройки в Новом Петергофе, выполненные архитектором А.И.Штакеншнейдером – Павильон «Озерки» (1845-1848 гг.), Павильон на Царицыном острове (1842-1846 гг.), Ольгин Павильон несли черты нового романтического полифонизма, выраженного в переносе ценностно-смысловых приоритетов на индивидуальное восприятие бытия, его осмысление и оценивание. Все эти парковые сооружения были временами доступны современникам, а их проекты и реализация активно обсуждались в периодической печати, в частности в популярном в те годы в периодическом журнале «Художественная газета», выходившем под редакцией Н.В. Кукольника, в котором были запечатлены эти павильоны в многочисленных графических и живописных материалах. Новая архитектура в Александрийском парке, части Нового Петергофа несла в себе черты полифонического единства в разнообразии. Каждый из павильонов имел свой индивидуальный, запоминающийся облик, ни один из них не походил один на другого. Однако общими являлись композиционные принципы их объёмно-пространственного решения, мотивы античных вилл Древнего Рима, пестрая, многоцветная «помпейская» отделка их интерьеров. Общим, и в то же время различным, было ландшафтное окружение каждого павильона, их пространственная взаимосвязь между собой и пространством парка. Эта полифония присуща всем архитектурным объёмам Нового Петергофа. Розовый

павильон Лугового парка, павильон Бельведер с древнеримскими мотивами, парковые павильоны, выполненные в виде стилизаций под русское народное жилище - избы, неоготические постройки, императорские конюшни, здание железнодорожного вокзала сформировали пеструю, но одновременно единую картину Нового Петергофа, находившегося рядом с его старой частью, решённой в духе рационального стилистического единства барокко и классицизма.

Романтическое мироощущение характеризовались существованием идеи онтологического двоимирия – мира обыденности, связанного с философской категорией реального, и одновременного ухода из него в идеальный мир поэтической мечты и воображения. Для романтического мировоззрения характерно подчеркивание игровой составляющей, иллюзорности, которая могла выразить индивидуальные устремления и одновременно дух своей эпохи, соединение реального и воображаемого в форме исторической фантазии. Данный подход соответствовал особенностям романтического идеала, его противоречивости, ироничности, определенной театральности [14, с. 68]. Соединение архитектурного пространства и протекающих в нем маскарадов фейерверков, иллюминаций, выступление оркестров и артистов приобрело в 1830-50-е годы новый романтический характер.

Николаевское время в Петербурге поражает обилием балов-маскарадов, проходивших в царских зимних резиденциях – допожарном и послепожарном Зимнем дворце, в Аничковом дворце, Мраморном дворце и в летних резиденциях в Петергофе и Царском Селе. Новые декорированные интерьеры в духе историзма и эклектики были готовы принять тысячи участников балов-маскарадов не только дворянского сословия [98, с. 14], были специально организованы новогодние и масленичные праздники для широких масс горожан различных сословий. Сам император Николай I и его семья были непременными участниками всех видов карнавальных мероприятий, считая это важной частью новой патерналистской политики российской монархии. С другой стороны, период открытых дверей в новые дворцовые пространства способствовал наглядному распространению «народизации» культурных форм, отражающей романтические идеи, ее

частичному воплощению в массовом городском жилище – первых доходных домах, меблированных комнатах, небольших особняках.

Знакомство на балах-маскарадах широкого круга дворянства с царскими резиденциями, обставленными и декорированными по-новому, способствовало росту архитектурных заказов для высших слоёв общества. Особняк князя М.В.Кочубея на Конногвардейском бульваре в Петербурге, особняки А.А.Половцева, Е.П. Салтыковой, спроектированные архитектором Г. Боссе в Петербурге, были созвучны интерьерам того же автора в царских резиденциях. Дворцовые интерьеры, характеризующиеся полифоничностью, разнообразием как бы дополнялись стилизациями под разнообразную историческую тематику карнавалов, объединявшую реальность и вымысел.

На маскараде в 1849 году дочери Николая I великие княжны Мария Николаевна и Ольга Николаевна предстали в величественных греческих одеждах. Следует заметить, что стилистика древней Эллады стала популярна в архитектуре в 1830-40 годы. Императрица Александра Федоровна носила на тематических балах русский сарафан и кокошник, в праздник Тезоименитства Николая I в 1837 г., проходивший в залах Зимнего дворца, император был в китайских одеждах, в китайских костюмах были и другие участники бала-маскарада. В 1843 г. великая княжна Ольга Николаевна предстала в средневековом костюме из голубого шёлка, в 1834 г. в масленицу проходил в Концертном зале Зимнего дворца карнавал «Волшебная лампа Алладина», через год прошел карнавал «Эпоха Императора Павла I», на котором военные носили мундиры павловской эпохи. Своеобразный карнавал с участием императора Николая I, происходил на фоне Никольского домика, выполненного архитектором А.И. Штакеншнейдером в духе русской избы, в которую вошёл он к своей семье в одежде русского крестьянина и с бородой. «Мужицкие» балы с допущением широких масс жителей города, народный костюм императрицы – всё это было объединено общим ценностно-смысловым содержанием в духе обращения архитекторов николаевского времени к истокам русской архитектуры и декоративного народного искусства.

Можно сказать, что, совершая путешествия во времени, участники подобных исторических, национальных карнавалов присутствовали в идеальном мире романтической мечты, с другой стороны, эти исторические реминисценции были достигнуты и в реальности в дворцовых интерьерах того времени. Мир идеального и мир реального в архитектуре ранней эклектики и историзма начинал активно сближаться.

Для реализации романтической идеи двоимирия требовалось соответствующее архитектурное пространство – живописные ландшафтные парки с их новыми по стилистике архитектурными объектами. Подлинные неоготические постройки Царского села по проектам А. Менеласа-Шапель (1825-1825 гг.), Белая башня (1821-1827 гг.), Арсенал (1819-1834), а также ряд неоготических построек Нового Петергофа, таких как Дворец «Коттедж» совпали по стилистике с своеобразными «рыцарскими каруселями» и проездами, которые наблюдала с балкона Александра Фёдоровна. Участники маскарадов в средневековых и национальных одеждах прекрасно вписывались в парковое пространство с его неоготическими постройками, навеянными романтическим мироощущением, созвучным творческим представлениям эпохи ранней эклектики с её многочисленными историческими реминисценциями.

Другим местом проведения таких костюмированных праздников была Пруссия. В честь приезда будущей царственной четы был устроен грандиозный исторический праздник в Берлине и Потсдаме, где был воплощен с участием царственных особ романтическая повесть Томаса Мура «Лалла Рук», пользовавшаяся большой популярностью в России успехом в России в связи с увлечением экзотичностью восточной тематики [2, 3]. Путешествие из Индии в Бухару как-бы сценически осуществлял будущий Император Николай I к своей невесте, роль которой исполняла будущая императрица Александра Федоровна. Восточные декорации, мотивы маскарадных костюмов многочисленных участников разработал известный немецкий архитектор К.Ф. Шинкель. Другой карнавалый праздник «Волшебство белой розы», связанный с символикой герба императрицы Александры Федоровны, проходил также в Потсдаме в Сан-Суси, его оформление

также выполнял архитектор К.Ф. Шинкель [92]. Данный праздник был организован в неоготической романтической атмосфере в виде декоративного средневекового рыцарского турнира.

*Выводы.* Таким образом, русская архитектура, являясь значимым видом искусства, в то же время идентифицируется как ценностно-смысловая система, отзывчивая на изменения культурно-исторического контекста, складывающегося во времена активного участия правящей элиты в развитии архитектуры и зодчества, построении и развитии специальной архитектурной теории. При этом данная ценностно-смысловая система в своем генезисе основывается на двойственности классицистического и романтического идеалов и ценности индивидуализма, а также художественных предпочтениях правящей российской династии, являвшейся основным заказчиком архитектурных произведений в первой половине XIX века. В данном параграфе дана оценка феномену двоемирия, отраженному одновременно в философско-мировоззренческих исканиях эпохи, в архитектурной теории, тяготевшей к полифонизму в отражении мира, гармонии человека с природой, самим собой, социумом, в конкретных произведениях архитектуры, а также в системе восприятия реальности – народной отеческой, характерной для русского духа.

## 1.2. Философские воззрения Ф. Шеллинга как основание рецепции искусства

При рассмотрении процесса перехода от классицизма к эклектике в русской архитектуре необходимо отметить воздействие идей ведущего теоретика романтизма Ф. Шеллинга, связанных с философией искусства, его сущностной основой. Как отмечал историк философии В.Ф. Асмус, его философско-эстетические воззрения характеризуются утверждением объединения онтологических и гносеологических категориальных противоположностей в искусстве [6, с. 44]. В его работах находят выражение идеи, связанные с путями развития искусства, его диалектической природой.

Исследователь русской философии З.А. Каменский подчеркивал, что «русский романтизм первой трети XIX века хотел поставить на место деистическо-материалистической по своей философской основе эстетики классицизма эстетику шеллингианско-идеалистическую со всеми ее противоречиями, отрицательными, консервативными сторонами и историческими достижениями...» [113, с. 35]. В то же время российский философ А.В. Гулыга отмечает: «...именно Шеллингу суждено было стать властителем русских дум философских и вплоть до конца века значительным образом влиять на развитие русского философствования. Шеллинг значил для России больше, чем для Германии» [39, с. 289]. Русский философ, исследователь русской философии В.В. Зеньковский пишет: «эстетический идеализм» Шеллинга, его возвышение искусства, его учение о художественном творчестве зачаровывали русские души уже с начала XIX века [49, с. 128].

Сравнивая воззрения Ф. Шеллинга и Г. Гегеля по поводу сущности искусства, следует отметить, что именно в философско-эстетических идеях Ф.Шеллинга искусству отводилась первостепенная роль с точки зрения возможности объединения онтологических противоположностей.

Для философских воззрений эпохи романтизма характерно придание важнейшей ценностно-смысловой значимости искусству как объединителю противоположностей идеального и реального, рационального и иррационального.

Диалектичность эстетических воззрений Ф. Шеллинга оказалась созвучной двойственному и противоречивому характеру архитектуры эпохи романтизма. Он, утверждая важность свободы, развития, критицизма, также подчеркивал значимость рационализма и абсолютных изначальных принципов.

В своей переписке с Ф. Шлегелем, утверждавшем первостепенную ценностно-смысловую значимость архитектуры в развитии романтического искусства, он подчеркивал свою вовлеченность в вопросы теории архитектуры, важность архитектуры в исследованиях, связанных с философией искусства. Эти воззрения теоретиков романтизма вступали в противоречие со взглядом на архитектуру, согласно которому внешний целесообразный характер архитектуры лишает ее художественной ценности, выводит ее за пределы искусства.



Культурную значимость архитектуры представители романтизма, в том числе и Ф. Шеллинг, связывали с возвращением к народным истокам искусства.

Кроме того, он проводит различие между искусством и ремеслами, исходя из понятия внешней целесообразности, обусловленности, и не соглашается со взглядом, согласно которому архитектуру считают низменным видом искусства в связи с тем, что она обусловлена соображениями практической пользы. Он разделяет точку зрения И. Канта о невозможности подчинения искусства внешней цели, но подчеркивает, что в архитектуре, соображения нужды и практической полезности являются вторичными, не затрагивают ее сущности, что функциональная сторона архитектуры является менее важной, чем сущностная, что позволяет придать архитектуре статус подлинного изящного искусства. В качестве примера архитектуры, где соображения пользы полностью нивелируются, Ф.Шеллинг приводит храмовую архитектуру. Признание архитектуры подлинным изящным искусством мыслитель связывает с выражением в ней единства противоположностей: «Архитектура, чтобы быть изящным искусством, должна представить заключающуюся в ней целесообразность как ...объективное тождество понятия и вещи, субъективного и объективного» [156, с. 285]. Поскольку идея соединения противоположностей была ведущей в его философском творчестве, можно сделать вывод о том высоком значении, которое он придавал архитектуре.

Следует подчеркнуть, что Ф. Шеллинг исследовал ценностно-смысловые основания искусства, архитектуры в своих работах «Система трансцендентального идеализма» и «Философия искусства». Развернутое выражение его эстетических воззрений в этих произведениях обладает большой значимостью в отражении его онтологических и гносеологических взглядов, связанных с возможностью выражения абсолютного в материальном, исследовании сущностной природы искусства, своеобразия художественного восприятия. Утверждая первостепенную значимость искусства, теоретик романтизма утверждал, что оно может решить задачи, недоступные философии.

В работе «Система трансцендентального идеализма» Ф. Шеллинг признает искусство высшим по отношению к философии, так как именно в искусстве наблюдается диалектическая возможность объединения противоположностей сознательного и бессознательного [170, с. 120]. В «Системе трансцендентального идеализма» он рассматривает общность и различие между природой и художественным произведением, основываясь на связи понятия и объекта. В этой работе наиболее отчетливо видна взаимосвязь онтологических и эстетических воззрений, понятия сознательного и бессознательного являются ведущими при описании как бытия, так и искусства, к которому он относит и архитектуру. Мыслитель видит возможность приведения его философской системы к единому основанию в признании субстанциональной тождественности сознательной и бессознательной деятельности в произведении искусства, их диалектическом единстве: «...совершенно очевидна бессмысленность вопроса, какой из двух составных частей искусства следует отдать предпочтение, так как каждая из них без другой теряет всякую ценность и лишь вместе они создают высокое произведение искусства» [154, с. 477]. Он подчеркивает, что, хотя в природе уже изначально существует тождество сознательной и бессознательной деятельности, но оно не осознается Я. Единство сознательного и бессознательного возможно только в эстетическом созерцании.

Диалектический подход Ф. Шеллинга обнаруживается в идее, определяющей природу связующего звена в объединении сознательного и бессознательного, он характеризует его как абсолютное, которое находит отражение в произведении искусства. В отдельном произведении искусства происходит разрешение противоречивости конечного и бесконечного. Объективный характер произведения искусства, уравнивающийся стремлением к безграничной свободе творчества, определяется как гениальность, выразившаяся в единстве противоположностей художественного произведения, как отражение абсолютного. Свойством подлинного художественного произведения философ считает достижение гармонии за счет разрешения противоречия между объективным и

субъективным, сознательным и бессознательным. Эта гармония выражается в ощущении покоя при выражении предельных эмоциональных состояний.

Романтическое мироощущение характеризовалось субъективностью, стремлением к «бесконечному» разнообразию. Исследователь истории философии Ф. Коплстон в качестве основной характеристики философии романтизма отмечает стремление к бесконечному [66, с. 40]. В работе «Система трансцендентального идеализма» Ф. Шеллинг исследует категории конечного и бесконечного как имеющее первостепенное значение в онтологическом описании реальности, а также для характеристики множественности значений и трактовок произведения искусства, в котором бесконечность уравнивается конечностью и благодаря этому достигается гармония. В произведении «Бруно» Он описывает диалектическое единство конечного и бесконечного, как «...дар богов людям, который вместе с чистейшим небесным огнем принес на землю Прометей» [145, с. 511]. Единство противоположностей конечного и бесконечного мыслитель считает отличительной стороной подлинного произведения искусства. На этот счет М.Ф.Овсянников пишет: «Красота для него есть выраженная в конечном бесконечность, и она составляет основную особенность искусства» [88, с. 30].

Произведение «Философия искусства» было опубликовано только в 1840-1850-х годах в эпоху эклектики, однако, идеи, излагаемые в этой работе, были известны, в том числе и в России, в форме конспектов его лекций, прочитанных в Йенском и Вюрцбургском университетах. Немецкий теоретик романтизма в этой работе подчеркивал связь своих онтологических и эстетических воззрений, исходя из того, что творчество, присущее природе как организму, реализуется в произведениях искусства, выражая единство противоположностей сознательного и бессознательного, единого и множественного.

Ф. Шеллинг пишет об архитектуре в контексте диалектического объединения эмпирического и рационального, свободы и необходимости. В работе «Философия искусства» можно увидеть предпосылки единства противоположностей классического и романтического искусства, что будет иметь развитие в эстетических воззрениях его последователей в России. Это объединение связано с

важнейшей для него задачей объединения противоположностей идеального и реального.

По времени написания «Философия искусства» соответствует в философском творчестве немецкого философа периоду перехода от трансцендентального идеализма к философии тождества и также имеет характер двойственности, соответствующей переходу от одного стилистического мышления в искусстве к его противоположности – от архитектуры классицизма к архитектуре эклектики, характеризующейся отсылкой к множественности исторических источников.

Отношение мыслителя к классицистическому искусству, архитектуре отличается диалектичностью, характерной для эпохи романтизма. В его воззрениях, связанных с архитектурой, подчеркивается преемственность с классицистическими принципами формообразования. В работе «Философия искусства» он исследует архитектуру с позиции философа, отдавая приоритет в непосредственных суждениях специалистам в этой области. Историк философии П.С. Попов пишет: «Единственный теоретик, на которого опирается Шеллинг – Витрувий» [104, с. 17]. Также большое значение в «Философии искусства» имеют воззрения классициста И. Винкельмана, на которого он многократно ссылается, который, по его мнению, достиг совершенства в истолковании различных видов искусства. Ф. Шеллинг разделяет известную идею И. Винкельмана, говорящего о спокойном величии и благородной простоте искусства Древней Греции. Немецкий мыслитель интерпретировал его воззрения с позиции единства противоположностей бесконечного и конечного, идеального и реального, своего понимания символического искусства, в котором объединяются единое и множественное. Такое объединение может возникать в рамках определенного художественного стиля или произведения. Следует отметить, что понимание символической художественной формы различается у Ф. Шеллинга и Г. Гегеля, который связывал символизм с понятием абстрактности [30, с. 13]. Э. Гомбрих отмечал, что символичность в эстетике Гегеля связывается с бессознательностью

невозможностью адекватного выражения смысла в художественном произведении [35, с. 333].

Ф. Шеллинг сохраняет принятую шкалу ценностей, характерную для классицизма, где на вершине совершенства находится архитектура античного мира. Эти взгляды подтверждаются тем значением, которое он отводил ордерной системе. Он пишет о происхождении ордеров: «...не следует быть в претензии на того немецкого архитектора, который признавал невозможным, чтобы они были изобретены, людьми, и потому считал их внушенными непосредственно Богом» [156, с. 301-302]. Ордер для классицистов – ведущая и единственная система, разработанная древними греками, возрожденная Ренессансом, которая являет непреходящую ценность, тот эстетический идеал, где полезное и утилитарное перешло в разряд изящного искусства. Происхождение архитектурных ордеров очевидно для сторонников классицизма – они в своей первооснове были подобием природных растительных форм, деревьев, которые древними греками были талантливо переведены из разряда полезного в разряд изящного, существующего для эстетического наслаждения, воспитания и привития чувства рационального порядка и гармонии. Первичные функциональные, конструктивные соображения создания стоечно-балочной отступают перед конечным результатом её преобразования в эстетический идеал классицизма. Подобная трактовка теории архитектурных ордеров, на которую опирается в своих философско-эстетических исследованиях Ф. Шеллинг, является общим и буквально повторяемым местом в трудах теоретиков классицизма, начиная с Витрувия.

Следует отметить, что в исследовании «Философия искусства», наряду с ведущей идеей сохранения классицистического идеала в зодчестве, присутствует образная схема видения архитектурного сооружения. Определенная двойственность воззрений, присутствующая в «Философии искусства» видна в неоднозначном толковании роли частного как первообраза ордера в архитектуре. Философ видит связь архитектуры с музыкой в коринфском ордере, где он отмечает «предельное объединение крайних противоположностей – прямого с круглым, ровного с изогнутым, простого с изысканным...» [156, с. 303], что

является переносом на архитектурные образы диалектической идеи единства противоположностей как элемента достижения эстетического идеала.

Для архитектурных воззрений, высказанных философом в самом начале пути перехода от классицизма к новой архитектуре эпохи романтизма, характерно классицистическое по своей сути стремление к симметрии во всех его проявлениях: «...Эта симметрия, необходимая так или иначе для архитектурной части живописи, ещё более определённым образом необходима в самой архитектуре...» [156, с. 293]. Симметрия, как наиболее важный композиционный принцип построения архитектурной формы будет подвергнута переоценке в архитектурной теории и практике переходного периода от классицизма к эклектике.

При подчеркивании значимости основных ведущих принципов классицистического формообразования в работах «Система трансцендентального идеализма» и «Философия искусства» Ф. Шеллинг выступает против классицистического принципа подражания природе в искусстве, архитектуре вследствие отсутствия возможности выражения свободы творчества.

Принцип подражания природе занимает центральное место в классицистической теории искусства, объединяя его [198, с. 93]. Классицистический принцип подражания сочетается с понятием реального [51, с. 109-110], в философско-эстетических воззрениях эпохи романтизма корреспондирующегося с эстетикой классицизма. Ф. Шеллинг утверждает, что изначальной характеристикой прекрасного обладает не природа, а подлинное произведение искусства. В то же время в работе «Об отношении изобразительных искусств к природе» он утверждал, что источником искусства является природа [149, с. 53]. Принцип обобщения на основе подражания природе связывал с сущностью древнегреческого искусства в XVIII веке немецкий искусствовед И.Винкельман [25, с. 311]. Идея о приоритете природного начала во всех видах искусства получила развитие в воззрениях ведущих теоретиков происхождения «изящных» искусств эпохи классицизма в России – И. Лема, Н.М. Карамзина, А.А.Писарева, А.Ф. Мерзлякова [112, с. 187]. Концепция построения архитектурного образа по подобию и образцу растительного организма была не

нова и использовалась в теоретических научных исследованиях ведущих идеологов исследователя искусства Древней Греции и Рима античного искусства, Ренессанса, эпохи европейского Возрождения [4, с. XIV]. Различие между принципами подражания природе и подражания формам античного искусства Ф.Шеллинг проводит с позиции противопоставления материализма и идеализма. Обе эти крайности он считает недостаточными для создания подлинного произведения искусства.

Вопрос об эстетической важности двух противоположностей – классицизма и готики, рассматриваемый представителями философии романтизма, явился одним из основных стилеобразующих факторов дальнейшего развития архитектуры. Этот вопрос решался романтической эстетикой и в теории архитектуры по принципу «либо то, либо другое», как преобладание одного над другим, либо в форме их соединения. Г. Гегель отмечал, что романтический идеал проявляется в готической архитектуре, которую он связывает с такими понятиями как духовная свобода, стремление к бесконечности [31, с. 77-78].

В работе «Философия искусства» обращение к европейскому средневековью в архитектуре было обусловлено возросшим интересом к готической архитектуре, стремлением изучить ее истоки и стилеобразующие приемы. Двойственность отношения Ф. Шеллинга по отношению к готике заключается, в том числе, в отсутствии определенности относительно того, можно ли считать ее искусством, имеющим исторические германские корни. Он сомневается в жизненности бытовавшей концепции, согласно которой родоначальниками готики были древние германцы, однако, он предполагает, что «...при первых шагах цивилизации германцы подражали в строениях, прежде всего в храмах, старому прообразу своих лесов; таким образом, готическое зодчество было в Германии искони туземным, а оттуда распространилось главным образом по Голландии и Англии...» [156, с. 289].

В «Философии искусства» немецкий философ рассматривает архитектуру в соответствии с категориями идеального и реального, проецируя на нее свои онтологические идеи и считая, что реальность архитектуры должна выражаться в соответствии местным природным, климатическим условиям. Исследуя

сущностные особенности архитектуры, он утверждал возможность в ней единства противоположностей в результате ее потенциальной органичности. Ф. Шеллинг, видя двойственный характер архитектуры, связанный с полярностью классицистического и романтического искусства, одновременно утверждает, что высшее развитие архитектуры заключается в органичности, которая объединяет противоположности, придает архитектуре чистоту самообусловленности, единство формы и содержания. Понятие организма имеет важную роль в романтических воззрениях на природу, является центральным с точки зрения возможности объединения противоположностей идеального и реального, субъективного и объективного. Романтические воззрения, в том числе и применительно к архитектуре, характеризует «...привлекательность органического партикуляризма против абстрактного универсализма» [187, с. 5]. Архитектура видится в единстве с природным: «...архитектура рассматривается как продолжение при помощи человечества конструктивной активности природы» [187, с. 102]. Данная трактовка идеи организма корреспондируется с новыми тенденциями архитектуры, когда прогрессивная стилистика виделась как объединение всеобщего и индивидуального, объективного и субъективного, уравнивающая противоположности.

Ф. Шеллинг, отмечая единство противоположностей в понятии организма, не мог окончательно решить на каком основании – субъективном или объективном должно произойти их объединение. Данная неопределенность корреспондируется с противоречивыми тенденциями в искусстве и архитектуре эпохи романтизма. Он говорит о множественности элементов, составляющих организм, который представляет собой единство, находящееся в диалектическом отношении с остальными элементами структуры.

Мыслитель рассматривает современное ему состояние архитектуры как потенциальность, подразумевающую ее дальнейшего развитие. Он утверждал, что архитектура в своем истинном виде должна быть воплощением идей, и тогда она достигнет уровня подлинно органического искусства. Под идеями в своей философии тождества он понимает объединение общего и особенного,



соответственно можно сделать вывод, что подлинную архитектуру он видит как объединяющую в себе противоположности, что получит развитие в виде синтеза противоположных ценностно-смысловых идеалов архитектуры.

Следует обратить внимание и на опыт исторической рецепции архитектуры. На этот счет Ф. Шеллинг с позиции органичности рассматривает историческое развитие архитектуры. Он подчеркивает природные основания архитектуры, приводит примеры «художественного инстинкта» животных, которые занимаются строительством, например, пчелиных сот, птичьих гнезд. Также по аналогии с природой, организмом философ видит формирование ведущей художественной системы классицизма – архитектурных ордера, где, в соответствии с его эстетической концепцией «...колонна, построенная по схеме растения в архитектуре выразительно намекает, что само растение есть лишь простое предзнаменование, лишь опора для более развитого органического существа» [156, с. 294], аллегорически представленного в иерархичности законченного в художественном смысле архитектурного ордера.

Ф. Шеллинг считал, что хотя архитектура и относится к пластике, которая объединяет противоположности идеального и реального, она все же является неорганической, но потенциально имеет возможность стать подлинно органической. Он говорит о потенциальном развитии архитектуры, возможности ею достижения состояния, в котором будут объединяться противоположности рациональности и иррациональности, объективного и субъективного на уровне разума. Органичность в его понимании обязательно предполагает независимость от внешнего целеполагания.

Идея соединения противоположностей идеального и реального в организме переносится на архитектуру. Точка зрения, согласно которой архитектура является аллегорией органического, высказывается Ф. Шеллингом с элементами позиции двойственности, характерной для его философских воззрений, а также дальнейшей архитектурной теории и практики перехода от стилистики классицизма к историзму и эклектике, где тема органичности архитектуры зазвучит по-новому. Исходя из аналогии с природным организмом, он выходит за пределы каноничной

классицистической эстетики, подчеркивает возможность свободы трактовки интерьера здания в отличие от внешней симметричной формы. Такой подход можно связать с принципом органичности, объединяющим внешнюю симметрию и внутреннюю асимметричность. Следует отметить, что противоположность категорий внешнего и внутреннего имеет принципиальную значимость в объединении философско-эстетических воззрений и архитектуры. Исследователь философии искусства Г. Башляр подчеркивал объединение метафизики и геометричности в этих понятиях [10, с. 305].

Высказывания Ф. Шеллинга о важности функционального, возможно асимметричного построения плана здания, в сочетании с симметричной композицией его фасада, представляются крайне важными для понимания новых принципов построения архитектурной формы, развития, надвигающейся на каноны классицизма, стилистической направленности эклектики. Эта принципиальная новизна метода проектирования архитектурного сооружения, когда фасад приобретает значение своеобразной ширмы, привела к появлению новой архитектурной стилистики. Идея сочетания изящного и полезного, функционального в архитектурном сооружении несёт в себе черты единства противоположностей, фасад и план здания представляют собой, безусловно, единое целое, в то же время имеют диаметрально различные формы и принципы их построения.

Подчеркивая особую роль фасада здания в своём труде «Философия искусства», Ф. Шеллинг сравнивает его с лицом человека, что характерно для германских языков – лицо человека и фасад здания являются однокорневыми словами. Важным ему представляется завершение фасада – форма крыши, в которой особенно подчеркивается идеальность купола как завершение фасадной композиции. Говоря о фактически классицистической схеме построения фасада в ней звучит образная интерпретация купола как небесного свода. Следует отметить, что образ купола в смысловом плане так не интерпретировался в большинстве архитектурных построек эпохи русского классицизма, он был лишь идеальной геометрической формой. Впервые по-новому тема «небесного свода» пробрела

философско-религиозный смысл в проекте Храма Христа Спасителя А.Л.Витберга, который, являясь классицистом, в композиционных приёмах построения фасада, «верхний храм», завершённый куполом, ассоциирует с Горним миром. Данный взгляд на ценностно-смысловую составляющую романтического классицизма корреспондируется со взглядами Ф. Шеллинга на образную роль фасада в архитектурной форме.

Воззрения Ф. Шеллинга на природу готического стиля в архитектуре связаны с его взглядом на архитектуру как аллегория органического и в определенной степени подчеркивают общность готической и классицистической архитектуры. В готике он видел стиль, который, как и классицистическое искусство, основывается на принципе подражания природе, что исключает подлинную свободу творчества. В то же время подчеркивание значимости изначальной, развивающейся, самостоятельной и бессознательной природы является одной из важнейших черт его философии, в том числе и относящейся к периоду «философии тождества», совпадающему по времени с написанием «Философии искусства» в которой мы видим обращение к готике, как примеру органичного по выражению структурного построения архитектурного сооружения. Форма готического собора, основывавшегося на каркасе, начинает ассоциироваться со строением растительной природы, в которой ствол дерева с переплетающимися ветвями является конструктивной основой, листья, также несущие в себе идею каркаса, ассоциируют дерево с законченным произведением строительного искусства. Ф. Шеллинг, сравнивая готический собор в целом с ветвистым деревом, по аналогии рассматривает и его части – крытые галереи монастырей видятся им как череда деревьев с переплетающимися ветвями, формирующими сводчатый потолок. Также фланкирующие основной крупный объём две башни рассматриваются как ветви, отходящие от основного ствола.

Идея уподобления формообразования архитектурного объёма органичным формам является характерной для периода ранней эклектики во время нарастающего интереса к архитектуре средневековой готики. Образ органичной природы как бы вплетался в ткань фасадов и интерьеров готических сооружений,

детали которых имеют ассоциативные названия, например, центральное окно главного фасада готического собора называется «окно-роза». Идея архитектурного объёма с каркасной конструктивной основой, реализованная в религиозных постройках готической архитектуры, в массовом жилищном строительстве на основе фахверковых домов, явилась одной из формообразующих черт неоготической составляющей в архитектуре ранней эклектики.

Несмотря на включение готики и стилей «востока» в общий круг европейской архитектуры, Ф. Шеллинг сохраняет классицистическую иерархию в стилистике, выстраивая её по степени приближения к ценностно-смысловому идеалу античности, где процесс отделения первородного, природного и утилитарного в архитектуре привел к возникновению прекрасного. В то же время, отведение достаточно большого места Ф. Шеллингом в своем исследовании вопросам, связанным с неклассицистическими архитектурными формами, является предвестником нарождающихся эклектики и историзма, с их любовью к разнообразию исторических аналогов, тенденцией к заполнению формообразующих плоскостей многочисленными архитектурными деталями, отражающими стремление к бесконечному.

Противоречивость и единство в работе «Философия искусства», являющиеся одним из ведущих принципов формирования теории и практики архитектуры эпохи романтизма, происходят от метафизического разделения конечного и бесконечного, реального и идеального, которые связываются с противоположностью классицистического и романтического идеалов. Эти философские понятия приобретут в дальнейшей архитектурной теории и практике композиционные выражения. «Реальностью» обладает материализованный античный идеал, основывавшийся на принципе подражания идеализированной природе, ставший более формализованным в эпоху Возрождения. Ф. Шеллинг утверждал: «Реалистическая мифология достигла своего расцвета в греческой, идеалистическая с течением времени вылилась целиком в христианство» [156, с. 125]. Противопоставление и единство античного классицистического и романтического средневекового идеалов базируется на стремлении к свободе

творчества и подчеркивании необходимости ограниченности. Соединение этих противоположностей также является краеугольным камнем преткновения в архитектурном творчестве, в романтическом полёте фантазии и функциональных соображениях.

В исследовании «Философия искусства» происходит объединение категорий идеального и реального в классицистических и готических принципах формообразования, он пишет об идеальности античной древнегреческой архитектуры: «Гармоническая сторона архитектуры преимущественно связана с пропорциями, или соотношениями, и оказывается идеальной формой этого искусства» [156, с. 300]. В то же время утверждение природного происхождения готической архитектуры, в которой первостепенное значение имеет внутреннее пространство, наделенное чертами идеальности, позволяет ей приписать реальный характер.

При подчеркивании определенной общности классицистического и романтического «нового» искусства, архитектуры, Ф. Шеллинг утверждает и их противоположность, основываясь на противопоставлении рациональности и иррациональности. Он утверждает, что романтическое искусство по своей сути является иррациональным, что отличает его от рационального греческого искусства, с идеологией которого была связана архитектура эпохи классицизма [156, с. 117].

С другой стороны, Ф. Шеллинг, придавая важное значение геометрической составляющей архитектуры, также утверждал, что строгость геометризма не является высшей степенью ее развития, а является лишь рассудочной стадией, тогда как более высокое развитие искусства является недоступным для рассудочного познания, именно на этом уровне архитектура приобретает свою подлинную сущность, что и отражает основные эстетические принципы архитектуры эпохи романтизма, объединяющей рациональное и иррациональное.

В то же время мыслитель утверждает различие и единство произведений искусства в соответствии с понятиями рационального и чувственного. При этом произведения, в которых достаточно выражен чувственный компонент, он считает

возможным назвать прекрасными с определенными оговорками. В совершенном произведении искусства с рациональным сочетается чувственно-прекрасное. Здесь можно увидеть стремление к синтезу противоположностей рационального и чувственного в произведении искусства, для которого характерна «сдержанность экспрессии» [156, с. 318]. Данная диалектичность взглядов получила дальнейшее развитие в эстетических воззрениях представителей русской эстетической мысли и проявляется в утверждении, согласно которому красота в искусстве возникает, когда «рациональное в качестве рационального становится одновременно являющимся, чувственным» [156, с. 82].

Также в работе «Философия искусства» рассматривается противоположность и единство понятий прекрасного и возвышенного, связанных с категориями конечного и бесконечного. Идея прекрасного выражена в архитектурных сооружениях античности – греческие ордера являют собой пример соразмерности масштаба архитектуры человеку. Возвышенное в архитектуре значительно превосходит масштаб человеческого восприятия. Ф. Шеллинг отмечает, что при созерцании огромных архитектурных сооружений зритель испытывает чувство «несоразмерности» относительно его сложившихся представлений. В то же время он утверждал, что различие между прекрасным и возвышенным не является субстанциональным, и в своей завершенности возвышенное и прекрасное представляют единство, что корреспондируется с идеями теоретиков архитектуры эпохи романтизма, декларирующих объединение ограниченной и законченной классицистической архитектуры и стремящейся к бесконечности готической архитектуры в едином произведении зодчества.

В работе «Философия искусства» можно увидеть две тенденции, которые также являются характеристиками всего философского пути Ф. Шеллинга – видение абсолютной противоположности общего и особенного и стремление к их объединению, признание их единства, при этом он сомневался относительно того, какую онтологическую роль отводить различию. В результате его эстетические воззрения характеризуются смешением позиций, связанных с видением абсолютного тождества бытия, когда конечное рассматривается как иллюзия,

дуалистическим видением противоположностей и утверждением диалектического единства противоположностей. Несмотря на субстанциональное видение абсолютного, характерное для платонизма, немецкий мыслитель утверждал, что подлинно прекрасное находит свое выражение в индивидуальных произведениях искусства, «абсолютное вообще прекрасно, лишь поскольку оно созерцается в ограничении, иначе говоря, в особенном» [156, с. 97].

Соединение противоположностей общего и частного мыслитель считает характеристикой подлинного произведения искусства. Он рассматривает пластику, к которой относится и архитектура, как искусство, обладающее возможностями достижения единства противоположностей природного и идеального, конечного и бесконечного, общего и особенного, бытия и мышления, проявляя разум как свою сущность. В работе «Философия искусства», подчеркивая возможность объединения противоположностей общего и частного, он отмечает абсолютный и целостный характер индивидуального предмета. Ф. Шеллинг пошел значительно дальше, по сравнению с идеологами классицизма эпохи Возрождения, в признании разнообразия в архитектурном творчестве. Если для классициста Альберти идея разнообразия является лишь «приправой изящества», то у него множественность приобретает роль одного из стилеобразующих факторов, что найдет отражение в архитектуре ранней эклектики. Ф. Шеллинг описывал соотношение общего и частного в форме «абсолютной отдельности особенного» [156, с. 89]. Эту характеристику он считал чрезвычайно важной для понимания сущности искусства.

Стремление к разнообразию, подчеркиванию обособленности и частности породило свободу выбора идеала, несущего в себе идею множественности, именно стремление к разнообразию выразилось в некоторой перегруженности архитектурными деталями фасадов зданий и интерьеров эпохи эклектики, решенных в стиле необарокко. Новый подход к решению фасада здания с художественным наполнением многочисленными декоративными деталями, видами различных и одновременных художественных приёмов оштукатуривания его плоскостей, использования естественного камня, металлической фурнитуры,

кронштейнов и решёток балконных ограждений – всё это стало индивидуальными приёмами решения архитектурных сооружений в эпоху эклектики.

В работе «Философия искусства» противоположность между общим и особенным является определяющей для различия видов искусств. Автор проводит деление искусств на аллегорические, символические, и схематические. Деление на схематичность и аллегоричность основывается на изначальности общего или частного, индивидуального, в символическом искусстве происходит их соединение. При этом можно увидеть связь этого деления на аллегорическое, схематическое и символическое искусство с философскими категориями идеального и реального: музыка, которая относится к аллегорическому искусству, также является в видении автора реальным видом искусства. Он отмечает: «В иерархии трех способов изображения можно усмотреть все ту же иерархию потенций. Постольку они суть опять-таки всеобщие категории» [156, с. 110].

Классификация искусств в «Философии искусства», исходящая из приоритета общего или частного, связана с понятиями статичности и динамичности. Живопись Ф. Шеллинг относит к идеальному схематичному искусству, тогда как музыка относится к реальному аллегорическому искусству, которое своим началом имеет природу. Аллегорическое искусство, к которому относится музыка, находящая свое отражение в архитектуре, характеризуется динамичностью. Данное воззрение можно связать с новыми тенденциями архитектуры эклектики, связанными с динамичностью формы средневековой готической архитектуры, тогда как в классицистических архитектурных формах преобладает статичность. Противоположности схематизма живописи и аллегоризма музыки диалектическим образом объединяются в пластическом искусстве, к которому относится архитектура. Говоря об архитектуре как о «музыке в пластике», он подчеркивает ее неорганическую составляющую, связанную с преобладанием частного над общим в музыке, ее аллегорической природой. При этом он утверждает органический характер пластического искусства, в контексте своих общефилософских воззрений считая, что крайности аллегорического и



схематического являются односторонними, он видел возможность совершенства в символическом единстве противоположностей.

Что касается рецепции символической природы искусства, то Ф. Шеллинг, называя архитектуру «музыкой в пластике» [156, с. 277], подчеркивал ее интегрирующий символический характер, объединяющий в том числе динамичность и статичность. Воплощаясь в архитектуре, музыка выражается в пространстве как геометричность, в результате архитектура наполняется символическим, диалектически синтезирующим противоположности содержанием.

Анализ архитектуры как «застывшей музыки» - существенная часть исследования, отражающая его стремление к объединению противоположностей. В ритмичности дорического ордера подчеркивается единообразие, его реальный характер, тогда как гармоничность характерная для ионического ордера, характеризуется динамичной аллегоричностью. При этом он также рассматривает ионический ордер как занимающий центральное положение между крайностями дорического и коринфского ордера – его характеризует гармоничное сочетание общего и частного, тогда как дорический и коринфский ордера являются с этой точки зрения выражениями крайностей.

Создавая свой труд «Философия искусства» в начале XIX века, Ф. Шеллинг не мог не разделять взглядов эстетики классицизма в архитектуре, вместе с тем он в своих рассуждениях об истоках и принципах классической архитектуры начинает частично удаляться от них, привлекая целый ряд рассуждений о средневековом западноевропейском зодчестве. Также он следует тенденции расширения круга исторических аналогов и их осмысления в архитектуре, наметившейся в европейском искусствоведении второй половины XVIII – первой трети XIX веков. Им рассматривалось зодчество не только средневековой Европы, но и мусульманского Востока и Индии, что было особенно симптоматично в контексте надвигающегося исторического стилизаторства. Философ делает вывод о связи готики с индийским зодчеством. Это предположение ведущего теоретика эстетики романтизма, сделанное в эпоху возросшего интереса к историзму при изучении

архитектуры прошлых эпох, представляется весьма характерным. Оно демонстрирует процесс отыскания аналогов и предшественников известных стилей и источников в архитектуре народов, проживавших в весьма отдалённом от Европы культурном пространстве. В работе «Философия искусства» в разделе, посвящённом архитектуре, Ф. Шеллинг ссылается не только на труды известных исследователей классицистической архитектуры, но и на впечатления и теоретические высказывания своего современника – английского путешественника и художника В. Ходжеса, посетившего и исследовавшего архитектуру и искусство Индии и стран Юго-Восточной Азии в конце XVIII века.

Высказывания В. Ходжеса отличались определённой новизной, несли в себе важный компонент романтического мироощущения с его тягой к расширению географии и историчностью художественных впечатлений. В связи с этим суждения В. Ходжеса об архитектуре стран Востока оказались созвучны эстетическим идеям Ф. Шеллинга. Художественные работы В. Ходжеса были известны не только в Англии, но и в странах Европы, в том числе в Германии и России, где он их экспонировал и давал свои пояснения. Кроме того, он опубликовал свои акварельные и графические зарисовки с пояснениями к ним, содержащими его суждения об экзотичной для современников архитектуре Востока.

Также, как и Ф. Шеллинг, В. Ходжес высоко оценивает художественный вклад древних греков в архитектуру, преобразовавших «...местное примитивное жилище в лесистой стране в несравненные по своей красоте храмы и дворцы из мрамора» [183, с. 65]. При этом следует отметить важную для романтического мироощущения необходимость подчеркнуть своеобразный характер природного окружения, в котором рождалась архитектура античной Греции. Более важным и заслуживающим внимания, в связи с надвигающимися процессами переходного периода в архитектуре от классицизма к историзму и эклектике, является его утверждение о меняющейся роли классицистического идеала в современной ему архитектурной деятельности. Он подчёркивает, что не стоит на позиции противников классицизма и не имеет никаких предубеждений по отношению к

этому стилю, но не может разделить мнение о его художественной исключительности. В. Ходжес допускал равнозначность множественных стилистических направлений в архитектуре, что оказалось созвучно постулатам будущей архитектуры эклектики.

Таким образом, художественный идеал архитектуры смещается от его копирования в сторону следования определённым стилеобразующим принципам, в том числе стремлению к соответствию архитектуры местным особенностям и традициям. В. Ходжес отмечает определённое единство общих стилеобразующих принципов европейского классицистического идеала и архитектуры Индии, соединяя вместе их противоречивые на первый взгляд черты и особенности, что должно было породить новую «англо-индийскую» колониальную архитектуру. Понимая политические истоки подобной идеи английского художника-путешественника, труды которого были известны Ф. Шеллингу, следует подчеркнуть, что идея соединения противоположностей станет для современников в недалёком будущем важным стилеобразующим принципом формирования архитектуры будущего – эпохи эклектики.

В. Ходжес поддерживал важный принцип эволюции в архитектуре – движение от природных форм и видов примитивного жилища к различным стилям, несущим национальную окраску. Его взгляды отражают расширение стилевых аналогов в области национальной архитектуры. Круг исторических архитектурных произведений, включенных в его исследование, был очень широким. В. Ходжес одновременно превозносил достоинства архитектурой египетской, индийской, мавританской и готической [183, с. 64]. Подобная точка зрения, известная Ф. Шеллингу, выводит ряд исторических аналогов на совершенно новый уровень и корреспондируется с более поздней известной статьей Н.В. Гоголя «Об архитектуре нынешнего времени», изданной в 1830-е годы. В ней также провозглашается основной принцип эклектики – приветствуется разнообразие исторической стилистики зодчества.

В. Ходжес высказал в самом начальном периоде появления новой архитектуры весьма смелую для своего времени мысль которая звучит как

своеобразный манифест эпохи эклектики: на основе своих впечатлений он провозгласил, что древнегреческая архитектура не может быть единственным эталоном, а архитектура должна быть адаптирована к природным условиям каждой страны, наличию конкретных строительных материалов и представлений и традиций народов её населяющих [183, с. 64]. Ф. Шеллинг в своём труде «Философия искусства», в соответствии с его суждениями, развивает мысль о связи стилистики архитектуры с её природным окружением, характером ландшафта, особенностями климата местом её возникновения [156, с. 290]. Данное утверждение как бы устремлено в недалёкое будущее, когда дискуссии о развитии архитектуры приобретут особую остроту, а эстетические воззрения Ф. Шеллинга и его последователей в России окажутся весьма актуальными. Идея соответствия архитектуры различным местным, национальным особенностям, которой придерживался В. Ходжес, выраженная в работе «Философия искусства» Ф.Шеллингом, находившегося в напряженном поле эстетики классицизма и новых эстетических воззрений, получила отражение во взглядах и его российских последователей – А.И. Галича [62, с. 49], Н.И. Надеждина [113, с. 458], В.Ф.Одоевского [62, с. 86], а также у широкого круга представителей русской интеллигенции, придерживающихся различных политических и эстетических воззрений – М.Д. Быковского [62, с. 126], Н.В. Дмитриева [62, с. 133], Н.В.Гоголя [33, с. 88-89], П.Я. Чаадаева [143, с. 441-442], А.С. Хомякова [141, с. 74-75], В.А.Сологуба [62, с. 93] и др.

*Выводы.* Важным значением для в процессе перехода от классицизма к эклектике в архитектуре обладают воззрения ведущего теоретика эпохи романтизма Ф. Шеллинга, чьи взгляды оказали большое воздействие на русскую философско-эстетическую мысль. Видение искусства немецким философом находилось в контексте его онтологических и гносеологических диалектических воззрений и характеризовалось видением изначальной двойственности и стремлением к объединению противоположностей. Первостепенной важностью для понимания сущности искусства Ф. Шеллинг считал противопоставление категорий реального и идеального, бессознательного и сознательного, конечного и бесконечного,

объективного и субъективного, корреспондирующих с противоположностью классицистического и романтического искусства, архитектуры. В историческом диалектическом развитии искусства, творчестве он видел возможность реализации важнейших мировоззренческих идеалов, достижения гармонии между человеком и природой. Классицистическая и готическая архитектура рассматриваются им с позиции двойственности, предполагается возможность диалектического развития архитектуры, достижения ею органичного единства объективного и субъективного.

### 1.3. Философско-диалектические аспекты русской архитектурной теории эпохи романтизма

В русской философской и эстетической мысли, связанными с идеями романтизма, архитектура занимала важное место в связи, в том числе, с возможностью выражения ею изящного в повседневной жизни, важностью ее влияния на мироощущение человека. Отрицательное отношение у ряда представителей русской романтической эстетики к классицистической архитектуре было связано с аналитическим, оторванным от реальной жизни однообразием ее образцов.

Диалектичность в русской философско-эстетической мысли, связанной с архитектурой, заключается в видении принципиальной противоположности между ценностными структурами, определяемыми в рамках развития классицизма, и теми, которые опираются на романтизированный средневековый идеал и вместе с тем подчеркивают необходимость их объединения в процессе развития в качественно новой архитектуре.

П.Я. Чаадаев основание различия между классицистической и готической архитектурой видел в том, что первая выражается горизонтальной линией, а вторая – вертикальной. Это различие он характеризует в качестве «антитезы», отражающей связь с землей, природой античной архитектуры и стремлением оторваться от нее в готической архитектуре. Философ противопоставляет чувственный, плотский характер древнегреческой архитектуры нравственному

порыву готической архитектуры. Он подчеркивал духовные ценностно-смысловые достоинства готической архитектуры и связывал античную архитектуру с негативным влиянием на нравственность человека, его чувственным обольщением [143, с. 444]. Эту противоположность он рассматривает как существенную, изначальную, отражающую весь исторический путь развития культуры. [143, с. 441].

А. И. Галич, чьи воззрения во многом основывались на философии Ф.Шеллинга [134, с. 43], с начала своего философского пути придерживался диалектических взглядов, которые характеризовались традиционной триадичностью [58, с. 32-33]. Важным в воззрениях русского эстетика являлась концепция двоемирия, противопоставления реальности и мечты [130, с. 58]. В работе «Опыт науки изящного», вышедшей в 1825 году, пишет о ценностно-смысловой противоречивости классицистической и готической архитектуры [113, с. 239]. А.И. Галич обосновывает эту противоречивость, исходя из «прелестного», рационального и соразмерного человеку характера классицистической архитектуры и возвышенных, эмоционально воспринимаемых произведений готической архитектуры. Русский эстетик отмечает, что человеческое познание отличается разделением: рациональному постижению упорядоченного и единого противостоит восприятие особенного и множественного. Он утверждает, что художественное произведение должно в себе объединять рациональное, чувственное и нравственное, ум, воспринимающий общее, и гениальность, проявлением которой является свобода творческого выражения. Соединение противоположностей внутреннего, сущностного и внешнего чувственного необходимо для создания изящного произведения искусства. А.И. Галич в духе романтического мироощущения подчеркивает превосходство гениальности, творческой деятельности над холодной рассудочностью. Он отрицательно относится к подражательности в искусстве. Важной чертой художественного произведения он считает органическую целостность [113, с.216]. Изящное произведение искусства характеризуется объединением различного в целостном. К недостаткам художественного произведения мыслитель относит монотонность,

недостаток органичности и отсутствие уравновешенности единства в многообразии. Основание различия между «древним» классицистическим и «новым» романтическим искусством он видит в противоположности природного закона и безграничной духовной свободы [113, с. 225]. Развитие искусства должно представлять собой объединение противоположности свободы и необходимости [113, с. 226].

Кроме того, А.И. Галич проводит различие между красотой произведений искусства и красотой природы. Подобно Ф. Шеллингу он отрицательно относится к классицистическому принципу подражания природе как сущности искусства, он считает, что природа и произведение искусства должны объединиться. Произведения искусства должны отражать единство жизни в бесконечных ее проявлениях. Рассматривая архитектуру, А.И. Галич подчеркивает в ней противоположность полезности и изящности, которую архитектура способна преодолеть, являясь подлинным произведением искусства. В античной архитектуре он подчеркивает ордерную упорядоченность, в готической архитектуре отмечает аллегоричность, высоту, разрушающую пропорциональность. Также он писал о необходимости развития архитектуры, которое будет заключаться в диалектическом объединении противоположностей классицистической и готической архитектуры [113, с. 239].

В то же время А.И. Герцен считал, что классицистическое и романтическое искусство по отдельности уже не могут быть актуальными в современном мире: «Классицизм принадлежал миру древнему так, как романтизм – средним векам. Исключительного владения в настоящем они иметь не могут, потому что настоящее нисколько не похоже на древний мир, ни на средний» [32, с.29-30]. Высказанная автором идея оказалась созвучна эпохе поиска новой ценностно-смысловой системы, реализованной в конкретных видах искусства.

Идея допущения контрастного сочетания противоположных художественных, ценностно-смысловых начал в одном архитектурном произведении стала для теории архитектуры ранней эклектики своеобразной путеводной звездой в поисках своеобразия. Издатель и редактор Художественной

газеты Н.В. Кукольник писал в 1837 г. в статье «О новейшей живописи»: «...крайности должны вести к равновесию и должен наступить период эклектический» [95, с. 114]. Провозглашенное теоретиками архитектуры ранней эклектики равенство всех исторических родов зодчества, которые условно можно разделить на две противоположные группы, ассоциирующиеся в сознании современников с нормативным классицизмом (архитектура античного мира) и романтизмом, выражавшем идеал свободы и многообразия, (архитектура европейского Средневековья, Византии, Египта, Индии), логично вело к их объединению, порождая качественно новую архитектуру когда: «...все они взаимно пользуются своими средствами, перемешиваются и производят новые роды. Но эти роды только тогда изящны и оригинальны, когда сохраняют согласие в частях и величие и сладость в целом...» [87, с. 176].

Между тем следует обратиться к точке зрения Н.В. Гоголя, который в статье «Об архитектуре нынешнего времени» подчеркивал, что в архитектуре главным является выражение определенной идеи. Эклектичный подход в архитектуре, с его точки зрения подразумевал, что «истинный эффект заключен в резкой противоположности; красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте...» [33, с. 94-95]. Литератор отмечал противоположность готической и античной, чувственной «языческой» архитектуры, выражением которой он считал округлые формы купола и тщательную выверенность ордеров. При этом он подчеркивал, что ему по сердцу обе эти противоположности, хотя они и вызывают разные чувства. В то же время в соответствии с позицией Н.В. Гоголя признаются достоинства различных исторических стилей, а предпочтение отдается готической архитектуре в связи с возможностью проявления в ней свободы творчества, устремленности ввысь. Он категорически отвергал такую характеристику архитектуры как монотонность, однообразность и рекомендовал в архитектуре органичное сочетание рациональности и чувственности, классицистического и романтического эстетических идеалов. Он писал, что строгая рациональность античной архитектуры прекрасно сочетается со свободой природного окружения, которая находит свое выражение в готической архитектуре, что вызывает к



необходимости их объединения: «И потому смело возле готического ставьте греческое, исполненное стройности и простоты: оно будет стоять между ними, как между величественными, прекрасными деревьями. И готическое и греческое получит от этого двойную прелесть... Все зависит от вкуса и умения расположить» [33, с. 94]. Подобное соединение противоположностей в архитектуре, средовой застройке достигает нового качественного уровня при органичном слиянии противоположностей в одном архитектурном произведении.

Большой интерес представляют воззрения Н.И. Надеждина – философа и критика, редактора журнала «Телескоп», статьи и диссертация которого непосредственно или опосредованно связаны с проблемами поиска пути развития отечественной архитектуры в период перехода от классицизма к эклектике. З.А.Каменский писал: «Как шеллингианец, Надеждин рассматривал искусство с диалектических позиций, и эта диалектичность выражалась прежде всего в том, что для него искусство – явление развивающееся и отражающее в своем развитии историю самого человечества» [56, с. 50]. В своей статье «Всеобщее начертание изящных искусств Бахмана», представленной на немецком языке и переведённой М. Чистяковым, русский эстетик в превосходной степени отзывался об объединяющих противоположности духовного и материального диалектических воззрениях Ф. Шеллинга [85, с. 296]. Русский эстетик развил в русской эстетической мысли идею единства противоположностей в искусстве. В его произведении «О современном направлении изящных искусств» подчеркивается необходимость соединения в художественном произведении рационального и чувственного, объединения «идеи» со свободой и своеобразием.

Н.И. Надеждин, являясь последователем философско-эстетических воззрений Ф. Шеллинга, придаёт новый акцент в непосредственных оценках развития архитектуры прошлых эпох. Развитие искусства он сравнивает с круговым движением, возвращаясь на новом уровне к историческим периодам прошлого. Определенное отличие его эстетических воззрений, связанных с архитектурой, от взглядов Ф. Шеллинга отмечается в крайне положительном отношении к готической архитектуре. Если философ-романтик выстраивал

очевидную для него иерархию истории архитектуры от первобытного времени к её достижению уровня подлинно изящного, необходимого искусства в классицистическом античном искусстве [156, с. 472], отдавая в архитектуре определённую дань готике в связи с ее природным происхождением. Русский теоретик искусства, в отличие от него, совершенно определённо указывает на высокий уровень архитектуры средневековой Европы и, прежде всего, готики, он восторженно описывает начало освоения художественных приёмов готической архитектуры, ее духовный характер [113, 442-443].

Кроме того, мыслитель диалектически противопоставляет классицистическое и романтическое искусство на основании онтологической рецепции противоположных понятий внешнего и внутреннего, материального и духовного [113, с. 453], При этом русский эстетик утверждал, что изменения в искусстве в процессе исторического развития являются лишь внешними, тогда как внутренняя сущность является неизменной в своем единстве [113, с. 417-418].

Эстетические воззрения Н.И. Надеждина являются развитием общефилософских онтологических идей Ф. Шеллинга – единство идеального и реального, конечного и бесконечного – краеугольный камень философии последнего, послужившей теоретической основой идеи соединения классического и романтического искусства, в том числе и архитектуре, при этом классицистическое искусство связывалось с понятием реального, для которого характерна нормативность и внешний характер, а «новое» романтическое искусство - со свободой, понятием идеального, субъективного, внутреннего.

Говоря о диалектической противоположности духа и природы, нашедшей свое выражение в противоположности идеалов в искусстве, Н.И. Надеждин, стремится к их объединению, однако, все же это в полной мере, по его мнению, невозможно. В этом опять можно увидеть созвучие его идей философским воззрениям Ф. Шеллинга, стремившегося к объединению противоположностей природы и Я и одновременно понимавшего окончательную неразрешимость этой задачи.

Н.И. Надеждин превозносит классицистический по своей сути храм св. Петра в Риме, гармоничность выражения идеи в изящной форме архитектурного произведения. Он отмечал процесс художественного развития в архитектуре от беспорядочной множественности, неоформленности и нерегулярности к облагороженному изящному искусству: «Первобытное зодчество проявлялось колоссальными громадами без образа и лица, прокапывая недры гор мрачными вертепами или врезаясь в облака бесформенными шпицами обелисков и пирамид...» [113, с. 426]. Он в качестве примера неразвитого искусства называет древнеиндийские произведения. Данный подход схож с идеями Ф. Шеллинга, выраженными в работе «Философия искусства», когда готическая архитектура связывалась по своему происхождению с индийской архитектурой и рассматривалась как начальная неоформленная стадия архитектуры. Критическое отношение к искусству прошлого, стремление к преодолению односторонности античности и средневековья – вот, с точки зрения Н.И. Надеждина, путь к развитию искусства, и в этом его отличие от преимущественно классицистической позиции Ф. Шеллинга по отношению к архитектуре прошлого.

Рассматривая особенности античного греческого искусства, Н.И. Надеждин подчеркивал, что в своем развитии древнегреческое искусство характеризовалось единством и строгостью пропорций, завершенностью, превосходством внешней формы над духовным содержанием [113, с. 430]. В то же время он утверждал, что вершина развития греческого искусства носит ярко выраженный чувственный характер, в архитектуре ярко выраженным стало частное [113, с. 432-433]. Признавая ценность классицистического искусства и архитектуры, он, однако, подчеркивал, что имеет в виду исторически подлинный классицизм, отражавший индивидуальный, своеобразный национальный характер, не абстрактный, заимствованный, более поздний классицизм, получивший развитие в восемнадцатом веке [113, с. 450]. Таким образом, классицистический идеал лишается абсолютных характеристик, всеобщности. Н.И. Надеждин, как и Ф.Шеллинг, отрицательно относился к интеллектуальным абсолютистским и рационалистическим тенденциям французского Просвещения, к идеям Вольтера.

Французский классицизм он не относил к подлинному классицизму, соотносимому качественно с истинным искусством античных Греции и Рима, он считал его искусственным, надуманным. Говоря о деятелях искусства эпохи классицизма XVIII века, он с горечью говорит: «...они думали, что, дыша воздухом французским, вдыхают в себя гений древнего классического мира» [85, с. 224].

Мыслитель прямо говорит о тенденции смены классицистического идеала от обобщенного образа классики в сторону реального античного первоисточника, он утверждает: «...самое сильное противоядие можно найти только в тщательном изучении священной древности классической – и при том не из французских слепков, но из самых чистейших оригинальных её источников» [85, с. 248]. Данное утверждение полностью можно отнести и к архитектурной теории и практике того времени, когда ведущие российские архитекторы эпохи позднего классицизма и ранней эклектики в России, стремились непосредственно обращаться в своём творчестве к наследию античной Греции, что нашло отражение в стилистике неогрек в архитектуре.

Н.И. Надеждин, рассматривая историю искусства, превозносит духовные ценностно-смысловые достоинства готической архитектуры, корни которой он видит в византийской и восточной архитектуре. Он утверждает противоположность рациональной античной архитектуры и готики, характеризуемой стремлением к бесконечному [113, 442]. Русский эстетик подчеркивал, что готическую архитектуру характеризует пренебрежение упорядоченностью, характерное для древнегреческой архитектуры. Различие между реальностью и идеальностью античного и средневекового искусства он обосновывал их различной устремленностью – античное искусство направлено во внешний мир, тогда как готическая архитектура представляет собой выражение внутренней духовной сущности [113, с. 442-443]. Следует отметить, что идея противоположных расширяющейся и центростремительной сил, их соотношение с понятиями реального и идеального является ведущей в философской системе Ф.Шеллинга. В работе «Система трансцендентального идеализма» противопоставляются силы безграничного расширения и ограничения.

Вместе с тем Н.И. Надеждин видит определенную противоречивость как в античном, так и в романтическом искусстве – в античном древнегреческом искусстве чувственность сочетается с рациональной пропорциональностью и соразмерностью. Он подчеркивает, что классицистическое искусство Древней Греции является законченным и совершенным в своем великолепии материальности [113, с. 429-430]. Платона, вслед за Ф. Шеллингом, он называет «божественным» и утверждает необходимость сущностного центра, противостоящего эгоизму и субъективизму, которые характерны для односторонности романтического искусства. Однако, в то же время он говорит о таком недостатке классицизма как отсутствие свободы в творческом процессе. Противоположность этому он находит в романтическом искусстве, также рассматриваемом как чрезмерном в своей чувственности и отсутствии сдержанности [85, с. 231-232].

Н.И. Надеждин творчески развил идею объединения онтологических противоположностей природы и идеального в искусстве. У него присутствует развитие воззрений Ф. Шеллинга об объединении противоположностей внешнего и внутреннего применительно к классическому и романтическому искусству. Классицизм и романтизм Н.И. Надеждин по отдельности он рассматривал как односторонние направления в искусстве, непримиримую борьбу между их сторонниками он считал негативной. Видение односторонности романтического средневекового и классицистического идеалов в архитектуре вылилось в идею их объединения. Мыслитель в работе «О современном направлении изящных искусств» писал: «Греко-римское древнее искусство стремилось к осуществлению одного идеала внешней природы; новоевропейское искусство имело своим исключительным первообразом мир духовный... Они изображали, если можно так выразиться, полмира, полжизни, полбытия, а это разве естественно?» [113, с. 453]. Здесь важна диалектическая идея развития через противоречивость как движущей силе любого явления бытия, в том числе применительно к искусству: «Первообразная и первоначальная форма всякого постепенного развития по

непреложным и вечным законам, господствующим во всей земной жизни, есть двойственность. Ибо все сущее есть синтез противоположностей» [85, с. 106].

Более того, подчеркивается важность объединения противоположностей в искусстве, он утверждал необходимость объединения крайностей классицизма искусства и искусства, опирающегося на романтизированный средневековый идеал. Н.И. Надеждин утверждал: «Человек классический был покорный раб влечению своей животной природы, человек романтический – свободный самоуправитель движений своей духовной природы... Наш век будто соединяет или, по крайней мере, стремится к соединению этих двух крайностей...» [85, с. 234]. Необходимо отметить, что в его эстетических воззрениях идея объединения противоположностей классического и романтического искусства, отличала его взгляды от воззрений Г. Гегеля, который вершиной развития искусства считал романтическую его форму [122, с. 76-77].

Расцвет искусства мыслитель рассматривает как обладающий качествами единства в разнообразии. Художественные процессы, их тенденции, их изменение, видятся в восходящем движении, основанном на общих принципах. Он видит будущее искусство основанным на синтезе лучших достижений прошлого, в своем развитии представляющимися более совершенными и неповторимыми. При этом Е.И.Кириченко отмечала, что «идею о будущем идеальном искусстве как синтезе противоположностей классического и романтического до Надеждина ...высказывал Галич, кроме него – Д.В. Венивитинов и И.В. Кириевский. Но высказывали вскользь, мимоходом. Надеждин, в отличие от них, теоретически обосновывает этот тезис...» [62, с. 65].

Русский эстетик приходит к мнению, что невозможно буквально воссоздать романтическое средневековое прошлое, как и невозможно возвращение в античность [113, с. 449]. Идея синтеза двух направлений, как исходный мотив нового стиля, являлась для своего времени прогрессивным стилеобразующим явлением, выходя за пределы копирования исторического античного идеала, который не может обладать универсальной ценностно-смысловой значимостью для

всего мира. Данные взгляды представляют, применительно к архитектуре, выход за пределы философско-эстетических воззрений Ф. Шеллинга, их развитие.

Кроме того, Н.И. Надеждин говорил, что соединение противоположностей в искусстве должно быть не механическим, а органическим, гармоничным, реализуя достижения прошлых исторических периодов на новом осознанном уровне. Искусство характеризуется стремлением к объединению внутреннего духовного содержания и внешней формы [113, с. 452]. При этом он считал, что подобное соединение должно обладать гармоничным характером, опираться на разум [113, с. 453].

Н.И. Надеждин в своих эстетических работах придавал важное значение рассмотрению двойственности в природе прекрасного и высокого (возвышенного), эта же двойственность распространяется на искусство, архитектуру. Возвышенным, беспредельным характером обладает средневековый идеал, нашедший выражение в готической архитектуре, а понятие прекрасного нашло выражение в изящности классицистической архитектуры. Он утверждал противоречивое единство прекрасного и возвышенного: «Истинно высокое должно быть вместе и прекрасно...» [85, с. 70]. В работе «О высоком» он рассматривает соотношение противоположностей прекрасного и высокого, связывает понятие высокого с вечностью и бесконечностью, такое понимание он связывает с идеалистическими философскими тенденциями, ссылаясь на И. Канта. Следует также иметь в виду, что Н.И. Надеждин, как и Ф. Шеллинг, стремится к сближению, синтезу понятий высокого и прекрасного: «Высокое на высшей степени своего развития соприкасается снова с прекрасным: и дисгармония, им представляемая, разрешается в новую усладительнейшую гармонию» [85, с. 53]. Данное видение единства возвышенного и прекрасного соответствует воззрениям немецкого философа, который писал о потенциальном единстве на уровне абсолюта прекрасного и возвышенного.

Утверждая единство противоположностей высокого и прекрасного, он говорит об их соприкосновении, считает, что возвышенное, имеющее основание в безграничности природы, должно превосходить человека, быть ему

противоположным, но не чрезмерно, оставаясь в соразмерности с человеческой душой и его возможностями, он отвергает хаотичное восприятие возвышенного. Он говорит о возвышенной гениальности, продуктом которой он называет собор Святого Петра в Риме. Нужно отметить, что И. Кант также для иллюстрации возвышенного выбрал это архитектурное произведение в своей работе «Критика способности суждения» [60, с. 122].

Н.И. Надеждин подчеркивал единство противоположностей на основе категорий сознательного и бессознательного, объединяющих природу и искусство, связывая их с противопоставлением свободы и целесообразности. В природе он одновременно видит рациональное единство и возвышенность, превосходящую понимание человека. Придавая первостепенное значение искусству, как способу познания человека и бытия, он видел в природе бессознательное произведение искусства, творческую, динамическую силу. Синтез рациональности и иррациональности, природы и духа, свободы и целесообразной ограниченности рассматривается им в эстетических воззрениях как характеристика подлинного произведения искусства [113, с. 421]. Таким образом Н.И. Надеждин характеризует искусство в соответствии с онтологическими и эстетическими воззрениями Ф.Шеллинга, в которых противопоставляются и объединяются понятия сознательного и бессознательного [154, с. 240].

Важным направлением эстетических воззрений автора, применительно к архитектуре, является идея соотношения природного окружения, климата и архитектурного сооружения как основы формирования характера национальной архитектуры [113, с. 458]. Исторически аргументированная идея, согласно которой архитектура должна соответствовать местным условиям, природе, звучала весьма прогрессивно в духе органической архитектуры, отдельные примеры которой в творчестве А.И. Штакеншнейдера, Г.Ю. Боссе отмечаются в парковых постройках второй четверти XIX века в России.

Н.И. Надеждин видит ценностно-смысловую значимость развития всего искусства и архитектуры, в частности, в движении к будущему самобытному национальному искусству: «Рано ли, поздно ли, но искусство во всех своих



отраслях должно сделаться полным, светлым отражением народов, среди коих процветает» [113, с. 459]. Он говорит о невозможности абстрактного абсолютизма, характерного для первой ступени диалектического процесса в архитектуре, независимости от местных конкретных особенностей. Важнейшей чертой, характеризующей изменение стилистической направленности в духе эпохи романтизма, является обращение русского эстетика к стилистике народности, «почвы» в архитектуре. «Возьмём для примера архитектуру, которая, к сожалению, до сих пор наименее соображается с условиями народности. Может ли сие искусство ожидать для себя новой, блистательной будущности, оставаясь закованными в чужие, заносные формы?» - задаётся он вопросом в статье «О современном направлении изящных искусств» [113, с. 457-458]. При этом он иллюстрирует примерами неуместность переноса конкретной архитектурной стилистики в чуждое для неё природное и культурное окружение. Можно отметить, что здесь его взгляды перекликаются с рассуждениями о русской архитектуре А. Кюстина, который отмечал несоответствие классицистической архитектуры местному климату России [72, с. 313]. Подчеркивание значимости национальной составляющей в искусстве отражает характерное для эпохи романтизма стремление к подлинности жизни, ее духовной составляющей, отход от абстрактного универсального идеала эпохи Просвещения в пользу культурной, исторической и географической конкретности.

Эстетические воззрения Н.И. Надеждина, связанные с архитектурой, нашли отражение в учебном процессе прогрессивной архитектурной школы России – Дворцовом училище в Москве, которое возглавлял архитектор М.Д. Быковский, теоретик и идеолог архитектуры эклектики, выступивший с речью «О неосновательности мнения, что архитектура греческая или греко-римская может быть всеобщей и что красота архитектуры основывается на пяти известных чиновположениях», в которой искусствовед, исследователь истории архитектуры Е.И. Кириченко подчеркивает связь с воззрениями Ф. Шеллинга [62, с. 128]. В данном случае речь шла о том, классицистическая архитектура с ее ордерами (тосканский, дорический, ионический, коринфский и сложный) не является

безусловной основой для подражания, архитектура должна быть самобытной, нести в себе отпечаток национальной архитектуры, что также корреспондируется со взглядами о необходимости связи архитектуры с географическими и национальными особенностями места.

Развивая эту идею, тесно связанную с воззрениями Н.И. Надеждина в Московском Дворцовом училище, М.Д. Быковский, значительно выходя за рамки образовательных программ Императорской Художественной академии в Петербурге, ввёл в лекционные курсы читаемые во вверенном ему училище оригинальные темы для написания эссе-сочинений по архитектуре, перекликающиеся с темами исследований Н.И. Надеждина. М.Д. Быковский отрицал единый, античный идеал в искусстве, считая, что теория искусства, как результат развития духа, сочетая в себе бесконечное в конечном, должна соотноситься с климатическими и национальными особенностями места, где произведение этого искусства будет реализовано [62, с. 125-127], что и было отражено в тематической направленности обучения архитекторов в Дворцовом Училище.

Представляют интерес философско-эстетические воззрения последователя Ф. Шеллинга, исследователя вопросов философии искусства, писателя В.Ф.Одоевского, который считал, что искусство должно быть выразителем онтологических идей, объединяться с философией. Его интересы в искусстве преимущественно касались музыки, но он также разбирал вопросы, связанные с архитектурой. Его теоретическая деятельность в области архитектуры отражает романтический дух своего времени. Он превозносил достоинства философско-эстетических воззрений Ф. Шеллинга, подчеркивая важность духовной составляющей его философской системы.

В.Ф. Одоевский, посещавший в Берлине лекции Ф. Шеллинга, придерживался идей романтизма, характеризующихся отрицанием примата присущей классицизму строгой, логично выстроенной рассудочности. В то же время, и это роднит его с идеями, высказанными в работе «Философия искусства», он подчеркивал первостепенную важность абсолютного начала в искусстве. Идея

абсолютного, необходимого, утверждение базовых неизменных принципов связана с рациональной эстетикой классицизма, противостоящего обусловленному и относительному искусству [112, с. 310]. Признание изначальных принципов в эстетике является выражением противоречивости мировоззрения романтиков, которые зачастую отрицают достижимость познания первых принципов. Исследователь философии немецкого романтизма и идеализма М. Франк, считает, что отрицание возможности познания первых принципов – важнейшая характеристика романтической философии [178, с. 9]. При этом В.Ф. Одоевский отрицал классицистический принцип подражания природе, стремление к копированию природы он считал ущербным [113, с. 179].

Подлинную основу искусства он в соответствии с романтическим мировоззрением видел в человеческой духовности. Подобная определенная противоречивость воззрений характеризует диалектический характер эпохи романтизма, когда античное и романтическое искусство одновременно рассматриваются как изначально противостоящие друг другу и при этом взаимодополняющие. В своих философско-эстетических взглядах, утверждая существование абсолютного, необусловленного бытия, он вместе с тем подчеркивал противоречивость бытия и искусства. В.Ф. Одоевский в своем исследовании, рассматривая противоположность классицистического и романтического искусства, придерживался взгляда, согласно которому античное искусство характеризуется внешней направленностью, материальностью, чувственностью, тогда как искусство, имеющее свою основу в христианстве, характеризуется духовностью, стремлением к бесконечному. Он писал о преемственности культурных, художественных ценностей в процессе исторического развития. Этим он объяснял и современный ему интерес к античной архитектуре, а также и романтические устремления, ценности и смыслы, которые изначально были в архитектуре связаны с неоготической архитектурой.

Русский эстетик противопоставлял французское классицистическое искусство эпохи Просвещения, обвиняя его в пустоте, немецкому романтическому искусству, которое он считал энергичным и свободным. Аналитическую

выверенность он считал недостаточной для выражения чувств, возникающих при созерцании подлинного произведения искусства, архитектуры [113, с. 181]. Это отражает тенденции эпохи романтизма, которая стремилась наделить искусство характеристикой исторической подлинности, которая отрицает абстрактное видение искусства, объединенного рассудочностью.

В своих онтологических воззрениях, связанных с исследованием природы искусства, в произведении «Сущее или существующее. Общий план теории сущего» мыслитель диалектически рассматривал противоположности Я и Не-Я, единого и разнообразного, при этом он отмечал, что одинаково совершенным является как единство, так и полное разнообразие [113, с. 169]. Также он отмечает диалектическое объединение единого и разнообразного в человеке. Противоречивость и борьбу между духом и материей он рассматривал как основной принцип бытия, при этом он подчеркивал стремление духа воплотить себя в материальном, в предметах. Таким образом достигается выражение единства в разнообразии. При этом он утверждал, что существуют встречные движения от единого к разнообразному и от разнообразного к единому. Мыслитель использовал натурфилософские идеи двойственности и синтеза противоположностей для описания музыкального искусства [113, с.170]. Следует отметить, что В.Ф.Одоевский отмечал близость архитектуры и музыки с точки зрения возможности выражения внутреннего чувства, сущности бытия [113, с. 181].

Являясь сторонником диалектической идеи единства противоположностей, он видел расцвет архитектуры в своих футуристических произведениях как синтез рационального и иррационального. Он использует при описании сущности искусства понятие полярности, которое Ф. Шеллинг, говоря о природе, считал «всеобщим законом мироздания» [152, с. 119]. Вместе с идеей полярности мыслитель подчеркивал и субстанциональное единство противоположностей. Красотой он считает единство Я, в котором объединяются субъективное и объективное, множественное и тождественное, он говорит о едином духе, который объединяет природу и Я, что характерно для романтических философско-эстетических воззрений, онтологической рецепции искусства, в которой оно

рассматривается как синтез категориальных противоположностей. Он писал об объединении противоречий в пластическом искусстве, где сочетаются бесконечное и конечное, общее и частное, [113, 174]. При этом следует отметить, что Ф.Шеллинг, с идеями которого во многом перекликаются эстетические воззрения В.Ф. Одоевского, в работе «Философия искусства» к пластическому искусству относил и архитектуру» [156, с 40]. В.Ф. Одоевский подчеркивал достоинство неисчерпаемости искусства в архитектуре, которую он поставил на второе место по отношению к музыке в возможности выражения духа [113, с. 181]. Таким образом можно отметить, что близость музыки и архитектуры в его эстетических воззрениях подобны воззрениям на архитектуру Ф. Шеллинга, который утверждал, что архитектура является музыкой в пластике, «застывшей музыкой», которая объединяет противоположности объективности и субъективности.

В.Ф. Одоевский подчеркивал, что для природы характерно движение, а для культуры – развитие [113, с.186]. Мыслитель придерживался идеи, согласно которой прошлое было наделено большими достоинствами, чем настоящее, однако, он отрицательно относился к несвободному копированию предыдущих произведений искусства, выступал за то, чтобы изящное искали в свободе человеческого духа, что придаст творческому процессу, архитектуре новую духовную направленность современности. Кроме того, отмечалось торжество русского начала в искусстве будущего [89, с. 147]. Он подчеркивал необходимость создания национальной самобытной архитектуры, при этом считая, что архитектура должна развиваться, динамично опираясь на новые технические реалии XIX века, своё видение архитектуры он переносит на образ зодчества будущего.

*Выводы.* В русской архитектурной теории эпохи романтизма отмечается двойственность ценностно-смысловых оснований, связанных классицистическим и романтическими идеалами, отражающими противоположность материального и духовного, рационального и чувственного, нормативности и свободы, прекрасного и возвышенного. Характерной является идея односторонности классицистического и средневекового идеалов в искусстве, архитектуре, что логично вело к пониманию

необходимости их объединения, что нашло отражение в воззрениях Н.В. Гоголя, Н.И. Надеждина, Н.В. Кукольника. Интересной представляется точка зрения А.И. Галича, полагавшего развитие зодчества как синтез противоположностей классицистической и готической архитектуры. Важной значимостью в русской эстетической теории обладает идея исторической конкретности архитектуры, ее самобытности и созвучности национальным традициям, местным природным, климатическим особенностям.

## ГЛАВА 2.

### **Философский анализ диалектического процесса перехода от классицизма к эклектике в русской архитектуре первой половины XIX века**

#### 2.1 Субстанциональные основания классицизма в русской архитектуре в условиях его диалектического перехода к эклектике

Подчеркивание единства, отрицающего субстанциональный характер противоположностей, является первой ступенью диалектического процесса. Архитектуру классицизма возможно интерпретировать как ценностно-смысловую систему, отвечающую на идеалы человеческого индивидуального и коллективного бытия и к тому же формирующую ценностные установки, нашедшие свое воплощение в ценностно-смысловом полифонизме архитектуры.

Главная задача, стоящая перед классицистической архитектурой – преодолеть тяготение к смысловой двусмысленности. Классицизм нес ценностно-смысловую значимость, отражающую иерархичность, упорядоченность, консервативность Российской империи. Эстетик Р. Арнхейм подчеркивает, что статичность, характерная для классицистической композиции, несет значение могущества [5, с. 105]. В архитектуре классицизма преобладает композиционное единство [118, с. 66], частные элементы являются подчиненными общей концепции формообразования. Классицистическая модель выражает стремление человека к рациональной организованности как внешней, так и внутренней, духовной жизни. В ценностно-смысловой системе классицизма противоречивость, разрушающая целостность, связывается с отсутствием истинности. Искусствовед и культуролог Д.В. Сарабьянов описывает такие характеристики русского классицизма как симметричность, уравновешенность, логичность, рационализм [116, с. 75]. Исследователь философии архитектуры Н.И. Смолина связывает архитектурную симметрию с такими философскими понятиями как инвариативность и априорность [118, с. 11].

Диалектический процесс перехода от классицизма к эклектике предстает как начавшийся процесс движения к новой архитектуре и был связан с наивысшими

достижениями уходящего классицизма, получившего название «высокого» классицизма. Единство классицистического идеала, его всеобщность корреспондировались с характерным для эпохи Просвещения видением единства человечества на рациональном основании. Наиболее строгость и величие классицизма в первой трети XIX века проявились в архитектурных объектах столичного Санкт-Петербурга, где окончательно сложились классицистические ансамбли Дворцовой площади, произведения архитектуры Стрелки Васильевского острова, в это же время были возведены величественные здания Адмиралтейства, Казанского собора, Смольного института и многие другие классицистические постройки и ансамбли не только в столицах, но и других городах российской провинции.

Для лучшего понимания процесса перехода от философии и эстетики классицизма к архитектуре историзма и эклектики, активно протекавшего в России в первой половине XIX века, необходимо сравнение ценностно-смысловых оснований эстетического мышления представителей классицизма в архитектуре и нарождающихся тенденций, приведших в конечном итоге к победе нового эстетического видения, характеризующегося свободой выбора исторического архитектурного аналога.

Первая ступень диалектического процесса характеризуется как абстрактная. Г. Гегель отмечал в своей философии искусства недостаточность понимания прекрасного исходя из абстрактной метафизики [29, с. 28]. Ценностно-смысловые основания архитектуры классицизма выражаются в универсальности и определенной внеисторической абстрактности. Отвлеченный характер классицистической архитектуры подчеркивал историк и теоретик искусства И. Винкельман [25, с. 106-107]. Подчеркивание примата общего над частным относится к важной характеристике классицизма: универсализм в классицизме в своем идеале доходит до отрицания множественности, индивидуальных особенностей. Классицистический идеал утратил бы свое совершенство в представлениях его апологетов в архитектуре, если бы обрёл индивидуальную историческую конкретность, подлинную реальность. В известной степени такому



воззрению на классицизм способствовала недостаточная изученность архитектурных памятников Древней Греции в связи с их труднодоступностью на территориях, оказавшихся под влиянием Османской империи. Эта определённая отдалённость классицистического искусства от конкретики и реального наполнения выводила его в эпоху европейского Возрождения в разряд идеала, к постижению которого только мог приближаться зодчий, обладая кругом профессиональных знаний. Классицистический идеал имел всеобщий, общезначимый характер, ассоциирующийся со сложившимися в период эпохи Ренессанса формализованными академическими представлениями об античной архитектуре. Сторонники классицизма рассматривали его как вневременной подлинный стиль.

В отечественной теории искусства под классицизмом понимают стиль, характеризующийся однозначным ценностно-смысловым содержанием, общими эстетическими принципами, ориентированными на единственный идеал, – античное искусство и его интерпретацию в эпоху европейского Возрождения, трактуемую в абстрагированном и регламентированном виде. Его временные рамки в России – вторая половина XVIII века – 1840-е годы [102, с. 407-452].

В настоящем исследовании мы акцент делаем на понимании классицизма как сущностной основы ценностных и нормативных изменений в архитектуре, совпадающими с социальными и индивидуальными исканиями человека в гармонии/дисгармонии с миром и самим собой. При этом следует иметь в виду, что классицистические тенденции и приёмы остаются характерными и для ранней эклектики, когда рационалистические ретроспективные тенденции связались с эмоциональным, романтическим восприятием реальных образцов античной архитектуры, получив в западноевропейском искусствоведении приставку «нео» - новый.

В отечественной теории и истории искусства термин «неоклассицизм» обычно ассоциируется с периодом «Серебряного века». В западноевропейской науке термин неоклассицизм трактуется в значительно более расширенных временных границах. Классицизм в архитектуре России, начиная с 60-х годов XVIII

столетия и в первой трети XIX века, являлся господствующим стилевым, ценностным и эстетическим направлением.

Особый интерес для исследования стадий диалектического процесса перехода от архитектуры классицизма к «новой» архитектуре ранней эклектики представляют воззрения ведущего теоретика эпохи романтизма Ф. Шеллинга, оказавшего значительное влияние на русскую архитектурную теорию первой половины XIX века. Противоречивость и развитие его онтологических и гносеологических взглядов находятся в соответствии с путями развития искусства, позволяют выявить онтологическую и гносеологическую составляющую архитектуры периода перехода от классицизма к эклектике.

Для ранних воззрений немецкого философа, находящегося под влиянием системы И. Фихте, характерен онтологический монизм и рационализм [153, с. 57]. Классицистический рационализм связан с приматом единства над множественностью, подчинением частного всеобщим законам разума. Философский субъективизм И. Фихте оказал большое влияние на мировоззрение представителей эпохи романтизма. И. Фихте подчеркивал значимость формальной логики, закона противоречия [86, с. 192]. Ранняя работа Ф. Шеллинга «Я как принцип философии, или Безусловное в человеческом знании» находится в соответствии с рационалистической философией, что опосредованно связывает ее с классицистическим видением в архитектуре.

В ценностно-смысловой системе классицизма преобладает единство, частные элементы являются подчиненными по сравнению с единой структурой. Стремление к построению системы, основанной на единстве, которое является первичным по отношению к двойственности, к противоположностям, прослеживается в ранних произведениях Ф. Шеллинга. В работе «О возможности формы философии вообще» он пишет: «Наука вообще – каково бы ни было ее содержание – есть Целое, которое стоит под формой Единства» [151, с. 7]. В данной работе мыслитель развивает идею необходимости единственного изначального базового основоположения, он отрицает двойственность, противоречивость изначальных принципов: «...наука обладает единством и, следовательно, должна

быть обоснована посредством принципа, который содержит абсолютное единство» [151, с. 11]. В своих ранних произведениях молодой мыслитель, в духе стремления И. Фихте основать свою философскую систему на едином абсолютном принципе, подчеркивал абсолютный характер изначального, что в искусстве соответствует пониманию классицизма как стиля необходимого, нормативного, необусловленного субъективностью. При этом следует отметить, что и для раннего периода философии Ф. Шеллинга, сохранявшего общность с философией И. Фихте, характерна определенная противоречивость между индивидуальным субъективизмом и абсолютным монизмом.

Важная характеристика стилистики классицизма – признание существования изначальных неизменных принципов – следование единому формализованному эпохой Возрождения античному идеалу. Исследователь эпохи романтизма М. Франк даже отказывался признать относящимися к романтизму воззрения Ф. Шеллинга как раз потому, что он отмечал в его воззрениях существование изначальных онтологических принципов, корреспондирующих с основополагающими принципами теории классицизма. Существование неизменных первых принципов – важная черта классицистического искусства, выразившаяся в вере в определённые идеалы и стандарты совершенства в различных видах искусства.

Философское понятие единого абсолюта, имеющее первостепенную важность для Ф. Шеллинга, сочетается с видением классицизма другими представителями романтизма. Фридрих Шлегель говорил об абсолютном характере классицизма, абсолютной красоте античного искусства. В работе «Философии искусства» подлинное произведение искусства описывается как абсолютное, совершенное. Данный подход во многом корреспондируется со стилистикой классицизма, в которой отчетливо видно преобладание общего, единого над множественным.

«Философия тождества» – период в творчестве немецкого мыслителя, в котором он наиболее активно стремился к отвержению двойственности и противоположностей, признавая истинным бытием только единство, постигаемое

разумом, возвышающееся над множественностью или абсолютно отрицающее ее, что корреспондируется с основополагающей стилеобразующей идеей архитектуры классицизма – рациональное единство композиционного решения, основанного на едином художественном идеале – античности. «Философия тождества» во многом опирается на геометризм, характерный для архитектуры классицизма. Объёмно-пространственное решение любого архитектурного сооружения эпохи классицизма строилось на основе ведущих геометрических форм – в основном это были круг, квадрат, прямоугольник в многочисленных сочетаниях в планах. Полусферический купол, цилиндрический свод, прямоугольный параллелепипед и куб широко применялись при построении интерьерного пространства. В данном случае отмечается единство онтологических, эстетических воззрений и стилеобразующих принципов построения архитектурной формы.

Высоко ценя достоинства философии И. Канта, Ф. Шеллинг, тем не менее, выступает против одного из базовых его положений – реального существования вещей в себе, что предполагает дуалистическое видение, которое, проецируясь на архитектуру, искусство, находится в противоречии с единством моностилистического идеала классицизма, характерного для первой стадии диалектического процесса перехода от классицизма к ранней эклектике в архитектуре [153 с. 51].

Исследователь немецкого романтизма Ф. Бейзер (F. Weiser) подчеркивает строгий монизм взглядов Ф. Шеллинга: «Высочайший закон, в действительности единственный закон для выражения абсолюта есть, следовательно, закон идентичности  $A=A$ » [166, с. 565]. Шеллинг в работе «Об отношении изобразительных искусств к природе» подчеркивает абсолютный характер этого положения [149, с.41]. В этой идентичности нет разделения субъекта и объекта, так как абсолют, разделившись в себе, перестает быть необусловленным. Такая форма понимания абсолюта делает невозможным приписывание любых предикатов, которые неизбежно вышли бы за пределы себестождественности. В данном понимании абсолюта отвергается возможность синтетических суждений. Подобное видение абсолюта связано с метафизическим пониманием классицистической

архитектуры, в которой гармоничное единство возникает на основе абсолютизации ордерной системы.

Однако, и в произведениях, относящихся к «философии идентичности», Ф.Шеллингу не удастся полностью встать на монистическую позицию, перестать рассуждать о природе конечного и множественного, хотя и подчеркивая приоритет единого над различием реального и идеального. В произведении «Бруно» он рассматривает позицию, согласно которой природу можно разделить на два вида: первообразную и производящую, отдавая приоритет в абсолютности и совершенстве первой. В этом произведении единство не представляет собой полную себетождественность, а допускается существование противоположностей между конечным и бесконечным, хотя и признается, что эти противоположности находятся на низшей иерархии по сравнению с абсолютным единством. Исходя из этого, единство, объединенное с противоположностями, не будет истинным единством, но лишь относительным. В этом произведении ставятся вопросы о первичности единства или противоположностей и возможности объединения конечности и бесконечности. Ф. Шеллинг в лице Бруно пытается опровергнуть позицию, согласно которой единство и противоположности являются равнозначными, с его точки зрения единство возвышается над противоположностями и не разрушается различиями, которые исчезают в абсолютном единстве. Относительным противоположностям противостоит абсолютное единство, которое является субстанциональным [145, с. 508]. Данные взгляды корреспондируются с пониманием стилистики классицизма в архитектуре, в котором частные элементы являются важной составляющей архитектурного произведения, но находятся в подчиненном положении по отношению к единству. Также возможно провести параллель между подчиненностью функции по отношению к форме в классицистическом произведении.

Абсолютное единство постигается рационально. Ф. Шеллинг подчеркивает приоритет понятийного, утверждая, что оно является источником, в котором происходит отделение единичной вещи. Понятие обладает субстанциональным первенством по отношению к множественности созерцания, так как оно

подразумевает возможность существования бесконечности единичных вещей. Основой выражения абсолюта является формальная логика, отрицание противоречий, монизм, которые в искусстве, в архитектуре проявляются как стиль классицизм. Закон идентичности в своей конкретной интерпретации в архитектуре отражает ее рациональную суть, выраженную в том числе в симметричности архитектуры классицизма.

В качестве примера объединения конечного и бесконечного в природе, в котором целое преобладает над частным, Ф. Шеллинг, в духе Платона, называет небесные тела, которые являются неизменными, вневременными и максимально сближены с едиными идеями [145, с. 534-535], несмотря на их реальный характер, который также приписывается теоретиками романтизма классицистическому искусству [156, с. 12]. Многие в произведении «Бруно» имеет родство с рациональными идеями платонизма, при этом философ стремится к опровержению дуалистического его видения, что корреспондируется с видением превосходства рациональной единой стилистики классицизма, о которой он писал в работе «Философия искусства» [156, с. 471-472]. Себетождественность, завершенное геометрическое единство являются характеристикой видения классицизма в архитектуре как абсолютной, самоценной и неизменной по сути системы. По времени именно в период создания «Философии тождества» была написана Ф. Шеллингом «Философия искусства», подчеркивающая значимость классицизма как подлинно изящного стиля в архитектуре по сравнению с готикой [156, с. 291-292]. Подобное отношение к классицистическому искусству согласуется с тем, что, как отмечает З.А. Каменский, его философские воззрения во многом были связаны с идеями Просвещения, которое традиционно противопоставляется романтизму [59, с. 8-9].

Как и в более поздних своих работах, относящихся к периоду «философии тождества», Ф. Шеллинг в своих ранних произведениях обращается к категории «сущность», чтобы объяснить абсолютное единство, превосходящее чувственное познание [153, с. 57]. Понятие «сущность», характеризующее неизменную основу вещей, корреспондируется с видением стилистики классицизма как стиля

неподверженного временным и индивидуальным изменениям и трактовкам. Ф.Бейзер (F. Beiser) утверждает, что Ф. Шеллинг различие относит «...к области простой иллюзии... конечное не обладает реальным существованием, оно принадлежит к области видимости, и что оно в высшем смысле не существует» [166, с. 572]. Этот взгляд можно связать с платоническим рационалистическим видением, которое корреспондируется с рациональностью стилистики классицизма. Абсолютное единство общего и особенного Ф. Шеллинг видит в рациональном постижении, что находится в соответствии с рационализмом как основополагающим принципом архитектуры классицизма.

Принцип философского рационализма подразумевает приоритет единого, что переносится на характеристику всего мира, этот же подход применим и для архитектуры классицизма. Немецкий архитектор-классицист Ф. Жилли, учитель одного из самых значительных архитекторов XIX века К.Ф. Шинкеля, стремился к достижению рациональности форм [179, с. 16]. Примат рационализма для сторонников классицистического искусства обладает ценностно-смысловым идеалом истинности. Творческим методом архитектора являлось формотворчество, целью которого было приведение всего иррационального, случайного, с его точки зрения, в определённый геометрический порядок, корреспондирующий с общепринятым классическим идеалом. Особенно характерно это было для зодчих «раннего» и «строгого» классицизма второй половины XVIII века. Ценностно-смысловая значимость индивидуальности, субъективизма творческой личности в архитектурных произведениях терялись, на первое место выдвигалось умелое и качественное следование общим рациональным принципам.

Важное значение для понимания сущности взаимодействия архитектуры и человека имеет упорядоченность формы и содержания. Так, в эпоху классицизма в зодчестве преобладало чётко выверенное построение ордерных форм, которые регламентировались каноническими исследованиями в этой области теоретиков эпохи Возрождения. Мир геометрического упорядоченного единства, характерный для классицизма, охватывал все сферы архитектурной и градостроительной деятельности.

Область градостроительного искусства сохраняла жесткий геометризм не только во второй половине XVIII века, но и на протяжении всей первой половины века XIX, частично уступив свои позиции только в сфере паркового строительства. В массовом строительстве активно использовались в александровское и николаевское время альбомы типовых и «повторяющихся» проектов, решённых на основе художественных приёмов классицизма. Идея упорядочения пространства российских городов в первой трети XIX века на основе регулярности основывалась на стремлении к достижению геометрического идеала и композиционной законченности, часто за счёт недостаточного учета функциональных требований [114, с. 151].

Программа переустройства российских городов второй половины XVIII – первой трети XIX вв. была основана на принципах рационализма – корректировка органично и стихийно сложившейся застройки, замена её живописной ткани: городские площади, кварталы, уличная сеть приобретали идеальный геометрический рисунок. Все планы новых и исторических городских поселений разрабатывались и утверждались в столице Российской империи и направлялись в провинцию для их внедрения [102, с. 409]. Именно в градостроительном искусстве, наиболее долго несшем идеи ценностно-смыслового превосходства единого регулярного рационального классицистического идеала, прослеживается хронологически более долгое течение периода перехода от классицизма к новой архитектуре, новому диалектическому этапу. Композиционно завершённая геометрия городского пространства, получившая реализацию в проектировании генеральных планов российских городов, была выполнена ведущими архитекторами позднего классицизма – А.Д. Захаровым, А.А. Михайловым, В.И. Гесте, Л. И. Руска, В. П. Стасовым [102, с. 409-410]. При этом геометрические, художественные по своей сути принципы формирования городского пространства в классицистическом градостроительстве были изоляционистскими, мало зависели от региона, климата, местности, где проектировались эти города – на Юге России или в Сибири.



Четкая геометрия городского пространства, приобретшего рациональную регулярность, безусловно, имела свою эстетическую привлекательность в глазах современников. Движение по прямым и широким улицам становилось более комфортным и упорядоченным, противопожарные разрывы способствовали сокращению городских пожаров. Идеология упорядоченного городского пространства подспудно должна была способствовать формированию рационального мировоззрения у горожан, всё более отдаляя их от деревенского, «природного» мышления. Геометризм и рационализм в архитектурном и градостроительном формообразовании, стремление упорядочить и подчинить законам разума своё творческое мышление вступает в противоречие с нарождающимся мироощущением романтизма с его стремлением к полной свободе творчества. Классический идеал не исчезает в первой половине XIX века, но он трансформируется благодаря более эмоциональному его прочтению.

В архитектуре крупных административных, общественных, дворцовых комплексов эпохи высокого классицизма преобладало стремление к композиционному единству, ценностно-смысловое содержание выражает идею иерархичности. План здания и его главный фасад в композиционном смысле представляли одно целое, в процессе проектирования общая форма преобладала над индивидуальной функциональной трактовкой содержания. Отмечаются общие композиционные классицистические принципы построения фасада архитектурного сооружения и его плана, при этом объёмно-пространственное решение здания представляло материальную модель реализации композиционной идеи рационализма – четкая симметрия, единство целого и частного, выделение главного. Логика движения в пространстве здания эпохи классицизма была ясна для зрителя и потребителя этой архитектуры. В таком здании невозможно было заблудиться, его рационально выстроенное пространство являлось предсказуемым.

В духе «высокого» классицизма в первой четверти XIX века были осуществлены постройки и ансамбли, выполненные по проектам видного архитектора эпохи русского классицизма Д. Кваренги, среди его построек в Петербурге и пригородах Александровский дворец в Царском Селе, здание

Смольного института, колоннада «Кабинета» близ Аничкова дворца, Триумфальные ворота на Петергофской дороге, в которых были реализованы идеи господствующих ценностных установок. Исследователь истории русской архитектуры М. Ф. Коршунова отмечает, что для архитектурных произведений Д. Кваренги характерны рационализм, единообразие, постоянство композиционного решения [68, с. 163].

Приоритет формы над функциональным содержанием в классицистических произведениях Д. Кваренги отражен в высказывании исследователя В.Н.Телеповорского, который отмечает, что зодчий «... мог не слишком считаться с требованиями полной функциональной оправданности и наибольшей экономичности предлагаемой им планировки помещений. Зато план здания всегда был глубоко продуман в архитектурно-художественном отношении» [127, с. 59].

Диалектический процесс проявляется в формировании противоречивости в изначальном единстве. Развитие экономики и инженерного искусства, усложнение функционального наполнения архитектурных сооружений привело к тому, что в архитектуре «высокого» классицизма стали нарастать противоречия между формой здания и его функциональным содержанием. Архитектор-классицист начавшегося в годы периода кризиса классицизма при проектировании архитектурного сооружения, отстаивал своим проектом творческую идею преобладания формы над функциональным содержанием. Однако в стремительно развивающейся типологии зданий и сооружений следовать этой классицистической максиме становилось всё сложнее, и новая усложняющаяся функциональность всё с большим трудом вписывалась в традиционную форму с её рациональным единством симметрии, чётким выделением на фасаде главного и второстепенного с композиционной точки зрения. Идея геометрически совершенного, с точки зрения классициста, решения плана и фасада архитектурного сооружения наиболее легко достигалась в небольших монофункциональных постройках.

В планировочном решении таких работ архитектора Д. Кваренги как наделенный ясным ценностно-смысловым значением проект храма-памятника, посвященного победе в Отечественной войне 1812 года, зодчий ограничивался

простым, геометрически чистым кругом с одним или двумя классицистическими портиками. В ряде произведений Д. Кваренги удаётся сохранить чёткую геометрию плана – проект Странноприёмного дома в Москве, проект Мальтийской капеллы в Петербурге, проект Конногвардейского манежа в Петербурге, здание «Кабинета» в Петербурге. Однако в некоторых проектах архитектор, сохраняя общую классицистическую симметричную схему фасада и плана, был вынужден учесть необходимость включения разновеликих по площади и различных по функции помещений. Это отмечается в проекте Смольного института в Петербурге (1806-1808 гг.), где в П-образном плане актовый «Белый зал» был запроектирован в правом крыле плана, а симметричное ему левое крыло здания было решено с коридором и классными комнатами, что потребовало применения различных конструктивных решений. При этом единый композиционный замысел главного фасада не пострадал. С аналогичной проблемой столкнулся архитектор К.И. Росси при проектировании здания Главного штаба на Дворцовой площади в Петербурге (1819-1829 гг.). Фланкирующие триумфальную арку части здания были неравноценны в функциональном решении их планов, однако, задача симметрии композиции ансамбля была достигнута зодчим. Само примыкание под углом Большой Морской улицы, ведущей на Дворцовую площадь через триумфальную арку, также внесло новый композиционный эффект, нехарактерный для периода «строгости» классицизма.

Противопоставление формы и функциональности в архитектуре, функциональное усложнение планов зданий ещё не могло остановить зодчих «высокого» классицизма от стремления к симметрии фасада здания при усложнении его функционального содержания. Естественно, это усложняло проектную работу, являясь одним из свидетельств надвигающегося кризиса классицизма в последнем этапе его стилистического развития. Происходившее своеобразное типологическое развитие архитектуры в сохранявшихся стилистических приёмах классицизма теперь во многом зависело от умений зодчего этого периода при сохранении принципов построения фасада здания вписать в него стремительно меняющиеся типологические требования. Следует

рассмотреть планировочные решения планов зданий начала XIX века архитектора Д. Кваренги, например, Английского дворца в Петергофе, Больницы на Литейном проспекте, Смольного институт в Санкт-Петербурге, в которых эта задача сопряжения плана здания и его фасада ещё не носила острый характер, и сравнить, с этой точки зрения, с планом грандиозного здания Главного штаба (архитектор К.И. Росси), которое сочеталось с планом здания Министерств, расположившихся вдоль реки Мойки. План этого комплекса, возведенного по проекту К.И. Росси, поражает своей сложностью, где отдельные фрагменты, выполненные в духе классицизма, складываются в сложную картину единства в разнообразии, отличаются определенной полифоничностью, характерной уже для периода эклектики.

Канонически выверенные композиции, геометрически выстроенное объёмно-пространственное решение архитектурного сооружения, стремление к числовому пропорционированию целого и деталей, построение целого на основе общего модуля – характерные черты рационального способа творческого мышления в зодчестве эпохи классицизма. Однако на поздней стадии своего развития «высокий классицизм» начал демонстрировать в своей сути особенности, связанные с начавшимся процессом перехода к новой архитектуре, ее эмоциональным восприятием, наделению ее особым ценностно-смысловым содержанием. Ускорению этого процесса способствовали духовный подъем российского общества в связи победоносным завершением Отечественной войны 1812 года, который нашел отражение в триумфальных формах александровского и николаевского ампира.

Определенное нарушение строгих канонов классицизма при сохранении общего ценностно-смыслового единства можно увидеть в трансформации соотношения статичности и динамичности, категорий, имеющих важное значение в философско-эстетических воззрениях эпохи романтизма. В онтологических воззрениях Ф. Шеллинга периода «философии тождества» статичность, неподвижность связываются с категорией единства, всеобщности, вечной гармонией [145, с. 559]. В «Философии искусства» Ф. Шеллинга форма

произведения искусства связывается с понятиями неизменности, абсолютности [156, с. 86], примат которых характерен для классицистического вневременного идеала. В работе «Система трансцендентального идеализма» связываются понятия неподвижности, статичности и объективности [154, с. 267], примат которой характерен для философской рецепции классицистической архитектуры. В противоположность этому изначальной характеристикой Я, субъективности является уходящая в бесконечность деятельность, динамичность, характерные для романтических воззрений на искусство. Композиционную статичность, неизменность, как важную характеристику классицистической архитектуры, отмечал теоретик искусства Г. Вельфлин [23, с. 74].

В период «высокого классицизма» время были выполнены такие значимые ансамбли и постройки как Фондовая биржа (1804-1811 гг., арх. Ж. Тома де Томон, при участии А.Д. Захарова), Казанский собор (1801-1811 г., арх. А.Н. Воронихин), Адмиралтейство (1806-1823 г., арх. А.Д. Захаров). Фасады всех этих построек были строго статичны и симметричны, композиционно уравновешены, но их характер размещения, различные «острые» точки их восприятия придавали им новое качество – динамичность, неожиданность, подвижность их восприятия, столь ценимые романтиками. По мнению А. В. Иконникова русский классицизм начала XIX века «... дальше других отходил как от прямого следования классическим прообразам, так и от линии, которую намечал французский вариант стиля, он был, пожалуй, наиболее романтичен» [52, с. 141].

Органичное слияние нормативности классицизма и принципиальной ненормативности романтического эстетического мышления породили новый образ архитектуры Санкт-Петербурга, русских провинциальных городов. На смену статичному фронтальному видению архитектурного объёма, формы пришло более сложное, разнообразное, динамичное восприятие архитектуры. С противоположного берега Невы современники увидели новое классицистическое, решенное в виде древнегреческого храма здание Биржи на Васильевском острове Санкт-Петербурга. Классицист старой палладианской школы Д. Кваренги, участвуя в конкурсе, спроектировал архитектурный объём здания биржи, не

имевший конкретного исторического аналога. Здание Биржи архитектора Тома де Томона, запроектированное в виде античного храма на Стрелке Васильевского острова в Санкт-Петербурге по-разному воспринималось с множественных точек зрения, что характеризуется приданием динамики привычным статичным классицистическим формам. Течение Невы, её меняющееся во времени состояние, состояние небесного свода, всё это усилило эмоциональную составляющую динамики восприятия классицистического, по своей сути статичного архитектурного сооружения.

К.И. Росси, выдающийся архитектор высокого классицизма, проектируя ансамбль Дворцовой площади в Петербурге, «правильную площадь», как было сказано в проектной задании, на самом деле решал эту задачу приёмами и средствами архитектуры нового времени в отличие от строгих геометрических приёмов предшественников – архитекторов барокко и классицизма XVIII века. Планы комплекса Главного штаба и министерств выглядят живописными, асимметричными, их геометрические составляющие разновелики, однако, объединив их в фасады с единой высотой и ампирной стилистикой, К.И. Росси достиг эффекта эстетической гармонии, мастерски уравновесив некоторую асимметрию планов иллюзией симметричности фасадов. Центром композиции является арка здания Главного штаба, решенная, с одной стороны, в духе композиционных приёмов классицизма как главное композиционное ядро протяженного дугообразного фасада, придающее статичность архитектурному произведению. Однако, это не спокойный, фронтально воспринимаемый проём в центре фасада, а пластически сложная веерная система трех арок – двух, параллельных Зимнему дворцу, и третьей, параллельной Миллионной улице, под углом примыкающей к пространству площади. Система арок создала живописный, эмоциональный эффект, усиленной игрой света и тени. Иллюзию симметрии фланкирующих арку крыльев фасада, разворачивающихся в виде спокойной дуги в плане, К.И. Росси достигает изменением в пластике деталей фланкирующих объёмов [124, с. 76-82].

В другой постройке К. Росси, здании Сената и Синода, также осуществляется принцип композиционной симметрии фасада при асимметричном плане – протяженность фланкирующих центральную арку фасадов была различной. К.И.Росси решает эту задачу, зрительно выравнивая длину фасадов обоих фланкирующих центр корпусов, закругляя угол здания Сената со стороны набережной Невы [124, с. 86-91]. Таким образом, сохраняя стремление к симметричности фасада, он успешно пытался реализовать идею статичности при сложных асимметричных планах сооружения. Фронтальные приёмы восприятия композиции фасадов зданий «строгого» классицизма всё чаще заменяются более сложными композициями, сочетающими одновременно симметрию и асимметрию в их составляющих. Обилие пластического декора на фасадах, резкие ракурсы и перспективное восприятие составляющих петербургских ансамблей, многочисленные скульптурные композиции, часто динамичные, такие как триумфальная колесница, венчающая арку Главного штаба на Дворцовой площади, летящие горельефы гениев Славы, динамичная фигура ангела на Александровском столбе контрастно противопоставляются спокойным ордерным композициям фасадов.

Ценностной значимостью для абстрактного рационального классицистического идеала обладало освобождение от исторической конкретности. Историзация стала важной мировоззренческой составляющей эпохи романтизма, была связана с духовностью, национальным содержанием искусства [128, с. 16]. Одной из составляющих наметившихся изменений позднего классицизма явилось его романтическая составляющая, которая от общего стилистически жёстко нормированного идеала уводила его к большей индивидуальности исторического прототипа, которая меняла принципы проектирования. Эпоха романтизма наполняла абстрактный ценностно-смысловой классицистический идеал исторической конкретикой. Романтическая трактовка искусства подразумевает его историческую обусловленность. Важной значимостью стало обладать стремление к возрождению исторических форм античной архитектуры, наделявших ценностным содержанием истинности,

изначальности. Результаты археологических экспедиций, непосредственное знакомство и новое прочтение подлинного архитектурного наследия Древней Греции и Рима, всё это сместило характер восприятия классицистического идеала в сторону его более свободного выражения и художественно окрашенного романтическим мироощущением восприятия современниками.

В своей работе «Философия искусства» Ф. Шеллинг подчеркивал, что «под наукой об искусстве можно понимать, во-первых, историческое конструирование искусства» [156, с. 47]. Диалектический подход к искусству связан с понятием становления, имеющего историческую природу, противостоящего статичному пониманию бытия. Историческое восприятие искусство, архитектуры несло ценностно-смысловую значимость стремления к возвращению к подлинным истокам, основаниям культуры. Ф. Шеллинг писал об истории как фундаментальном объекте исследования культуры. Идея воплощения исторического содержания искусства, наделение его новыми ценностно-смысловыми характеристиками получила своё развитие в виде появления направленности стилистики архитектуры классицизма, которую творит не архитектор, следующий строгим, вторичным в своей сути канонам классики эпохи Возрождения, а тот, который видит всё новые мотивы в археологических раскопках подлинников античной эпохи. В постройках, при сохранении общих традиционных композиционных приёмов классицизма при их проектировании, стали проглядываться черты нового, всё с большей степенью их нарастания. Искусствоведческий термин «романтический классицизм» в значительной степени отражает наметившиеся перемены в трактовке современниками классицистического идеала. Эти перемены прежде всего сказались на романтическом стремлении увидеть идеал классицизма не в виде застывших канонических схем мастеров эпохи Возрождения – А. Палладио, Д. Виньолы, Л. Альберти, но соприкоснуться с исторически подлинной античностью, вначале увиденной по-новому в древнегреческих архитектурных сооружениях в Сицилии, а потом в формах архитектуры Древней Греции. Этому новому узнаванию идеала классики способствовали отечественные археологические изыскания на



Черноморском побережье России. Знакомство и изучение сохранившихся построек античности на территории Италии, Сицилии, Греции, в Крыму, археологические раскопки в Помпеях открыли перед архитектурой первой половины XIX века мир исторической античной художественной конкретики и реальности. Зачастую знакомство с памятниками античности оказывалось своеобразным культурным шоком для архитектурной общественности – мир абстрактной античной архитектуры обрёл свою историческую и стилистическую конкретику, выразившуюся в стилистике неогрек, по-новому увиденном живописном объемно-пространственном построении древнеримской виллы.

Открытие подлинных античных артефактов в итальянских Помпеях, раскопки на Черноморском побережье в России оказали несомненное влияние на творчество архитекторов позднего классицизма и ранней эклектики – О.Монферана, А.И. Штакеншнейдера, Г.Ю. Боссе, А.П. Брюллова. Во второй четверти XIX века подобное адресное в историческом плане архитектурное проектирование получило дальнейшее развитие. Искусствоведческое периодическое издание «Художественная газета» как положительное качество новой архитектуры отмечало очевидное сходство архитектуры баварской Валгаллы (арх. Лео фон Кленце, 1830-1842 годы) с древнегреческим афинским Парфеноном [21, с. 13].

Сама творческая деятельность архитектора Лео фон Кленце являет собой пример приверженности единому стилистическому направлению неогрек, в то время как многие его современники использовали классицистический идеал как один из вариантов полифонизма в архитектуре. Автор Нового Эрмитажа в Санкт-Петербурге, Лео фон Кленце ещё в 1817 году писал кронпринцу Людвигу, будущему королю Баварии: «Как Палладио стал великим и широко известным в связи с адаптацией Римской архитектуры к архитектуре своего времени и своей страны, так и я попытаюсь быть похожим на работы Греков; это единственный путь явить нечто оригинальное нежели быть простым копировщиком уже известных идей в этой области» [197, с. 142]. Постройки Лео фон Кленце в этой стилистике были хорошо известны архитектурному сообществу России, он был принят

«вольным общником» (почётным членом) Российской Императорской художественной Академии, его музейные постройки в Мюнхене произвели впечатление на императора Николая I, вступившего с ним в личный контакт с целью приглашения его для строительства Нового Эрмитажа в Санкт-Петербурге.

Здание Нового Эрмитажа в Петербурге, возведённое по проекту Лео фон Кленце, было построено под руководством отечественных архитекторов – А.П.Брюлова и Н.Е. Ефимова. Здание первого художественного музея, его интерьеры, безусловно были классицистические, но адресат и трактовка классики было иная – наделенная в понимании современников ценностью подлинности. Полихромия привычных ордерных форм, их пропорции, схемы размещения в интерьере разрушали привычные художественные представления, характерные для нормативного классицизма. Новый Эрмитаж стал своеобразным манифестом в области нового открытия классицизма в его исторических формах. Следует отметить, что эти классицистические открытия в архитектуре второй четверти XIX века вызывали широкие дискуссии в среде профессионалов, но при этом оказались доступны широкой публике, для которой был открыт музей нового типа. Новая трактовка классицизма была лично одобрена Императором Николаем I, изменения классицистических форм были утверждены несмотря на критическое отношение некоторых сторонников традиционного прочтения классики, в частности архитектора В.П. Стасова. Практикующий в те годы архитектор А. Красовский писал: «Открытые, измеренные и срисованные греческие древности дали архитекторам-археологам новый образец для подражания, то есть греческое искусство. Формы этого искусства, более изящные, чем римские, и не столь избитые повседневным употреблением, несколько оживили и обновили современное нам искусство» [цит по: 17, с. 32].

Важную значимость имеет философская рецепция классицистического отношения к природе. Природа как онтологическая категория обладала первостепенной значимостью для мировоззрения эпохи романтизма. Классицистическое и романтическое отношение к природе характеризуются полярностью. Игнорирование самоценной значимости естественного природного

окружения, видение природы как подчиненной законам разума - характерная черта философских воззрений эпохи Просвещения, идеи которой опосредованно выражались в классицистических способах организации пространства. Искусствовед, историк архитектуры Н.И. Брунов подчеркивал, что изначально для классицистического подхода к архитектуре характерно игнорирование сущностной значимости природного окружения [19, с. 63]. Для эпохи Просвещения характерно стремление к освобождению от зависимости от природы и желание господства над нею. Подобный взгляд, утверждающий зависимость природы от разума, ее подчиненное положение, разделял И. Фихте, в русле идей которого определенный период находился Ф. Шеллинг [38, с.166]. Исследователь истории философии Б.Мэттьюз подчеркивает, что данный подход в Новое время происходил от рационализма философских воззрений Р. Декарта [186, с. 3], для такого мировоззрения характерна принципиальная противоположность субъекта и объекта, которую будут стремиться преодолеть теоретики романтизма. Идея включения естественной среды в композицию архитектурного сооружения была чужда «строгому» классицизму, в то время как ведущие архитекторы эпохи романтизма, сохраняя верность классицистическому идеалу, достигали более эмоционально окрашенных результатов. Мастер эпохи классицизма Д. Кваренги зачастую исключал из ансамбля застройки города особенности ландшафтного окружения, мешающие облечь город в камень классических форм. Д. Кваренги в процессе проектирования по возможности старался исключить особенности окружающей среды, которые могли бы нарушить классицистическую упорядоченность и единство. В.Н. Телеповский в своей монографии, изданной в 1952 году в годы советского послевоенного неоклассицизма, отмечал, что Д.Кваренги, как правило, проектируя свои постройки не обращал внимание на историческое или ландшафтное окружение, как бы строя на чистом месте: «Он или сносил всё до основания и строил на расчищенном, ровном месте, совершенно не считаясь с оставшимся ансамблем соседних участков, или вклинивался в чуждую ему отделку предыдущего мастера с полным пренебрежением к его замыслу» [127, с. 56]. Подобный подход не был вызван непрофессионализмом автора, а его

принципами, художественными ценностями, согласно которым совершенное в своих пропорциях архитектурное сооружение едино и самостоятельно относительно окружающей среды. Автономным объемом на Стрелке Васильевского острова смотрелся его проект конкурсного проекта Биржи, который, по мнению В.Н. Телеповского напоминал огромный парковый павильон, стоящий как бы вне его конкретного ландшафтного окружения [127, с.55]. Однако архитектор Тома де Томон в своем проекте застройки Стрелки Васильевского острова успешно контекстуально решил эту задачу, запроектировав периптер Биржи как органичную часть средового архитектурного ансамбля, фланкируя её древнегреческую храмовую композицию двумя ростральными колоннами.

Регулярные, геометричные тенденции в парковом строительстве продолжают существование в XIX веке. Для регулярных парков характерны композиционная целостность, геометричность, подчиненность природы человеческой воле [24, с. 36-38]. Д.С. Лихачев в своей работе «Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст» отмечает связь типа сада и характера философских рассуждений. В ландшафтной архитектуре садов и парков моностилистическое взаимодействие архитектурного сооружения и его природного окружения было продемонстрировано наиболее наглядно и результативно в связи с возможностью в этой сфере максимально приблизиться к рациональному ценностно-смысловому идеалу, существующему в мышлении их создателей и заказчиков. В этом случае достигалась полное соответствие стилистики архитектурного объекта и его ландшафтного окружения на основании непреложных рациональных законов.

Архитектура объекта и внешнего пространства эпохи барокко и классицизма строилась на основе единства рациональности – ландшафтное пространство есть прямое стилистическое продолжение архитектурного объекта, геометрические приёмы рационального мышления от планировки здания переходили в организованное по тому же принципу садово-парковое строительство, при этом выделялось осевое деление, подразумевающее симметричное построение геометрии ландшафтного пространства. На основе строгой иерархии и

ранжирования проектировались соподчиненные аллеи парка, образуя регулярную геометрическую канву планировки парка или сада, восходящую к идеям эпохи европейского Возрождения. Строгая симметрия садово-паркового пространства, его геометрическая завершенность в стилистике не только не противоречили пространственной организации внутреннего жилого пространства дворца и помещичьего дома, но практически сливались с ним в единую среду. Д.С. Лихачев определяет рациональные и изоляционистские характерные черты сада французского классицизма, оказавшего влияние на русское садово-парковое искусство: «...стремление к парадности, к раскрытию видов на дворец и от дворца, использование ровного рельефа, без уступов, осевое деление сада с широкой центральной аллеей, с симметричным построением обеих частей сада по обе стороны оси... и отсутствие видимых границ между отдельными участками сада, но с сохранением обязательной наружной ограды» [75, с. 103-104].

Ценностно-смысловая характеристика садово-паркового пространства с его стилистическим единством отражала уверенность его создателей и владельцев в разумной, рациональной организации миропорядка, была материально воплощена в ограниченном пространстве садово-паркового комплекса. Владелец и посетитель этой окультуренной модели практически убеждались в этом, перемещаясь по саду или парку, созерцая классицистическую архитектуру здания, рассматривая открывающиеся перспективы с террас и окон, практически приобщаясь к геометричности рационализма. Сама природа, явившаяся источником познания этой рациональности, в ней опознанной, становилась в эпоху классицизма объектом регулярной организованности, в результате которой, по мнению современников, эта разумность оказывалась выявлена более ясно и наглядно.

Малые архитектурные формы в своей объёмно-планировочной сути соотносились с моделью рационального мироустройства. Партеры – прямоугольные площадки, цветники, искусственные водные пространства имели строго геометрические формы и дополняли регулярную планировочную ткань садово-паркового комплекса. Геометричность организации внешнего пространства

переносилась и во внутренние помещения жилого образования. Регулярный сад и парк становились с архитектурным объектом единым целым.

Из-за материальных ограничений владельцам иногда приходилось ограничиться регулярным оформлением только видимой части садово-парковой усадьбы, непосредственно прилегающей к жилой постройке. Следует отметить, что разросшиеся зелёные насаждения, произраставшие без должного ухода, довольно быстро смягчали первоначальную геометричность, что приводило к двойственности существования классицистической архитектуры жилой постройки и паркового пространства, невольно приобретшего черты пейзажной романтики.

О существовании диалектических противоречивых тенденций в «высоком» классицизме, свидетельствующих о том, что он во многом был романтическим классицизмом, свидетельствует новый взгляд на природное окружение [187, с. 101]. Это новое видение природы находится в контексте философских поисков Ф.Шеллинга, который выходил за пределы системы И. Фихте, и повышал уровень самостоятельности своей натурфилософской системы, утверждавшей бессознательный и органический характер природы, трансцендентального реализма, противостоящего трансцендентальному идеализму.

В художественном мировоззрении романтического классицизма природа стала обретать естественность, независимость, наделяться самоценным содержанием, которое субъективный идеализм Фихте отрицал, но еще сохраняла подчиненность общим рациональным принципам. Стилистические принципы контраста с окружающим живописным пространством явились своеобразным манифестом новой архитектуры. Противоречивая взаимосвязь архитектурного сооружения, несущего в своей основе регулярный план, как правило, связанный с классицистическими стилистическими представлениями, и естественного природного окружения явилась характерной чертой архитектурной теории и практики немецкой и русской архитектуры, развивающимися в этом направлении синхронно.

К.Ф. Шинкель во время своего первого путешествия в Италию в 1803 году писал своему учителю Д. Жилли: «По большей части сами памятники античности

не несут ничего нового для архитектора, потому что он ознакомился с ними еще в юные годы. Однако, вид их в естественном ландшафтном окружении вызывает изумление, связанное не только с их размерами, но прежде всего с их живописностью» [197, с. 86].

В архитектурном процессе создания в Потсдаме парковых комплексов Глинеке и Шарлоттенхоф и их ближайшего аналога в России – летней царской резиденции в Новом Петергофе активно участвовали и сами заказчики – члены королевских и царствующих домов России и Пруссии. Кронпринц Фридрих Вильгельм, брат русской императрицы Александры Федоровны, с которой она активно переписывалась по архитектурным вопросам, путешествуя с архитектором К.Ф. Шинкелем по Италии в 1803-1804 гг., вынес совершенно определенные представления о необходимости сочетания естественного ландшафтного окружения и архитектуры, которые и были реализованы в его многочисленных эскизных проектах и идеях. Сам принц называл свои эскизы «живописными» и вдохновлялся не только своими итальянскими впечатлениями об античной и возрожденческой архитектуре в их естественном ландшафтном окружении, но и профессиональными руководствами, такими как монография французских архитекторов Ш. Персье и Ф. Л. Фонтена (Percier Charles, Fontaine Pierre), посвященная итальянской архитектуре и ландшафту, а также иллюстрациями из книги Я. Папоу (J.V. Papworth) «Загородные резиденции» [197, с. 105-107]. Примером нового контекстуального подхода к природному окружению является сравнительно небольшой дворец Шарлоттенхоф в предместьях Берлина, который, впрочем, как и все парковые постройки в Потсдаме, возведённые для Фридриха Вильгельма IV, были мастерски вписаны в окружающее ландшафтное пространство. Здесь явно просматривается наличие пространственных связей дворца с другими архитектурными сооружениями резиденции, их органичное сочетание с живописным ландшафтным окружением.

Ценностно-смысловая иерархическая связь рациональной композиции классицистической архитектуры – высоко поднятого на основании периптера греческого храма и его живописного окружающего городского пространства ярко

выражена в проекте Памятника Фридриху Великому в Берлине, который А.В.Иконников называет «подлинным манифестом романтического классицизма» [52, с. 155-154]. Сочетание геометрических форм архитектурного сооружения с его естественным природным ландшафтным окружением в виде горного скального рельефа с живописными группами деревьев воплотилось в архитектурном произведении Лео фон Кленце – храме Вальхалла. Рационалистическая архитектура самого храма находилась в состоянии одновременного контраста и гармонии с живописной природой. Будущий король Баварии кронпринц Людвиг-Вильгельм был вдохновлён именно этой концепцией памятника-храма Вальгаллы, размещенного на высокой ступенчатой платформе на крутом берегу Дуная в естественном окружении. Выбор места для памятника за пределами городской застройки в естественной среде определил новое качество архитектуры, которое блестяще воплотил в своём проекте 1821 года Лео фон Кленце, а сам проект был реализован в 1830-42 годах и вызвал большой общественный и профессиональный резонанс, в том числе и в России.

В проектах К.Ф. Шинкеля классицистические архитектурные объёмы также живописно сливались с естественным ландшафтным окружением. Примером подобного органичного синтеза является первоначальный проект дворца в Орланде близ Ялты, запроектированный им для российской императрицы Александры Федоровны. Протяженный симметричный фасад дворца в Орланде был завершён в центральной своей части легким «греческим» храмом, воздвигнутым автором над гигантским атриумом – внутренним частично открытым пространством сада. Сам главный фасад со стороны Чёрного моря находился в гармоничном и одновременно контрастном сочетании с живописным ландшафтным окружением южной оконечности Крыма. Подобный подход характеризуется органичным сочетанием рационального композиционного решения архитектурного объекта с иррегулярным природным окружением, что являлось характерной чертой нового видения архитектуры. Знаменательно, что Александра Федоровна выслала своему брату, будущему прусскому королю Фридриху Вильгельму IV акварельные работы, изображающие место предполагаемого строительства, что подчеркивает



важность, которая придавалась особенностям природного окружения для успешного осуществления профессиональной проектной деятельности. Первоначальный проект, высланный кронпринцем в Петербург, был решен К.Ф. Шинкелем в неоготической манере и перекликался в его понимании с духом средневекового Московского кремля, однако, окончательный проект представлял «фантастический неоклассический дворец, вписанный в скалистое горное окружение над Чёрным морем...» [197, с. 114-117].

Новое соединение именно классицистической древнегреческой архитектуры с естественным природным окружением стало широко практикующимся композиционным приёмом работы с ландшафтным окружением, характерной чертой нового направления в архитектуре второй четверти XIX века получив название неогрек. Рациональность архитектуры древнегреческих построек находилось в диалектическом противоречивом отношении с иррациональной художественностью природы, наделенной ценностным содержанием свободы, и была с воодушевлением принята зодчими переходной стилистической эпохи. Это новое видение и романтическое прочтение классицистической архитектуры на фоне естественной, «дикой» окружающей ландшафтной среды рассматривает Е.А.Борисова на примере мавзолея – памятника Павлу I, выполненного архитектором Тома де Томоном в Павловске в виде небольшого греческого храма в антах.

Отмечается, что в соответствии с проектом сам мемориальный павильон был отделён от общего пространства парка и имел в плане вид островного, автономного образования, а его классицистическая архитектурная композиция открывалась зрителю не сразу, только частично и неожиданно при движении его среди бурной еловой зелени по криволинейной в плане дорожке [18, с. 79-80]. Этот сценарий восприятия паркового сооружения, безусловно, корреспондировался с романтическим мироощущением того времени.

Острые, неожиданные перспективы естественного ландшафтного окружения в сочетании с классической, прежде всего древнегреческой архитектурой – вот арсенал тех средств, которыми стали пользоваться архитекторы.

Классицистическое мемориальное архитектурное сооружение, увиденное в естественном ландшафте, звучало по-новому, приобретая романтические черты. Мир отечественной теории и практики в области освоения новых органических приёмов сочетания архитектурного сооружения с его геометрической композицией и природного окружения претерпел коренное изменение в связи с новым отношением к ландшафту, особенностям местности, историческим традициям, обогатился новыми перспективными приёмами.

В России исторический интерес к новому восприятию античности был поддержан правительственной политикой николаевского времени, проводились научные раскопки в Крыму и их результаты доставлялись для изучения отечественными антиковедами и были представлены в Новом Эрмитаже для обозрения широким слоям публики. Руины Пестума, Геркуланума, древнегреческих храмов Сицилии и позднее античных памятников самой Греции воспринимались как свежее дыхание в классике и были неотделимы от их естественной природной составляющей. Исследователь творчества архитектора А.П. Брюллова Г.А. Оль отмечает романтические тенденции в видении архитектуры древней Италии в изображениях архитектурных памятников. Архитектор-художник, находясь в пенсионерской поездке, видел не только античный храм, фиксировал вид его со следами патины старения во времени, столь любимой романтиками, но при этом и очень тщательно изображал живописную современную природу Италии, его окружавшую. Все эти впечатления реализовались в проектах зодчего по возвращению его в Россию. Настаивая на своём романтическом видении, А. П. Брюллов в одном из писем на родину как бы задается вопросом: «Неужели развалины... более представляют воображению художника, нежели неисчислимые красоты природы?» [91, с. 28]. В этом письме А.П. Брюллов фактически изложил манифест романтического классицизма и последующего периода развития архитектуры, где естественное природное окружение гармонически соединялось с архитектурным сооружением. В своём конкурсном проекте «Дома Инвалидов» 1830 г. А. Брюллов в какой-то степени предвосхищал проектные решения дворца в Ореанде в Крыму К.Ф. Шинкеля и

А.И.Штакеншнейдера. Естественная природа, как важная часть в восприятии архитектурного сооружения – вот одно из основных направлений новой архитектуры в отличие от архитектуры «строгого» классицизма, где окружающая среда была продолжением и прямым следствием архитектуры здания, являлась подчиненной рациональным законам.

*Выводы.* Классицистическая архитектура в своих субстанциональных основаниях характеризуется стремлением к композиционному единству, преобладанием формы над функциональностью. Классицизм в русской архитектуре несет определённое ценностно-смысловое содержание, отражая консервативность, могущество, иерархичность Российской империи. Философская рецепция оснований классицизма связывается с понятиями инвариативности, статичности, онтологического монизма, объективности, априорности, определенной внеисторической абстрактности, рациональности. Упорядоченность, нормативность классицистической архитектуры выражают стремление к рациональной организованности жизни. Природа в ценностно-смысловой системе классицизма была обусловлена законами разума. Следствием диалектического процесса было определенное нарушение принципов классицизма, что выразилось в композиционной усложненности, динамичности восприятия форм, придании значимости исторической конкретности архитектуры и естественности природного окружения.

## 2.2. Раздельное двойственное существование классицистического и средневекового идеалов в русской архитектуре

Подчеркивание несоединимой двойственности между противоположностями субъективного и объективного, идеального и реального, бесконечного и конечного, иррационального и рационального, бессознательного и сознательного является существенной чертой воззрений эпохи романтизма и имеет важное значение в понимании онтологической и гносеологической сущности искусства первой половины XIX века, видения противоположности между классицистическим и

«новым» искусством свободы выбора исторического идеала в зодчестве. Ценностно-смысловая значимость романтического средневекового идеала основывалась на признании важности творческой индивидуальности, национальной самобытной культуры, искусства. Противоположность античного и романтического искусства исходя из противопоставления объективного и субъективного отмечал Г. Гегель [31, с. 160]. Для романтического мировоззрения ценностно-смысловым значением обладает духовность, стремление к бесконечному, являющиеся противоположностью материализму, рассудочности [47, с. 16]. Духовность и идеальность как определяющие характеристики романтического мировоззрения подчеркивает искусствовед В.В. Ванслов [22, с. 53]. Духовное содержание в мировоззрении романтизма сочетается с понятиями свободы творчества, субъективности, развития и противостоит абстрактности классицистического искусства, что находит выражение в особенном характере произведения искусства, архитектуры. Восприятие наполненности искусства духовным содержанием связано с интуитивным его постижением и в известной степени противостоит рациональности классицистического искусства. Антитетическую противоположность классицизма и романтизма на основе противопоставления нормативности и творческой свободы подчеркивает исследователь эстетических воззрений, литературы эпохи романтизма Ю.В. Манн [81, с. 14].

Изначально архитектурой, связанной с идеями романтизма, в том числе и в России, была неоготика. Для сторонников средневекового идеала в искусстве, архитектуре классицистические принципы в своей абстрактности являются пустыми в своем примате внешней рассудочности над внутренним духовным содержанием. Классицистическая архитектура, в своем следовании рациональному идеалу является соразмерной человеку, самодостаточной в своей автономности и дает ощущение безопасности, умиротворения, которое сторонники средневекового романтического идеала считали ложным, лишенным подлинного духовного наполнения, безжизненным в своей инвариативности. Классицистический идеал наделяется характеристикой внешней формальности,

лишенным подлинного глубинного содержания. Классицистический формализм рассматривается как ограничивающий, несмотря на претензию на всеобщность. Для критической оценки классицизма характерно утверждение ложности претензии классицистического искусства на общезначимость и непротиворечивость. Философ, искусствовед Т. Адорно писал: «...антиномично то, что ведет себя так, словно никакой антиномичности не существует» [1, с. 237]. При этом, с точки зрения сторонников классицизма, идеи противоречивости, множественности толкования произведения искусства, подчеркивания значимости в нем чувственных и бессознательных компонентов свидетельствуют о разрушении смысловой целостности искусства. Итальянский философ, эстетик А. Банфи подчеркивает, что для эстетической теории различие между классицистическим и романтическим искусством имеет сущностную природу [7, с. 16].

Классицизм рассматривался в эстетических воззрениях эпохи романтизма как реальное, нормативное искусство, имеющее рациональную, основу. «Новое» романтическое искусство характеризовалось как идеальное, субъективное. Издатель и редактор журнала «Художественная газета» Н.В. Кукольник отмечал как негативное качество классицистической архитектуры однообразие [87, с. 175]. Он отмечает, что простота в архитектуре может вызывать скуку и навевать тоску [70, с. 185]. Исследователь романтизма Н.Я. Берковский противопоставляет романтическое стремление к новизне, творчеству и развитию нормативности и повторяемости [14, с. 32].

Невозможность окончательного достижения соединения противоположностей является важной характеристикой философско-эстетических воззрений эпохи романтизма, одним из оснований романтической иронии. Видение дуалистичности субъективного и объективного, натурфилософии и трансцендентального идеализма, Я и не-Я, абсолютного Я и индивидуального Я является характеристикой философско-эстетических воззрений Ф. Шеллинга и раннего романтизма в целом.

Утверждение раздельного существования противоположностей, когда подчеркивается их принципиальное различие и отрицается возможность их единства – вторая ступень диалектического процесса.

Противоречивость романтического мировоззрения заключалась в признании невозможности объединения противоположностей и одновременного стремления к их преодолению. Философская рецепция искусства здесь выражается в отходе от единого иерархичного нормативного идеала.

Понимание сущности искусства здесь связано с развитием онтологических воззрений ведущего теоретика эпохи романтизма Ф. Шеллинга, вышедшего за пределы монистических воззрений И. Фихте. В работе «Философские письма о догматизме и критицизме» он уравнивал в теоретической и практической значимости понятия, имеющие первостепенное значение в его философско-эстетических воззрениях – идеальное и реальное, субъективное и объективное, свобода и необходимость, бесконечное и конечное. В этой работе мыслитель подчеркивал непреходящую значимость «Критики чистого разума» И. Канта, книги, которая, как считал И. Фихте, имеет только пропедевтическую ценность из-за двойственности, обусловленной понятием «вещь в себе», являющимся независимым от субъекта [171].

Двойственность, исследуемая Ф. Шеллингом, имеет многоуровневый характер. Противоречивость идеального и реального рассматривается исходя из противоположности идеалистического субъективизма наукоучения И. Фихте и объективного реализма Б. Спинозы [167, с. 135]. В системе догматизма, связанной с монистической философией Спинозы, он отрицает полное уничтожение субъекта, не соглашался с позицией, признающей возможность полного единения с абсолютной субстанцией путем растворения в ней Я. Таким образом, подчеркивая свою приверженность философии Спинозы, Ф. Шеллинг не соглашается с ее монистическим видением, видит неустранимую двойственность, связанную с тем, что ему представляется невыносимым полный отказ от индивидуального, субъективного – понятиями неразрывно связанными с ценностно-смысловым содержанием искусства эпохи романтизма, свободой выбора в архитектуре эпохи

эkleктики. Он указывает на то, что монистический догматизм Спинозы не был абсолютным, так как полное растворение субъекта в абсолютном противоречит его этике свободы. Система критицизма рассматривается также с позиции дуализма, как способная к теоретическому обоснованию как субъективизма, так и объективизма, что отражается в признании в критической философии И. Канта реального существования вещи в себе [157, с. 54].

Дальнейший отход от абсолютного монизма, формальной логики И. Фихте, опосредственным образом связанного с сущностными основаниями классицистического искусства, выразился в признании равноправного субстанционального существования идеального и реального. Эта двойственность была обусловлена развитием Ф. Шеллингом системы натурфилософии – трансцендентального реализма, в которой утверждалась субстанциональность и самостоятельность, автономность природы, что было важной составляющей эстетики романтизма, характеризовало новый взгляд на соотношение природного окружения и архитектурного объекта, а также в широком смысле уравнивало значимость онтологических категорий реального и идеального, имеющих первостепенное значение для характеристики противоположности классицистического и романтического искусства. Подчеркивание дуалистичности в философии Ф. Шеллинга связано с наделением реального самостоятельным и независимым от Я, видением природы как автономного произведения искусства, что отличается от взглядов Фихте, утверждавшего подчиненный характер природы [94, с. 182]. Природа наделяется характеристиками субстанциональности и самообусловленности. Признание ценностно-смысловой значимости и самостоятельности природы делают его произведения актуальными и в настоящее время.

В работе «Введение к наброску системы натурфилософии, или о понятии умозрительной физики и о внутренней организации системы этой науки» отмечается противоположность реальности системы натурфилософии по сравнению с трансцендентальным идеализмом [146, с. 183]. В натурфилософии подчеркивается изначальное существование в природе двойственности, дуализма

противоположных сил [135, с. 207]. В работе «Идеи к философии природы» Ф. Шеллинг видит основание реальности природы в фундаментальном изначальном дуализме, противоположности двух сил – притяжения и отталкивания, которые имеют характер всеобщности [147, с. 284], являются априорными [99, с. 26], первичными по отношению к материи, находясь также в отношении параллелизма с распространяющейся в бесконечность и созерцающей себя в бесконечности двойственностью Я.

Ф. Шеллинг утверждал обоснованность дуалистической позиции, считал, что несмотря на множество промежуточных действий, направленных на преодоление разрыва между субъективностью идеального и объективностью реального, в конце концов на этом пути не удастся достичь окончательного прогресса и происходит возвращение к исходной точке разделенности.

Произведение «Система трансцендентального идеализма» продолжает отрицание субстанциональной общности реального и идеального, подчеркиваемое в работе «Философские письма о догматизме и критицизме». В этой работе Ф. Шеллинг отмечал, что несводимый дуализм трансцендентальной философии и натурфилософии является «вечным». [154, с. 229]. Эта позиция перекликается с двойственной природой воззрений эпохи романтизма на искусство, когда противоположность природы и Я, идеального и реального переносится на разделенность античного и романтического искусства [156, с. 12].

Принцип дуализма характерен не только для теоретической, но и для практической философии. В практической философии, он различает двойственность Я, которая проявляется в существовании Я идеализирующего и Я реализующего, что также отражает фундаментальную противоположность идеального и реального, сознательного и бессознательного. Философ, рассматривая взаимоотношение действия и интеллигенции, утверждает, что нельзя говорить, об их взаимообусловленности, они несводимы друг к другу, эта невозможность имеет всеобъемлющую природу, распространяясь как на теоретическую, так и на практическую философию [154, с. 408].



Дуалистическое видение категорий идеального и реального, сохранялось даже в периоды философии Ф. Шеллинга, характеризующиеся стремлением к предельному и радикальному монизму. Во время периода, когда им постулировался радикальный монизм, выразившийся в принципе тождества [148, с. 45], ему не удалось в полной мере отказаться от дуализма, непреодолимой двойственности объективного и субъективного, мышления и бытия, объединить противоположные подходы, выраженных в натурфилософии и трансцендентальном идеализме: «Точка зрения параллелизма развития мышления и бытия остается непреодоленной» – утверждал исследователь философского наследия Ф. Шеллинга Е.С. Линьков в работе «Диалектика субъекта и объекта в философии Шеллинга» [76, с. 85].

В 20-е годы XIX века одновременно сосуществовали тенденции в архитектуре, которые условно можно разделить на две противоположные группы, ассоциирующиеся в сознании современников с реальностью классицизма (архитектура Античного мира и европейского Возрождения), и идеальностью романтизма, изначально проявившемся в неоготических архитектурных произведениях, что вело к автономному, отдельному использованию их стилистики. Е.А. Борисова отмечает, что «...переход от русского классицизма к новому направлению в архитектуре был необычайно сложным и длительным процессом, по существу, начавшемся еще тогда, когда классицизм сохранял ведущие позиции в русском зодчестве» [17, с. 14]. Также Е.А. Борисова подчеркивает противоположность в ценностно-смысловом восприятии классицистической и готической архитектуры – поздний русский классицизм нёс стилистические черты государственности, а неоготика обращалась к идеям индивидуализации своего духовного мира в условиях свободы его трактовки и восприятия, интимности архитектурного пространства [17, с. 78].

Допущение одновременного сосуществования в переходную эпоху романтизма противоположностей античного и средневекового идеалов проявлялось в разной трактовке у различных по своим взглядам представителей отечественной эстетической мысли. Критика нормативного «казённого»

классицизма уживалась с бесспорно высокой оценкой классицистического идеала, основанного на подлинной архитектуре античного мира и отдельно от него существующего «нового» искусства, по терминологии Ф. Шеллинга, которое трактовалось крайне расширительно – от европейской готики до мавританской, венецианской и индийской архитектуры [64, с. 38].

В зависимости от эстетических взглядов отмечается, в той или иной степени, выраженный подход в стилистике, основанной на допущении существования всех выражений средневекового и античного идеалов в архитектуре с предпочтением определенной стилистики. Так, Н.В. Гоголь в статье «Об архитектуре нынешнего времени», характеризуя античную архитектуру как выражение вечных законов разума, рационального мышления, все же безусловное предпочтение отдает романтическому идеалу, проявляющемуся в готической архитектуре [33, с. 95].

Классицизм рассматривался романтиками как объективное, «внешнее» искусство, имеющее природную основу, происходящее из конкретных античных исторических аналогов. «Новое» искусство они определяли как субъективное, наполненное внутренним, глубинным содержанием. Двойственность в искусстве Ф. Шеллинг описывает следующим образом: «Эта всеобщая и проходящая через все разветвления искусства формальная противоположность есть противоположность античного и нового искусства» [156, с. 70]. Различие заключается в том, что в классицистическом искусстве подчеркивается преобладание необходимости, конечного, тогда как в романтическом искусстве превалирует свобода, бесконечное, что обусловлено противоположностью природы и духа. Соответственно, дуалистическое понимание существования идеального и реального связывается с отдельным существованием в эпоху романтизма в архитектуре средневекового и классицистического идеалов.

Позиция, согласно которой противоположность субъективного и объективного имеет субстанциональный характер, корреспондируется с видением отдельного существования классического и романтического мировоззрения, нашедших выражение в искусстве, архитектуре.

Приведем далее таблицу, в которой систематизируется противоположность классицистического и средневекового идеалов в архитектуре.

*Таблица № 1. Противоречивость классицистического и средневекового идеалов в архитектуре.*

<b>Классицистический идеал в архитектуре</b>	<b>Средневековый (готический) идеал в архитектуре</b>
Общее преобладает над частным в объёмно-пространственной композиции	Множественность и образная конкретность форм декора архитектурного сооружения
Примат рационального, геометричного, выраженного в классицистическом идеале.	Примат эмоционального, интуитивного восприятия архитектуры, связанной со средневековым идеалом.
Преобладание внешней архитектурной формы в объёмно-пространственной трактовке архитектурного сооружения.	Приоритет внутреннего пространства над внешним при построении архитектурной формы.
Статичность объёмно-пространственного построения архитектурной формы	Динамичность архитектурной формы.
Нормативность, регулярность в построении архитектурной формы.	Своеобразие и индивидуальность в трактовке архитектурной формы. Возможность живописного построения архитектурной формы и объёмно-пространственной композиции.

Исследователь истории русской архитектуры В.Г. Лисовский отмечает одновременное существование классицизма и архитектуры, связанной со средневековыми традициями – неоготики [77, с. 5-4].

Противоположность между классицистическим и романтическим мышлением в архитектуре в период перехода от классицизма к архитектуре эклектики проявлялась в очевидных пристрастиях авторов к одному из направлений в стилистической направленности и даже прямому отрицанию противоположной стилистики. К.И. Росси, В.П. Стасов были в основном сторонниками классицистической направленности в архитектуре. Постройки В.П. Стасова в стилистике русского классицизма в этот период включают Спасо-Преображенский собор, Троицкий Собор в Санкт-Петербурге. Важнейшие постройки К.И. Росси в это время включают здание Сената и Синода, здание Главного Штаба, Александринский театр. Эти архитекторы создавали свои величественные градостроительные ансамбли уже в период ранней эклектики в стилистике «высокого» классицизма.

Архитектор А.А. Менелас в это же время проектировал в большинстве случаев в стилистике ранней неоготики небольшие, индивидуальные по своему пространству – Дворец «Коттедж» в Петергофе (1826-1829 гг.), «Шапель» (1825-1828 гг.), «Белая башня» в Царском Селе (1821-1827 гг.) [18, с. 111, 132-133].

К форме раздельного двойственного существования классицистического и романтизированного средневекового идеалов в архитектуре можно отнести допущение использования одним автором того или иного творческого метода, опирающегося на романтизированный средневековый или классицистический идеалы. Средневековый готический идеал в чистом, «неразбавленном» классицизмом виде, мы видим в творчестве ведущих мастеров эпохи романтизма. Одновременно те же зодчие результативно работают в стилистике классицистического идеала – неоклассических стилях: неогрек, неоренессанс, помпейский стиль в их различных комбинациях. Подобные полярные пары в архитектурном мышлении мы отмечаем в творчестве как ведущих немецких архитекторов, прежде всего К.Ф. Шинкеля, оказавшего определенное влияние на отечественную архитектуру эпохи ранней эклектики, так и отечественных зодчих - О. Монферрана, А.П. Брюллова, К.А. Тона, А.И. Штакеншнейдера, Г.Ю. Боссе. Ниже приводятся отдельные примеры стилистических контрастов в творчестве

ведущих мастеров эпохи романтизма: архитектор К. Ф. Шинкель – Старый музей в Берлине (1820-1830 гг.), решенный в виде древнегреческой стои с ионическим орденом, также Дворец Бабельберг принца Вильгельма близ Потсдама (1834 г.), решенный в виде нормандского средневекового замка. В неоготической стилистике была решена К.Ф. Шинкелем Церковь Александра Невского в Петергофе (1831-1834 гг.). Архитектор О. Монферран – Исаакиевский собор в Санкт-Петербурге (1818-1858 гг.) решен в стилистике высокого классицизма. Проекты «воксала» и павильона в Екатерингофе (1823 г.) – в неоготической стилистике. Архитектор А.П.Брюллов – Здание Штаба Гвардейского Корпуса (1837-1843 гг.) запроектировано в стилистике неоренессанса. Церковь Петра и Павла в Парголово (1831 г.) выполнена в стилистике неоготики. Архитектор А. И. Штакеншнейдер – Замок А.Х. Бенкендорфа в поместье Фалль близ Ревеля, являвшийся первой крупной постройкой зодчего, был решен в стилистике неоготики (1831-1833 гг.). Павильон «Бельведер» в Новом Петергофе (1853-56 гг.), представляет древнегреческий периптер, помещенный на высокий цокольный этаж [17, с. 58-59].

Обращение к мотивам средневековья в архитектуре в виде противоположности классицистическому методу имело в своей основе две составляющих. Творческое мышление романтиков видело в архитектуре средневековья, как зарубежного, так и отечественного, ощущение свободы, возможность ухода от всего прозаического, мирского, регламентированного, ассоциировавшегося с канонизированным классицизмом. Вместе с тем обращение к средневековой противоположности классицизма диктовались и более приземлёнными с точки зрения романтизма мотивами практицизма. Практицизм, с его стремлением приспособить архитектуру к новым функциональным, конструктивным, экономическим требованиям первой трети XIX века вычленил из архитектуры средневековья структурное, функциональное построение плана здания, возникшего из системы многочисленных пристроек, часто окончательно изменявших их первоначальную геометрическую основу.

Данную творческую концепцию практицизма возможно было заимствовать из зодчества средневековья, в котором следование идеалу воплощения духовного в

материальном приводило к созданию оригинальных функциональных решений, которые были неприемлемыми с точки зрения сторонников классицизма как нарушающие целостность внешней гармонии.

Рисунки планов средневековых фортификационных сооружений, храмов, жилищ характеризовались не только своей романтической живописностью, но и первичностью их планировочного функционального содержания по отношению к вторичности их архитектурной формы, соответствием архитектуры климатическим и ландшафтным особенностям, традициям народного зодчества конкретной местности. Европейская готика и русская средневековая архитектура, в отличие от реализованного классицистического идеала с его стремлением к превосходству формы над функциональностью, наглядными примерами из прошлого как бы учили современников и участников перехода от классицизма к эклектике в архитектуре приоритета внутреннего пространства над внешним, демонстрировали выявление на фасадах архитектурных сооружений их функционального и конструктивного наполнения. При этом изначальное ценностно-смысловое наполнение приоритета внутреннего пространства средневекового архитектурного явилось связанным с подчеркиванием первичности функционального содержания по отношению к форме. Именно эта концепция соотношения формы и содержания позволила начать решать задачи надвигающейся типологической революции.

В России неоготический стиль в силу религиозных и культурных традиций не мог приобрести, как в Германии, широкого распространения, ограничиваясь трансляцией романтизированного идеала среди высших слоёв общества николаевской России. Активными пропагандистами средневекового, романтизированного готического идеала выступали представители творческой интеллигенции, представители философской мысли, увидевшие в готике мощную антитезу официальному классицизму в архитектуре – западник П.Я. Чаадаев, на которого воздействие оказала философия Ф. Шеллинга, Н.В. Гоголь, с его романтически-религиозными воззрениями.

Путём реализации национального средневекового идеала на русской почве, как противоположности классицизму, явились идеи возрождения Византийского

стиля в архитектуре, рассматривавшегося как противоположность интернациональности и всеобщности классицистического идеала и западничества готики. Выражение этой идеи в русской архитектурной теории и практике также отличалось двойственностью. С одной стороны, это была реализованная на основе государственной идеологии попытка объединения византийского (восточно-античного) начала и средневековой отечественной архитектуры в виде русско-византийского стиля, успешным выразителем которого стал архитектор К.А. Тон. С другой стороны, византийский средневековый идеал в архитектуре поддерживали резкие противники и критики официального русско-византийского стиля, такие как А.И. Герцен и В.Г. Белинский. Таким образом, средневековый романтический европейский идеал на национальной почве стал замещаться русско-византийским стилем и результатами начавшегося поиска национальных традиций в русской архитектуре на основе русского средневековья.

Идея полярного существования противоположностей в художественном мышлении в русской архитектуре нашла яркое выражение в одновременном существовании и развитии средневекового отечественного идеала, прежде всего представленного в художественном облике Москвы, и классицистического идеала, имевшего наглядное воплощение в образе Санкт-Петербурга. При этом эстетическое поступательное движение от средневековья к классицистическому идеалу, характерное для русской художественной жизни на протяжении всего XVIII века заменилось в первой половине XIX века их одновременным двухполюсным существованием в художественном сознании современников.

В поэме А. С. Пушкина "Медный всадник" воспевается современный автору образ регулярного города – Санкт-Петербурга:

"... Померкла старая Москва,  
Как перед новою царицей  
Порфиросная вдова.  
Люблю тебя, Петра творение,  
Люблю твой строгий, стройный вид,  
Невы державное течение,

Береговой её гранит....." [107, с. 10].

Романтические тенденции восприятия прошлого в образе его национального выражения в допетровской Руси были умножены патриотическим подъёмом в русском обществе, вызванным драматическими и героическими событиями Отечественной войны 1812 года. Примером отражения этого процесса в сознании современников являются воззрения близкого идеям Ф. Шеллинга поэта, философа Д. В. Веневитинова, который подчеркивал противоположный характер художественного облика двух столиц Российской Империи - Петербурга и Москвы. Д. В. Веневитинов не мог принять классицистический облик Петербурга: «Я еще далек сердцем от Петербурга, и воспоминания о Москве слишком еще мною владеют, чтобы я мог любоваться всем с должным вниманием и искренне наслаждаться виденным» [цит. по: 18, с. 213].

Послепожарная Москва в значительной степени сохранила свою планировочную радиально-кольцевую структуру со множеством криволинейных переулков и улиц с многочисленными разнообразными вертикалями церковных зданий, продолжая находиться в контрастном противопоставлении с рациональной регулярностью Санкт-Петербурга. При этом две столицы Российской империи в период первой половины XIX века не только не утратили своей стилистической индивидуальности, но преумножили её путём сооружения известных градостроительных классицистических ансамблей в Санкт-Петербурге и знаковых сооружений в русско-византийском стиле в Москве – Большой Кремлевский дворец, Храм Христа Спасителя, Оружейная Палата. Двойственными архитектурными произведениями, решенными в различной стилистической манере, являлись два крупнейших знаковых сооружения, возводимых в один период - Исаакиевский собор в Санкт-Петербурге, выполненный в стилистике позднего классицизма (архитектор О. Монферран) и Храм Христа Спасителя в Москве в русско-византийском стиле (архитектор К.А. Тон).

Контраст Петербурга и Москвы состоял в средневековой и живописной сетке улиц последней, наличии средневекового исторического наследия и непреодоленных в полной мере традиций иррегулярного градостроительства, в



котором нет единого плана, где частное превалирует над общим. Регулярные концепции русского градостроительства, противостоящие индивидуалистическому романтическому мышлению своей нормативной жесткостью, единообразием облика, геометрической сеткой городского пространства и его составляющих, внеисторической для данного места моделью развития постепенно становятся объектом критики со стороны романтически настроенных современников, среди которых такие известные символы культуры николаевского времени как Н.В. Гоголь, В.А. Соллогуб, А.И. Герцен, П.Я. Чаадаев, В.Г. Белинский [17, с. 130-131].

На данном диалектическом этапе развития архитектуры также отмечается своеобразная противоречивость решения садово-паркового пространства. Д.С.Лихачев отмечал предшествование и влияние натурфилософских воззрений на формирование парков в эпоху романтизма [75, с. 255]. В своих натурфилософских воззрениях Ф. Шеллинг подчеркивал изначальную двойственность в природе, связанную с существованием в ней противоположностей сознательного и бессознательного, рационального и иррационального, а также самоценность и значимость природы, видение ее как произведения искусства, отрицание механистического взгляда на природу [188, с. 179].

Двойственность натурфилософских воззрений на природу нашла отражение в садово-парковом искусстве эпохи романтизма, которое наглядно демонстрировало регулярно решенное ландшафтное окружение, в котором сохранялись рациональные элементы «французского» (голландского) паркового строительства, находившиеся в контрасте с пространством живописного «английского» ландшафтного парка. Соединение рациональной геометричности форм сооружений, фрагментов планировочных решений территории с природной живописностью порождало множественность архитектурных решений. Приёмы организации пейзажного пространства, связанные со стремлением приблизиться к естественной природе, первоначально появились в решениях английского пейзажного парка, а затем получили развитие в немецком и отечественном паркостроении последней трети XVIII – начала XIX веков, что было вызвано

распространением идей сентиментализма и предромантизма в европейском мировоззрении. Д.С. Лихачёв, в духе философии Ф. Шеллинга, отмечает, что особенностью новых, в отличие от регулярных «французских парков», было двойственное по своей сути сочетание элементов регулярного и иррегулярного парков. При этом подчёркивается, что подобное «столкновение» двух начал – регулярного и пейзажного и дало в конечном результате разнообразие паркового пространства [75, с. 329].

Границы между регулярной частью паркового пространства и его иррегулярной, романтической составляющей особенно наглядно проявились в летних царских резиденциях – в Царском Селе и Петергофе. Д.С. Лихачев подчеркивает сосуществование элементов регулярного и пейзажного парков в эпоху романтизма, когда регулярный парк примыкал непосредственно к дворцу или помещичьей усадьбе. При этом в садово-парковом пространстве эпохи романтизма можно увидеть противоречие между строгой архитектурой классицизма основного архитектурного объёма – дворца, жилых построек русской помещичьей усадьбы и паркового пространства, предельно приближенного к живописным природным формам [75, с. 341]. Если в эпоху расцвета рационалистического мышления отмечается явное подавляющее преобладание рационального, геометрического над естественным, природным, то садово-парковая архитектура эпохи романтизма как бы уравнивает в правах естественность природы и архитектурные объекты и фрагменты планировки сада, выполненные в регулярной геометрической направленности. Их планы, объёмно-пространственное решение начинают новую жизнь в естественном природном окружении романтизма.

Строгая геометрия и упорядоченность классицистических архитектурных форм образуют контраст с живописной иррегулярностью ландшафтного окружения. Романтическое ощущение постижения зрителем паркового пространства достигалось разнообразием его ощущений, когда классицистические малые парковые архитектурные объёмы как бы выходили из своего ограниченного пространства и стремились слиться с естественным, живописным ландшафтным

окружением. Достигалось это путём различных архитектурных приёмов, таких как устройство полузакрытых и открытых пространств в виде галерей, террас и лоджий [17, с. 66-68]. Иногда граница между парковым павильоном и окружающим его пространством как бы стиралась, когда открытые замощенные площадки, оранжереи выходили в парк или сад с его живописной природой. Ощущение двойственности архитектурного регулярного в своей основе архитектурного сооружения и живой, живописной природы порождало ощущение наглядного двоемирия, идеи, обладающей важной ценностно-смысловой значимостью в романтическом мировоззрении.

Выводы. Раздельное двойственное существование классицистического и средневекового идеалов в русской архитектуре привело к утрате системной целостности, гармоничности, одновременному сосуществованию в архитектуре противоположностей универсального и индивидуального, нормативности и творческой свободы. Романтическое восприятие архитектуры наполнено ценностно-смысловым содержанием духовности, субъективности, развития, противостоящих рассудочной рациональности, реальности и объективности, формализму классицистического идеала. В русской архитектуре исследуемого периода отмечается одновременное существование классицизма и архитектуры, связанной со средневековыми традициями – неоготики. Подчеркивание самостоятельной значимости природы в мировоззрении романтизма привело к дисгармонии, «столкновению» регулярных и иррегулярных пейзажных парков.

### 2.3. Синтез противоположностей в русской архитектуре ранней эклектики

Синтез противоположностей – третья ступень диалектического процесса. Т. Адорно утверждал, что синтез всеобщего и особенного является неотъемлемой характеристикой диалектики искусства [1, с. 263-264]. Стремление к диалектическому объединению противоположностей, таких как противоположность конечного и бесконечного – важная черта философско-эстетических воззрений эпохи романтизма [137, с. 293-294], которая нашла

материальное воплощение в архитектуре ранней эклектики. Теоретик йенского романтизма Ф. Шлегель утверждал необходимость синтеза античной и романтической культуры [105, с. 13]. Г. Гегель подчеркивал, что подлинное художественное произведение должно быть единством всеобщего и индивидуального [29, с. 57], а В.Ф. Одоевский рассматривал развитие искусства как диалектический процесс синтеза противоположностей [113, с. 43]. Данный подход корреспондируется с осознанием необходимости объединения классицистического и романтизированного средневекового идеалов, о которой говорили отечественные теоретики искусства – Н.И. Надеждин [113, с. 51], А.И.Галич [82, с. 25]. Исследователь русского искусства, архитектуры XIX века М.М. Ракова подчеркивает противостояние и синтез классицистического и романтического искусства [108, с. 6].

На данном этапе с точки зрения диалектического подхода, можно говорить о «снятии» классицистической архитектуры, отказе от признания ее абсолютных характеристик, что в романтическом мировоззрении связывается со стремлением к достижению подлинности, истинности в искусстве. Данный подход находится в контексте романтического стремления к объединению духовного и материального, разрыв между которыми существует в философских воззрениях основателя рационализма Нового времени Р. Декарта, на чьих идеях во многом основывается классицистический идеал в искусстве и архитектуре.

Для искусства в эпоху романтизма характерно стремление к многозначности художественного произведения. Это стремление реализуется в архитектуре в объединении противоположностей, сложности, ценностно-смысловой и стилистической двусмысленности, подразумевающей возможность бесконечного развития. В произведении архитектуры на стадии синтеза противоположностей внутреннее, идеальное, проявляемые как индивидуальная свобода творчества, соединяются с внешним, реальным, объективным и материальным, искусство обретает характеристику интегральности, единства в многообразии, объединении формы и содержания.

Ценностную значимость в художественном мировоззрении приобретает отказ от подражательности, как природе, так и античным образцам, характерный для классицистической методологии. В искусстве, архитектуре происходило объединение противоположностей традиционности и оригинальности. Ценностно-смысловым содержанием архитектуры эклектики становится соединение творческой свободы и рациональной нормативности – «умный выбор». Рациональность классицизма на данном этапе не отвергается как абсолютно ложная, но рассматривается как односторонняя, с этой точки зрения подлинное произведение искусства отрицает абстрактное рассудочное единство. Архитектура характеризуется ценностно-смысловой значимостью индивидуализированной конкретности в противоположность монотипической абстрактности классицистического идеала.

Ценностной значимостью на данном этапе развития искусства обладает объединение объективного и субъективного, природы и Я, художественное произведение, архитектура наделяются содержанием аутентичности и многозначности. Важной особенностью философии Ф. Шеллинга, оказавшей значительное влияние на русскую философско-эстетическую мысль, является подчеркивание возможности объединения противоположностей в художественном произведении. Философ В.В. Лазарев подчеркивал, что в воззрениях Шеллинга искусство характеризуется объединением противоположностей свободы и необходимости [73, с. 135].

Философская рецепция архитектуры на этапе синтеза противоположностей развития характеризуется единством идеального и реального, что является важной чертой философских воззрений Ф. Шеллинга [145, с. 512]. Двойственность искусства в его понимании связана с онтологической противоположностью «нового» романтического искусства и классицизма. Искусство, как объединитель противоположностей идеального и реального, сознательного и бессознательного, субъективного и объективного, бесконечного и конечного рассматривается немецким философом в работах «Система трансцендентального идеализма» [154, с. 476-477], «Философия искусства» [88, с. 36].

В работе «Философские письма о догматизме и критицизме» Ф. Шеллинг, признавая изначальную противоречивость систем, берущих за основу идеальное и систем, признающих субстанциональную первичность реального, подчеркивает единство философского знания, в котором индивидуальные различия уступают всеобщности. Он говорит о существовании общезначимого философского труда, которым он считает «Критику чистого разума» И. Канта [157, с. 56].

В то же время он критикует Канта за то, что он все же не смог подняться до уровня абсолютного единства, который должен характеризовать совершенную науку. Недостатком «Критики чистого разума» Шеллинг считает не до конца преодоленный дуализм идеального и реального, он стремится к единству, которое есть результат объединения противоположностей. Это стремление в разной степени проявляется у него в разные периоды философского творчества. В работе «Философские письма о догматизме и критицизме», признавая теоретически равнозначность и независимость двух первоначал – субъективного и объективного, также отмечается, что объединение противоположностей догматизма и критицизма существует в Боге, в котором абсолютный реализм является также абсолютным идеализмом, противоположные крайности существуют в единстве абсолютного. Объединение противоположностей идеальности и реальности в Боге подчеркивается в работе «Философия искусства» [156, с. 73], что свидетельствует об общности онтологических и эстетических воззрений философа.

В работе «Система трансцендентального идеализма», в которой утверждается возможность объединения противоположностей в искусстве, признается себестождественность единства условием истинности, рассматривается возможность приведения философии к единому основанию в признании субстанциональной тождественности противоположностей сознательной и бессознательной деятельности на основе эстетического постижения. Подчеркивая абсолютную противоположность сознательной и бессознательной деятельности, Ф. Шеллинг стремится доказать, что двойственность и противоположность реального и идеального по сути является тождеством, так как реальное есть бессознательная деятельность Я. Объединение противоположностей сознательного

и бессознательного в единстве Я обусловлено тем, что Я стремится созерцать себя в качестве объекта, Ф. Шеллинг использует для объединения субъективного и объективного понятие «субъект-объект». Также свою философию он обозначает объединяющим противоположности термином «идеал-реализм» [109, с. 48]. Единство идеального и реального он также рассматривает в этическом контексте, когда противоположности объединяются в любви [155, с. 150-151].

В то же время рассуждая о разделении Я на противоположности субъективности и объективности, немецкий мыслитель утверждает существование вещи в себе как обусловленной деятельностью Я [154, с. 303]. Использование понятия «вещь сама по себе» в «Системе трансцендентального идеализма» отражает его стремление при сохранении противоречивости реального и идеального подчеркнуть единство противоположностей в связи с производностью вещи в себе от Я. Вещь в себе является следствием бессознательной продуктивности Я, такая позиция пытается устранить дуализм при сохранении реализма. Стремясь к объединению противоположностей идеального и реального, Ф. Шеллинг подчеркивает независимость реального мира и при этом говорит о происхождении его из Я. На определенной стадии развития осознания Я утрачивается противоположность между Я и вещью в себе.

Стремление к объединению противоположностей решается в теории продуктивного созерцания, которая объединяет идеальное и реальное, субъективное и объективное. Продуктивное созерцание является синтезирующим, так как оно является единым с понятием, но также и способно к отделению от любого понятия, что выражается в созерцании пространства. Стремление Я к единству противоположных деятельностей рассматривается как процесс, направленный в бесконечность и в то же время характеризующийся ограниченностью. Противоположность между стремлением к бесконечному развитию и ограниченностью также является определяющей для противопоставления романтического и классицистического идеалов в искусстве, архитектуре, объединение этих противоположностей в стилистике ранней эклектики приводит к созданию качественно новой архитектуры.

В произведении «Бруно», относящемся к периоду философии тождества, для которого характерно утверждение онтологического монизма, Ф. Шеллинг, признавая существование абсолютных противоположностей идеального и реального, понятия и созерцания, бесконечного и конечного, утверждает, что абсолютные противоположности образуют абсолютное единство [145, с. 508]. В период философии тождества он стремится к преодолению дуализма субъективного и объективного, диалектически рассуждает об объединении категорий единства и противоположности в единстве, находящемся на более высоком уровне. Единство противоположностей, таких как конечное и бесконечное, является основанием красоты, прекрасного. В этом произведении мыслитель говорит о геометризме пространства, в котором прямая линия соответствует понятию в мышлении, он также рассматривает такие геометрические фигуры треугольник, квадрат и куб, но наибольшее совершенство он видит в движении относительно двух фокусных точек, которые выражают идеи единства и особенного [145, с. 536]. В философии тождества утверждается общность противоположностей натурфилософии и трансцендентального идеализма. Философская система Ф. Шеллинга этого периода является объективным идеализмом. Обоснование единства противоположностей в философии идентичности предполагает возможность нескольких смысловых интерпретаций их объединения.

В работе «О мировой душе» Ф. Шеллинг выступает против признания иллюзорного единства. Диалектика единства и множественности в природе видится как процесс раскрытия и закрытия, ухода и возврата в себя, рассеивания и обратной фокусировки двух противоположно направленных положительной и отрицательной сил. В данной работе противостоящие силы природы, которые находят свое объединение в организующей системе [152, с. 93]. Понятие организма играет важную роль в романтической философии природы, искусства. В философии Ф. Шеллинга понятие организма является центральным с точки зрения возможности объединения противоположностей идеального и реального, человека и природы, органичность также использовалось им в работе «Философия



искусства» для объединения симметричности и асимметричности внешнего и внутреннего в архитектуре. Природа, будучи самостоятельным организмом, является действующей, активной субстанцией. Органичность непосредственным образом связывается с философской категорией «единство», однако при этом сохраняется также и множественность элементов. Идея организма, по Ф. Шеллингу, является всеобъемлющей. Видение им организма подразумевает, наряду с подчеркиванием субстанционального единства, также и индивидуальность единичного [152, с. 124]. Понятие органичности отражает стремление к построению единой системы, объединяющей противоположности. Ф. Шеллинг говорит о множественности элементов, составляющих организм, который представляет собой единство, находящееся в диалектическом отношении с остальными элементами структуры.

Архитектура ранней эклектики вышла на понимание исторического единства различных архитектурных стилей, как источника качественно новой творческой деятельности. Этот художественный метод мастеров архитектуры эпохи эклектики строился на разрешении предшествующего конфликта в художественном мировоззрении между классицистическим и романтическим идеалами. Архитектура эклектики несла ценностно-смысловое значение первостепенной значимости индивидуальности и разнообразия. Архитектор-эклектик мог выбирать в своем творчестве противоположные по своей сути исторические аналоги и объединять их, что являлось осознанным творческим методом. Сама идея многостильности, характерная для архитектурной стилистики эпохи эклектики уже в своей основе несла черты контраста элементов её составляющих. Полифоничность архитектуры периода эклектики не подразумевала хаотичности, она представляется наполненной смыслом, целостностью, объединяющей противоположности.

Находясь в постоянном взаимодействии, рационализм и иррационализм в архитектуре явились основополагающим стилеобразующим фактором первой половины XIX века. Этот процесс объединения противоположностей можно было бы рассматривать только как типичное постепенное замещение уходящего

классицизма новым направлением историзма в ранней эклектике. Однако, в теории и практике архитектуры первой половины XIX века этот процесс являлся диалектическим синтезом двух противоположных начал, что приводило к созданию качественно новой стилистики.

Одновременное обращение к различным архитектурным аналогам, значительно разделёнными историческими и культурными традициями, несло в себе стилеобразующие процессы, связанные с попытками органичного «соединения несоединимого» в новом архитектурном объекте. Идея двуединства противоположных начал, слияние в одном архитектурном произведении эстетических концепций двух эпох – классицистического и романтического средневекового идеалов была связана с утверждением необходимости синтеза рационального и иррационального в романтизированном мышлении первой половины XIX века.

На данном этапе диалектического процесса синтеза противоположностей классицистического и романтизированного средневекового идеалов характерным является их соединение в одном архитектурном сооружении. В архитектуре ранней эклектики отмечается слияние, взаимопроникновение двух способов эстетического мышления в одном архитектурном решении. Архитектура эклектики не только самобытна в своем отличии от прошлых моностилей своим многостильем исторических архитектурных аналогов, но и тем, что в ней объединяются стилистические приёмы прошлого с настоящим, порождая качественно новое в своей стилистике архитектурное произведение. Е. А. Борисова пишет, что «...понятие «эклектика» может быть распространено не только и не столько на смешение в одном здании декоративных форм различных стилей, сколько на сочетание композиционных приемов одного стиля с декоративными формами другого и на рождение в результате этого чего-то третьего, качественно отличного от того и другого» [17, с. 46]. Данная точка зрения характеризует процесс диалектического развития в архитектуре как качественное изменение, которое происходит через противоречие.

Идея соединения противоположных начал – классицистического в его неогреческом варианте и неоготического присутствует в творчестве ведущих архитекторов переходной эпохи: К.Ф. Шинкель видел античность и готику как двойственные и родственные идеалы, стилистические направления, которые должны слиться воедино в одном архитектурном стиле, которые будут улучшать, дополнять друг друга [197, с. 90-91]. Он рассматривал готику и «греческий стиль» как «...общие по своей сути, отличающиеся только в стилистике» [197, с. 86]. Немецкий искусствовед Э. Кон-Винер подчеркивает, что он находился на границе классицистической и неоготической стилистики [64, с. 199]. Исследователь истории архитектуры Б. Бергдолл подчеркивал, что немецкий архитектор предложил объединение классицистической греческой и готической стилистик, рассматривавшихся теоретиками романтизма как противоположные принципы [168, с. 184].

Как иллюстрацию успешного соединения двух начал в одном архитектурном произведении можно рассматривать творческий диалог двух ведущих архитекторов периода ранней эклектики – К.Ф. Шинкеля в Германии и А.П. Брюллова в России. Приём соединения общего классицистического строя построения объема здания и его неогреческого декора с некоторыми мотивами неоготики мы видим в работах К.Ф. Шинкеля в Германии, с которыми хорошо был знаком А.П. Брюллов. В частности, в проекте Пулковской обсерватории наблюдается развитие приёмов соединения противоположностей, которые немецкий архитектор демонстрировал в проекте Национального театра на площади Жандарменмаркт в Берлине, что в 1859 году отмечал исследователь искусства античности Е. Гуль [197, с. 93]. Оконные проемы, значительно более широкие чем межоконные простенки главного портика фасада берлинского театра, придают новое звучание плоскости стены, выявляя её каркасный характер, нехарактерный для классицизма. Массивная материальность античной архитектуры наглядно соединялась с легкостью и нематериальностью трактовки стены в эпоху готики, создавая новый образ архитектуры первой половины XIX века. А.П. Брюллов в своём проекте 1829 г. театра «Парнас» в Санкт-Петербурге использовал не только

характерные черты портика ордерной архитектуры, но и неоготические приемы – вынесение на фасад ряда небольших тонких пилястр, напоминающих каркасные формы на фасадах средневековых зданий [91, с. 39].

В творчестве К.Ф. Шинкеля представляет интерес ранний опыт объединения противоположностей в неосуществленном проекте мавзолея королевы Луизы, матери русской императрицы Александры Федоровны. Осуществленный вариант мавзолея был с фасадом в виде греко-дорического храма. Другой вариант мавзолея, спроектированный им под влиянием нового эстетического идеала, имел в своей основе стремление к осознанному синтезу готического и классического. Главный фасад мавзолея – неоготический по своей стилистике и строится на сочетании трёх проёмов, завершённых характерными стрельчатыми арками. Однако, пространство стены над ними принципиально отличается от формообразования, присущего готике. Ступенчатое основание мавзолея скорее напоминает стереобат древнегреческого античного храма. Интерьерное пространство носит классицистический характер. Однако романтическое наполнение пространства мистическим светом, его цветовое решение, розовые тона мрамора, отражают ценностно-смысловую значимость колористической теории теоретика эпохи романтизма Ф. Шлегеля, в которой красный и розовый цвета символизируют связь между раем и земным существованием [197, с. 90]. Таким образом материализуется синтез между идеальным и реальным, идеальностью готики и реальностью классицизма. Черты соединения классицистического и готического отмечаются и в проекте 1815 г. Национального собора в Берлине. Соединение приёмов неоготики и классицизма отмечает А.В. Иконников и в другом произведении К.Ф. Шинкеля – Фридрихсвердерская церковь (1824-1830 гг.) в Берлине, где «...Шинкель «попытался свести готическое и классицистическое в некоем синтезе» [52, с. 170].

В России в 1833-1834 годы ведущий русский архитектор А.П. Брюллов составляет проект Церкви Святых Петра и Павла на Невском проспекте в Санкт-Петербурге, где строгая классицистическая симметричность главного фасада, характерное преобладание гладкой плоскости стены над оконными проёмами, характер венчающего карниза сочетаются с двумя вертикалями башенных объемов,

выполненных в духе композиции фасадов средневековых соборов, мощным романским перспективным порталом, средневековыми архитектурными деталями и барельефами евангелистов над колоннами лоджии.

Проект Александровской больницы А.П. Брюллова 1844 года также является примером, где классицистический подход сочетается со средневековыми исканиями человека. При этом четкая симметричность фасада, в духе классицизма, рустованный первый этаж сочетаются с крупными проёмами, завершёнными романской полуциркулярной аркой и дематериализующими стену фасадов в духе готической архитектуры.

Составление проекта Главной (Пулковской) обсерватории было заказано двум ведущим архитекторам нового направления - А.П. Брюллову и К.А. Тону. К.А. Тон запроектировал комплекс обсерватории в неоготическом стиле, А.П.Брюллов в данном случае придерживался стилистики, основанной на античном идеале – направлении «неогрек», что, очевидно, более импонировало комиссии при Академии наук, в которую входили наряду со специалистами в области астрономии и ведущие ученые-антиковеды, сторонники новой трактовки классики – А.Н. Оленин и С.С. Уваров [138].

По мнению Г.А. Оля основу композиционного построения комплекса Пулковской обсерватории определили приёмы русской архитектурной школы классицизма, и это действительно так – весь комплекс в трактовке А.П. Брюллова имеет строго симметричную композицию, восприятие фасада явно предполагает характерное для классики фронтальное восприятие композиции здания. Новое видение классицистического идеала отразилось в трактовке акцентированного главного входа обсерватории в виде древнегреческого храма в антах с широкой наружной лестницей, что сближает эту составляющую проекта с новой неогреческой стилистикой. Композиционный классицистический строй фасада резко контрастирует с восьмигранным башеннообразным, выделяющимся на фасаде, объёмом центрального операционного зала обсерватории, увенчанного раздвижным куполом для астрономических наблюдений. Противостоящая классицистическим традициям формообразования составляющая видна в здании

обсерватории не в неоготических деталях, а в композиционных принципах ярусного построения центрального объёма здания. Определённую «готическую» традицию можно увидеть в трактовке крупных сдвоенных оконных проёмов восьмигранника центральной части, вызывающих ассоциации с каркасной структурой готического сооружения.

Примером диалектического сочетания в одном архитектурном сооружении разнородных принципов было наметившееся в ранней эклектике соединение симметричного фасада со сложной, независимой от него внутренней структурой здания. В своей работе «Философия искусства» Ф. Шеллинг обосновывает один из ведущих принципов формообразования эклектики в архитектуре, когда фасад, решенный в неоклассических формах и принципах, является как бы ширмой, за которой разворачивается разнообразие объёмов интерьера [156, с. 294]. Подобное соединение противоположных принципов формообразования мы видим в постройках А.И. Штакеншнейдера, таких как Мариинский, Николаевский и Ново-Михайловские дворцы в Санкт-Петербурге.

Классицистические неоренессансные фасады зданий, запроектированные Г.Ю. Боссе, сочетаются со свободной, живописной структурой их интерьерных пространств. Ярким примером подобной эстетической двойственности является проект его собственного особняка в Санкт-Петербурге. Для этого архитектурного объекта характерно живописное развитие пространства вдоль оси, перпендикулярной плоскости фасада, что является характерным композиционным приемом европейской средневековой архитектуры, в частности организации плана готического собора. Этот характерный принцип зодчих эпохи эклектики нельзя рассматривать только с точки зрения дуалистичности, несводимости его составляющих – плана и фасада архитектурного объёма. Их соединение порождало эффект достижения своеобразной неожиданности, непредсказуемости, умышленной запутанности, сложности и противоречивости восприятия архитектурного сооружения. Мир ощущений внешней формы и её внутреннего наполнения слился в единый сложный новый комплекс противоречивых чувств.

В качестве примера сочетания классицистических и русских средневековых композиционных идей в архитектурных сооружениях исторической направленности Е.А. Борисова отмечает проект 1837 года А.И. Штакеншнейдера, в котором он воссоздает заново деревянный теремной дворец в Коломенском в Москве [17, с. 111].

В мировоззрении эпохи романтизма высокой ценностно-смысловой значимостью обладали национальная самобытность, традиционность, подчеркивание связи с историей народа. Православная храмовая архитектура в своей ценностно-смысловой значимости, по утверждению П.А. Флоренского, отражает символическое противопоставление и единство внешнего и внутреннего, материального и духовного [20, с. 380]. Принцип соединения противоположностей отмечается в архитектурных произведениях К.А. Тона – основателя русско-византийского стиля. Окончательный проект Храма Христа Спасителя в Москве архитектора К.А. Тона был выбран без конкурса непосредственно императором Николаем I в 1832 году. Эта дата совпадает по времени с периодом активного перехода от классицизма к эклектике. В проекте Храма Христа Спасителя К.А. Тона отмечаются многочисленные черты, которые роднят его со стилистикой, ценностно-смысловым содержанием классицизма и выступают в контрасте с его национальной спецификой, отраженной в самом названии русско-византийского стиля. Отмечается жёсткая рациональная геометричная схема его плана – равноконечный «греческий» крест с четко спроецированным и подчеркнутым рисунком пола храма – идеальным кругом, соответствующим купольному завершению. Традиционный для русского храмового строительства композиционно выраженный абсидами объём алтаря на восточном фасаде отсутствует. В то же время, наряду с явными архитектурными деталями фасадов из художественного арсенала классицизма – полуциркульные завершения оконных и дверных проёмов в сочетании с симметрией фасадов, К.А. Тон активно включает в декор цитаты из византийского и отечественного зодчества – килевидные завершения закомар, характерное наполнение узкими оконными проёмами барабана центральной главки с их завершением декоративными бровками, что

явилось обращением языка архитектуры храма к широко понятным древним самобытным национальным образам [17, с. 106].

Данное соединение классицистических принципов, обладающих смысловой значимостью единства, консервативности и русского национального зодчества, выражающего идею национальной самобытности, отразило ценностно-смысловую суть художественного произведения, связанную с национальной исторической составляющей, духовными ценностями, выражало консерватизм Российской империи, идею народного единства.

Видение архитектуры будущего и настоящего в виде синтеза двух противоречивых по своей сути концепций высказывалось ведущими теоретиками отечественной эстетической мысли. Им вторили и архитекторы-практики, не стоящие в стороне от этих теоретических дискуссий. Современник К.А. Тона И.И.Свиязев отмечал качественное национальное и географическое своеобразие русско-византийского стиля. Е.А. Борисова пишет, что хотя в оценках русско-византийского стиля А. Тона современниками «...всегда подчёркивалось его противопоставление классицизму, именно в работах Тона под «национальной» декоративной оболочкой ещё сильно чувствовались непреодоленные реминисценции этого стиля» [17, с. 111].

Своеобразным манифестом успешного перехода к «новому» стилю, достаточно органично и осознано объединившего, казалось бы, несоединимые по своей противоречивости составляющие, являлся Большой Кремлёвский дворец в Москве (1838-1849 гг.). Этот дворцовый комплекс объединил в себе противоположности русского средневековья, выразившегося в традиции места – сердца России - Московского Кремля, его архитектурных традиций допетровского времени и новой составляющей в виде исканий классицизма. Диалектическая идея соединения двух противоречивых творческих концепций – классицистической и национальной средневековой, как логичный путь к новому качеству архитектуры, буквально витала в воздухе тех лет – в эпоху ломки монополии «вневременной» эстетики классицизма и одновременного обращения к национальной



самобытности, к видению уникальности национальной архитектуры в духе романтического мироощущения.

Храм Христа Спасителя и Большой Кремлёвский дворец в Москве ознаменовали, по мнению его современников, успешную реализацию новой стилистики в отечественной архитектуре, но также и подвергались ожесточенной критике, как в последующий дореволюционный, так и в послереволюционный период. Причины этого были как политические - видение авторитарных черт эпохи правления Николая I, так и художественные – трактовка механистичности соединения «национального» декора и классицистических элементов объёмно-пространственной композиции.

Архитектору К.А. Тону удалось такое соединение противоположностей, которое не могли осуществить его предшественники, в частности, В.И. Баженов в своём проекте радикальной реконструкции Московского Кремля в формах классицизма. В.И. Баженов, как и его современники, радикально «снимал» историчность сакрального места, заменяя его более абстрактными, внеисторичными архитектурными формами классицизма. К.А. Тон принадлежал к другому времени – эпохе взлета патриотизма после победоносной войны 1812 года. В это новое время романтическое мироощущение не могло отвергать конкретную отечественную средневековую историчность, которая при этом сохраняла несомненную связь с эпохой классицизма в архитектуре. К.А. Тону удалось в духе эпохи решить не только практические задачи создания современной парадной представительской резиденции в древней российской столице, но и выйти на новый уровень объединения и примирения исторической противоречивости допетровской и послепетровской государственности архитектурном сооружении, обладающем великой ценностно-смысловой значимостью.

Оружейная палата в Московском Кремле тоже была своеобразной достигнутой вершиной и правильно выбранным направлением подобного объединения противоположностей в архитектуре николаевского времени. Исследователь архитектуры данного периода Е.А. Борисова цитирует часть письма известного литератора того времени Н. Греча начальнику III отделения

Л.В.Дубельту от 12 августа 1843 г.: «Новый дворец в Кремле по вкусу и стилю новой архитектуры» [17, с. 112].

Парадные петербургские дворцы 1840-50-х годов – Мариинский, Ново-Михайловский, Николаевский также несли в себе соединение приёмов регулярной и живописной планировки, однако, именно в Большом Кремлёвском дворце средовой контекст живописных приёмов композиции русского средневековья был вполне конкретным, опирающимся на исторические традиции архитектуры Московского Кремля. К.А. Тон включил в композицию дворцового комплекса исторические средневековые составляющие – фрагменты Кремлёвского Теремного дворца, древнюю церковь Спаса на Бору, Грановитую палату и другие памятники русского средневековья, которые он соединил с регулярными фрагментами плана дворцового комплекса, несущими очевидные черты классицистической архитектуры – Оружейная палата, Апартаменты их Высочеств, парадные залы дворцового комплекса – Георгиевский, Александровский, Андреевский, Кавалергардский, а также Парадная лестница.

Именно русская средневековая составляющая построения плана комплекса дала возможность для дальнейшего развития архитектурного сооружения. Вместе с тем черты классичности придали этому средневековому принципу черты государственности, державности, консервативности, присущие николаевскому времени. Привычные композиционные приёмы ордерных форм наделили парадные залы комплекса строгой торжественностью.

Другой особенностью удачной попытки К.А. Тона и его куратора в этом направлении - императора Николая I явилось соединение не только композиционных приёмов классицизма на главном фасаде и противоречивой живописности построения его плана, но и присущая всему архитектурному произведению противоречивость, выражаемая в философских категориях конечности и бесконечности. Главный фасад Большого Кремлевского дворца представляет единство конечного и бесконечного в своей архитектурной трактовке. Непрерывный композиционный ряд одинаковых оконных проёмов способствует восприятию безграничности, что достигается отсутствием по краям

фасада характерных для классицистической архитектуры ризалитов. При этом ярусное симметричное построение архитектурной формы противоречит бесконечному движению. Живописная разнообразная бесконечность развития асимметричных, композиционно открытых для бесконечного развития планов здания также создаёт впечатление его динамичности и изменчивости.

Отрицательную с эстетической точки зрения идею бесконечности несли фасады и других, меньших по объёму особняков 1830-50-х годов, где зрительный ряд однотипных оконных проёмов стал присущ новым типу городского жилища – доходных, спекулятивных домов. Их монотонная непрерывность решения фасадов вызывала негативное отношение современников, что отразилось в публикациях в широкой художественной печати тех лет, в частности в периодическом издании «Художественная газета», выходившем в эти годы под редакцией Н.В. Кукольника [71, с. 117-119].

Единство противоположностей конечности и бесконечности нашло отражение и в решении интерьерного пространства. Не будет преувеличением отметить, что именно интерьер жилых и общественных зданий приобрел в силу своей подвижности, массовости черты новой архитектуры, подчиненной характерному лозунгу этой стилистики – «быть, а не казаться». Под термином «быть» подразумевалась преобладание удобства жилого пространства для индивидуальной жизни, протекающей в своём собственном микромире. Интерьерное пространство характеризовалось следованием конкретным историческим традициям в архитектуре, включавшим художественные приёмы организации интерьера европейского и отечественного средневекового городского жилища, мотивов Востока.

Соединение противоположностей в интерьерах – приёмов классицизма с включениями в виде барокко и рококо с декоративными приёмами европейского средневековья, реплик из подлинной греческой и римской античности, всё это в своём конечном архитектурном продукте образовало стилистику нового направления – ранней эклектики. Эта стилистика не отрицала классицизма в оформлении мебели, но её расстановка была сугубо индивидуальна. Характерной

чертой новой стилистики организации интерьерного пространства, одновременно несущего черты классицизма и романтизированного идеала, оказалась подвижность и разнообразие составляющей его мебели.

Начавшееся в те годы доходное домостроение породило стремление к новой организации внутреннего пространства, отличного по своей сути от интерьера помещицкой усадьбы эпохи классицизма с симметричной композицией, выделением главного парадного вестибюля и более мелких подсобных помещений. Подобная схема была по своей сути статична и традиционна. Новые приемы обустройства интерьера небольших пространств основывались на восприятии ненормативной живописности композиции. Расположение мебели становилось более свободным, интерьер приобретал выражение индивидуальности. Стремление к бесконечным перестановкам мебели, осуществляемым в ограниченном пространстве, было характерной чертой эпохи ранней эклектики. Важную значимость в эпоху романтизма приобрел оконный проём в интерьере, через который как бы устанавливалась связь с бесконечно меняющимся уличным пространством.

Единство противоположностей в решении интерьерного пространства отмечается в творчестве О. Монферрана, А.П. Брюллова, А.И. Штакеншнейдера, которые смело сочетают в их проектной практике классицистическую регулярность и живописные стилеобразующие тенденции европейского средневековья и Востока. При этом отмечается их взаимное сочетание в одном интерьерном пространстве, либо в различных автономных помещениях, образуя своеобразный единый стилевой сплав дворцового архитектурного сооружения. Ярким примером диалектического объединения противоположностей в одном интерьерном пространстве является Александровский зал послепожарного Зимнего дворца, где архитектор А.П. Брюллов ввел готические своды в сочетании с классицистическими деталями декора зала. А. Л. Пунин отмечает: «Возможно, что в необычности такого сочетания готики и классицизма архитектор видел путь обновления художественного языка архитектуры» [106, с. 80-81].

Интерьер «Мавританской ванны» Зимнего дворца в Петербурге 1838-1839 годов архитектора А.П. Брюллова контрастно сочетался с парадными залами, интерьеры которых несли классицистические черты. Перемещения из мира Востока в мир Древней Греции, Рима и Возрождения, изменчивость впечатлений казались современникам достоинствами жилого пространства, доступного только для высших слоев общества. Российский императорский дом широко использовал эти новые приёмы организации разнообразного интерьерного пространства в послепожарных интерьерах Зимнего дворца, Аничкова, Мариинского, Ново-Михайловского, Николаевского дворцов. Из неоготического внутреннего пространства дворца «Коттедж» Александра Федоровна легко перемещалась в «помпейские» и неогреческие интерьеры Царицына павильона, полы которого включали подлинные античные мозаики. Рассматривая интерьеры Нового Петергофа как единого архитектурного комплекса под открытым небом следует утверждать, что его создатели достигли художественного единства не путем сочетания одностилевых сооружений и их интерьеров, а полистилистикой их трактовки, когда разнородные по своей сути впечатления зрителя сливаются в единую картину.

Соединение противоположных качеств в архитектуре ранней эклектики можно также рассматривать в контексте соединения противоположностей в эстетических представлениях данной эпохи – пользы и красоты. «Изящное» решение архитектуры фасада и отделки интерьеров сочеталось с функциональной направленностью внутреннего наполнения архитектурного сооружения. Компромисс между изящным и функциональным, их сочетание явился теоретической и практически решаемой зодчими проблемой ранней эклектики.

Для эпохи эклектики был характерен новый взгляд на соотношение природного окружения и архитектуры. Гармоничное органичное единство с природой, понимание духовной связи природы и человека на данном этапе обладало важной ценностно-смысловой значимостью. В романтическом мировоззрении происходит объединение природы и культуры на основе наделения природы духовным содержанием [61, с. 161]. Ценностно-смысловую значимость

приобрело преодоление отчужденности эпохи Просвещения от природы [199, с. 61]. Поэт и философ эпохи романтизма Гельдерлин видел единство человека и природы на основе одухотворенности [27, с. 29].

Для романтического мировоззрения одной из важнейших ценностей стало восстановление утраченной связи с природой, что является необходимым для создания подлинных произведений искусства, архитектуры. Д.С. Лихачев писал о садах романтизма: «Архитектура, живопись, поэзия и философия соединялись в садах почти в равной степени» [75, с. 259]. Природа и архитектурное сооружение на данном этапе рассматриваются с диалектической точки зрения как противоречивые и единые одновременно. Природа в мировоззрении эпохи романтизма рассматривалась как целеполагающая, наделенная идеальными характеристиками. Творчество А.П. Брюллова, А.И. Штакеншнейдера и Г.Ю. Боссе в их, прежде всего, загородных постройках зачастую отличает не подчинение окружающего ландшафтного окружения архитектуре классицизма или полное растворение и подчинение архитектуры окружающему пространству, а их двуединое совместное сосуществование, что созвучно со взглядами Ф. Шеллинга, Н.И. Надеждина относительно единства архитектуры и природного окружения. Д.С. Лихачев в своей работе «Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст» приводит высказывание Н.И. Надеждина: «Особенно прелестно искусство ландшафтное, которое пользуется подобными произведениями природы, употребляя их не как материал, но уже как формы, и составляет из них красивый ландшафт» [75, с. 263].

Идея сочетания в планировочном решении архитектурного объема и его ландшафтного окружения на единых основополагающих композиционных принципах получила развитие на новом уровне в архитектурных экспериментах второй четверти XIX века. Творческая концепция, основанная на отрицании единообразия во всех его проявлениях, на новом витке эстетической мысли соединила в своей объемно-пространственной организации неоклассическое по стилистике архитектурное сооружение, характеризующееся свободой формообразования, с иррегулярным, естественным, природным ландшафтным

окружением. Если для эпохи классицизма была характерна строгая геометрическая трактовка архитектурного объекта и окружающей его среды, то эпоха эклектики продемонстрировала на ряде примеров органичное слияние этих общих составляющих архитектурного творчества.

Природа с большим элементом сохраненной естественности как бы противостоит и одновременно дополняет во многом еще классицистические формы новой архитектуры, зазвучавшие по-новому. Начальной стадией процесса объединения естественного природного окружения и архитектурного объекта являлось органичное включение в живописный ландшафтный парк архитектурных объектов, несущих в себе черты классицизма, примером чего является решение парка в Павловске под Санкт-Петербургом.

Органичное единство было достигнуто в ландшафтно-парковой архитектуре 1820-1840-х годов, что выразилось в соединении романтизированного ландшафтного окружения со свободно организованными композиционными элементами архитектурного объекта, представленными в виде цитат из античного исторического наследия, что было осуществлено А.И. Штакеншнейдером в его парковых павильонах Нового Петергофа – павильон на Царицыном острове (1842-1846 гг.), павильон «Озерки» (Розовый) (1844-1848 гг.), «Ольгин павильон» (1846г.), Дворец в Ореанде в Крыму (1842-1852 гг.).

В парковых павильонах, построенных в Новом Петергофе, А.И.Штакеншнейдер стремился органично соединить противоположности – мотивы классицистической античности, вплоть до включения подлинных архитектурных деталей из Древних Помпей, с асимметричными, живописными приемами построения архитектурной формы. Динамичность их формы, строилась на сочетании вертикали смотровой башни со структурой статичных элементов, которые были «...как бы произвольно слепленными в одно живописное целое» [17, с. 58-59]. Композиционная идея динамично выстроенного плана и фасада в органичном сочетании со структурно выраженными классицистическими геометрическими составляющими была хорошо известна российским зодчим по проектам К.Ф. Шинкеля в пригороде Берлина – Потсдаме.

Мир классицизма не уходил полностью, а замещался его соединением с нехарактерной для него асимметрией, свободными приёмами компоновки архитектурного объёма из классицистических составляющих. Примером сочетания асимметричного, живописного плана паркового павильона с элементами регулярного ландшафта, резко переходившими в живописную организацию окружающего пространства, может служить первоначальное архитектурное решение ландшафта Царицына острова в Колонистском парке Нового Петергофа.

А.И. Штакеншнейдер запроектировал в свободной манере римской виллы в помпейском стиле Царицын павильон, рядом с которым цветники он контрастно выполнил в виде квадратов, а остальную часть острова автор трактовал в пейзажной манере с живописно прорисованными дорожками и малыми формами.

Павильон Бельведер на Бабигонском холме Нового Петергофа был решен автором в виде прямоугольного периптера древнегреческого храма, поднятого на высокий цоколь для лучшего обзора местности из его внутренних помещений, в то время как окружающая ландшафтная среда была запроектирована в пейзажном духе, с парковыми газонами и дорожками в свободной, криволинейной форме. Следует отметить, что контраст различных архитектурных приёмов организации внешнего окружающего пространства и архитектурного сооружения стал ведущим в архитектуре эпохи романтизма.

Павильон «Озерки» (Розовый) ярко демонстрирует синтетические приёмы построения качественно новой архитектурной формы. А.И. Штакеншнейдер в своей трактовке башенного объёма, характерного для всех парковых павильонов автора в Новом Петергофе, использует конкретный образ – небольшой древнегреческий ионический храм, который в своей художественной конкретике несёт все черты классицистического идеала – симметрию, рациональную геометричность объёмно-пространственного построения, заданную ордерность его архитектурных форм. Вместе с тем, помещенный в общий контекст асимметричной композиции, нехарактерной для классицизма, он приобретает качественно новое звучание, архитектура всего сооружения приобрела черты той новизны, которая вызывала восторг современников.



Е.А. Борисова, характеризуя композиционные приемы архитектора Г.Ю.Боссе, отражающие единство и противоречивость связи архитектурного объекта и природного окружения отмечает: «Определяющей становится «незамкнутость», создающая своеобразную незавершенность очертаний плана, он словно разветвляется, всё более сливаясь с окружением» [17, с. 64]. Эти же приёмы отмечаются в реализованном проекте архитектора Г.Ю. Боссе дворца в загородном имении Михайловка в Стрельне под Петербургом, где рисунок плана предполагает динамичность, открытость природному окружению, живописность системы в сочетании со статичностью составляющих ее элементов. Подобный подход к организации пространства был наиболее реализуем в условиях вне городской застройки и косвенно отражал идеалы романтиков в их поисках свободы. Архитектурным прототипом подобных композиционных приемов являлось отечественное и зарубежное средневековое зодчество.

*Выводы.* Синтез противоположностей в русской архитектуре первой половины XIX века находится в контексте романтического стремления к достижению гармонии между духовным и материальным, идеальным и реальным, объективным и субъективным. Архитектура наделяется ценностно-смысловым единством нормативности и творческой свободы. Принцип соединения стилистических противоположностей, стремление к достижению органичного единства архитектуры и природного окружения отмечается в творчестве ведущих архитекторов эпохи эклектики. Принцип единства противоположностей характерен для произведений русско-византийского стиля, который выражает ценностно-смысловую значимость консервативности, духовных ценностей, народного единства и национальной самобытности.

## Заключение

Изучение процесса перехода от классицизма к эклектике в русской архитектуре первой половины XIX века позволило выделить его диалектическую составляющую, понять логику и истоки его развития в отечественной архитектуре. В ходе работы был прослежен и систематизирован характер процесса смены классицистического художественного идеала на романтический, нашедший свое выражение в архитектуре ранней эклектики. Было установлено, что прошлый классицистический опыт творческого мышления в архитектуре не только не был полностью вытеснен, но активно и осознано включался современниками в теорию и практику «новой» архитектуры в виде диалектического соединения противоположностей. Подобный теоретический и практический опыт единства противоположностей в архитектуре отнюдь не являлся стилистическими издержками переходного периода, но породил такое значимое с ценностно-смысловой точки зрения стилистическое направление национальной архитектуры как русско-византийский стиль, а также основные стилеобразующие принципы эклектики, на которых основывалось сочетание в одном архитектурном сооружении различных противоречивых композиционных и художественных приёмов. В результате исследования установлена и проанализирована диалектическая сущность, стадийность в архитектурно-градостроительной теории и практике в первой половине XIX века в России.

Обращение ведущих представителей зарубежной и отечественной философско-эстетической мысли в конце XVIII – первой половине XIX века к анализу архитектуры явилось предвестником и теоретическим обоснованием сложных процессов переходного периода от моностилистики классицизма к архитектурной стилистике эклектики, сложившейся как своеобразный синтетический стиль к концу первой половины XIX века, диалектически выражавший ценностно-смысловые основания классицистического и романтического идеалов в искусстве, архитектуре.

Итогом проведенного исследования являются выводы, сформулированные в виде следующих основных положений:

1. Отмечается двойственность художественных предпочтений российских императоров Александра I и Николая I, чье влияние на развитие архитектуры обладало первостепенной значимостью. Выявлена положительная роль ведущего государственного заказчика в области архитектуры переходного периода от классицизма к эклектике – императоров Александра I и Николая I, его супруги императрицы Александры Фёдоровны, реализовавших в храмовом, общественно-просветительском, дворцовом и парковом строительстве свои художественные предпочтения, ценности, оказавшие значительное влияние на развитие новых стилистических приёмов в отечественной архитектуре. Особенности их художественного мировоззрения привели к тому, что наряду с новыми романтическими тенденциями в архитектуре результативно воплощались идеи классицизма, отразившиеся в сближении человека с миром, с природой, с космосом, в выстраивании парадигмы двоемирия, а также в частных композиционных решениях генеральных планов городов, в классицистической «образцовой» их застройке, в архитектуре церковных и общественных зданий первой половины XIX века. В период правления императора Николая I были реализованы все стадии диалектического процесса перехода от классицизма к ранней эклектике в русской архитектуре.

2. Проведённый в ходе исследования анализ философско-эстетических воззрений немецкого романтизма и идеализма позволил установить значительную роль в процессе перехода от стилистики классицизма к эклектике и историзму в архитектуре ведущего теоретика немецкого романтизма Ф. Шеллинга, оказавшего большое влияние на российскую эстетику и архитектурную теорию. Отмечается, что в начальный период перехода от классицизма к эклектике и историзму в архитектуре Ф. Шеллинг утверждал диалектически противоречивый характер произведений искусства, архитектуры, исследовал философскую рецепцию искусства с точки зрения возможности органичного объединения противоположностей реального и идеального, объективного и субъективного, конечного и бесконечного Ф. Шеллинг рассматривал современное ему состояние архитектуры как потенциальность, подразумевающую ее дальнейшего развитие.

Отведение достаточно большого места Ф. Шеллингом в своем исследовании вопросам, связанным с неклассицистическими архитектурными формами, является предвестником нарождающихся эклектики, с ее разнообразием исторических аналогов. Установлена двойственность источников в исследовании архитектуры, на которые опирался Ф. Шеллинг: теоретик античной архитектуры Витрувий и классицист И. Винкельман, а также теоретические воззрения художника и путешественника В. Ходжеса, отрицавшего единый классицистический идеал в архитектуре.

3. Диалектичность в русской философско-эстетической мысли, связанной с архитектурой, заключается в видении принципиальной противоположности между классицистической стилистикой и стилистикой, опирающейся на романтизированный средневековый идеал и вместе с тем подчеркиванием необходимости их объединения в процессе развития в качественно новой архитектуре. Эстетические идеи Ф. Шеллинга в архитектуре развили на национальной почве Н.И. Надеждин, А.И. Галич, обосновавшие идею необходимости диалектического соединения классицистического (античного) и романтического средневекового эстетического идеалов, синтез которых, по их мнению, должен был явиться прообразом будущей отечественной архитектуры, созвучной местным природным условиям и самобытным национальным традициям.

5. Выявлена философская рецепция монистической сущности классицизма в качестве начального этапа диалектического процесса перехода от классицизма к эклектике. Для данной ступени развития процесса стилистического перехода характерна нормативность классицистического идеала, несущего ценностно-смысловое содержание иерархичности, консервативности, приоритета общего, единого над частным, приматом рационализма в архитектурном мышлении. В то же время свидетельством диалектического процесса явилась начавшаяся романтизация, индивидуализация античных форм и художественных приемов в архитектуре позднего классицизма.

6. Установлено одновременное раздельное дуалистическое существование двух диаметрально противоположных художественных систем в зодчестве переходного периода от классицизма к эклектике, основанных на универсальном классицистическом идеале (классицистический рационализм) и романтизированном средневековом идеале, ассоциирующемся со свободой творчества, художественным иррационализмом, индивидуализмом.

7. Выявлен заключительный этап диалектического процесса перехода от классицизма к эклектике, философская рецепция которого выразилась в стремлении архитектурной теории и практики к объединению противоположностей реального и идеального, рационального и иррационального, нормативности и творческой свободы в одном архитектурном произведении, когда снимались творческие противоречия, характерные для двух предшествующих этапов перехода от классицизма к эклектике и историзму в отечественной архитектуре. Синтез противоположностей в одном произведении определил на новом качественном этапе творческий метод эклектики и историзма в отечественной архитектуре.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. Эстетическая теория / Т. Адорно. - М.: Республика, 2001. - 527 с.
2. Алексеев М. П. Томас Мур и русские писатели XIX века [Электронный ресурс] / М. П. Алексеев // Русско-английские литературные связи. (XVII век - первая половина XIX века) Литературное наследство. Т. 96. - М.: Наука, 1982. Режим доступа: [http://az.lib.ru/p/podolinskij\\_a\\_i/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/p/podolinskij_a_i/text_0080.shtml) (дата обращения 18.07.2023).
3. Алексеев М. П. Томас Мур, его русские собеседники и корреспонденты / М. П. Алексеев // Международные связи русской литературы. Сборник статей. Под редакцией академика М. П. Алексеева. - М. - Л.: Издательство Академии наук СССР, 1963. - С.233-285. Режим доступа: [http://az.lib.ru/t/turgenew\\_a\\_i/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/t/turgenew_a_i/text_0080.shtml) (дата обращения 18.07.2023).
4. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве в 2 т. / Л.-Б. Альберти. - М.: издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. - Т.1. - 392 с.
5. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм / Р. Арнхейм. - М.: Стройиздат, 1984. - 193 с.
6. Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики / В. Ф. Асмус. - М.: Искусство, 1968. - 654 с.
7. Банфи А. Философия искусства / А. Банфи. М.: Искусство, 1989. - 384 с.
8. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. М.: Прогресс, 1989. - 616 с.
9. Бахтин М.М. Собрание сочинений т.1. Философская эстетика 1920-х годов / М.М. Бахтин. - М.: Издательство русские словари Языки славянской культуры, 2003. - 957 с.
10. Башляр Г. Поэтика пространства / Г. Башляр. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. - 352 с.
11. Бенуа А., Лансере Н. Дворцовое строительство императора Николая I [Электронный ресурс] / А. Бенуа, Н. Лансере // Старые годы. - 1913.- № 7-9. - С. 173-196. Режим доступа: <http://www.rus-sky.com/gosudarstvo/tarasov/nic6.htm>. - Загл. с экрана.

12. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин М.: МЕДИУМ, 1996. - 240 с.
13. Бердяев Н. А. Творчество и объективация / Н. Бердяев. - М.: T8RUGRAM, 2018. - 300 с.
14. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. - Л.: Худож. лит., 1973. - 568 с.
15. Бернарден де-Сен-Пьер. Поль и Виргиния. Индийская хижина / Режим доступа:  
[http://az.lib.ru/b/bernardendesenpxer\\_z/text\\_1790\\_la\\_chaumiere\\_indienne.shtml](http://az.lib.ru/b/bernardendesenpxer_z/text_1790_la_chaumiere_indienne.shtml)  
1
16. Блауберг И.В. Проблема целостности и системный подход / И.В. Блауберг. – М.: Эдиториал УРСС, 1997. - 448 с.
17. Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века / Е. А. Борисова. - М.: Наука, 1979. - 320 с.
18. Борисова Е. А. Русская архитектура в эпоху романтизма / Е. А. Борисова. - Спб.: Дмитрий Буланин, 1999. - 316 с.
19. Брунов Н.И. Очерки по истории архитектуры / Н.И. Брунов, Т.2. – Мб: ЗАО Центрполиграф, 2003. - 540 с.
20. Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aethetica*. В 2-х томах / В.В. Бычков М.-СПб.: Университетская книга, 1999. - Т2. - 527 с.
21. Валгалла // Художественная газета, Спб, 1840. - № 5 - С. 13-17.
22. Ванслов В.В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. - М.: Искусство, 1966. - 403 с.
23. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин - М.: В. Шевчук, 2009. - 344 с.
24. Вергунов А.П., Горохов В.А. Русские сады и парки / А.П. Вергунов, В.А. Горохов. - М.: Наука, 1987. - 418 с.
25. Винкельман И.И. История искусства древности. Малые сочинения / И. И. Винкельман. – СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000. - 800 с.

26. Витберг А.Л. / Записки академика Витберга, строителя храма Христа Спасителя в Москве // Русская старина. Ежемесячное историческое издание. - 1872. - том V. - 582 с.
27. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма: (Фр. Шлегель, Новалис) / Р. М. Габитова. - М.: Наука, 1978. - 288 с.
28. Габричевский А. Г. Морфология искусства / А. Г. Габричевский. - М.: Аграф, 2002. - 864 с.
29. Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х томах / Г. В. Гегель. - М.: Искусство, 1968. - Т. 1. - 330 с.
30. Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х томах / Г. В. Гегель. - М.: Искусство, 1968. - Т. 2. - 326 с.
31. Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х томах / Г. В. Гегель. - М.: Искусство, 1968. - Т. 3. - 623 с.
32. Герцен А. И. Собрание сочинений в тридцати томах / А. И. Герцен. - М.: Издательство Академии Наук СССР, 1954. - Т. 3. - 364 с.
33. Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени / Н. В. Гоголь // Арабески. - СПб.: Наука, 2009. - С. 88-104.
34. Гомбрих Э. История искусства / Э. Гомбрих. М.: АСТ, 1998. - 688 с.
35. Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения / Э. Гомбрих. - СПб.: Алетейя, 2017. - 408 с.
36. Грабарь И.Э. История русского искусства. Архитектура. Том III. Петербургская архитектура XVIII-XIX вв. / И.Э. Грабарь. М.: И. Кнебель, 1910. - 584 с.
37. Гудмен Н. Способы создания миров / Н. Гудмен М.: Идея-Пресс, Логос, Практие, 2001. - 376 с.
38. Гулыга А. В. Немецкая классическая философия / А. В. Гулыга. - М.: Рольф, 2001. - 416 с.
39. Гулыга А. В. Шеллинг / А. В. Гулыга. - М.: Соратник, 1994. - 315 с.
40. Гулыга А.В. Эстетика в свете аксиологии. Пятьдесят лет на Волхонке / А.В. Гулыга. – СПб.: Алетейя, 2000. - 447 с.



41. Гулыга А. В. Философское наследие Шеллинга (вводная статья) А. В. Гулыга // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. М.: Мысль, 1987. - Т. 1. С. 3-38.
42. Делитц Х. Архитектура в социальном измерении. URL: <https://les-urbanistes.blogspot.com/2009/02/blog-post.html> (дата обращения 01.02.2023).
43. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс. – М.: Стройиздат, 1985. - 136 с.
44. Добрицина И. А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре. Архитектура в контексте современной философии и науки / И. А. Добрицина. - М.: Прогресс-Традиция, 2004. - 416 с.
45. Евсина Н. А. Архитектурная теория в России XVIII в. / Н. А. Евсина. - М.: Наука, 1975. - 262 с.
46. Евсина Н. А. Русская архитектура в эпоху Екатерины II / Н. А. Евсина. - М.: Наука, 1994. - 223 с.
47. Замотин И.И. Романтический идеализм в русском обществе и литературе 20-30 гг. XIX века / И. И. Замотин. - СПб.: Тип. Александрова, 1907. - 427 с.
48. Зайончковский А. М. Восточная война. 1853-1856 гг. в связи с современной ей политической обстановкой. Том I / А. М. Зайончковский. - СПб.: Экспедиция изготовления государственных бумаг, 1908. - 763 с.
49. Зеньковский В. В. XIX век В. В. Зеньковский // История русской философии. - М.: Академический Проект, Раритет, 2001. - С.111-448.
50. Зиммель Г. Философия культуры // Г. Зиммель. Избранное - М.: Юрист, 1996. - Т. 1. - 671 с.
51. Иванов В. И. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория / В. И. Иванов. - М.: Искусство, 1995. - 669 с.
52. Иконников А.В. Историзм в архитектуре / А. В. Иконников. - М.: Стройиздат, 1997. - 559 с.
53. Иконников А.В. Утопическое мышление и архитектура / А. В. Иконников. - М.: Архитектура-С, 2004. - 400 с.

54. Ильин И.А. Путь к очевидности / И.А. Ильин. – М.: Республика, 1993. - 430 с.
55. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М.: Изд-во Иностранной литературы, 1962. - 570 с.
56. Каменский З.А. Русская эстетика первой трети XIX века. Романтизм / З.А. Каменский // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века в 2-х т. - М.: Искусство, 1974. - Т.2, с. 9-76.
57. Каган М.С. Философская теория ценности / М.С. Каган. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. - 205 с.
58. Каменский З. А. А. И. Галич / З. А. Каменский. - М.: ИФРАН, 1995. - 229 с.
59. Каменский З. А. Русская философия начала XIX века и Шеллинг / З. А. Каменский. - М.: Наука, 1980. - 325 с.
60. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант. - М.: Искусство, 1994. - 367 с.
61. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Э. Кассирер. – М.: Гардарики, 1998. - 784 с.
62. Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России / Е. И. Кириченко. - М.: Искусство, 1986. - 344 с.
63. Кириченко Е. И. Романтизм и историзм в русской архитектуре (К вопросу о двух фазах развития эклектики) / Е. И. Кириченко // Архитектурное наследство. Вып. 36. - М.: Стройиздат, 1988. - С. 130-144.
64. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-х -1910-х годов / Е. И. Кириченко. - М.: Искусство, 1978. - 396 с.
65. Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств / Э. Кон-Винер. – М.: Сварог и К, 2000. - 218 с.
66. Коплстон Ф. От Фихте до Ницше / Ф. Коплстон. - М.: Республика, 2004. - 544 с.

67. Корф М.А. Материалы и черты к биографии императора Николая I / М. А. Корф //Сборник Русского Исторического Общества. - 1896. - Т. 98. - С. 1-100.
68. Коршунова М.Ф. Джакомо Кваренги / М.Ф. Коршунова. - Л.: Лениздат, 1977. - 168 с.
69. Кузнецов С. О. Адам Менелас на российской земле: возможные пути интерпретации творчества архитектора императора Николая I / О. С. Кузнецов // Россия в николаевское время: наука, политика, просвещение. Философский век. Альманах. Вып. 6. – СПб: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 1998. - С. 211-229.
70. Кукольник Н. В. Вилла /Н. В. Кукольник // Художественная газета. СПб., 1837. - № 11-12. - С. 178-190.
71. Кукольник Н. В. Избранные труды по истории изобразительного искусства и архитектуры; Доменикино: трагедия / Н. В.Кукольник Н. В. - СПб.: БАН, 2013. - 456 с.
72. Кюстин А. Россия в 1839 году / А. Кюстин. - СПб.: Крига, 2008. - 704 с.
73. Лазарев В. В. Шеллинг / В. В. Лазарев. - М.: Мысль, 1976. - 199 с.
74. Лефевр А. Производство пространства / А. Лефевр. - М.: Streike Press, 2015. - 432 с.
75. Лихачёв Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д. С. Лихачев. - М.: Согласие, 1998. - 471 с.
76. Линьков Е. С. Диалектика субъекта и объекта в философии Шеллинга / Е. С. Линьков. - Л.: ЛГУ, 1973. - 112 с.
77. Лисовский В.Г. Архитектура России XVIII - начала XX века. Поиски национального стиля / В.Г. Лисовский. - М.: Белый город, 2009. - 567 с.
78. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы / А. Ф. Лосев. - М: Академический проект, 2010. - 416 с.
79. Лотман Ю. М. Архитектура в контексте культуры /Ю. М. Лотман // Семиосфера. - СПб.: Искусство-СПб., 2010. - С. 676-682.

- 80.Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998. - 704 с.
- 81.Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2007. 518 с.
- 82.Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820—1830-е гг.) / Ю. В. Манн. - М.: Искусство, 1969. - 304 с.
- 83.Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / М. Мерло-Понти. - Минск: Логвинов, 2006. - 400 с.
- 84.Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / М.: Искусство, 1994. - 606 с.
- 85.Надеждин Н. И. Сочинения в двух томах. Т.1: Эстетика. Т. II: Философия / Н. И. Надеждин. - СПб.: Издательство РХГИ, 2000. - 976 с.
- 86.Нарский К. С. Западноевропейская философия XIX века / К. С. Нарский. - М.: Высшая школа, 1974. - 383 с.
- 87.Новые постройки в Петергофе / Художественная газета, СПб, 1837. - №11-12. - С. 173-177.
- 88.Овсянников М.Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм / М.Ф. Овсянников // Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. - М.: Мысль, 1966. - С. 19-43
- 89.Одоевский В.Ф. Русские ночи / В.Ф. Одоевский. – Л.: Наука, 1975, 319 с.
- 90.Ожегов С. С. Типовое и повторное строительство в России в XVIII - XIX веках / С. С. Ожегов. - М.: Стройиздат, 1984. - 168 с.
- 91.Оль Г. А. Александр Брюллов / Г. А. Оль. - Л.: Лениздат, 1983. - 151 с., ил.
- 92.Описание праздника «Волшебство белой розы» в Потсдаме 13 июля 1829 года в честь дня рождения Императрицы Российской империи (Александры Федоровны) [Электронный ресурс] - Берлин, 1829. Режим доступа <http://www.raruss.ru/ceremonies/1458-festes-weissen-rose.html>
- 93.Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды / Х. Ортега-и-Гассет. - М.: Весь Мир, 1997. - 704 с.

94. Ойзерман Т. И. История диалектики. Немецкая классическая философия / Т. И. Ойзерман. - М: Мысль, 1978. - 363 с.
95. О новейшей живописи / [примеч. ред. Н.В. Кукольника] // Художественная газета. СПб., 1837. - № 7-8. - С. 109-115.
96. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства / Э. Панофский. - СПб.: Академический проект, 1999. - 394 с.
97. Панофский Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Э. Панофский. СПб.: Андрей Наследников, 2002. - 237 с.
98. Пащинская И. О. Петергофские праздники XIX века: историко-культурологический анализ: Автореф. дис. канд. культур. наук: 24.00.01. СПб, 2013. - 31 с.
99. Пестов А.Л. Naturphilosophie Шеллинга / А.Л. Пестов // Ф.В.Й. Шеллинг. Идеи к философии природы как введение в изучение этой науки. - СПб.: Наука, 1998. – С 5-62.
100. Петров А. Н., Борисова Е. А., Науменко А. П. Памятники архитектуры Ленинграда / А. Н. Петров, Е. А. Борисова, А. П. Науменко. Л.: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1958. - 369 с.
101. Петрова Т. А. Андрей Штакеншнейдер / Т. А. Петрова. - Л.: Лениздат, 1978. - 184 с.
102. Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С. В. И. История русской архитектуры / Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. - Л.: Стройиздат, Ленинградское отделение, 1984. - 512 с., ил.
103. Пилявский В. И. Стасов-архитектор / В. И. Пилявский. - Л.: Госстройиздат, 1963. - 251 с., ил.
104. Попов П.С. Состав и генезис «Философии искусства» Шеллинга / П.С. Попов // Шеллинг Фридрих. Философия искусства М.: Мысль, 1966. – С. 7-37.

105. Попов Ю. Н. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля / Ю. Н. Попов // Фридрих Шлегель. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. - М.: Искусство, 1983. - Т.1. - С. 5-18.
106. Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины XIX века / А. Л. Пунин. - Л.: Лениздат, 1990. - 351 с., ил.
107. Пушкин А. С. Медный всадник / А. С. Пушкин. - Л.: Наука, Ленинградское отделение 1978. - 288 с.
108. Ракова М. М. Русское искусство первой половины XIX века / М. М. Ракова. - М.: Искусство, 1975. - 239 с. с ил.
109. Реале Д., Антисери Д. Романтическое движение и формирование идеализма / Д. Реале, Д. Антисери // Западная философия от истоков до наших дней. - М.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. - Т. 4. - 880 с.
110. Рескин Д. Лекции об искусстве / Д. Рескин. – М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. – 319 с.
111. Рикер П. История и истина / П. Рикер. - СПб.: Алетея, 2002. - 400 с.
112. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века в 2-х т. / Ред. коллегия: М. Ф. Овсянников и др. Сост., вступит. статья и примеч. З. А. Каменского. - М.: Искусство, 1974. - Т.1. - 403 с.
113. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века в 2-х т. / Ред. коллегия: М. Ф. Овсянников и др. Сост., вступит. статья и примеч. З. А. Каменского. - М.: Искусство, 1974. - Т.2. - 647 с.
114. Саваренская Т.Ф., Швидковский Д.О., Петров Ф.А. / История градостроительного искусства. Поздний феодализм и капитализм. - М.: Стройиздат, 1989. - 391 с.
115. Садовский В.Н. Основания общей теории систем / В.Н. Садовский. – М.: Наука, 1974. - 279 с.
116. Сарабьянов Д. В. Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII - начало XX века / Д. В. Сарабьянов. - М.: Искусство - XXI век, 2003. - 296 с.

117. Славина Т. А. Константин Тон / Т. А. Славина. - Л.: Стройиздат, 1989. - 222 с.
118. Смолина Н.И. Традиции симметрии в архитектуре / Н. И. Смолина. - М.: Стройиздат, 1990.-343 с.
119. Снегирев В. Архитектор В. И. Баженов / В. Снегирев. - М.: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1937. - 188 с.
120. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика / В.С. Соловьев. – М.: Искусство, 1991. - 701 с.
121. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика / П.А. Сорокин. – М.: Астрель, 2006. - 1176 с.
122. Столович Л. Н. История русской философии. Очерки / Л. Н. Столович. - М.: Республика, 2005. - 495 с.
123. Столович Л.Н. Красота. Добро. Истина. Очерк эстетической аксиологии. / Л. Н. Столович. - М.: Республика, 1994. - 464 с.
124. Тарановская М. З. Карл Росси / М. З. Тарановская. - Л.: Стройиздат, ленинградское отделение, 1980. - 223 с.
125. Тарасов Б.Н. Николай Первый и его время / Б. Н. Тарасов. - М.: Олма-Пресс, 2000. - 512 с.
126. Тасалов В. И. Хаос и порядок: социально-художественная диалектика / В.И. Тасалов. - М.: Знание, 1990. - 64 с.
127. Телпоровский В. Н. Кваренги. Материал к изучению творчества / В. Н. Телпоровский. - Л., М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1954. - 114 с., ил.
128. Трёлъч Э. Историзм и его проблемы. Логическая проблема философии истории / Э. Трёлъч. - М.: Юрист, 1995. - 719 с.
129. Тугаринов В. П. Избранные философские труды / В.П. Тугаринов. - Л.: Издательство Ленинградского университета. 1988. - 344 с.
130. Турчин В.С. От романтизма к авангарду Лица. Образы. Эпоха / В. С. Турчин. В 2 т. Т.1 - М.: Прогресс-Традиция, 2016. - 608 с.
131. Тэн. И. Философия искусства / И. Тэн. – М.: Республика, 1996. - 351 с.

132. Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания. Дневник / А. Ф. Тютчева. - М.: Захаров, 2000. - 416 с.
133. Уемов А.И. Системный подход и общая теория систем / А.И. Уемов. М.: Мысль, 1978. - 272 с.
134. Философия Фихте в России / Редактор-составитель В. Ф. Пустарнаков. - СПб.: РХГИ, 2000. - 368 с.
135. Фишер К. Учение Шеллинга о природе / К. Фишер // прил. к кн. Ф. Ф. Й. Шеллинг Лекции о методе университетского образования / Пер. с нем., вступ. ст., примеч. И. Фокина. - СПб.: Мирь, 2009. - С. 318-344.
136. Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П. А. Флоренский. - М.: Мысль, 2000. - 446 с.
137. Франк М. Аллегория, остроумие, фрагмент, ирония. Фридрих Шлегель и идея разорванного «Я» / М. Франк // Немецкое философское литературоведение наших дней. - СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2001. - С. 291-313.
138. Фролов Э. Д. У истоков русского классицизма: А. Н. Оленин и С. С. Уваров [Электронный ресурс] / Э. Д. Фролов // Публикации Центра антиковедения СПбГУ. Режим доступа <http://www.centant.spbu.ru/centrum/publik/frolov/frol034.htm>. - Загл. с экрана
139. Хартанович М. Ф. Микешин М. И. Ученое сословие России / М. Ф. Хартанович, М. И. Микешин // Россия в николаевское время: наука, политика, просвещение. Философский век. Альманах. Вып. 6. - СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 1998. - С. 9-18.
140. Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер - М.: Академический Проект, 2008. - 528 с.
141. Хомяков А.С. О возможности русской художественной школы / А.С. Хомяков // Полное собрание сочинений. – М.: Университетская типография, 1900. – Т.1. - С. 73-101.



142. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения. Философские фрагменты / М. Хоркхаймер, Т. Адорно. М.-СПб.: Медиум, Ювента, 1997.- 312 с.
143. Чаадаев П. Я. Об архитектуре / П. Я. Чаадаев // Полн. собр. соч. и избранные письма. - М.: Наука, 1991. - Т. 1. - С. 441-444.
144. Чеканова О. А., Ротач А. Л. Огюст Монферран / О. А. Чеканова, А. Л. Ротач. - Л.: Стройиздат. Ленингр отд-ние, 1990. - 224 с., ил.
145. Шеллинг Ф.В.Й. Бруно, или о божественном и природном начале вещей. Беседа// Ф.В.Й. Шеллинг: Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1987. - Т. 1. - С. 490-588.
146. Шеллинг Ф.В.Й. Введение к наброску системы натурфилософии, или О понятии умозрительной физики и о внутренней организации системы этой науки// Ф.В.Й. Шеллинг: Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1987. - Т. 1. С. 182-226.
147. Шеллинг Ф.В.Й. Идеи к философии природы как введение в изучение этой науки / Ф.В.Й. Шеллинг. - СПб.: Наука, 1998. - 518 с.
148. Шеллинг Ф.В.Й. Изложение моей системы философии / Ф.В.Й. Шеллинг. - СПб.: Наука, 2014. - 262 с.
149. Шеллинг Ф.В.Й. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения. в 2. т. М.: Мысль, 1987. - Т. 2. - С. 52-85.
150. Шеллинг Ф.В.Й. Об отношении реального к идеальному // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в 2 т. М.: Мысль, 1987. - Т. 2. - С. 34-51.
151. Шеллинг Ф.В.Й. О возможности формы философии вообще // Шеллинг Ф.В.Й. Ранние философские сочинения; пер. с нем., вступ. ст., комм., примеч.: И. Фокин. - СПб.: Алетейя, 2000. - С. 185-270.
152. Шеллинг Ф.В.Й. О мировой душе. Гипотеза высшей физики для объяснения всеобщего организма, или Разработка первых основоположений натурфилософии на основе начал тяжести и света // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1987. - Т. 1. - С. 89-181.

153. Шеллинг Ф.В.Й. О Я как принципе философии // Шеллинг Ф.В.Й. Ранние философские сочинения; пер. с нем., вступ. ст., комм., примеч.: И. Фокин. - СПб.: Алетейя, 2000. - С. 27-104.
154. Шеллинг Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1987. - Т.1.- С. 227-489.
155. Шеллинг Ф.В.Й. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения. в 2. т. М.: Мысль, 1987. - Т. 2. - С. 86-158.
156. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг. - М.: Мысль, 1966. - 496 с.
157. Шеллинг Ф. В. Й. Философские письма о догматизме и критицизме// Ф.В.Й. Шеллинг. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1987. - Т.1. - С. 39-88.
158. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека /Ф. Шиллер М.: РИПОЛ классик, 2018. - 242 с.
159. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. / Шлегель Ф. - М.: Искусство, 1983. -Т. 1. - 479 с.
160. Шопенгауэр А. Собрание сочинений в 6 т. Т.1. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. - М.: Терра - Книжный клуб; Республика, 1999. - 496 с.
161. Шопенгауэр А. Собрание сочинений в 6 т. Т.2. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. - М.: Терра - Книжный клуб; Республика, 1999. - 560 с.
162. Шурыгин Я.И. Казанский собор / Я.И. Шурыгин. - Л.: Лениздат, 1987. - 191 с.
163. Эко У. Эволюция средневековой эстетики / У. Эко. – СПб.: Азбуку-классика, 2004. - 288 с.
164. Щедровицкий Г.П. Проблемы логики научного исследования и анализ структуры науки / Из архива Г. П. Щедровицкого. Т.7. // Г.П. Щедровицкий. М.: Путь. 2004. - 400 с.

165. Юдин Э. Г. Системный подход и принцип деятельности / Э.Г. Юдин. – М.: Наука, 1978. - 391 с.
166. Beiser F. C. German Idealism. The struggle against subjectivism 1781 - 1801. - Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2002. - 752 p.
167. Beiser F. C. The romantic imperative. The concept of Early German romanticism. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003. - 262 p.
168. Bergdoll B. European architecture: 1750-1890. Oxford University Press, 2000. - 336 p.
169. Berlin I. The Roots of Romanticism (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts). Princeton: Princeton University Press, 2001. - 171 p.
170. Bowie A. Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche. Manchester and New York: Manchester University Press, 1993. - 346 p.
171. Breazeale, Dan, "Johann Gottlieb Fichte", The Stanford Encyclopedia of Philosophy URL <https://plato.stanford.edu/archives/sum2023/entries/johann-fichte/> дата обращения 31.07.2023
172. Breckman W. European Romanticism: A Brief History with Documents. Boston and New York: Bedford/St. Martin's Press, 2007, 240 p.
173. Colman, S. Harmonic proportion and form in nature, art, and architecture. Dover Publications, 2003. - 336 p.
174. Crook, J. M. Dilemma of style: Architectural ideas from the picturesque to the post-modern. University of Chicago Press, 1987. - 384 p.
175. Dolgner D. Klassizismus. Leipzig: E. A. Seemann Verl., 1991. - 244 p.
176. Eidlitz L. The nature and function of art: More especially of architecture. Legare Street Press, 2022. - 526 p.
177. Frampton, K. Studies in tectonic culture: The poetics of construction in Nineteenth and Twentieth Century architecture. The MIT Press, 2001. - 448 p.
178. Frank M. The philosophical foundations of early German romanticism. New York: State University of New York Press, 2003. - 298 p.

179. Gilly F. *Essays on Architecture 1796- 1799*. The Getty center for the history of art, 1996. - 240 p.
180. Hagan, S. *Taking shape: A new contract between architecture and nature*. Routledge, 2001. - 240 p.
181. Harries, K. *Meaning of modern art*. Northwestern U.P, 1979. - 166 p.
182. Hay K. August Wilhelm von Schlegel // *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/schlegel-aw/>.
183. Hodges W. *Travels in India, during the years 1780, 1781, 1782, & 1783*. London, 1794. - 194 p.
184. Kaufmann E. *Architecture in the age of reason: Baroque and post-baroque in England, Italy, and France*. Harvard University Press, 2014. - 384 p.
185. Mallgrave H. F. *Modern Architectural Theory: A historical survey, 1673-1968*. Cambridge University Press, 2009. - 522 p.
186. Matthews B. *Schelling's Organic Form of Philosophy/ Life as the Schema of Freedom*. New York: State University of New York Press, 2011. - 300 p.
187. Murphy P., Roberts D. *Dialectic of Romanticism: A Critique of Modernism*. London, New York: Continuum, 2004. - 236 p.
188. Pinkard T. *German philosophy 1760-1860. The legacy of idealism*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002. - 394 p.
189. Psara S. *Architecture and narrative/ The formation of space and cultural meaning*. London and New York: Routledge, 2009. - 285 p.
190. Pugin, A. W. *The true principles of pointed or Christian architecture*. Kessinger Publishing, 2010. - 148 p.
191. *Rethinking Architecture / A reader in cultural theory*. Edited by Neil Leach. London and New York: Routledge, 1997. - 432 p.
192. Ruskin, J. *True and beautiful in nature, art, morals, and religion*. Palala Press, 2015. - 332 p.
193. Steffens M. K. F. *Schinkel. 1781-1841*. Koln: Taschen, 2003. - 96 p.

194. Toews J. E. *Becoming Historical: Cultural Reformation and Public Memory in Early Nineteenth-Century Berlin*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. - 492 p.
195. Venturi. R. *Complexity and contradiction in architecture*. New York: The Museum of Modern Art Papers on Architecture, 1977. - 136 p.
196. Walton K. *Marvelous Images: On Values and the Art*. Oxford University Press, 2008. - 254 p.
197. Watkin D., Mellinghoff T. *German architecture and the classical ideal. 1740-1840*. London: Thames and Hudson, 1987. - 296 p.
198. Winters, E. *Architectural aesthetics: Appreciating architecture as an art*. Bloomsbury Academic, 2023. - 266 p.
199. Wirth J. *The conspiracy of life. Meditations on Schelling and his time*. New York: State University of New York Press, Albany, 2003. - 300 p.