

Екатерининский классицизм



Автор текста
Лариса Мерсатовна Бедретдинова

Издательство «Белый город»

Директор К. Чеченев
Директор издательства А. Астахов
Коммерческий директор Ю. Сергей
Главный редактор Н. Астахова

Редактор Е. Галкина
Верстка: Н. Путилова
Корректор С. Щербич
Цветокоррекция: А. Курбацкая

На обложке:
Вигилиус Эриксен
Екатерина II на коне
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

На титульном листе:
Отворот ольстра (футляра для пары пистолетов, пришивавшегося к седлу). Петербургская шпалерная мануфактура. 1775–1796
Государственный музей-заповедник «Московский Кремль»

На авантитуле:
Христоф Унтерпергер с помощниками
Копии Лоджий Рафаэля в Ватикане. 1779–1787
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ISBN 978-5-7793-1347-6
УДК 7.034.7(47+57)"1762/1796"(084.1)
ББК 85.101(2)1я6
Е45

Отпечатано в Италии
Тираж 3 000

Лицензия ИД № 04067 от 23 февраля 2001 года

Издательство «Белый город»,
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56/2
Тел.: (495) 916-5595, 780-3911, 780-3912,
688-7536, (812) 766-3393
Факс: (495) 916-5595, (812) 766-5806
Сайт издательства: www.belygorod.ru
E-mail: belygorod@mail.ru

По вопросам приобретения книг
по издательским ценам обращайтесь по адресам:
105264, Москва, ул. Верхняя Первомайская,
д. 49а, корп. 10, стр. 2
Тел.: (495) 780-3911, 780-3912
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56/2
Тел. (495) 916-5595

© «Белый город», 2008



Екатерининский Классицизм

БЕЛЫЙ ГОРОД



Современные исследователи рассматривают русский классицизм как часть общеевропейского художественного движения, которое стало развиваться с 60-х годов XVIII столетия (по отношению к искусству Западной Европы этого периода применяют термин неоклассицизм). Рим, куда в эту пору съезжались художники разных стран, становится интернациональным центром, где формируется новый стиль. Поиски в изобразительных искусствах современного художественного языка основывались на осознании существования различных исторических стилей и нового исторического отношения к ним. Обилие археологических открытий, главным образом в Италии, способствовало новой интерпретации античности, с которой неоклассицизм оставался тесно связан. Эстетические позиции неоклассицизма нашли теоретическое оформление в трудах немецкого историка искусства Иоганна Иоахима Винкельмана (1711–1768). Два качества – благородная простота и спокойное величие – были для него определяющими в оценке произведения искусства. В России, как и во всей Европе, хорошо знали его книгу *История искусства древности*, первое издание которой вышло в 1764 году.

Борис Васильевич Суходольский
Прогулка. Около 1754
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Спор «о древних и новых», начавшийся на рубеже XVII и XVIII веков, о преимуществах старых мастеров и достоинствах современных, для эпохи неоклассицизма решался в пользу древнего искусства. Винкельманом был сформулирован парадокс: для того чтобы добиться совершенства в искусстве и сделаться неподражаемым, нужно стремиться к подражанию античным мастерам. Задача искусства – творить идеальную красоту, источником которой является природа. Прекрасное растворено в многочисленных индивидуальных существах, в которых совершенное соединяется с несовершенным. Изучая природу, греки прошли долгий путь. Выбирая в ней все самое совершенное, они сумели создать идеально-прекрасные образы. С тех пор многое было утеряно. Учиться отбирать в природе то, что достойно подражания, следует, опираясь на опыт древних греков. Таким образом, в искусстве неоклассицизма возникло два основных ориентира – античность и природа.

Как и в эпоху барокко, аллегорический язык изобразительного искусства опирается на античную мифологию и историю, христианскую символику. Мифологические сюжеты интерпретируются как развернутые аллегории. Однако изменяются способы обращения с аллегорией и мифом. Не поощряется многоуровневая интерпретация образа, многозначность в истолковании аллегорий,

поскольку требуется, чтобы они были доступны для понимания без развернутых литературных комментариев и достаточно ясно прочитывались непосредственно при знакомстве с произведением.

Интенсивное освоение античного наследия в России началось только в начале XVIII века. В официальном искусстве екатерининской эпохи, как и в петровское время, античная мифология и история традиционно превращаются в определенную знаковую систему: событиям и героям екатерининского царствования находят соответствующие аналогии и параллели в древней истории и мифах.

Одним из своих постоянных лицетворений Екатерина II избрала мифологический образ Минервы – богини мудрости и справедливых войн, покровительницы наук и искусств. Вскоре после коронации во время масленичных гуляний 1763 года в Москве было устроено маскарадное шествие под названием *Торжествующая Минерва*. Представление о его сценарии и маршруте давали печатная афиша с приложенным к ней либретто. Процессия двигалась от Головинского дворца, расположенного за Яузой, к центру города. Зрелище состояло из двух частей – сатирической и панегирической. Сначала появлялись колесницы, сидящие на них персонажи осмеивали различные пороки, затем следовали персонажи положительные – Вулкан, Юпитер, Аполлон, Музы на Парнасе. Замыкала шествие колесница,

в которой торжествующую Минерву венчали Виктория и Слава. Хоровые песнопения, сопровождавшие процессию, поясняли аллегории праздника, идейным содержанием которого было прославление новой императрицы в облике античной богини и наступающего с ее царствованием золотого века.

Образ Екатерины-Минервы культивировался в различных видах изобразительного искусства – медали, скульптуре, живописи на протяжении всего царствования. Ранним примером стала картина С. Торелли *Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств* (1770). Более завуалированно панегирик императрице звучит в произведении М.И. Козловского *Минерва и гений художеств* (1796, бронза, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) или И.А. Акимова *Прометей делает статую по приказанию Минервы* (1775, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург).

Определяющую роль в художественной жизни страны во времена Екатерины имела Императорская Академия художеств, основанная в 1757 году И.И. Шуваловым. Почти весь период правления Екатерины II, с конца 1764 по 1794 год, пост президента Академии занимал И.И. Бецкой. Знаком особого покровительства императрицы стало дарование Академии в 1764 году нового устава. В 1765 году состоялось торжество в честь закладки нового здания Академии по проекту Ж.-Б. Валлен-Деламота и А.Ф. Кокоринова, строительство которого продолжалось до 1788 года. В этом проекте заметно влияние архитектуры общественных сооружений французского классицизма, и в частности работ Ж.-Ф. Blondela, Ж.-А. Габриэля.

Здание занимает целый квартал, в плане оно представляет собой прямоугольник, в центр которого вписан огромный круглый двор и еще четыре внутренних служебных двора по сторонам от него. Протяженный главный фасад обращен на набережную Невы и имеет центральный и два боковых ризалита. На центральной оси здания располагались

парадный круглый двор, вестибюль с парадной лестницей, круглый конференц-зал, находившийся в среднем ризалите фасада. Сквозной проезд под конференц-залом, позднее застроенный, вел в круглый парадный двор.

Ритмическая организация главного фасада еще близка барочным принципам. В мерный ритм пилястр вдоль всего фасада включаются колонны центрального портика и двух боковых ризалитов. Более важной является скорее горизонтальная протяженность, чем акцентирование центра и трехчастного деления: боковые ризалиты не имеют фронтонов, прерывающих горизонтальное движение антаблемента, а фронтоны центрального ризалита достаточно низкий и помещен на фоне аттика, купол углублен в объеме ризалита и не претендует на роль значительного вертикального акцента. Криволинейные очертания главного ризалита также напоминают о приемах предшествующих стилей. Вместе с тем пропорции

архитектурных элементов создают впечатление спокойствия и уравновешенности, без характерной для барокко пульсации движения. Ордерные элементы также используются несколько иначе: они выявляют более четко архитектурную основу здания и логику соподчинения всех частей, создающих единый организм. К этому следует добавить простоту и строгость орнамента, четкое членение на этажи. Все эти черты делают здание Академии художеств постройкой, типичной для раннего периода классицизма, которая к моменту завершения строительства, 1788 году, уже казалась немного устаревшей.

Тематика скульптуры, украшавшей здание, соответствовала его назначению. На куполе была установлена *Минерва, коронующая искусства и науки*, статуя из дерева по модели И.П. Прокофьева. В центральном фронтоне помещался скульптурный рельеф *Парнас*, композиция которого восходила к росписи виллы



Федор Степанович Рокотов
Портрет Екатерины II. 1763
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Стефано Торелли
Екатерина II в образе Минервы,
покровительницы искусств. 1770
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Альбани, работе одного из самых популярных в Риме художников-классицистов А.Р. Менгса. В качестве декора интерьеров использовались слепки с античных статуй и ваз. Парадные помещения главного корпуса были украшены также рельефами соответствующей тематики, в местоположении которых учитывалась ритмическая связь с архитектурным членением стен и степень освещенности. Скульптурные элементы, обладая композиционной самостоятельностью, воспринимались органической частью архитектурного ансамбля.

Согласно новому уставу 1764 года при Академии художеств было открыто Воспитательное училище, куда принимали 5–6-летних детей. Специализация начиналась, когда ученики уже могли проявить свою одаренность и склонности к тому или иному виду искусства. Основными были классы архитектуры, скульптуры и живописи. Скульптурные классы подразделялись на «статуйный», включавший круглую скульптуру и рельеф, и «орнаментный», обучали также литейному делу. Соответственно классицистической иерархии жанров существовали живописные классы «цветов и плодов», «зверей и птиц», ландшафтный,

портретный, батальный, исторический домашний (имелся в виду бытовой жанр), перспективный и исторический большой. Значительность и важность того или иного жанра определялась тем, насколько полно его возможности отвечали требованию воспитывать добродетельных граждан, отображая героические поступки и добродетельные деяния и показывая неприглядность порока. Первое место, естественно, занимала историческая живопись, и идеалы классицизма выразились в ней с наибольшей полнотой.

На начальном этапе существования петербургской Академии художеств система обучения была ориентирована на французские образцы, среди первых преподавателей преобладали французы.

В архитектурном классе преподавал Ж.-Б. Валлен-Деламот, у которого обучались В.И. Баженов и И.Е. Старов. Скульптурный класс с момента его основания в течение двадцати лет вел приглашенный из Парижа Н.-Ф. Жилле. Вскоре состав преподавателей стал постоянно пополняться за счет талантливых выучеников самой Академии.

В процессе обучения освоение рисунка считалось самой главной задачей. Приоритет рисунка, светотени над цветом, и соответственно пластических ценностей над живописными, был

Иван Акимович Акимов
Прометей делает статую
по приказанию Минервы. 1775
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



характерен для всей классицистической системы. Овладение мастерством начиналось с копирования «образцов»; ими были различные гравюры и рисунки. Затем начиналось рисование гипсовых слепков с античной скульптуры и наиболее прославленных произведений Возрождения и Нового времени. Самой высокой степенью было рисование обнаженной натуры в натурном классе Академии. В архитектурном классе сначала изучали ордерную систему, копировали планы и фасады зданий, затем занимались проектированием. Каждую треть года устраивались экзамены с присвоением малых золотых и серебряных медалей. На выпускном экзамене те, кто за время обучения получил необходимое количество малых медалей, конкурировали за получение большой золотой медали. Им нужно было выполнить работу по заданной Академическим советом программе. Для исторических живописцев и скульпторов статуйного класса, выполнявших в качестве выпускного задания барельефы, программа была общей. На звание «назначенного» (то есть назначенного в академики), а затем академика также нужно было выполнить произведение по заранее заданной программе, которая существенно не отличалась от выпускной.

Важнейшей задачей Академии художеств было воспитание отечественных художественных кадров прежде всего для выполнения многочисленных государственных заказов. Академия распределяла работы, свидетельствовала качество завершенных произведений, присуждала звания назначенных и академиков и служила арбитром между заказчиками и художниками в спорных вопросах. Именно Академия художеств способствовала становлению принципов классицизма и его распространению в русском искусстве.

Неоклассицизм был интернациональным стилем. Знакомству русских художников с новыми тенденциями и веяниями в западноевропейском искусстве способствовала система пенсионерства. Большая золотая медаль давала ученику право на заграничную поездку на три года для совершенствования мастерства, во время которой Академия выплачивала своим ученикам небольшой пенсией.



Как правило, в течение этого срока выпускники Академии стажировались во Франции и Италии и находились на попечении кураторов, с которыми Академия поддерживала связь.

Первые успехи русской исторической живописи связаны с именем А.П. Лосенко. Зрелое мастерство художника проявилось в картине, законченной им в Риме, *Зевс и Фетида* (1769). Сюжет основан на *Илиаде* Гомера, эпической поэме, интерес к которой в эпоху классицизма у художников особенно возрос. Нимфа Фетида, дочь бога морей Нерея, обращается к Зевсу с просьбой вступить за своего сына Ахиллеса в его конфликте с военачальниками греческого

Жан Луи де Велли

Портрет И.И. Шувалова. Между 1755 и 1757
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

войска. Но непосредственным литературным источником для Лосенко стал труд французского антиквара-любителя графа Кейлюса *Картины из Гомера и Вергилия*. Все внимание художника сосредоточено на пластике и драпировках двух фигур. Диалог жестов и взглядов разворачивается в узком пространстве первого плана. Светлая фигура Фетиды, показанная в профиль, вырисовывается на темном фоне подобно барельефу и кажется легкой. Напротив, развернутая в три четверти фигура Зевса



Федот Иванович Шубин
Портрет И.И. Шувалова. 1771. Мрамор
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Жан Батист Валлен-Деламот,
Александр Филиппович Кокоринов
Здание Академии художеств
в Санкт-Петербурге. 1764–1788

с широко разведенным жестом рук и четко вылепленной пластикой мышц впечатляет своей мужественностью. Фигура Фетиды как бы входит в пространство, охватываемое разведенными руками Зевса. Судьба ее просьбы целиком во власти Верховного божества. При классицистическом решении композиции картины, пространство которой насыщено объемными формами, активно взаимодействующими друг с другом, сюжетная драма разыгрывается в лирических интонациях.

Картина А.П. Лосенко *Владимир и Рогнеда* (1770) была выполнена по программе на звание академика. Изображено событие русской истории конца X века. Князь Владимир Святославич задумал взять в жены дочь полоцкого князя Рогвольда, но Рогнеда гордо отказала ему, напомнив о его низком происхождении от рабыни. Владимир одержал победу над Рогвольдом и после убийства князя и его сыновей женился на Рогнеде, ставшей его пленницей. В трактовке тем древнерусской истории, в отличие от библейских или мифологических сюжетов, художник не имел прешествен-

ников и образцов. Стараясь объяснить свой подход к новой для русской живописи теме, он именно этой работе предпослал *Изъяснение*, где мотивирует выбор момента летописного события, который можно назвать как «Первая встреча Владимира и Рогнеды». Картина отличается по стилистике от других самостоятельных исторических полотен Лосенко. Композиция затеснена, дробность цветочных пятен лишает картину колористической цельности. В ней больше, чем в предыдущих исторических произведениях художника, ощущается влияние театральной культуры эпохи. Трактовка темы из национальной истории привела к отступлению от строгих классицистических канонов.

Последнее произведение Лосенко *Прощание Гектора с Андромахой* (1773), оставшееся незавершенным, было заказано Екатериной II. Живописец вновь обратился к сюжету из *Илиады*. Действие разворачивается у Скейских ворот Трои. Уходящий на битву с греками Гектор, сын царя Трои Приама, встречается со своей женой Андромахой и сыном Астианаксом. Готовый сражаться





Иван Алексеевич Иванов
Вид парадной лестницы Академии художеств. 1829
Научно-исследовательский музей Академии художеств, Санкт-Петербург



Антон Павлович Лосенко
Зевс и Фетида. 1769
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

до конца, он предчувствует трагическую судьбу города и близких, прощается с сыном и обращается к богам с просьбой, чтобы Астианакс превзошел его воинской доблестью и славой среди сограждан. Прототипом произведения Лосенко стала картина его учителя Ж. Рету на тот же сюжет, написанная в 1727 году. Мизансцена создана по всем правилам классицистической исторической композиции. В ней читаются три основных плана, из которых первый затенен и вводит в пространство картины. В середине второго, где должно разворачиваться действие, изображена сцена прощания с главным героем в центре, выделенным красным цветом плаща и патетическим жестом обращения к богам. Это наиболее драматическая картина художника, гражданственная тема которой типична для зрелого этапа классицизма и в сюжете которой ощутим сильный накал страстей.

После смерти Лосенко во второй половине 1770-х и в 1780-е годы в русской исторической живописи преобладают мифологические сюжеты, излюбленными становятся двухфигурные композиции, эскизы многофигурных полотен

Антон Павлович Лосенко
Владимир и Рогнеда. 1770
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

остаются невоплощенными. Ведущими историческими живописцами этой поры были П.И. Соколов и И.А. Акимов. В Академии художеств они обучались почти одновременно у одних и тех же учителей – А.П. Лосенко и Г.И. Козлова, в 1773–1779 годы вместе совершенствовались мастерство в Италии, но обладали разными художественными темпераментами. Произведения П.И. Соколова лишены драматизма и героического пафоса. Для его полотен характерны изящные фигуры в статичных позах или в грациозном движении, мягкость светлого колорита, атмосфера идиллического спокойствия. Обычно сопоставляются два персонажа, более мужественное с более женственным началом, фигура юноши и зрелого мужа (*Меркурий и Аргус*, 1776, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; *Дедал привязывает крылья Икару*, 1777) или мужская

и женская фигуры (*Венера и Адонис*, 1782, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). И.А. Акимову было присуще скульптурное чувство объема, которое к тому же воспитывалось и в процессе обучения в Академии. В картине *Прометей делает статую по приказанию Минервы* и Прометей, и Минерва также похожи на статуи, кроме того, Прометей и его творение напоминают о сложных ракурсах и мощной пластике фигур Микеланджело. В целом композиции недостает согласованности во взаимодействии персонажей. В эти годы исторические картины русских живописцев иногда похожи на натурные постановки в классах Академии и превращаются в сюжетные сцены благодаря включению в композицию атрибутов, соответствующих мифологическим персонажам, как, например, *Дедал привязывает крылья Икару* П.И. Соколова





Антон Павлович Лосенко
 Прощание Гектора с Андромахой. 1773
 Государственная Третьяковская галерея, Москва

или *Самосожжение Геркулеса на костре в присутствии Филактета* (1782) И.А. Акимова.

Первые известные нам произведения станковой круглой скульптуры на светские темы были созданы русскими мастерами во время пенсионерства. У себя на родине русские скульпторы были более востребованы как авторы монументально-декоративных произведений. В числе первых станковых скульптур была работа Ф.Г. Гордеева *Прометей* (1769, гипс), выполненная в Париже. Согласно мифу, титан Прометей нарушил волю Зевса и похитил для людей небесный огонь (на это в скульптуре намекает лежащий факел), научил им пользоваться и познакомил с изобретениями, давшими начало наукам и ремеслам. Разгневанный Зевс велел приковать Прометея к горам Кавказа, и прилетающий каждый день орел

выклевывал ему печень, которая вновь вырастала за ночь. Тема и пластический мотив этого произведения связаны с барочными по духу работами французских скульпторов первой половины XVIII столетия, выполнявшимися на звание академика и изображавшими поверженную фигуру – побежденного титана, погибшего Ипполита, упавшего Фазтона. Наиболее непосредственное влияние на создание *Прометея* оказала скульптура Э.-М. Фальконе *Милон Кротонский* (1755, мрамор, Лувр, Париж). Стилистические особенности произведения Гордеева – прихотливый силуэт и экспрессивная мимика – также связывают его с пластикой предшествующего периода.

Тема сопротивления судьбе и страдания звучит в пенсионерской работе Ф.Ф. Щедрина *Фавн Марсий* (1776, бронза, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Афина изобрела флейту – инструмент, при игре на котором безобразно раздувались щеки. Она бросила

инструмент и прокляла того, кто его возьмет. Фавн поднял флейту, научился искусно играть на ней и вызвал на музыкальное состязание Аполлона. Проигравшего Марсия ждало наказание, его привязали к дереву и содрали с него кожу. Этот сюжет известен в трактовке скульпторов эллинистического периода. У Щедрина опущенная голова Марсия и скрытое тенью лицо, отсутствие рук позволяют зрителю сконцентрировать внимание на пластике торса. Эмоциональная напряженность, динамика движения, сильные светотеневые контрасты, вибрирующая поверхность скульптуры, передающая напряженность мускулов, в большей степени сближают это произведение со стилем барокко, чем с классицизмом. Кроме того, иконография мотива вызывает в памяти скульптуры *Скованных рабов* Микеланджело для неосуществленной гробницы папы Юлия II, также далеких от идеалов классицизма.

Развитие классицизма в архитектуре началось раньше, чем в пластике,

и в Москве оно было связано с грандиозным проектом В.И. Баженова по реконструкции Кремля и возведению Большого кремлевского дворца (1766–1775). В 1767 году в Грановитой палате Московского Кремля начала работу комиссия по составлению нового свода законов, который должен был сменить устаревшее Соборное уложение 1649 года. Созванная Екатериной уложенная комиссия состояла из депутатов от разных социальных групп. Предполагалось, что представители сословий смогут прийти к согласию и выработать новое уложение, спо-

Петр Иванович Соколов
Дедал привязывает крылья Икару. 1777
 Государственная Третьяковская галерея, Москва



собное стать основой для идеального государства Просвещения. Екатерининская идея обновления всего русского общества и государственных реформ, в которых Москве отводилась главенствующая роль, и вызвала к жизни план В.И. Баженова. Уже к 1763 году, когда в Кремле проходили коронационные торжества, многие его постройки обветшали и требовали обновления. Но предложенный архитектором проект был столь же утопичен, как и первоначальные реформаторские замыслы Екатерины. В нем территория Кремля представляла собой идеальное городское пространство, регулярное, симметричное, «правильное» в своей геометрической упорядоченности.



Иван Акимович Акимов
Самосожжение Геракла на костре в присутствии Филоктета. 1782
 Государственная Третьяковская галерея, Москва

Основными сооружениями ансамбля были Большой дворец и здание Коллегий, фасадные композиции которых в большей степени способствовали организации окружающего пространства, чем оформлению объемов зданий. Фасад дворца длиной больше 600 метров занимал всю южную сторону Кремля, террасами и лестничными спусками был обращен к реке. Древние постройки Кремля включались внутрь огромного ансамбля с несколькими площадями, главной из которых была овальная. Ее окружали здания с четырехступенчатым цоколем трибун с рядами колонн позади них, которые были предназначены для народных празднеств. Торжественная закладка дворца состоялась 2 июня 1773 года. Неудача и осознание утопичности своих политических замыслов побудили императрицу прервать работу уложенной комиссии под предлогом начала русско-турецкой войны и отказаться от баженовского проекта реконструкции Кремля. Формальной причиной остановки строительства в 1775 году было обрушение укреплявшего кремлевский холм контрфорса там, где была снесена часть кремлевской стены, из-за чего осели стены Благовещенского и Архангельского соборов.

Однако в грандиозном проекте Баженова были заложены актуальные преобразовательные идеи, архитектурные формы, и весь ансамбль в целом получил глубокое идеологическое осмысление, ему сопутствовала разносторонняя деятельность Экспедиции кремлевского строения. Благодаря этому проект перестройки Кремля стал этапным в развитии русского классицизма и оказал огромное влияние на дальнейшее становление русской архитектуры.

Петербургским архитектором, который в 1760-х годах стал работать в формах раннего классицизма, был Антонио Ринальди. Боковые фасады Мраморного дворца, который Ринальди начал возводить в 1768 году, выходили на Дворцовую набережную и Миллионную улицу. С одной стороны выступающие торцевые части этих фасадов образовывали ризалиты, между которыми находился парадный двор с главным входом во дворец.

Членения фасадов были основаны на простой схеме. Вертикальные деления выявляли тектонику стены: первый этаж цокольный, второй и третий объединены пилястрами коринфского ордера и увенчаны антаблементом с аттиком, разделенным на филенки и украшенным вазами. Их пластика, что типично для ранней стадии классицизма, строится на тонких градациях рельефа, на игре небольшими выступами. Дворец облицован гранитами и мраморами различных оттенков, придающими его облику колористическую изысканность.

Большую роль во внутреннем оформлении Мраморного дворца играла скульптура. Особенно ею был насыщен Орловский зал. Бюсты, статуи и рельефы для него выполнял Ф.И. Шубин. Программа убранства этого зала – прославление семейства братьев Орловых и их служения отечеству. На южной стене, по сторонам от дверного проема, в овальных



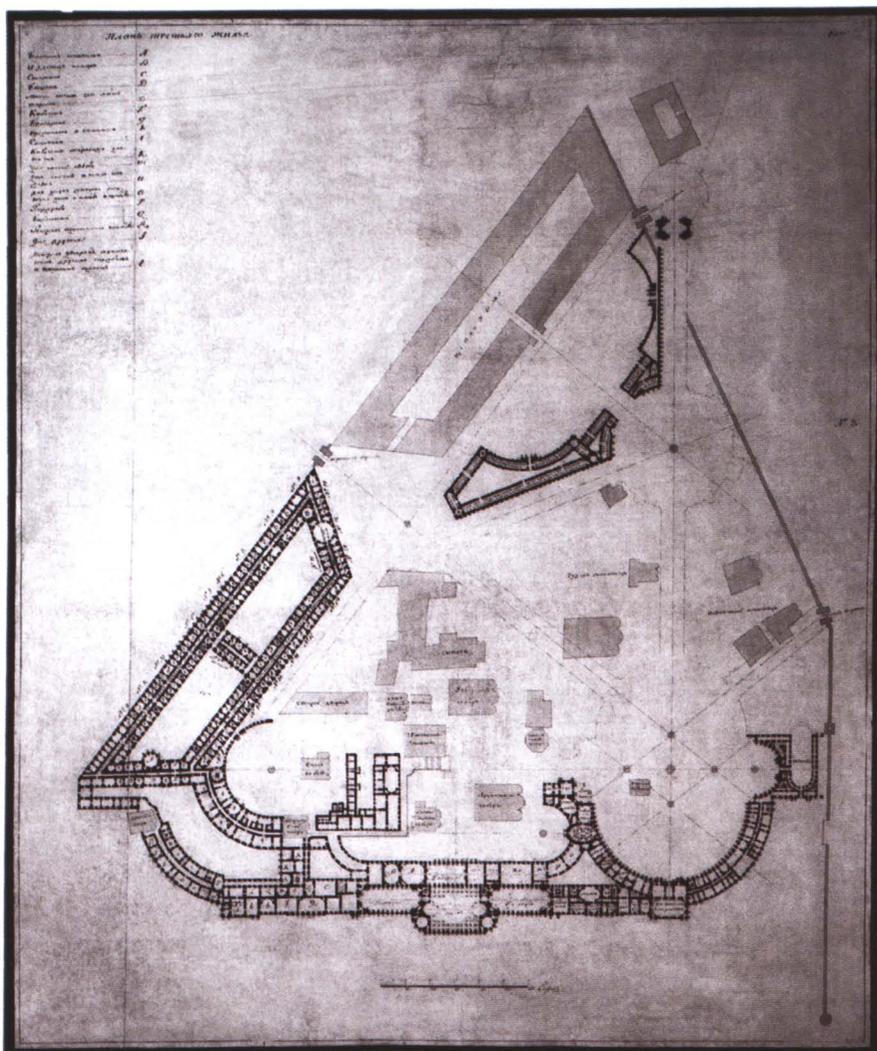
Федор Гордеевич Гордеев
Прометей. 1769. Бронза
Государственная Третьяковская галерея, Москва

нишах размещались четыре бюста братьев – Ивана, Алексея, Федора и Владимира. Над ними в рамках с лепным орнаментом помещались два барельефа с изображением *Великодушных действий А. Орлова-Чесменского*. Дверной проем в центре стены фланкировали статуи весталок, роль десюдепорта играл барельеф *Амуры с трофеями*. Бюст Григория Орлова помещался в нише на противоположной северной стене. Над дверьми двух других находились барельефы *Великодушные Сципиона Африканского* и *Великодушные Павла Эмилия*.

Апогея нарастающая роскошь убранства интерьеров достигала в Мраморном зале. От предыдущего зала его отличала цветовая насыщенность, которая слагалась, помимо мраморов разных оттенков, из золоченой бронзы декоративных деталей, цветного дерева паркета, фаянса печи. Все это подчеркивало белизну мраморных рельефов, являвшихся главным скульптурным акцентом интерьера. Они были исполнены М.И. Козловским и представляли сюжеты из римской истории – *Возвращение Регула в Карфаген* и *Камилл освобождает Рим от галлов*.

Почти одновременно с работами для Мраморного дворца в Петербурге А. Ринальди занимался строительством загородной резиденции Г.Г. Орлова в Гатчине. Здесь работы шли с 1766 по 1783 год,

Василий Иванович Баженов
Проект Большого Кремлевского дворца
в Москве. 1767–1775
Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева, Москва





Антонио Ринальди
Мраморный дворец
в Санкт-Петербурге. 1768–1785

Мраморный зал
Мраморного дворца
в Санкт-Петербурге

когда имение перешло в собственность великого князя Павла Петровича.

По проекту Ринальди был возведен дворец и разбит парк. Главный объем дворца был фланкирован двумя пятигранными башнями. Открытые дугообразные галереи из двойного ряда колонн соединяли главный корпус и башни с двумя прямоугольными каре. Сложное объемно-пространственное решение дворца сочеталось с простотой и строгостью фасадов. Дворец был целиком возведен из местного известняка сероватого оттенка и обладал цветовой монохромностью. Ордер использован для поэтажного членения фасадов, использование пилястр и лопаток сохраняло плоскостный характер стены.

В раннеклассицистических интерьерах, как и в эпоху барокко, почти вся плоскость стены заполняется декоративными элементами, но характер рисунка и мотивы орнамента изменяются. Ю.М. Фельтен, заново оформлявший





для императрицы в 1770-е годы интерьеры Большого Петергофского дворца, созданные Ф.Б. Растрелли, – Опочивальню, Будуар, Белый столовый зал, Чесменский и Тронный залы, широко применял лепнину. В середине XVIII века стенные композиции состояли из динамичного, как бы живого, пластически насыщенного орнамента, части которого не имели четких границ, и одни формы свободно перетекали в другие. Ю. Фельтен разделяет поверхности стен едва выступающими филёнками на прямоугольные поля различных размеров, в которых помещает лепные композиции, более спокойные, сдержанные и замкнутые. Изобразительные элементы не выделяются на фоне стен другим цветом, и рельеф имеет небольшую выпуклость, не возникает резких цветовых и светотеневых контрастов, интерьеры носят спокойный, светлый и мягкий характер, обладают чертами камерности.

В 1774–1775 годах создавался декор Белого столового зала в Петергофском дворце. Его основным украшением стали барельефные панно, изображающие игры Амуров и охотничьи трофеи. Композиции, свободно размещенные на белой плоскости стен, создают впечатление воздушности и легкости, близкое по ощущению стилю рококо, но более строгое, убранство дополняют многочисленные хрустальные люстры.

Торжественностью отличался созданный в 1777–1778 годах интерьер Тронного зала. Это одно из самых обширных

помещений Петергофского дворца с двадцатью восьмью широкими окнами, имеющими полукруглое завершение, благодаря чему зал весь пронизан светом. В его оформлении использованы живопись,

Федот Иванович Шубин
 Портреты графов Ф.Г. Орлова,
 И.Г. Орлова, А.Г. Орлова, В.Г. Орлова
 1778. Мрамор
 Государственная Третьяковская галерея,
 Москва



Стефано Торелли (?)
 Портрет графа Г.Г. Орлова. Не ранее 1763
 Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Федот Иванович Шубин
Рельефное изображение военных трофеев на парадной лестнице Мраморного дворца

лепнина, зеркала. В классицистических интерьерах архитекторы отдавали предпочтение рельефам, здесь же широкое использование живописи было, очевидно, связано с необходимостью вписать заново оформленные интерьеры в ансамбль анфилады, созданный Растрелли. В середине главной восточной стены Тронного зала вмонтирован торжественный конный портрет Екатерины II работы В. Эриксона. Справа и слева от него расположены лепные барельефные медальоны в гирляндах, перевитых лентами, — *Правосудие и Истина* и *Добродетель*, исполненные И.П. Прокофьевым. Рядом рельефные панно *Крещение великой княгини Ольги в Константинополе* и *Возвращение Святослава с Дуная после победы над печенегами* работы А.М. Иванова и М.И. Козловского. Тему воинской славы дополняют четыре полотна английского живописца Р. Пэтона на западной стене зала, изображающие

Антонио Ринальди
Дворец в Гатчине. 1766–1772

эпизоды Чесменского сражения. Другая тема оформления Тронного зала — родословная русских правителей. Над дверьми — в лепных рамках парадные портреты Петра I и Екатерины I, Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны, между окнами второго яруса — двенадцать овальных медальонов с портретами родственников Петра I.

Ряд произведений классицизма в разных видах искусства был связан с грандиозной воспитательной программой, автором которой стал приближенный императрицы И.И. Бецкой. Благодаря ей возникла целая сеть учебно-воспитательных заведений, которые организовывались с целью создания в России «новой породы» людей, просвещенных граждан, принадлежавших к разным социальным условиям, что должно было привести к реформированию всего общества. В 1760–1770-е годы были основаны Московский и Петербургский воспитательные дома, Московское коммерческое училище, Воспитательное общество благородных девиц (Смольный институт), Училище мещанских девиц, Сухопутный шляхетский кадетский корпус. Воплощение этих идей в жизнь привело к формированию нового типа общест-



Федот Иванович Шубин
Портрет А. Ринальди. 1780–1782. Мрамор
Рельеф Мраморного дворца в Санкт-Петербурге

венного здания. Наиболее значительным в архитектурном отношении был воспитательный дом в Москве.

В проекте Московский воспитательный дом, рассчитанный на 8 000 детей, состоял из центрального корпуса с тремя ризалитами, обращенного к Москве-реке, и двух квадратных каре с внутренними



дворами, которые примыкали к углам главного корпуса. Декор его фасадов сведен к минимуму. Протяженность всего комплекса составляла почти 400 метров, и вместе со служебными постройками и садами он занимал большой квартал города. В XVIII веке были построены только центральный корпус и восточное

каре. Большой средний и два малых купола над центральной частью создают пирамидальный силуэт; в градостроительном отношении комплекс играет важную роль, являясь звеном в цепи зданий, окружающих Кремль.

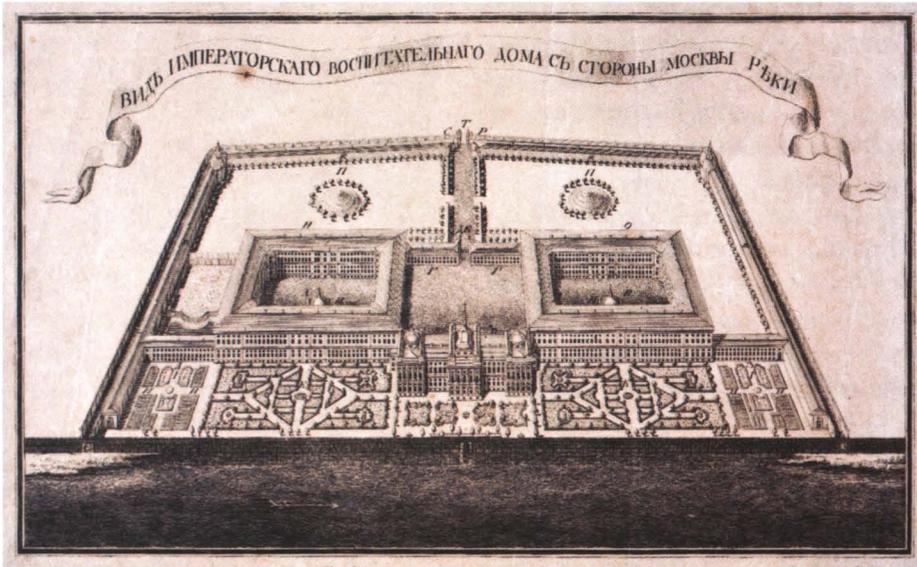
Воспитательные дома существовали на частные пожертвования и управлялись опекунами советами. Ряд изображений попечителей Московского воспитательного дома был создан Д.Г. Левицким. Одним из благотворителей, известным многотысячными вкладами,

был московский чудаки П.А. Демидов, портрет которого для Московского воспитательного дома был написан по заказу И.И. Бецкого (1773).

В парадном по типу изображении Демидов представлен в домашнем халате, опирающимся на лейку, стоящую на столе, рядом с которой раскрытая книга по ботанике и редкая цветочная луковица. Он указывает на горшки с цветами перед колоннами, за которыми открывается вид на здание воспитательного дома. Демидов предстает как частное лицо,

Юрий Матвеевич Фельтен
Тронный зал
Большого Петергофского дворца
1777–1778





Христиан Готхельф Шенберг
Перспективный вид Воспитательного дома
в Москве со стороны Москвы-реки
1790. Офорт
Государственный Исторический музей, Москва

увлеченный ботаникой любитель редких растений и филантроп. Он никогда не служил, но получил чин действительного статского советника за благотворительную деятельность. Левицкий изобразил его как достойного гражданина, почитаемого за щедрость, направленную на благие цели общества, без акцента на сословную принадлежность.

Воспитательные учреждения находились под покровительством императрицы, которая уделяла им много внимания, посещала и также вносила пожертвования. По ее заказу Д.Г. Левицкий в 1772–1776 годах были выполнены семь портретов лучших воспитанниц Смольного института, которые, по-видимому, составляли серию и до начала XX века находились в Большом Петергофском дворце.

В институте девочек из дворянских семей, иногда небогатых, готовили к светской и придворной жизни. Изображены воспитанницы всех возрастов. Из них только младшие просто позируют, их способности еще не проявились. Атрибуты и занятия остальных указывают

Дмитрий Григорьевич Левицкий
Портрет Прокофия Акинфиевича
Демидова. 1773
Государственная Третьяковская галерея, Москва



на таланты и интересы, раскрывшиеся у каждой из них во время обучения. Две воспитанницы старшего возраста изображены в белых платьях, одна музицирует на арфе, другая занимается физическими опытами, рядом с ней вакуумный насос и книга. Центральным полотном ансамбля был портрет самой старшей воспитанницы – А.П. Левшиной (1775). Обращает на себя внимание, что чаще показаны моменты пребывания на сцене – в опере, пасторали или во время исполнения танцевального номера. Зрелищные театрализованные постановки, раскрывающие грацию, лукавство, изящество манер девушек, создают атмосферу приподнятости и праздничности,

Дмитрий Григорьевич Левицкий
 Портрет воспитанницы Императорского
 воспитательного общества благородных девиц
 Александры Петровны Левшиной. 1775
 Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

демонстрируя тот идеальный мир, в котором пребывают принадлежащие к «новой породе» людей воспитанницы.

В 1774 году пришла к победоносному завершению русско-турецкая война, был заключен Кючук-Кайнарджийский мир, по условиям которого Россия получила выход к Черному морю, борьба за который началась еще с Азовских походов Петра I. Это событие было решено отпраздновать в Москве на Ходынском поле, придав ему характер широкого народного гуляния. В апреле 1775 года Екатерина II писала своему парижскому корреспонденту барону Ф.М. Гримму: «Был составлен проект празднеств, и все одно и то же, как всегда: храм Януса, да храм Бахуса, храм еще, не весть какого дьявола, все дурацкие, несносные аллегории, и притом в громадных размерах, с необычайным усилением произвести что-нибудь бессмысленное. Я рассердилась на все эти проекты, и вот в одно прекрасное утро приказала позвать Баженова, моего архитектора, и сказала ему: “Любезный Баженов, за три версты от города есть луг; представьте, что луг Черное море и что из города две дороги; ну вот одна из сих дорог будет Танаис, а другая Борисфен; на устье первого вы построите столовую и назовете Азовом; на устье второй – театр и назовете Кинбурном. Из песку сделаете Крымский полуостров, поместите тут Керчь и Еникале, которые будут служить бальными залами. Налево от Танаиса будет буфет с винами и угощением для народа; против Крыма устроится иллюминация, которая будет изображать радость обоих государств о заключении мира; по ту сторону Дуная пущен будет фейерверк, а на месте, имеющем изображать Черное море, будут разбросаны лодки и корабли, которые вы иллюминировать; по берегам рек, которые в то же время и дороги, будут расположены виды, мельницы, деревья, иллюминированные дома, и таким образом у вас выйдет праздник без вычур, но, может статься, гораздо лучше многих других, и в нем будет гораздо



больше простоты. <...> Правда, что море на твердой земле бессмыслица, но не обращайте внимания на этот изъян, и все остальное окажется очень сносно»¹.

После завершения торжеств по случаю мира с Турцией Екатерина II поручила Баженову строительство загородной летней резиденции «в мавритано-готическом вкусе» в подмосковном Царицыне и Казакову – Петровского дворца рядом с Ходынским лугом.

Считается, что направление в архитектуре второй половины XVIII столетия, условно названное «псевдоготиче-

ским», порождено романтическими настроениями эпохи и рассматривается как течение внутри классицизма. В понимании Баженова, «готика» была этапом в развитии европейской архитектуры, предшествовавшим возрождению правил ордernessи в Новое время, и древнерусское зодчество воспринималось им как равноправная часть общеевропейского наследия.

¹ Сборник Императорского Русского Исторического общества. СПб., 1878. Т. 23. С. 20–21.



Дмитрий Григорьевич Левицкий
Портрет
Екатерины Ивановны Молчановой. 1776
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В царицынском ансамбле, не используя ордер, но выдерживая симметрию в планировке зданий, сохраняя трехчленную структуру фасадов (цокольная часть, средняя несущая и аттиковая часть), Баженов оставался верен основным принципам классицизма. Однако в масштабах всего комплекса он предпринял попытку, опираясь на формы и приемы древнерусского зодчества, выработать иной, отличный от классицизма архитектурный язык. Для царицынского ансамбля характерно свободное размещение и асимметричная группировка построек, цветовая яркость фасадов, основанная на сочетании кирпича с белокаменными деталями, разнообразные завершения крыш с использованием вертикальных доминант пирамид и шпилей – приемы, которые перекликались с традициями древнерусской архитектуры. Идейным источником, в котором воссоздавалась в правах средневековая



Дмитрий Григорьевич Левицкий
Портрет Екатерины Николаевны Хрущовой
и Екатерины Николаевны Хованской. 1773
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

традиция, было масонство. В поисках истинной мудрости, которая представлялась им скрытой в тайнах еще не разгаданных древних текстов, масоны обращались в прошлое.

Центральную группу ансамбля составляли два одинаковых корпуса дворцов для Екатерины II и наследника престола, соединенные галереей, и Кавалерский дворец. Императорские дворцы были задуманы как средоточие исключительно частной жизни. Вестибюли были скромных размеров. Во внутренние жилые покои вели только узкие лестницы, размещенные внутри здания, главные залы, отделенные от вестибюля, были обращены в сад. Для придворных торжеств предназначались Кавалерский дворец и Оперный дом, для приемов, театральных представлений и вечеров в узком кругу приближенных Екатерине должен был служить Малый дворец.

Элементы декора и отдельные формы различных сооружений ансамбля (астрологический солярный знак, знаки зодиака, вензель Екатерины в солнечных лучах, сердцевидные кокошники и другие), понятые как масонские символы

и знаки, позволяют увидеть в царицынской архитектуре программу просвещенного правления и единения с мудростью масонского ордена. Подобно более раннему масштабному проекту Баженова – Кремлевскому дворцу, Царицыно является идеологически насыщенным архитектурным ансамблем. Ему тоже не суждено было осуществиться. В 1786 году Баженов был отстранен от строительства, его переделка была поручена М.Ф. Казакову.

Другими архитекторами псевдогоthicеские формы чаще всего использовались для загородных построек, парковых павильонов и находились на периферии стилистических поисков. Петербургским вариантом псевдогоthicеского сооружения был Чесменский путевой дворец, в котором императрица останавливалась при летних поездках в Царское Село. Петровский дворец Казакова также служил путевым дворцом для остановок

императрицы по приезде из Петербурга перед торжественным въездом в Москву.

Чесменский дворец Ю.М. Фельтена, строительство которого было закончено в 1777 году, стал одной из первых псевдоготических построек Петербурга. Он был возведен в местности, носившей финское название Кикерики, что означает «лягушачье болото», и Чесменским стал называться, когда в 1780 году рядом с ним была выстроена церковь Рождества Иоанна Предтечи в честь Чесменской победы, одержанной в 1770 году в день памяти этого святого. Дворец напоминал замок: проезд к нему вел через въездные ворота, он был окружен осушающим местность каналом, имитировавшим ров, и небольшим насыпным валом. Треугольный в плане, он имел зубчатый антаблемент, полусферические купола над башнями по углам здания. Центральное пространство внутри занимал парадный круглый зал, увенчанный куполом.

В живописно-скульптурном убранстве дворца главенствующей была идея русской государственности, развернутая как история правителей. Парадные помещения представляли собой портретную галерею, состоявшую из купольного зала и десяти комнат второго этажа. 58 портретов русских правителей, от Рюрика до Петра II, были выполнены в виде мраморных барельефных медальонов Ф.И. Шубиным и размещались на стенах в верхнем ряду, нижний занимали живописные портреты членов правящих европейских династий. Барельефы с изображениями первых князей – Рюрика, Олега и Игоря и живописные портреты Екатерины II, Павла Петровича, его первой супруги Натальи Алексеевны и второй – Марии Федоровны украшали первый парадный зал. В Чесменском дворце находилась и двухметровая мраморная статуя М.И. Козловского *Екатерина II в образе Минервы* (1785). Это идеализированный аллегорический образ, подготовительный рисунок к которому показывает, что его замысел восходит к эскизу памятника Екатерине II Э.-М. Фальконе, близок картине



Д.Г. Левицкого *Екатерина II – законодательница* и также изображает императрицу как просвещенного правителя. Современник описал скульптуру так: «она одною рукою показывает на трофеи, у ног ее лежащие в знак многих побед, оружием ея над неприятелем одержанных; а в другой руке держит свиток бумаги, означающий законы, премудростию ея для благоденствия ея подданных изданные»¹. Скульптурно-живописный ансамбль дворца как бы демонстрировал

Матвей Федорович Казаков
Павильоны на Ходынке, построенные для празднования мира с Турцией. 1775

Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева, Москва

¹ Чекалевский П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников. СПб., 1792. С. 93–94.



Василий Иванович Баженов
Виноградные ворота и Оперный дом
в Царицыно в Москве. 1775–1786



Федот Иванович Шубин
Игорь Рюрикович. Рельеф-медальон
из цикла *Родословие российских государей*
для Чесменского дворца в Санкт-Петербурге
1774–1775. Мрамор
Оружейная палата Московского Кремля

ход российской истории, который приво-
дил к апогею, к справедливому правле-
нию Екатерины II.

При императрице в парадном круг-
лом зале проходили собрания членов
ордена Святого Георгия. Достоприме-
чательностью дворца был фаянсовый
«сервис с зеленой лягушкой», созданный
по заказу императрицы в 1773 году ан-
глийским мастером Дж. Веджвудом. На
каждом из 952 предметов были изобра-
жены архитектурные или пейзажные
виды Англии и зеленая лягушка, став-
шая эмблемой Чесменского дворца.

В московской архитектуре ранне-
классицистические черты задержались
дольше и заметны в зданиях и более
позднего времени. Застройка Москвы но-
сила живописный, менее организо-
ванный характер, дворянские особняки име-
ли более обособленный и замкнутый
характер, чем в столице. Часто им свой-
ствен более мелкий масштаб и более
дробные массы, что придавало облику
города своеобразный уют. Укоренилась
традиция постановки главного корпуса
не на красной линии улицы, а в глубине

Франческо Кампорези
Вид Петровского дворца
на Петербургской дороге в Москве
1796–1797. Офорт, акварель
Сергиево-Посадский государственный
историко-художественный музей-заповедник



Федот Иванович Шубин
Ярослав Владимирович. Рельеф-медальон
из цикла *Родословие российских государей*
для Чесменского дворца в Санкт-Петербурге
1774–1775. Мрамор
Оружейная палата Московского Кремля

парадного двора, который фланкирова-
ли служебные корпуса. К главному до-
му сзади часто примыкал сад или парк.

Одним из наиболее совершенных
образцов городского дворца-усадьбы
в Москве стал дом помещика-откупщи-
ка П.Е. Пашкова, построенный В.И. Ба-
женовым в 1784–1786 годах. Он распо-
ложен на одном из центральных участ-
ков города и входит в ансамбль построек,
окружающих Кремль. Комплекс усадьбы
состоял из главного дома, флигелей, па-
радного двора с въездными воротами,

зданиями конюшен и манежа. Баженов
поставил основной корпус с флигелями
на бровке Ваганьковского холма, вытя-
нув их в одну линию и обратив главный
фасад на Моховую улицу к Кремлю. От
Моховой улицы дом отделяли неболь-
шой сад и ажурная ограда. Таким обра-
зом, парадный двор с главным въездом
в усадьбу оказался с противоположной
стороны.

Традиционная трехчастная схема,
в которой главный корпус соединен пе-
реходами с двумя боковыми флигелями,
разработана Баженовым с виртуозно-
стью. Он использует классицистический
архитектурный язык, в основе которого
четкость членений, обособленность от-
дельных элементов и одновременно их
соподчинение, включение в четкую
иерархию форм, благодаря которой со-
здается ясное гармоническое целое.

Фасады главного корпуса со всех
четырех сторон разделены пилястрами.
Поверхность стен почти исчезает за ре-
льефом вертикальных и горизонтальных
членений, проемами окон и наличника-
ми. Общий облик фасада не обладает
строгостью зрелых классицистических
построек и смягчен введением скульп-
туры – статуей Флоры и Цереры по сто-
ронам портика и изображением герба,
поддерживаемого лежащими фигурами
на аттике.

После реорганизации правитель-
ственных учреждений в Москве возник-
ла необходимость в строительстве спе-





Михаил Иванович Козловский
Екатерина II в образе Минервы. 1785
Мрамор. Фрагмент
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

циального административного здания. В 1763 году Сенат был разделен на департаменты и два из них переведены в Москву. Здание Сената, спроектированное М.Ф. Казаковым и строившееся с 1776 по 1787 год, показывает, как архитектором русского классицизма была блестяще решена проблема создания нового типа общественного сооружения.

Объем здания имеет простые и ясные очертания. Соответственно конфигурации предоставленного участка оно спланировано в форме треугольника и внутри разделено на парадный пятиугольный и два треугольных служебных двора. Главным акцентом всей композиции является ротонда в глубине парадного двора, которая находится на одной оси с проездной аркой главного фасада.

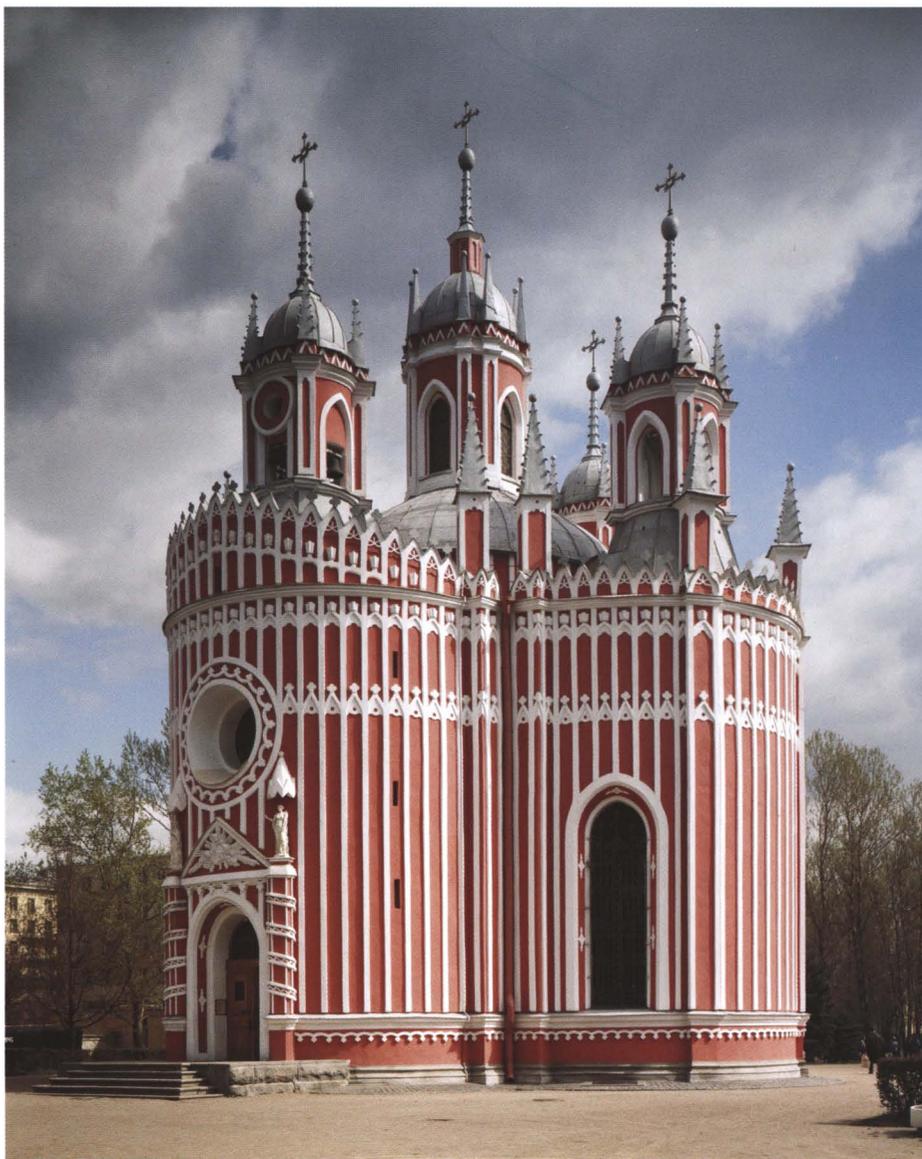
Юрий Матвеевич Фельтен
Церковь Рождества Иоанна Предтечи
при Чесменском дворце
в Санкт-Петербурге. 1777–1780

Постройка в Кремле осуществлялась Казаковым с иных градостроительных позиций, чем у Баженова. Ориентиром для него служила не внутрикремлевская застройка, а Красная площадь. Купол сенатской ротонды, возвышающийся над кремлевской стеной, отмечал центральную ось Красной площади, позднее закреплённую постройкой здания Торговых рядов и установкой памятника Минину и Пожарскому. Само стремление увязать в градостроительном плане ротонду правительственного здания с главной городской площадью как бы указывает на ту связь, которая в эпоху Просвещения предполагалась в идеале между правителем и народными массами.

В центральной ротонде располагается большой круглый зал, перекрытый огромным куполом высотой 27 метров. Он предназначался для дворянских

выборов и важнейших судебных заседаний и был украшен живописью и скульптурой. По периметру ротонды с небольшим отступом от стены поставлена коринфская колоннада, в стенной нише под балдахином из драпировок находился живописный портрет Екатерины II в рост. Между колонн, разделяя верхние и нижние проемы, тянется фриз из 18 рельефов, изображающих главные эпизоды екатерининского царствования 1762–1785 годов – успехи и плоды внутренней политики и военные победы (выполнены по моделям Г.Т. Замараева).

Мощный карниз антаблемента, несомого колоннами, отмечает границу между куполом и подкупольным пространством. Основание купола прорезано окнами, которые чередуются с лепными медальонами: гипсовыми копиями барельефных портретов русских князей





Гравюра по рисунку Жерара Делабаржа
Пашков дом в Москве. 1795



и царей, выполненных Ф.И. Шубиным для Чесменского дворца. Монументальная колоннада с коринфскими капителями и орнаментальным фризом, перекрытая высоким куполом, 18 многофигурных скульптурных композиций в горельефе создают пластически насыщенное торжественное пространство, рождающее ассоциации с величием памятников императорского Рима, что должно было свидетельствовать о могуществе и процветании государства.

Весь архитектурный ансамбль в комплексе с его скульптурным оформлением можно рассматривать как воплощение

Матвей Федорович Казаков
Здание Сената в Московском Кремле
1776–1787

Матвей Федорович Казаков →
Внутренний двор, ротонда здания Сената
в Московском Кремле





Матвей Федорович Казаков
Интерьер Круглого зала здания Сената
в Московском Кремле

классицистической идеи гражданственности в государстве, являющем просветительский идеал справедливого правления. Само назначение здания служить местом, где осуществляются функции управления и свершается правосудие, раскрывается тематикой скульптурного декора. Взаимодействие двух видов искусства строится на том, что скульптура усиливает звучание основных архитектурных акцентов в композиции здания: портика, купола овального зала, интерьера большой купольной ротонды. Архитектурные абстракции дополняются пластикой, обогащая ансамбль языком изобразительно-повествовательных форм.

Этот ансамбль может рассматриваться и как панегирик мудрому правлению Екатерины II, образ которой присутствует в имперском вензеле, в живописном портрете, в тематических рельефах, где императрица предстает либо в аллегорическом облике античных персонажей, либо в собственном обличе. В 1780-е годы идея изображения Екатерины II как справедливой, подчиняющейся закону монархини, родившаяся еще в 1768 году в проекте памятника Э.-М. Фальконе, находит реализацию в достаточно монументальных формах – скульптуре М.И. Козловского для Чесменского дворца (1785), а также в полотне Д.Г. Левицкого *Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме богини Правосудия* (начало 1780-х).

В портрете Левицкого, как и в ряде других изображений Екатерины II, отразилась характерная черта просветительской эпохи. Русская императрица прославляется не просто как монархиня, чья власть освящена Богом, и не как добрая царица в силу присущих ей от природы нравственных качеств, а как правительница, придерживающаяся принципов просвещенного правления и готовая признать над собой власть закона.

Дмитрий Григорьевич Левицкий
Портрет Екатерины II в виде законодательницы
в храме богини Правосудия. Начало 1780-х
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В программе портрета Д.Г. Левицкого образы и аллегии, соотносящиеся с понятиями справедливости и правосудия, использованы с наибольшей художественной выразительностью. Изображение интерьера храма с алтарем, на котором сжигается жертва, предназначенная Фемиде, представляет Екатерину не как правительницу, а как первого гражданина, как жрицу или почитательницу богини справедливости. Это подчеркивает и лавровый венок, которым императрица увенчана вместо короны. Изображение статуи богини право-

судия в правом верхнем углу картины, вознесенное над фигурой Екатерины, также расставляет акценты, выявляя приоритет закона над царской властью.

Ту же роль прославления Екатерины II играли и сопоставления императрицы с личностью и деяниями Петра I, которого философы эпохи считали монархом, достойным подражания. 7 августа 1782 года на Сенатской площади Петербурга состоялось торжественное открытие конного монумента Петру I. Он стал памятником как деяниям Петра, так и царствованию Екатерины, что





Бенджамен Патерсен
Сенатская площадь
1799. Гравюра очерком, акварель
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Этьенн Морис Фальконе
Конный памятник Петру I
в Санкт-Петербурге
1766–1782



подчеркивала надпись на постаменте «Петру I – Екатерина II». Автор монумента французский скульптор Этьенн Морис Фальконе покинул Россию за четыре года до его открытия. По желанию императрицы, отказавшейся воздвигнуть уже отлитую статую Петра работы Б.-К. Растрелли, условия контракта предусматривали, что скульптор будет работать над изваянием непосредственно в Петербурге. Э.-М. Фальконе прибыл в столицу в 1766 году и проработал над памятником 12 лет. К 1770 году была закончена модель в натуральную величину и в течение двух недель выставлялась на всеобщее обозрение в мастерской скульптора. В 1775–1777 годах происходила отливка монумента.

В эпоху Просвещения Петр I представлялся как идеал государя-просветителя, ставшего преобразователем и реформатором своей страны. Такой образ был создан в историческом труде Ф. Вольтера, на идеи которого и опирался Фальконе. Государственная деятельность Петра I была ориентиром для всех последующих правителей России в XVIII столетии. Екатерина II сумела, используя выразительные средства монументального искусства, придать своим притязаниям – считаться прямой преемницей дел Петра – весомость и общественное звучание.

Новизна конного памятника Фальконе заключалась не только в интерпретации образа царя как законодателя, но и в его композиционном решении. Друг скульптора Дени Дидро предлагал создать памятник в виде фонтана с множеством аллегорических фигур. И.И. Бецкой советовал взять за образец античную конную статую императора Марка Аврелия, стоящую на Капитолии в Риме. Скульптор отказался от уподобления Петра I древнеримскому императору, он также отверг фигуры, олицетворявшие добродетели монарха, покоренные народы, невежество и побежденные пороки, аллегии, которые украшали многочисленные барочные монументы. Стремление к ясности аллегорического образа привело Фальконе к выразительному и простому решению. Иносказательным смыслом наполнилось само движение царя – восхождение на вершину крутой скалы. Постамент, преврати-



Чарльз Камерон
Зеленая столовая в Екатерининском дворце
в Царском Селе. 1780-е

шедший из традиционного архитектурного элемента в дикую скалу, обозначал трудности, преодолеваемые на пути преобразований. Жест протянутой вперед руки выражал покровительство. Таким образом, по-новому используя аллегорию, скульптор сумел придать композиции памятника цельность и ясность, соответствовавшие эстетическим требованиям классицизма. Вместе с тем аффектация главного героя – черта, которая роднит памятник с патетикой, присущей барочным персонажам.

К концу 1770-х годов, когда новый стиль постепенно утверждается в разных видах искусства, благодаря широко ведущимся раскопкам и постоянным открытиям археологов углубляются знания о подлинной античности и образе жизни древних. Французские образцы теряют

прежний авторитет, происходит обращение непосредственно к античному наследию, работать в Россию приезжают шотландец Ч. Камерон, итальянские архитекторы Д. Кваренги и Д. Тромбара.

Ч. Камерон приехал в Петербург в 1779 году. Он несколько лет прожил в Риме, занимаясь обмерами античных зданий, был известен как автор книги *Термы римлян, их описание и изображение...* и имел авторитет знатока древностей. В Петербурге Ч. Камерон стал придворным архитектором императрицы и лучшие постройки и интерьеры создал в ее загородной резиденции в Царском Селе. В 1780 году было начато строительство комплекса, примыкавшего к торцу Екатерининского дворца. В него входили «Холодные бани», галерея для прогулок с пологим пандусом, выходящим

Чарльз Камерон
Фрагмент лепного декора стен
Зеленой столовой в Екатерининском дворце





Чарльз Камерон
Опочивальня в Екатерининском дворце
в Царском Селе. 1780-е



в парк, и соединявший их висячий сад на массивной сводчатой аркаде.

«Холодными банями» называли сооружение, сходное по своему назначению с римскими термами. В нижнем этаже располагались помещения для купального зала, ванны, русской бани с паром. Верхний этаж занимал Агатовый павильон с шестью комнатами для отдыха. Эти комнаты были украшены особенно богато, с использованием в облицовке стен уральских самоцветов – пластинок из яшмы зеленого, зеленовато-бурого и красно-бурого цвета. Среди них выделяются центральный зал и два боковых кабинета, получившие название Агатового и Яшмового.

Камеронова галерея, которую с Агатовым павильоном соединял висячий

Чарльз Камерон
Фрагмент интерьера Опочивальни
в Екатерининском дворце в Царском Селе

сад, гармонично сливается с окружающей природой. Непрерывно идущий по всему периметру здания ордерный портик с редко поставленными колоннами подчеркивает горизонтальную протяженность галереи. Легкость и воздушность белой колоннады контрастирует с массивной каменной кладкой нижнего яруса с нарочито грубым рустом. На колоннаде размещалась своеобразная портретная галерея великих людей прошлого. По списку, составленному Екатериной, были отлиты из бронзы копии античных бюстов императоров, поэтов, мыслителей. Среди них находились два портрета современников – М.В. Ломоносова и члена английского парламента Ч. Фокса. Прогуливаясь по колоннаде, императрица могла предаваться размышлениям подобно античным философам.

Пологий спуск из висячего сада в парк фланкировали бронзовые копии античных скульптур Флоры, Венеры,



Чарльз Камерон
Камеронова галерея
в Царском Селе. 1784–1787

Чарльз Камерон
Большой зал Агатового павильона
Холодных бань в Царском Селе. 1780–1787

Меркурия и незадолго до этого найденных в Тиволи статуй девяти муз. Эти копии специально для Царского Села были отлиты из бронзы в Академии художеств по восковым моделям Ф.Г. Гордеева. В числе скульптур, отправленных в 1793 году в Царское Село, была и беломраморная *Венера* Ф.Ф. Щедрина (1792), которая сначала находилась в царскосельском Гроте, где располагалась императорская коллекция скульптуры, а затем стояла в «Собственном садике» парка. Это одно из самых первых изображений обнаженной женской фигуры в русской скульптуре. Щедрин заимствовал позу фигуры и отдельные пластические мотивы из статуй своего парижского учителя Г. Аллегрена, одна из которых – *Венера-купальщица* пользовалась у современников огромным успехом. Но русский скульптор обладал иным пластическим чувством и создал совершенно оригинальное произведение. Щедрин не имел столь совершенных



знаний в анатомии, как его учитель, тем не менее его образ красив певучестью линий, музыкальностью их повторов, плавным перетеканием объемов, он построен на легких наклонах, плавных изгибах форм. Замедленная грация щедринской Венеры, ее задумчивость с оттенком грусти заставляет вспомнить слова

Винкельмана о благородной простоте и спокойном величии греческих статуй.

Кроме комплекса Холодных бань, в 1779–1783 годах Камероном были заново декорированы личные покои Екатерины II, наследника престола и его жены в Большом Екатерининском дворце. Ряд интерьеров Камерон оформил,

ориентируясь на живописные мотивы древних, на архитектуру, которая существовала только в воображении создателей росписей античных вилл. В «Опочивальне» Марии Федоровны, в «Синем кабинете» («Табакерке») он превратил мотивы помпеянских фресок в реальную архитектуру. Обитатели дворца, попадая в эти интерьеры, вживались в необычный, не существовавший в реальности мир античных фантазий. Оформление Зеленой столовой представляет собой вариации на темы античных арабесок или гротесков. Камерон как бы увеличил их обычный размер так, чтобы отдельное звено арабеска, повторяясь, могло стать главным элементом декора всей стены. Кариатиды и атланты Зеленой столовой сопоставимы с реальным размером человеческой фигуры. Рассматривая движение и рост этих форм, зритель как бы оказывался внутри арабескового орнамента. Это еще один необычный пример «оживления» античных форм. В отличие от свойственного началу XIX века археологического подхода к античному наследию, когда могли буквально копироваться целые фрагменты, художники второй половины XVIII века более свободно обращались с античными формами. Изображенные на плоскости конструкции Камерон выстраивает в трехмерном пространстве, смело варьирует масштаб, добиваясь выразительного художественного эффекта. Ордерные элементы он использует, акцентируя их декоративное назначение. Оформленные им царско-сельские интерьеры имеют преимущественно камерный характер.

В 1780-е годы в Петербурге появился еще один памятник, свидетельствовавший об интересе к античной живописи и ее интерпретации в эпоху Возрождения. Дж. Кваренги пристроил к Зимнему дворцу специальное помещение, в котором разместили копии с рафаэлевских росписей Лоджий Ватикана, выполненные в Риме австрийским живописцем Х. Унтерпергером с помощниками. Создавая росписи, Рафаэль импровизировал на мотивы античных



Феодосий Федорович Щедрин
Венера. 1792. Мрамор
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



Федот Иванович Шубин
 Портрет М.В. Ломоносова. До 1793
 Государственная Третьяковская галерея, Москва

фресок, найденных в XVI веке на Палатинском холме в Риме.

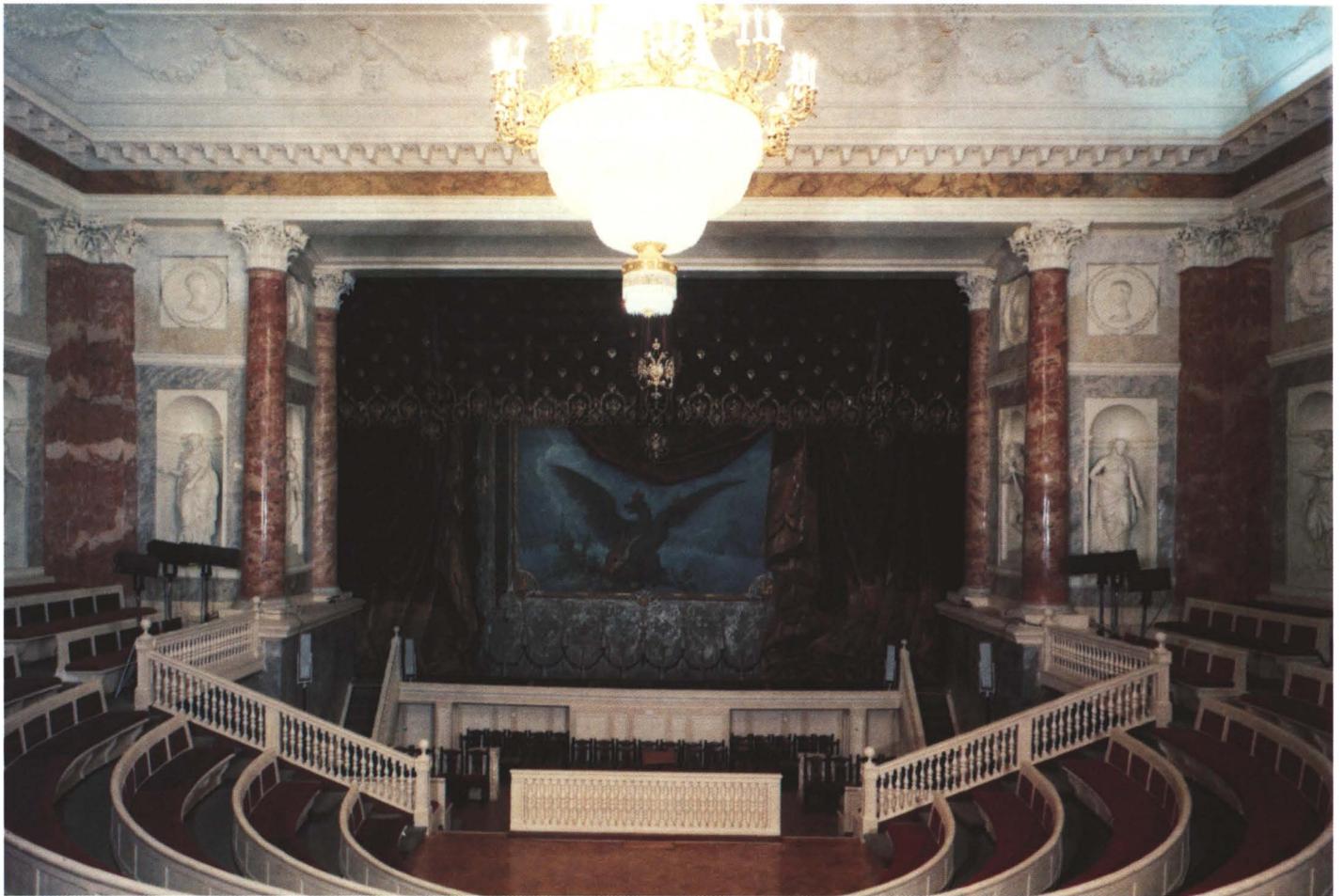
В это десятилетие вырос интерес и к наследию Андреа Палладио. Д. Кваренги был одним из самых тонких знатоков его творений. При сооружении Эрмитажного театра он отказался от принятого в XVIII веке ярусного типа театрального здания, вдохновляясь театром Олимпико, построенным Палладио в Виченце. Строительство Эрмитажного театра начиналось с сооружения зала и сцены внутри старого Зимнего дворца, затем были возведены окружающие их помещения, и в последнюю очередь завершен фасад. Зрительские места возвышались амфитеатром над полукруглым просцениумом. Стены декорированы трехчетвертными колоннами с нишами, в которых Кваренги разместил статуи Аполлона и девяти муз, а над ними — барельефы знаменитых музыкантов и поэтов. Когда еще не было полностью закончено строительство, 16 ноября 1785 года был дан первый спектакль — опера Джузеппе Сартти *Армида и Ринальдо*.

Василий Лукич Боровиковский
 Екатерина II на прогулке
 в Царскосельском парке. 1794
 Государственная Третьяковская галерея, Москва

Примером репрезентативного дворцового сооружения Петербурга стал Таврический дворец, построенный И.Е. Старовым в 1783–1789 годах на окраине города для Г.А. Потемкина, в котором получил свое завершение тип загородного дворца эпохи классицизма. Главным фасадом здание обращено к Неве. В XVIII столетии пространство между рекой и дворцом не было застроено, благодаря этому ощущалась величественность постройки, имевшей большую протяженность и традиционную трехчаст-

ную композицию. Главный корпус соединен низкими переходами с боковыми корпусами, выдвинутыми вперед. Наружный облик дворца очень лаконичен. На фоне гладкой стены, не имеющей декора, выделяются три портика, проемы окон лишены наличников. Благородная простота фасадов сменяется богатым разнообразием интерьеров, убранство которых носит театрализованный характер. Главные парадные залы располагаются на центральной оси и отделяются друг от друга лишь колоннадами,





Джакомо Кваренги
Эрмитажный театр в Санкт-Петербурге
1782–1785

создавая ощущение перетекающего пространства. Вестибюль вел в восьмиугольный Купольный зал, ориентированный в высоту, чем напоминал современникам внутреннее пространство Пантеона. Следующий за ним Колонный зал, или Большая галерея, длиной 75 метров, был вытянут поперек основной оси и как бы приостанавливал движение вперед. Его торцы имели полукруглое завершение, а вдоль длинных сторон тянулись двойные колоннады, каждая из 36 ионических колонн. За Большой галереей открывался огромный, почти квадратный в плане, Зимний сад. Большая галерея отделялась с одной стороны от Купольного зала и с другой стороны от Зимнего сада лишь колоннадой, сквозь которую открывалась перспектива в обе стороны. Большое по площади перекрытие Зимнего сада поддерживала восьмиколонная ротонда в центре и еще по три колонны по сторонам в виде пальмовых

деревьев. В ротонде на пьедестале стояла статуя *Екатерина II – законодательница* работы Ф.И. Шубина (1789). 28 апреля 1791 года здесь состоялось грандиозное торжество, устроенное Г.А. Потемкиным в честь взятия Измаила и побед русских войск в Крыму. По этому случаю Г.Р. Державиным были написаны четыре оды, оставлено описание дворца и проходившего в нем празднества. Часть действия разворачивалась у статуи Ф. Шубина. Иконография этого произведения восходит к эскизу памятника Екатерине II Э.-М. Фальконе: правой рукой императрица указывает на книги законов, левая рука со скипетром опущена вниз. Отдельными чертами шубинская статуя близка также полотну Левицкого. Но расположение окружающих императрицу атрибутов и необычная интерьерная среда придали этой скульптуре иной смысл. Если в картине Левицкого Екатерина II была изображена перед статуей Фемиды и алтарем в качестве жрицы, то в Таврическом дворце изображением храма была восьмиколонная ротонда, ступени которой вели

к жертвеннику, а роль божества, которому поклонялись, играла статуя Екатерины. Как свидетельствовал современник, после окончания театрального представления императрицу препроводили в Зимний сад, «когда достигли храма, Князь бросился на ступенях пред олтарем и изображением своей покровительницы, на колена, и благодарил монархию за ее благодеяния»¹. Храм огибали тропинки, вокруг произрастали, цвели и плодоносили экзотические деревья, разносились благоухания, слышалось многоголосое пение птиц, журчала вода, пространство заливал свет тысяч светильников, сверкали самоцветы, и вся сцена словно изображала райский сад или царство золотого века, скорое наступление которого обещали коронационные торжества 1763 года. В этом царстве единственным божеством и источником благ была сама Екатерина II. Среди атрибутов важную роль приобретает рог изобилия у ног статуи, из которого

¹ О частной жизни князя Потемкина. *Потемкинский праздник*. М., 1991. С. 27.

высыпаются монеты и ордена. В то время как атрибут правосудия – весы видны лишь с тыльной стороны статуи. Со свойственным Потемкину размахом он срежиссировал пространство сада и дворца как раздвигающееся в бескрайние просторы страны. Перекрытие Зимнего сада изображало голубое небо. Окна в этот вечер были скрыты, простенки торцевой стены были иллюзорно расписаны, продолжая пейзаж оранжереи. В Большой галерее, предшествующей Зимнему саду, в торцах длинных колонных проходов были поставлены огромные зеркала, которые уводили перспективу колоннад в бесконечность.

Другие интерьеры дворца были оформлены гобеленами, мебелью известного краснодеревщика Д. Рентгена, хрустальными люстрами, богато украшены скульптурой, в нем размещалась коллекция эстампов. Статуя М.И. Козловского *Бдение Александра Македонского* (1780-е, мрамор) была также выполнена для Таврического дворца, по видимому, по заказу Потемкина. Она изображает эпизод, известный из жизнеописания Александра Македонского античного автора Квинта Курция. Воспитывая в себе твердость характера, Александр проводил ночные часы в изучении наук и чтении. Для того чтобы не



Христофор Унтерпергер с помощниками
Копии Лоджий Рафаэля в Ватикане.
Фрагмент росписи. 1779–1787



Христофор Унтерпергер с помощниками
Копии Лоджий Рафаэля в Ватикане.
Фрагмент росписи. 1779–1787

заснуть, он держал над сосудом металлический шар. Засыпая и невольно разжимая руку, Александр ронял шар, который, падая, будил его стуком о дно урны. Пограничность состояния Александра между сном и бодрствованием выражена неустойчивой позой: рука с шаром как бы соскальзывает со шлема, другая опирается на ногу, при этом ступни ног совсем не имеют опоры. В композицию включен эффектный скульптурный натюрморт: к ложу прислонен щит, на котором изображена сцена воспитания Ахилла кентавром, на ложе в левой части лежит шлем, с другой стороны, рядом с урной, раскрыт свиток с надписью «Илиада». Композиция построена по канонам классицизма: с фронтальной точки зрения она вписывается в равносторонний треугольник. В сложной позе Александра выделены две важных в композиционном отношении линии. Одну, строго вертикальную, составляют нога и опирающаяся на нее рука. Вторая – корпуса тела и вытянутой ноги – имеет диагональное направление. Фигура как бы балансирует между порывом выпрямиться, принять вертикальное положение, сопротивляясь сну, и желанием

склониться на ложе, о чем свидетельствует динамика диагонального движения, тяготеющего к горизонтали. В таком, казалось бы, негероическом мотиве находит выразительное пластическое воплощение классицистическая тема борьбы долга и чувства.

Потемкинский дворец со всеми его художественными ценностями после смерти владельца в 1792 году был куплен у наследников в казну. Другой не менее величественный дворец, сопоставимый с красотой и торжественностью Таврического, был сооружен по заказу Екатерины II в Царском Селе, предназначенный для первого внука императрицы великого князя Александра Павловича



Иван Егорович Старов
Таврический дворец
в Санкт-Петербурге. 1783–1789

и назван Александровским. Лето великие князья обычно проводили с Екатериной в загородной резиденции. Императрица много занималась их воспитанием. Александр был ее любимцем. Она выбирала и изобретала для него новые игрушки, придумала специальную детскую одежду, сочиняла сказки и писала книги. С таким же вниманием императрица относилась к великому князю Константину. В 1784 году она составила подробную инструкцию по воспитанию внуков.

Обоим внукам императрица предназначала большое политическое будущее. Она намеревалась изменить порядок престолонаследия и сделать своим непосредственным преемником Александра. Картина Р. Бромптона *Великий князь Александр Павлович и великий князь Константин Павлович* (1781), программа которой художнику была, несомненно, подсказана Екатериной II, в аллегориях раскрывает намерения императрицы. Александр разрушает Гордиев узел и бросает его на алтарь Зевса, это означало, что ему в будущем отводилась роль правителя огромной империи, подобно Александру Македонскому. Со вторым внуком императрица связывала



← Иван Егорович Старов
Большая галерея Таврического дворца

Иван Егорович Старов →
Купольный зал Таврического дворца



так называемый греческий проект: восстановление на месте Османской Турции Византийской империи с русским правителем во главе. Готовя наследника к важной роли, его нарекли Константином и поручили его воспитание гречанке. На картине Бромптона младший внук держит знамя с лабарумом на древке – крестом, символизирующим победу христианства. Таким образом, его облик ассоциировался с первым византийским императором Константином Великим, провозгласившим христианство государственной религией. Картина английского художника представляет пример актуализации исторических образов в придворном искусстве.

Александровский дворец строился Д. Кваренги в 1792–1796 годах. Как и Таврический, он был загородным и имеет сходные с ним черты. Его фасады также обладают большой протяженностью, парадные помещения тоже расположены на первом этаже, что нетипично для русских дворцов XVIII века. Сквозная колоннада, связывающая ризалиты главного фасада, своей поперечной ориентацией и прозрачностью напоминает открытую в круглый зал и зимний сад Большую галерею Таврического дворца. Наконец, его садовый фасад также завершен полуротондой. Вместе с тем его отличает одно важное качество. Кваренги не акцентирует центрально-

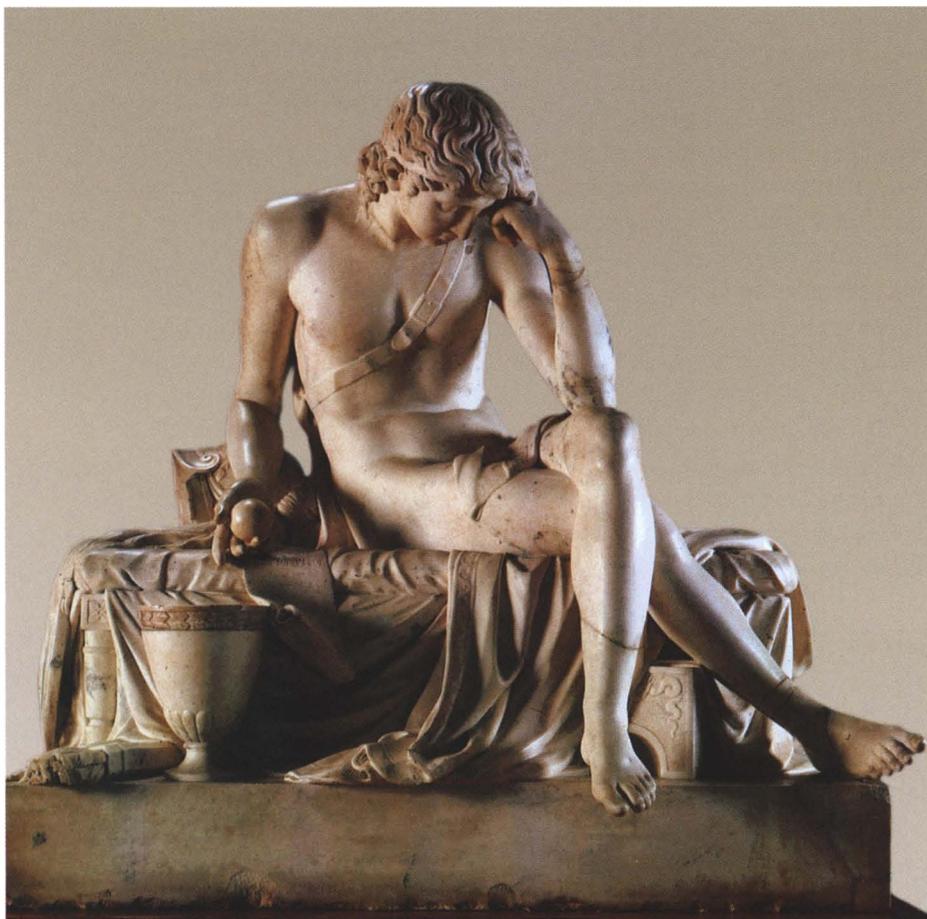


Ричард Бромптон
Великий князь Александр Павлович
и великий князь Константин Павлович. 1781
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Федот Иванович Шубин
Екатерина II – законодательница. 1789
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

осевой симметрии композиции. Порттики с фронтонами на одном фасаде заменяет колоннада с двумя равнозначными входами в боковых ризалитах и полуротонда на другом. Отсутствие центрирующих акцентов помогает естественному вхождению объемов дворца в природное окружение. Постепенный переход от замкнутых интерьерных пространств к залу под открытым небом с прозрачной стеной из двойной колоннады, затем к пространству парадного двора, образованного далеко выступающими боковыми ризалитами дворца, и от него к парковому окружению, создает ощущение гармоничного взаимодействия архитектуры с природой. Колоннада коринфского ордера, которая служит единственным, но изысканным украшением здания, точно найденные пропорции и выверенный масштаб всех элементов сделали Александровский дворец одним из самых гармоничных и поэтичных творений в архитектуре русского классицизма его зрелой поры. Фасады здания уже освободились от избытка рельефного декора, выявилась самоценность



Михаил Иванович Козловский
Бдение Александра Македонского
 1785–1788. Мрамор
 Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

плоскости стены, и вместе с тем взаимодействие с приобретшими пластическую полноту колоннами и другими скупо используемыми элементами ордера еще не приобрело драматического звучания, характерного для классицистических построек начала XIX века.

Наиболее значительным храмовым сооружением екатерининской эпохи стал Троицкий собор Александро-Невской лавры, возведенный И.Е. Старовым в 1776–1790 годах. Строительство начатых в предыдущие десятилетия собора Смольного монастыря и Исаакиевского собора было завершено только в XIX столетии. Обратившись к примерам петровской эпохи, архитектор избрал базиликальный тип храма, имеющий в плане

Джакомо Кваренги
Александровский дворец
 в Царском Селе. 1792–1796





Федот Иванович Шубин
Портрет митрополита Новгородского
и Санкт-Петербургского Гавриила (Петрова)
1792. Барельеф. Мрамор
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

форму латинского креста. В объемной композиции собора главенствующая роль принадлежит не портику римско-дорического ордера, а огромному куполу, поднятому на высокий барабан, и массивным квадратным в плане башням-колокольням. В членениях фасадов с широкой аттиковой частью горизонтали и вертикали уравновешены, что придает облику собора статичность.

Внутреннее пространство разделено массивными опорами на три нефа. Купол опирается на четыре мощных пилона. 16 часто расположенных окон барабана и световой фонарь заливают подкупольное пространство потоком света. Интерьер насыщен пышным декором, золоченой лепниной. Раскреповки над колоннами в центральном и поперечном нефах увенчаны двадцатью статуями ветхозаветных царей и пророков, фигурами великих князей Владимира, Федора, Гавриила и княгини Ольги. В иконографии этих фигур заметно влияние росписей Сикстинской капеллы Микеланджело. Перспективу центрального нефа завершает

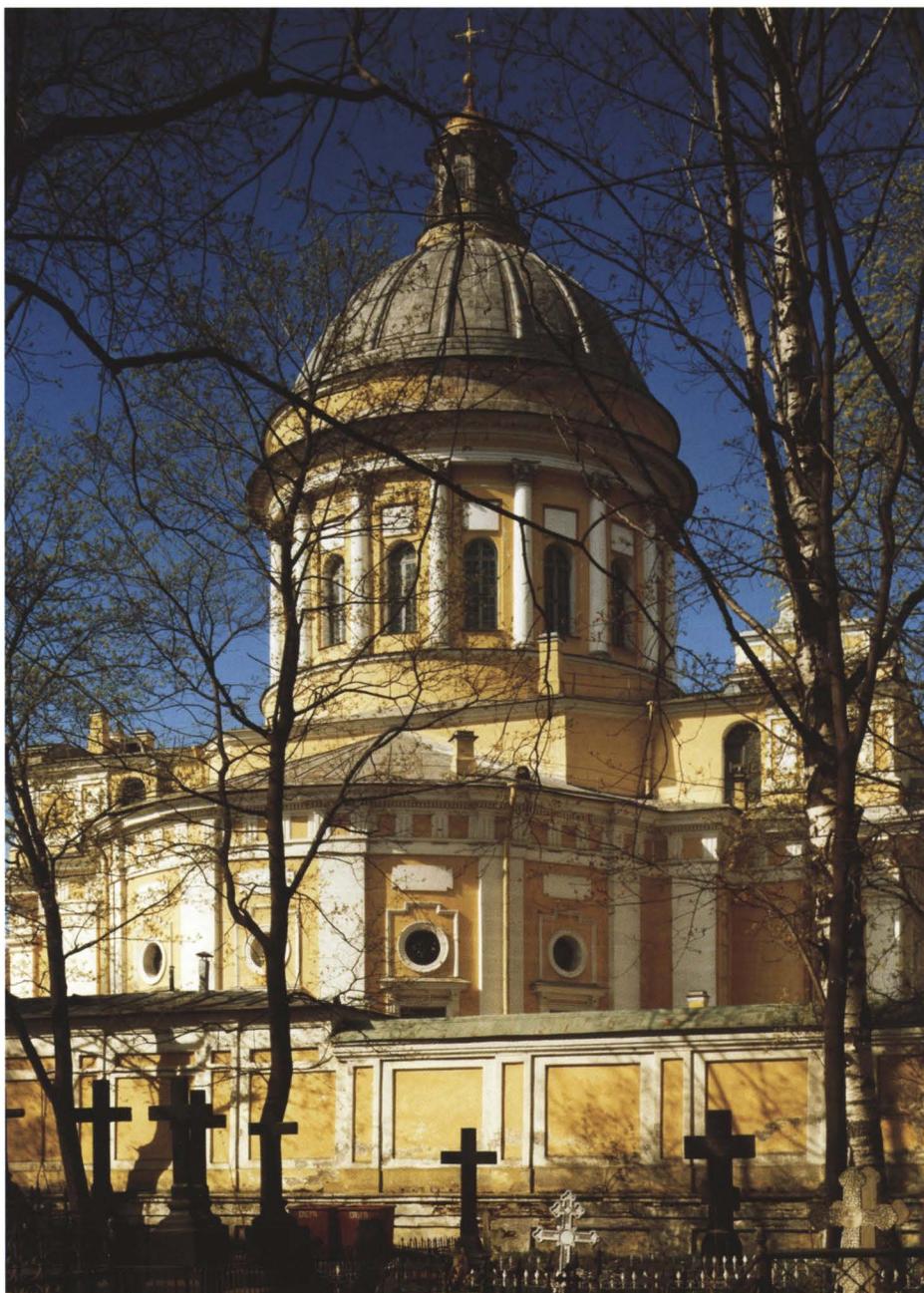
Иван Егорович Старов
Троицкий собор Александро-Невской лавры
в Санкт-Петербурге. 1776–1790

величественный иконостас с бронзовыми царскими вратами, напоминающий триумфальные арки.

Богатство и пышность интерьеру собора придавали его реликвии, живопись и скульптура. В барочной серебряной раке в правом приделе хранились мощи Александра Невского. После завершения строительства в собор из царского собрания были переданы полотна западноевропейских мастеров, среди которых числились П.П. Рубенс, А. Ван Дейк, Л. Бассано. В 1793 году Екатерина II заказала Г.И. Угрюмову два полотна, *Вознесение Христа* и *Торжественный въезд Александра Невского в Псков после одержанной им победы над немцами* (1793

Иван Егорович Старов
Интерьер Троицкого собора
Александро-Невской лавры
в Санкт-Петербурге. 1776–1790

[1794?]), которые были помещены близ раки Александра Невского. Картина на древнерусский сюжет стала вехой в творчестве Угрюмова и являет собой интересный синтез исторической и религиозной композиции. Она построена как классицистическое историческое полотно, представляющее апофеоз героя-воина. Вместе с тем главный герой изображен как смиренный святой с нимбом над головой, отсутствует характерная для персонажей исторических





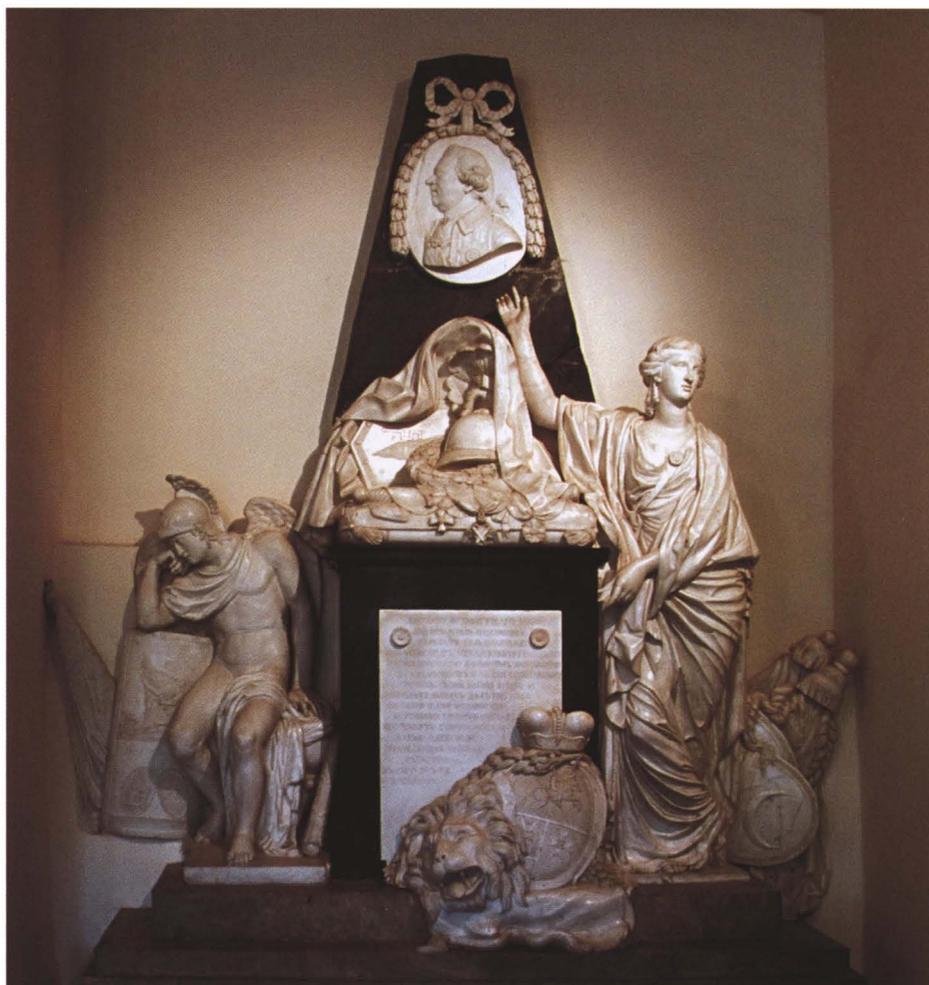


Григорий Иванович Угрюмов
Торжественный въезд Александра Невского
в город Псков после одержанной им
победы над немцами. 1793 (1794?)
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

полотен активная жестикуляция, цветовая характеристика образа строится на нежных белых, золотистых, розовато-красных тонах.

В стену собора был вмонтирован мраморный барельеф с портретом настоятеля монастыря митрополита Новгородского и Санкт-Петербургского Гавриила, исполненный Ф.И. Шубиным в 1792 году. В руках он держит план собора. Митрополит изображен в трехчетвертном повороте, много внимания уделено передаче деталей церковного облачения. Все это придает рельефу живописный характер. Заключенный в золоченую орнаментальную раму, скульптурный барельеф и воспринимался по законам живописного полотна.

Федор Гордеевич Гордеев
Надгробие А.М. Голицыну. 1788. Мрамор
Государственный музей городской скульптуры,
Санкт-Петербург





Иван Петрович Мартос
Надгробие княгине С.С. Волконской
 1782. Мрамор
 Государственная Третьяковская галерея, Москва

Определяющими чертами в облике храма стали торжественность и величественность, живописная пышность интерьера. Его архитектурное оформление соответствовало роли одного из главных соборов империи, в котором хранятся особенно почитаемые святыни.

В эпоху классицизма получил распространение тип храма-ротонды, редко использовавшийся архитекторами в первой половине XVIII века. Формы ротонды и купола, воплощавшие в себе идею гармонии и покоя, сближают культовые здания со светской архитектурой этой эпохи, в которой они использовались при проектировании парадных залов в жилых особняках и общественных зданиях. Особенно любил однокупольные храмы-ротонды московский архитектор М.Ф. Казаков. Так им построены церкви в селе Петровском, усадьбе Рай-Семеновское, церковь-мавзолей

Иван Петрович Мартос
Надгробие Н.И. Панину. 1782. Мрамор
 Государственный музей городской скульптуры,
 Санкт-Петербург

в Николо-Погорелом. Черты новой архитектуры ярко проявились в церкви Филиппа Митрополита в Москве, возведенной Казаковым в 1777–1788 годах. Она находилась в подворье московского митрополита Платона и служила домовою церковью. К цилиндрическому объему храма, перекрытому куполом, с двух сторон примыкают два четырехколонных портика. Композиция завершена восьмиколонным бельведером. Экстерьер небольшого по размерам храма производит впечатление стройности и легкости. Но особенно впечатляет сложное решенное внутреннее пространство.

Два храма, столь контрастных по объемному решению, планировочной структуре и декору фасадов, – Троицкий собор в Петербурге и церковь Филиппа Митрополита в Москве дают представление о диапазоне творческих возможностей русских зодчих в эпоху классицизма.

В интерьерах храмов в середине XVIII века появляются первые фигуративные скульптурные надгробия. В эпоху классицизма искусство вааяния получает преимущественное развитие, и в последней трети столетия русская надгробная скульптура переживает расцвет. Первоначально произведения такого рода заказывались русскими вельможами французским скульпторам – Л.-К. Вассе, О. Пажу, Ж.-А. Гудону. Надгробные памятники, выполненные русскими мастерами, появляются с начала 1780-х годов. Надгробие С.С. Волконской работы И.П. Мартоса (1782) – одно из ранних. Оно представляет стелу с рельефным изображением плакальщицы. Лицо скрыто тенью от наброшенной на голову драпировки. Чувство скорби выражено здесь не мимикой, а словно разлито во всей пластике фигуры. Мартос проявил в этом произведении совершенное владение



градациями рельефа. Удивительно ритмическое разнообразие в распределении складок одеяния. Прихотлив как бы дрожащий в своем движении контур драпировки, вместе с тем обрисовывающий ясный овал, в который замыкается отрешенная от мира, погруженная в переживание скорбного чувства фигура.

Более сложную и торжественную композицию имеет надгробие генерал-фельдмаршалу А.М. Голицыну работы Ф.Г. Гордеева (1788). Оно состоит из аллегорических фигур, геральдической композиции, текстов надписей, портретного изображения. Надгробный памятник прославляет А.М. Голицына как доблестного военачальника, победителя

в битве при Хотине во время русско-турецкой войны. Определяющая роль в прочтении замысла отведена фигуре Добродетели. Она указывает на портрет фельдмаршала в верхней зоне и на герб рода, напоминающий о борьбе предков Голицына с Тевтонским орденом, у подножия обелиска. Опечаленный гений войны опирается на щит, на котором изображена военная сцена. Русский офицер, сбросив на землю чалму, треплет за волосы турецкого пленника. Художественный язык этого надгробия велеречив, в композицию включено множество предметов, «говорящих» о древности рода, храбрости, воинских заслугах умершего. Позади фигуры Добродетели

турецкие трофеи, на пьедестале – шлем, щит, холодное оружие, маршалский жезл, ордена и лавровый венок, принадлежащие А.М. Голицыну.

Набор основных элементов, из которых строится композиция, типичен для многих надгробных памятников этого времени. По такому же трехчастному принципу с пристенным обелиском, выявляющим вертикальную ось композиции, построено надгробие Н.И. Панину работы И.П. Мартоса (1782). Оно помещено в небольшой капелле, пол и стены

Жан Батист Валлен-Деламот
Арка Новой Голландии в Санкт-Петербурге
1765–1780-е





которой облицованы цветными мраморами. В целом капелла представляет собой пример классицистического синтеза скульптуры и архитектуры малых форм. Портрет Н.И. Панина, изображенного в античной тоге и уподобленного древнеримскому патрицию, выполнен в форме бюста. Он словно пребывает в Эллизиуме, среди себе подобных. Справа от портрета Панина помещена фигура античного философа с книгой в руках, с другой стороны — юноши, готового увенчать бюст умершего одним из лавровых венков.

Жанр надгробной скульптуры привлекал всех крупнейших мастеров пластики этой поры: Ф.Г. Гордеева, Ф.И. Шубина, М.И. Козловского, И.П. Прокофьева, Ж.-Д. Рашетта. Но наибольшее число надгробий было создано Мартосом, ему была подвластна передача всех оттенков чувств, и высшие достижения в этой области принадлежат именно ему. На примере его работ можно проследить эволюцию надгробия от пристенной стелы к более свободной пространственной трактовке отдельных элементов и, наконец, к свободно стоящему памятнику. Эта тенденция к все большему выявлению самоценности круглого объема

сходна с процессом пластической эволюции архитектурных фасадов, с выделением на их фоне портика с колоннами, постепенно отодвигающимся от плоскости стены.

В эпоху классицизма значительно расширилась типология возводимых зданий. Реформа губернского управления, новая градостроительная политика, воспитательная программа И.И. Бецкого сделали актуальным строительство разных по назначению общественных зданий — присутственных мест, высших учебных заведений, госпиталей и больниц, воспитательных домов, торговых рядов и гостиных дворов. Ордерная система и связанные с ней композиционные приемы, накопленные опытом античных строителей, находили широкое применение в проектировании различного рода сооружений, включая постройки утилитарного назначения.

Органичным было использование языка классических форм в «Новой Голландии» в Петербурге. Такое название получил во времена Петра I треугольный остров, занимавший большой городской квартал, который возник, когда рядом с Мойкой прорыли два пересекавшихся

Бенджамен Патерсен

Здание Ассигнационного банка на Садовой улице. 1807. Гравюра очерком, акварель

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

с ней канала — Адмиралтейский и Крюков. В 1730–1740-е годы в связи с развитием кораблестроения на острове возвели деревянные склады для хранения корабельного леса, которые расположили по периметру острова. В начале 1760-х годов обветшавшие строения было решено заменить каменными. Ж.-Б. Валлен-Деламот выполнил проект фасадов, узловой точкой которых стала торжественная арка, перекинутая через проток, ведущий в бассейн на территории острова.

Портал, оформляющий арку, производит впечатление монументального величия и спокойствия. Парные колонны тосканского ордера, строго соответствующего классическим пропорциям, поддерживают раскрепованный антаблемент. Колонны малого ордера являются опорными для дуги арки. Пропорциональные соотношения большого и малого ордера выявляют монументальный масштаб портала и всего комплекса



Василий Иванович Баженов
Беседка в усадьбе Быково, принадлежавшей
М.М. Измайлову. Конец XVIII века

складов. «Новая Голландия» — сооружение переходного стиля. Фасадные композиции на этом этапе менее насыщены пластикой, больше не используются сложные раскреповки, однако излюбленными остаются плавные округлые очертания ризалитов и углов зданий.

Иван Егорович Старов
Усадебный дом в Никольском-Гагарине,
принадлежавшем С.С. Гагарину. 1774–1796



Особенно распространенными постройками этого времени остаются городские особняки и загородные усадьбы. Принципы их объемно-планировочной структуры, приемы архитектурной композиции использовались и при проектировании других типов сооружений. В здании Ассигнационного банка, возведенном Дж. Кваренги в 1783–1790 годах, усадебная схема главного дома со служебными постройками получила иное функциональное наполнение. Главный корпус с шестиколонным портиком и рустованным нижним этажом предназначался для банковских операций. Его

околожили кладовые для хранения монет, имеющие форму подковы. Главное здание располагалось в середине образованного подковой пространства. Первоначально открытые колоннады с двух сторон соединяли его с кладовыми, и таким образом перед центральным портиком образовывался парадный двор.

С 1762 года, когда русские дворяне были освобождены от обязательной государственной службы, началось интенсивное усадебное строительство, в которое включилось средне- и мелкопоместное дворянство. Постепенно в русской культуре сформировалось представление об идеальном усадебном мире как особо организованной среде, в которой царит социальная гармония, как идиллии, в которой «естественный» человек переживает единение с природой.

Сложение основных типов дворянской усадьбы совпало со становлением классицизма. К началу 1780-х годов вырабатываются типичные приемы планировки. Жилой дом обычно ставился по главной оси парадного двора, к которому вела от основного тракта или проселочной дороги подъездная аллея, въезд в усадьбу иногда оформлялся воротами. Противоположный фасад дома чаще всего был обращен в сторону парка, и его выход давал основную планировочную ось парка, иногда в виде главной парковой аллеи, часто у дома разбивался цветочный партер. Жилые или служебные флигели вместе с домом ограничивали пространство парадного двора и ставились либо под прямым углом, либо в одну линию с ним, иногда соединялись колоннадой или одноэтажной галереей, разграничивая пространство парадного двора и парка.

В комплекс каждой усадьбы входила церковь, как правило, небольших размеров, ее ставили либо в парке, либо на границе поместья и деревни, поскольку она была общей и для дворянской семьи, и для жителей окрестных деревень. Рядом мог стоять мавзолей или родовая усыпальница. Усадьба включала большое число хозяйственных построек — конюшни, каретные сараи, птичник, коровник, склады и амбары, — которые обслуживали потребности помещика. Часто они группировались в отдельный, стоящий недалеко от главного дома хозяй-

ственный двор, приобретающий правильную геометрическую планировку.

Каменный жилой дом в один или два этажа получал трактовку фасада в классических ордерных формах. Главный вход оформлялся колонным портиком с фронтоном или лоджией. Кубообразный объем дома иногда завершался бельведером, с него открывался широкий обзор сельской местности. К дому обычно примыкал небольшой регулярный сад. Английский, или пейзажный, парк вошел в моду начиная с 1770-х годов. Классицизм пустил глубокие корни в усадебной культуре, в быту провинциального дворянства, и на долгие годы характерными приметам дворянской усадьбы становятся дом с белоколонным портиком и беседка-ротонда.

Развитие классицизма в екатерининскую эпоху определялось особенностями становления светского искусства в России, и вместе с тем отдельными сторонами стиль отразил и личные пристрастия Екатерины II, как первого лица в государстве, обладавшего неограниченными возможностями в осуществлении художественных проектов. Идеи русского классицизма екатерининской эпохи были тесно связаны с Просвещением.

Неизвестный скульптор
Портрет Екатерины II в образе Минервы
Вторая половина XVIII века
 Государственная Третьяковская галерея, Москва

События русской истории этих десятилетий, увиденные сквозь призму просветительских идей, становятся основными темами искусства. Тема просвещенного монарха и его служения обществу находила воплощение как в отдельных сооружениях, в которых архитектура сосуществовала с монументально-декоративной скульптурой, так и в городском монументе или портретной статуе. С победами в сражениях двух русско-турецких войн связаны многие художественные памятники времен Екатерины II, от парковых обелисков Царского Села до ансамблей Мраморного и Таврического дворцов, в которых находили отражение классицистические идеи гражданского долга и военной героики. Изменения художественного языка шли в направлении к все большей ясности и лаконизму, выявлению структуры и четкому соподчинению частей в композиции, однако ближе к концу столетия возникают произведения, в которых ощутимы пышность и великолепие форм, по эффекту родственные барочным. При том что высшим художественным идеалом оставалась античность, русские художники обращались к формам и образам разных эпох и направлений, от Ренессанса и барокко до работ своих современников. Наиболее ярко русский классицизм в 1760–1790-е годы выразился в архитектуре, монументально-декоративной и станковой скульптуре, в меньшей сте-



Неизвестный архитектор круга В.И. Баженова
Троицкая церковь в имени
Троицкое-Кайнарджи, принадлежавшем
П.А. Румянцеву-Задунайскому. 1774–1787

пени — в живописи. Формы классицизма еще содержали потенциал творческого развития, и стиль продолжал свое существование вплоть до конца первой четверти XIX века.



Библиография

- Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1963.
- Коваленская Н.Н. Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. М., 1964.
- Петров В.Н. Михаил Иванович Козловский. М., 1977.
- Ермонская В.В., Нетунахина Г.Д., Попова Т.Ф. Русская мемориальная скульптура. К истории художественного надгробия в России XI – начала XX в. М., 1978.
- Аникст А.А., Турчин В.С. В окрестностях Москвы. Из истории русской усадебной культуры XVII–XVIII вв. М., 1979.
- Русский классицизм 2-й половины XVIII – начала XIX века. Сборник статей. М., 1994.
- Ильина Т.В. Русское искусство XVIII века. М., 1999.
- Карев А.А. Классицизм в русской живописи XVIII – начала XIX века. М., 2003.
- Рязанцев И.В. Скульптура в России XVIII – начала XIX века. Очерки. М., 2003.

Указатель произведений

- Акимов, Иван Акимович
Прометей делает статую по приказанию Минервы. 1775 – 6
Самосожжение Геркулеса на костре в присутствии Филоктета. 1782 – 12
- Баженов, Василий Иванович
Беседка в усадьбе Быково, принадлежавшей М.М. Измайлову. Конец XVIII века – 46
Виноградные ворота и Оперный дом в Царицыно в Москве. 1775–1786 – 21
Проект Большого Кремлевского дворца в Москве. 1767–1775 – 13
- Боровиковский, Василий Лукич
Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке. 1794 – 33
- Бромптон, Ричард
Великий князь Александр Павлович и великий князь Константин Павлович. 1781 – 38
- Валлен-Деламот, Жан Батист, Кокоринов, Александр Филиппович
Здание Академии художеств в Санкт-Петербурге. 1764–1788 – 8
- Валлен-Деламот, Жан Батист
Арка Новой Голландии в Санкт-Петербурге. 1765–1780-е – 44
- Велли, Жан Луи де
Портрет И.И. Шувалова. Между 1755 и 1757 – 7
- Гордеев, Федор Гордеевич
Надгробие А.М. Голицыну. 1788. Мрамор – 42
Прометей. 1769. Бронза – 13
- Гравюра по рисунку Жерара Делабаржа. Пашков дом в Москве. 1795 – 24
- Иванов, Иван Алексеевич
Вид парадной лестницы Академии художеств. 1829 – 9
- Казаков, Матвей Федорович
Внутренний двор, ротонда здания Сената в Московском Кремле – 25
Здание Сената в Московском Кремле. 1776–1787 – 24
Интерьер Круглого зала здания Сената в Московском Кремле – 26
Павильоны на Ходынке, построенные для празднования мира с Турцией. 1775 – 21
- Камерон, Чарльз
Большой зал Агатового павильона Холодных бань в Царском Селе. 1780–1787 – 31
Зеленая столовая в Екатерининском дворце в Царском Селе. 1780-е – 29
Камеронова галерея в Царском Селе. 1784–1787 – 31
Опочивальня в Екатерининском дворце в Царском Селе. 1780-е – 30
- Кампорези, Франческо
Вид Петровского дворца на Петербургской дороге в Москве. 1796–1797. Офорт, акварель – 22
- Кваренги, Джакомо
Александровский дворец в Царском Селе. 1792–1796 – 39
- Эрмитажный театр в Санкт-Петербурге. 1782–1785 – 34
- Козловский, Михаил Иванович
Бдение Александра Македонского. 1785–1788. Мрамор – 39
Екатерина II в образе Минервы. 1785. Мрамор. Фрагмент – 23
- Левицкий, Дмитрий Григорьевич
Портрет воспитанницы Императорского воспитательного общества благородных девиц Александры Петровны Левшиной. 1775 – 19
Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме богини Правосудия. Начало 1780-х – 27
Портрет Екатерины Ивановны Молчановой. 1776 – 20
Портрет Екатерины Николаевны Хрущовой и Екатерины Николаевны Хованской. 1773 – 20
Портрет Прокофия Акинфиевича Демидова. 1773 – 18
- Лосенко, Антон Павлович
Владимир и Рогнеда. 1770 – 10
Зевс и Фетида. 1769 – 10
Прощание Гектора с Андромахой. 1773 – 11
- Мартос, Иван Петрович
Надгробие княгине С.С. Волконской. 1782. Мрамор – 43
Надгробие Н.И. Панину. 1782. Мрамор – 43
- Неизвестный архитектор круга В.И. Баженова
Троицкая церковь в имени Троицкое-Кайнарджи, принадлежавшем П.А. Румянцеву-Задунайскому. 1774–1787 – 47
- Неизвестный скульптор
Портрет Екатерины II в образе Минервы. Вторая половина XVIII века – 47
- Патерсен, Бенджамен
Здание Ассигнационного банка на Садовой улице. 1807.
Гравюра очерком, акварель – 45
Сенатская площадь. 1799. Гравюра очерком, акварель – 28
- Ринальди, Антонио
Дворец в Гатчине. 1766–1772 – 16
Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. 1768–1785 – 14
Мраморный зал Мраморного дворца в Санкт-Петербурге – 14
- Рокотов, Федор Степанович
Портрет Екатерины II. 1763 – 5
- Соколов, Петр Иванович
Дедал привязывает крылья Икару. 1777 – 12
- Старов, Иван Егорович
Большая галерея Таврического дворца – 36
Интерьер Троицкого собора Александро-Невской лавры в Санкт-Петербурге. 1776–1790 – 41
Купольный зал Таврического дворца – 37
Таврический дворец в Санкт-Петербурге. 1783–1789 – 36
- Троицкий собор Александро-Невской лавры в Санкт-Петербурге. 1776–1790 – 40
Усадебный дом в Никольском-Гагарине, принадлежавшем С.С. Гагарину. 1774–1796 – 46
- Суходольский, Борис Васильевич
Прогулка. Около 1754 – 4
Торелли, Стефано (?)
Портрет графа Г.Г. Орлова. Не ранее 1763 – 15
Торелли, Стефано
Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств. 1770 – 6
- Угрюмов, Григорий Иванович
Торжественный въезд Александра Невского в город Псков после одержанной им победы над немцами. 1793 (1794?) – 42
- Унтерпергер, Христофор с помощниками
Копии Лоджий Рафаэля в Ватикане. Фрагменты росписи. 1779–1787 – 35
- Фальконе, Этьенн Морис
Конный памятник Петру I в Санкт-Петербурге. 1766–1782 – 28
- Фельтен, Юрий Матвеевич
Тронный зал Большого Петергофского дворца. 1777–1778 – 17
Церковь Рождества Иоанна Предтечи при Чесменском дворце в Санкт-Петербурге. 1777–1780 – 23
- Шенберг, Христиан Готхельф
Перспективный вид Воспитательного дома в Москве со стороны Москвы-реки. 1790. Офорт – 18
- Шубин, Федот Иванович
Екатерина II – законодательница. 1789 – 38
Игорь Рюрикович. Рельеф-медальон из цикла Родословие российских государей для Чесменского дворца в Санкт-Петербурге. 1774–1775. Мрамор – 22
Портрет А. Ринальди. 1780–1782. Мрамор. Рельеф Мраморного дворца в Санкт-Петербурге – 16
Портрет И.И. Шувалова. 1771. Мрамор – 8
Портрет М.В. Ломоносова. До 1793 – 33
Портрет митрополита Новгородского и Санкт-Петербургского Гавриила (Петрова). 1792. Барельеф. Мрамор – 40
Портреты графов Ф.Г. Орлова, И.Г. Орлова, А.Г. Орлова, В.Г. Орлова. 1778. Мрамор – 15
Рельефное изображение военных трофеев на парадной лестнице Мраморного дворца – 16
Ярослав Владимирович. Рельеф-медальон из цикла Родословие российских государей для Чесменского дворца в Санкт-Петербурге. 1774–1775. Мрамор – 22
- Щедрин, Феодосий Федорович
Венера. 1792. Мрамор – 32

Эпохи. Стили. Направления

Л.М. Бедретдинова

Екатерининский классицизм



БЕЛЫЙ  ГОРОД
МОСКВА, 2008

Электронный вариант книги:

Скан, обработка, формат: manjak1961



Эпохи. Стили. Направления

- | | |
|-----------------------------|--------------------------------|
| Первобытное искусство | Неоклассицизм |
| Древний Египет | Ампир |
| Древняя Греция | Романтизм |
| Древний Рим | Назарейцы |
| Этруски | Бидермайер |
| Раннехристианское искусство | Флорентийская школа маккьяйоли |
| Раннее Средневековье | Прерафаэлиты |
| Романское искусство | Импрессионизм |
| Готика | Постимпрессионизм |
| Ренессанс | Символизм |
| Маньеризм | Ар нуво |
| Барокко | Ар деко |
| Екатерининский классицизм | Экспрессионизм |
| Классицизм | Метафизика |
| Рококо | Сюрреализм |

