

# ПОЛИСТИЛИЗМ, ЭЛЕКТИВНЫЙ МЕТОД И КЛАССИФИКАЦИЯ КОМПОЗИЦИЙ АРХИТЕКТУРЫ РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА

**Власов Виктор Георгиевич,**

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории западноевропейского искусства.  
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет».  
Санкт-Петербург, Россия, e-mail: [natlukina@list.ru](mailto:natlukina@list.ru)

УДК 72.01:72.02  
ББК 85.11

## Аннотация

*В статье рассматриваются основные особенности русской классицистической церковной и светской архитектуры в контексте общеевропейского развития. Выявляются отношения иконографических источников, внутренних и внешних факторов, определивших своеобразие архитектуры русского классицизма как уникального явления в мировой практике. Сформулированы модусы формирования и развития национальной классицистической архитектуры: сращивание различных этапов, творческих методов и художественных стилей, образование уникальных стилевых метаструктур, элективность и эклектизм. В итоге автор предлагает классификацию сооружений, их планировочных и композиционных решений. Уникальность и многообразие памятников архитектуры русского классицизма приобретают значение своеобразного компендиума историко-региональной архитектуры.*

## Ключевые слова:

*архитектура, искусство, классика, классицизм, стилевая метаструктура, русское искусство, стиль, типология, элективный метод, эклектика*

*Долго Россия оставалась чуждою Европе...  
Но Европа в отношении к России всегда была  
столь же невежественна, как и неблагодарна.*

**А.С. Пушкин. О ничтожестве литературы русской. 1834**

*– Какой интересный город, не правда ли?*

*– Мессир, мне больше нравится Рим!*

*– Да, это дело вкуса.*

**М.А. Булгаков. Мастер и Маргарита. 1928–1940**

## **Историко-территориальная отстраненность России от Европы. Элективный метод и эклектизм как национальное явление. Историческое значение классицизма. Три основных особенности архитектуры русского классицизма**

В истории отечественной культуры попеременно доминировали восточные (византийские, тюркские, татарские) и западные влияния. Их взаимодействие на каждом историческом этапе определенным образом трансформировало российскую художественную ментальность, которая в своих исконных основах также неоднородна, поскольку формировалась из разных этнических источников.

Опыт «русского ренессанса» XV–XVI в. показал, что возможность прогрессивного развития национального искусства связана не с восточными традициями, а с западноевропейским влиянием. Однако реализации такой возможности препятствовали внутренние причины и внешние факторы. Один из факторов – природно-географический. В.О. Ключевский показал, что постепенное заселение и освоение Восточно-Европейской равнины было длительным процессом колонизации огромных пространств, которые не только своей обширностью, но и природными условиями (труднопроходимые леса и бескрайние степи) значительно отличаются от пейзажа Западной Европы. По определению Ключевского, Восточно-Европейская равнина – «широкие врата Азии... как бы азиатский клин, вдвинутый в европейский материк и тесно связанный с Азией исторически и климатически. Исторически Россия, конечно, не Азия, но географически она не совсем и Европа» [1, т. 1, с. 65]. Ключевский считал, что характер русского народа и особенности развития его культуры предопределяли два основных фактора: «племенная смесь и природа страны».

На огромных пространствах Евразии многочисленные народности долго не могли образовать государственной целостности и культурного единения. По словам П.Я. Чаадаева, у русского человека «тысяча вёрст на лице». «Слишком широка была открытая дорога», – писал историк М.И. Ростовцев, – создавался как бы широкий степной коридор, связывавший Азию и Европу... Естественных и легко защищаемых границ ни на востоке, ни на западе не было...» [2]. Н.А. Бердяев утверждал, что на протяжении истории русской культуры «сталкивались два элемента: дохристианская природная широта, особенный темперамент, сформировавшийся в необъятных лесных и степных просторах русской земли, языческие верования, не искорененные христианством, и православный, из Византии наследованный аскетизм и догматизм... Это сочетание обладало огромной разрушительной силой... Русскую историю съела русская география» Отсутствие природных преград послужило одной из причин недостаточного развития «осязательной ценности» формы. Отсюда, в частности, относительно слабое развитие скульптуры. «Дар формы у русских людей невелик» [3].

У европейских народов культурная деятельность веками направлялась в единое формообразующее русло, что воспитывало у европейца чувство формы, потребность в организации, порядке, преемственности и регулярности. Этому отчасти способствовал характер пейзажа: зональное деление на равнины, ограниченные горными хребтами и реками. Пейзаж Греции, в котором в краткие сроки сформировалось великое классическое искусство, по утверждению А. Тойнби, является наиболее ярким примером. Материковая Греция представляет собой ряд отделенных невысокими горными хребтами долин, каждая из которых имеет свои природные условия и неповторимый пейзаж. Этот пейзаж способствовал сохранности отдельных и вначале слабых очагов культуры от истребительных войн и опустошающего переселения кочевых народов, от каких страдали древние цивилизации Азии. Кроме того, полуостров с изрезанной береговой линией, множеством удобных, близко расположенных гаваней с мелкими островами облегчал морские сообщения населявших его племен. Относительная свобода, независимость и, одновременно, необходимый информационный обмен создавали уникальный шанс для развития. Климат умеренно мягок, и природа плодоносна ровно настолько, чтобы энергия человека не растрачивалась полностью на борьбу за выживание, чтобы оставались силы на интеллектуальную деятельность, но и не настолько, чтобы начисто лишать эллина необходимости трудиться [4].

И.Э. Грабарь писал, что Россия по преимуществу – страна зодчих. Одна из главных особенностей русской архитектуры – живописность, свобода распространения композиций в окружающий пейзаж. Древнерусские монастыри, крепости и города развернуты в пространстве с такой широтой и мощью, какие трудно вообразить в тесноте европейского ландшафта. Эта истинно русская черта проистекает из особенностей национального характера, сформированного сто-

летиями жизни в безбрежных пространствах русской природы. Живописная пространственность, вопреки канонам строгого классицизма, предписывающих симметрию и замкнутость композиции, проявилась в свободной планировке, активной роли цвета и причудливости силуэтов зданий на фоне неба. Тем не менее, писатель В.В. Вейдле, оказавшись после революции 1917 г. в эмиграции, размышляя о том, что Запад и Восток – не географические, а историко-культурные понятия, писал: «Восточная Европа это ведь всего лишь восточная часть Запада... Мы жили в России, чья родина – Европа» [5].

Восточно-Европейская, или, как ее иногда называют, русская равнина, занимает половину всей площади Европы. Филолог Б.А. Успенский в статье «Европа как метафора и как метонимия (применительно к истории России)», писал: «Очевидно, что Европа – понятие не столько географическое, сколько культурно-историческое и идеологическое. Мало кто знает, например, что с географической точки зрения центром Европы является Вильнюс, столица Литвы; с культурно-исторической точки зрения это скорее периферия Европы» [6, с. 9]. Мы часто говорим: едем в Европу, хотя в ней находимся. С другой стороны, западные европейцы настоятельно относятся к России, представляя ее не вполне европейской страной и, скорее всего, никогда не примут ее в этом качестве. В идеале, продолжал Успенский, «Россия могла бы быть определена как Великая Европа, т. е. область на периферии Европы, на которую постепенно распространяется европейская культурная модель. Это был бы процесс постепенной и последовательной эволюции, и он был вполне возможен»... «Наименование Европы представляет собой не что иное, как метонимию: ведь Европой первоначально называлась Греция... в отличие от Азии» [6, с. 17].

Метонимии основаны на переосмыслении пространства, географии места; метафоры – на переосмыслении исторического времени. В первом случае возникает транспозиция, во втором – историко-культурная и даже политическая оппозиция. С культурно-исторической точки зрения Россия – безусловно европейская страна. Именно такой подход помогает раскрыть основные культурные антиномии исторического процесса.

Постепенной европеизации Руси, начавшейся на рубеже XV–XVI в. при великом князе Московском Иване III и продолженной в XVII в., помешали исторические обстоятельства, что и привело к вынужденным насильственным реформам Петра I в начале XVIII в. По Шпенглеру, цивилизация – это «закат Европы», завершение культуры: цивилизация следует за культурой как прагматическая технократия за романтикой и идеализмом, окоченение за развитием. Для России характерен обратный процесс: цивилизация привносится извне, а затем на ее основе формируется уникальная культура. Заимствованные с Запада формы государственности только к началу XIX в. создали самобытную, духовно выстраданную национальную культуру. По определению А.И. Герцена, «Россия ответила на реформы Петра через сто лет громадным явлением Пушкина».

Ответом талантливого народа на вызов внешней цивилизации может быть только ее освоение и преобразование. Согласно теории Кеннета М. Кларка, изучавшего проблему провинциализма в истории культуры, европейская история искусства складывалась из нескольких эпицентров художественных стилей: Афины, Флоренция, Рим, Париж... Вначале эти стили были столичными (стадия формирования), затем становились интернациональными (апогей развития), но как только достигали периферии, оказывались провинциальными (стадия стилевых метаструктур). Слово «периферия» имеет негативный оттенок. В отличие от «художественного региона» периферия предполагает наличие внешнего центра, от которого она зависит. Для периферии характерны задержка в осмыслении новаторства стиля, консерватизм в подходе к художественным методам и приемам, вынужденное смешение различных форм, источников и влияний (эклетика). Отношение между центром и периферией по схеме Кларка в целом

характеризуется оппозицией творческого, изобретательного начала и традиционализма, или иначе – инновации и стагнации [7].

Иной подход к понятию культурной периферии разрабатывали Энрико Кастельнуово, Карло Гинзбург, Ян Бялостоцкий. На XXVI Международном конгрессе по истории искусства в Вашингтоне в 1986 г. Я. Бялостоцкий выступил с докладом «Некоторые достоинства художественной периферии» (англ. *Some Values of Artistic Periphery*), в котором он призвал различать провинциализм (риджионализм) и периферийность. Последняя, по его мнению, имеет уникальные особенности и достоинства. В связи с этим Бялостоцкий использовал понятие Ч. Дженкса: «вернакулярный стиль», обозначающее черты искусства, основанного на народных традициях (от лат. *vernaculum* – туземный, местный).

Проблема «периферийного центра» из метонимии превращается в историко-культурную метафору. Для русского европейца смысл этого превращения заключается не только во «всемирной отзывчивости» и в размышлениях о «закате Европы». Само развитие и прогрессивное стилеобразование, в частности в русской архитектуре XVIII–XIX в., могло опираться только на достижения западноевропейской культуры, основанной на переосмыслении классицистических традиций. Для России, как и для западноевропейских стран, такой классикой является античность, в более широком смысле – эллинистическая культура. Однако архитектура русского классицизма не является простым подражанием Европе, «калькой» или компиляцией чужих достижений. Многие исследователи, среди них В. О. Ключевский, считали, что заимствование западноевропейской культуры имело органичный и глубокий характер в XVI–XVII вв., но не в петровское время. «Только принудительность, с которой проводились реформы, явилась новинкой» [23, с. 5]. К тому же великий реформатор Петр I считал западноевропейские заимствования «временным делом» [1, т. 3, с. 5].

Тем не менее, в истории русской культуры особенно значимой является именно процедура заимствования. При этом решающее значение имеют не «исконные начала», а историко-культурные особенности последующего развития; не источники, а способ их соединения и характер трансформации. Развитие архитектуры русского классицизма XVIII–XIX вв. представляет собой удивительный пример одновременного заимствования и преобразования западноевропейских художественных форм, которые становились при этом характерно русскими. Именно поэтому русская архитектура так привлекательна для исследователя. Ее изучение показывает, что не существует чисто русского, как и полностью заимствованного искусства. А.Н. Бенуа в свое время отметил: «Классика есть известного рода художественная и жизненная идея, к которой человечество возвращается каждый раз, когда оно чувствует в себе какие-то движения к объединению» [8]. Позднее этот тезис уточнил В.Н. Гращенков: «Всякий раз, когда европейская культура вступала на путь революционных перемен, она обращалась за помощью к своему долгое время неиссякавшему и, казалось, вечному первоисточнику – к античности. Так было когда-то в эпоху Возрождения, так позднее произошло в эпоху Просвещения. И всегда по-новому представлялся дух и образ прекрасной древности» [9, с. 448].

Классицистический стиль зримо выражает историческую преемственность и эллинистический характер российской культуры, который был присущ ей с самого начала, с момента принятия христианства от Византии. Для русского художника «путь в Афины лежит не только через Рим»<sup>1</sup>. На Западе Европы переосмысление античного опыта происходило разными путями, но непрерывно и последовательно. В России этот опыт искажался отсталостью и катастрофической прерывностью социальной истории. Даже после эпохи Просвещения, в XVIII–XIX вв., отсутствовала общественная потребность в новом искусстве. Круг просвещенных заказчиков был невелик: императорский двор и немногие, прогрессивно мыслящие дворяне и меценаты. Это отмечали иностранные художники, работавшие в России. Поэтому и русский класси-

цизм оказался идеологией, искусственно надстроенной над традиционным укладом народной жизни. Архитектура классицизма силой императорской власти насаждалась на византийско-русскую традицию, закрепленную в начале XVI в. монархически-религиозным тезисом «Москва – Третий Рим».

В классицистической архитектуре последовательно осмысливалась преемственность трех христианских столиц: Рим, Константинополь, Москва. Воплощалась эта идея в создании «Четвертого Рима» – Санкт-Петербурга. Однако геополитический фактор в значительной степени препятствовал такому процессу, поскольку в Новое время монизм классической эллинистическо-римской культуры сменился противостоянием романского (англо-саксонского) и германского миров<sup>2</sup>. «Четвертый Рим» мог стать «Четвертым Карфагеном»<sup>3</sup>.

По причине столь необычных исторических обстоятельств формирование и развитие архитектуры национального классицизма в России приобрело существенные особенности. Первая особенность обусловлена историко-территориальной отстраненностью России от главных центров классического искусства: Афин, Рима, Флоренции, Парижа, Лондона, Мюнхена, Вены, Берлина. Даже самый европейский из русских городов – эксцентричный имперский Санкт-Петербург – был не в состоянии преодолеть географическое положение самой провинциальной из европейских столиц. Но именно периферийность придает классицистическим постройкам очарование и символическое значение. Нечто подобное происходило в Англии, территориально отстраненной от континентальной Европы.

С появлением города на Неве в качестве имперской столицы возникли напряженные отношения между Санкт-Петербургом, Москвой и остальной Россией. Подобное уже встречалось в истории. В Австро-Венгрии долгое время существовал дуализм столиц: Вены и Будапешта. Однако с 1918 г. эти города принадлежат разным государствам, а противостояние Санкт-Петербурга и Москвы в одном государстве продолжается до настоящего времени.

И все же Санкт-Петербург, забытый и брошенный в советское время, по определению Ахматовой «Летербург» (Нева – это река забвения Лета), до сих пор демонстрирует символическую открытость западноевропейской культуре.

Вторая особенность развития архитектуры национального классицизма заключается в запаздывании и сращивании художественных стилей, которые рождались и развивались в метрополиях последовательно, один за другим [10]. Отставание российской культуры от западноевропейской пришлось компенсировать ускоренным преобразованием идей, композиций и форм, созданных на Западе [11]. Это объясняет «многосоставность», или программный эклектизм русского искусства. Чем дальше от Рима, тем больше эклектизма. Эта формула постренессансного развития европейского искусства с особенной силой действовала в России.

А.И. Герцен писал, что Петербург – это «город без истории», «оригинального, самобытного в нем ничего нет». Петербург якобы тем и «отличается от всех городов Европы, что он на все похож... Жизнь Петербурга только в настоящем, ему не о чем вспоминать, кроме как о Петре I, его прошедшее сколочено в один век, у него нет истории, да нет и будущего» [12]. С ненавистью к России отозвался о городе А. Мицкевич: «Петербург построил сатана» («Дзяды», 1832). Герцен был прав лишь в одном. Элективный (избирательный) метод в архитектуре действительно ведет к эклектичности. Однако смешанное соединение элементов разных стилей петербургской архитектуры и их иконографических прототипов (лат. *mixtum compositum*) не было однородным, оно развивалось во времени; переход от одного стилевого течения к другому, их параллельное развитие на отдельных этапах представляло собой сложную картину, не имеющую аналогов в странах Западной Европы.

Третья особенность архитектуры русского классицизма обусловлена недостаточной персонализацией творчества. Несостоявшийся в полной мере «русский ренессанс» XV–XVI вв., в отличие от западноевропейской духовной традиции, не произвел коренного обновления русской жизни, деканонизации, гуманизации и персонализации творчества. Как справедливо писал Д.О. Швидковский: «Не стал бы работать в Киеве, Москве или Петербурге тот или иной мастер, нашелся бы другой... История “правит” нами в несравнимо большей степени, чем индивидуальная творческая инициатива» [13].

Ф. М. Достоевский назвал Санкт-Петербург «умышленным городом». Он действительно придуман, создан искусственно в качестве европейской столицы. Но такая искусственная мифологема не могла скрыть особенности национальной культуры, воздействующие «снизу» даже на творчество приглашенных иностранных мастеров. Изначально заимствованная архитектура классицизма со временем стала национальной классикой. «По всей России, – писал И.Э. Грабарь, – забелели колонки „дворянских гнёзд“ и „домиков с мезонинами“. И колонны так слились с окружающими их березками и так кстати пришлось к линиям русских овражков, что постепенно превратились в несомненное русское достояние и даже в какую-то исключительно русскую принадлежность сельской природы» [14]. Поэтому классицизм в истории отечественной архитектуры имеет даже большее значение, чем в национальных культурах других стран. В особенном ощущении пространства и исторического времени, через «греческие колоннады» и «римские площади», русский человек мог в полной мере почувствовать себя причастным к европейской истории.

## **Полистилизм исторического развития русского искусства. Понятие стилевых метаструктур**

Полистилизм – одно из основных свойств исторического развития искусства. Принято считать, что в каждую эпоху формируется определенный способ видения мира и основанный на нем стиль эпохи. Привычным также является тезис: художественный стиль есть результат согласия художника со своим временем. Поэтому и мир люди видят глазами любимых художников.

Стилеобразование завершено, когда оно доведено до уровня индивидуального художественного мышления, однако это не означает согласия с эпохой. Произведение, созданное в определенный исторический момент, не обязательно отражает «дух времени» (нем. *Zeitgeist*). Мышление художника может опережать свое время, что свойственно гениям, или наоборот, отставать от него, либо вообще пребывать в иных мирах. Онтология каждого произведения искусства имеет многомерный характер: оно создано в прошлом, воспринимается в настоящем, и мысленно проецируется в будущее. Поэтому и стиль художественного произведения, в особенности в постренессансную эпоху, контаминирует разновременные моменты истории искусства и индивидуального развития творца.

На каждом из этапов истории искусства мы наблюдаем не один художественный стиль, а множество развивающихся и взаимодействующих между собой (часто противоборствующих) стилевых течений. Новый стиль вызревает в границах предыдущего, а затем, отрицая раннее развитие, вступает в конфликт с действительностью, порождая новые идеи и формы. В результате мы наблюдаем сложную картину сосуществования различных стилевых течений и школ. Результатом такого полистилизма являются смешанные вторичные стилевые модификации. Это позволяет использовать термин стилевая метаструктура, обозначающий конкретную историко-региональную разновидность смешанных стилей. Именно такие разновидности и определяют общую картину развития художественных стилей.

К середине XVIII в., времени активного строительства в Санкт-Петербурге, страны Западной Европы уже освоили все основные художественные стили постренессансной эпохи – классицизм, барокко, рококо. Поэтому новая российская архитектура, а с ней и другие виды искусства, были обречены одновременно питаться из разных источников. Причем не из главных центров рождения этих стилей, а, по причине удаленности, через посредство их вторичных и, как правило, смешанных, эклектичных вариантов, имевших распространение в странах Северной и Восточной Европы – Северной Германии, Дании, Восточной Пруссии, Чехии, Польши. Даже болонец А. Фьораванти, строитель Успенского собора в московском Кремле (1475–1479), положивший начало западноевропейскому влиянию, привнес на Русь не достижения передового тосканского Ренессанса, а романо-готические реминисценции архитектуры Севера Италии: Эмилии-Романьи, Ломбардии, области Комо и Альто-Адидже.

Иконографические источники трансформировались во времени. Если в первой половине XVIII в. образцами служили памятники Голландии, Франции и, отчасти, Германии и Австрии, то в конце XVIII в. и первой трети XIX в. академические художники предпочитали Италию. В 1830–1860-х гг. происходило уравнивание разнообразных влияний, что, естественно, приводило к усилению эклектизма. После периода неостилий плюрализм новейшей архитектуры основывался на принципе радикального эклектизма, но при этом значительно трансформированная классическая ордерная система как «архитектурная универсалия» имела не просто объединяющее, а «симфоническое значение» [15]. Постепенное ослабление академической школы сопровождалось с одной стороны усилением авангардных и модернистских течений, с другой – зарождением и укреплением противостоявших этим течениям неоклассических тенденций. Последние осуществлялись в двух формах: консервативном неоакадемизме и пассионарном (модернизированном) новом классицизме. Таким образом, и в XX столетии сохранялся присущий русскому искусству полистилизм.

### **Особенности заказа и специфика композиций церковной архитектуры русского классицизма**

Ни в одной из европейских стран в XVIII – первой половине XIX столетия не происходило столь интенсивного церковного строительства, как в России. Уникальность ситуации заключалась в том, что идеология просвещения и образ идеального классицистического храма органично воспринимались российской культурой в качестве воплощения православной традиции как заказчиками, так и иностранными зодчими, работавшими в России: католиками и протестантами. В роли заказчика выступали не только церковные иерархи, но и императорская власть. Российские монархи считали делом чести и государственной важности оставить после себя величественные сооружения. От царствования Екатерины Великой до времени Александра III высочайшие заказчики сами определяли храмостроительные программы и следили за их выполнением.

Все варианты планировочных решений классицистических храмов ротондального, крестово-купольного и базиликального типов связаны одновременно с античной и христианской символикой. Так центрический (круглый) храм происходит от античных нимфеев и мавзолеев, раннехристианских маририумов и баптистериев, ренессансных фантазий Леонардо да Винчи и Д. Браманте. В качестве прототипов российских ротонд называют также Латеранский баптистерий в Риме в форме октогона (IV в.), римскую церковь Санто Стефано Ротондо (468–483), восходящую одновременно к античным виллам эпохи Адриана и к ротонде Воскресения на Голгофе [16].

Русский архитектор-палладианец Н.А. Львов часто обращался к римской ротонде, добавляя колонный портик, что необычно, как и мотив пирамиды. Такие постройки сохранились в городе Торжке Тверской области и в расположенной неподалеку родовой усадьбе Львовых – селе Никольское-Черенчицы. Подобные мотивы использованы в круглой церкви Св. Троицы с колокольной-пирамидой, возведенной в Санкт-Петербурге Н.А. Львовым в 1785–1787 гг. Петербуржцы назвали эту композицию «Кулич и пасха». Между тем она восходит к Пирамиде Цестия и храму Весты в Риме (либо к Круглому храму в Тиволи), постройкам, которые Львов видел в Италии в 1781 г., известным также по гравюрам Дж. Б. Пиранези и А. Парбони (табл. 1). Добавим, что схожий компилятивный метод привел к распространению в русской архитектуре полуротонд и сочетаний полуротонд с центрическим и базиликальным типами церкви (табл. 2).

**Таблица 1. Ротонды в западноевропейской и русской архитектуре**

<p><b>А. Прототипы:</b> античные, ренессансные и неоклассические ротонды западно- европейской архитектуры</p>	 <p>Круглый храм Весты в Тиволи, Италия. I в. до н. э.</p>	 <p>Храм Весты (Геркулеса) на Бычьем форуме в Риме. Около 120 г. до н. э.</p>	 <p>Темплетто в Риме. 1502. Д. Браманте</p>	 <p>Ротонда-таможня. 1785–1789. Парк Монсо. Париж. К.-Н. Леду</p>
<p><b>В. Ротондальные постройки русской архитектуры</b></p>	 <p>Храм дружбы в парке Павловска. 1780–1782. Ч. Камерон</p>	 <p>«Кулич и Пасха». Церковь Св. Троицы в Санкт-Петербурге. 1785–1787. Н.А. Львов</p>	 <p>Храм-Усыпальница в родовой усадьбе Львовых Никольское-Черенчицы Тверской губернии. 1789–1803. Н.А. Львов</p>	 <p>Церковь Св. Великомученицы Екатерины (Львовская ротонда) на Валдае. 1786–1794. Н.А. Львов</p>

**Таблица 2. Полуротонды в западноевропейской и русской архитектуре**

<p><b>С.</b> Прототипы: эксседры, апсиды и полуротонды в западноевропейской архитектуре</p>	 <p>Ларарий. Дом Луция Цецилия Юкунда. I в. н. э. Помпеи</p>	 <p>Базилика Санта Мария делле Грацие в Милане. 1465–1490. Тибуриум, 1492–1497. Д. Браманте</p>	 <p>Церковь Санта Мария делла Паче в Риме. 1655. Пьетро да Кортона</p>	 <p>Церковь Сант Андреа аль Квиринале в Риме. 1658–1678. Дж. Л. Бернини</p>
<p><b>Д.</b> Полуротонды в русской архитектуре</p>	 <p>Полуротонда Концертного зала в парке Царского Села близ Санкт-Петербурга. 1782–1788. Дж. Кваренги</p>	 <p>Лютеранская церковь Св. Анны на Кирочной ул. в Санкт-Петербурге. Полуротонда апсиды. 1775–1779. Ю.М. Фельтен</p>	 <p>Полуротонда апсиды церкви Св. Марии Магдалины в Павловске. 1781–1784. Дж. Кваренги</p>	 <p>Церковь-Мавзолей в Николо-Погорелом Смоленской губернии. 1784–1802. М.Ф. Казаков (не сохранилась)</p>

Во всех вариациях крестово-купольной схемы здания основные конструктивные точки являются результатом поиска оптимального перераспределения веса центрального купола на угловые устои. План в виде равноконечного креста в этом смысле дает наиболее устойчивую конструкцию, но также соответствует патриархальной византийской традиции, в которой происходила постепенная символизация строительных решений. Сердцевина символизирует Христа, а рукава креста – четырех первоапостолов. Купол предоставляет оптимальную возможность перекрытия пространства средокрестия, а окна в барабане – освещения внутреннего пространства, но и эти элементы постепенно обрели многообразную символику («*symbolisme a posteriori*», термин В. Мортэ).

Купол церкви – образ не только свода небесного, но и Пантократора [17]. Однако купол – это не символ, а тектоническая метафора, поскольку в данном случае ассоциация возникает на основе зрительного подобия. Метафора рождает конкретный визуальный образ; символ, как правило, не имеет видимого сходства с денотатом. В традиционной русской архитектуре, напротив, купола-луковицы весьма натуралистично воплощают «идею глубокого молитвенного горения... свечу, горящую к небу» [18]. Согласно теории художественных тропов, любая конструкция в архитектуре рождает метафоры, а метафоры ведут к метонимиям [19]. Поэтому общестилевой процесс художественного преобразования строительной конструкции придает любой композиции наднациональный и внеконфессиональный смысл. В. Н. Гращенков заметил, в частности, в отношении архитектуры купольных храмов: «Их сакральное содержание тяготеет к универсальной космич-

ности, философской отвлеченности; в нем мало конкретной конфессиональности». В самой форме купола «уже заложена идея вечности и бесконечности» [20].

Специфичной для России, по справедливому утверждению И.Е. Путятина, является сакрализация западноевропейских форм нецерковной архитектуры вплоть до мифологизации античной ордерной системы как «богооткровенной». Так, древнегреческий периптер: Парфенон (447–438 гг. до н. э.), с 530 по 1458 г. бывший церковью Богоматери, почитали в качестве образа Соломонова храма в Иерусалиме, который, по одной из версий, имел колонны на фасаде. Известны также мифические представления о купольном покрытии Парфенона, происходящие от желания совместить два прославленных храма: Пантеон и Парфенон в один идеальный образец [21, с. 40–41]. В Риме нечто похожее намеревался осуществить Д. Браманте в проекте собора Св. Петра. Он утверждал, что стремился водрузить купол Пантеона на своды Храма Мира (так одно время называли не только храм Ромула или Форум Веспасиана, но и огромную сводчатую базилику Максенция-Константина на Римском Форуме). В этих и многих других примерах канон, по определению Ю. М. Лотмана, представляет собой «информационный парадокс» [22].

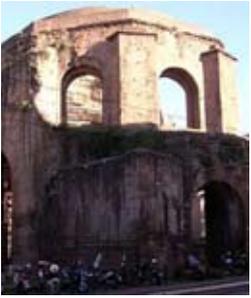
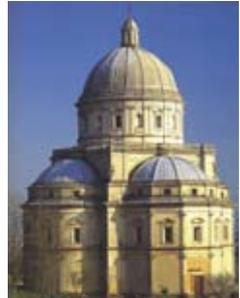
Идеализированные представления о храме Соломона и часовне Гроба Господня в Иерусалиме связывали, согласно панримской теории, с формами египетской, греческой и римской архитектуры. Символически, в духе восточнохристианской традиции и имперской идеологии осмысливались отдельные темы, элементы и мотивы: колонны, обелиски, арки. Даже колокольни помимо функции звона обретали символическое и топографически-мемориальное значение. Римский Пантеон (118–120), языческий храм, в 609 г. превращенный в церковь Св. Марии и Мучеников, в России соотносили с ротондой Воскресения (Анастасис), возведенной Св. Еленой в 326 г. на Голгофе. Эта постройка, впоследствии разрушенная и воссозданная в 614–629 гг., просуществовала до XI в. и представляла собой киворий звездчатого плана с восемью витыми колоннами, связанными арками. Постройка была увенчана шатром с крестом, имелся входной портик. Такими же делали миниатюрные церковные реликварии, дарохранительницы-сионы, или иерусалимы. Существует версия, согласно которой «Купол скалы» на храмовой горе (696) в общих чертах сходен с этой ротондой (современная кувуклия храма Гроба Господня лишь символически соотносится с раннехристианской гробницей) [23].

Эклектичная иконография закономерно приводит к смешанным или многосоставным композициям. Так, например, анализируя особенности александровского классицизма начала XIX в., И.Э. Грабарь, отмечая пиетет архитекторов этого времени к античности, писал: «Только один тип здания, выработанный в Риме, пользуется обаянием, равным с пестумской дорикой, – тип купольного храма-ротонды, образцом которого является Пантеон. Если бы коринфский портик последнего заменить пестумской колоннадой... то мы получили бы тот идеал, который носил в своем сердце каждый зодчий начала XIX века. Сочетание дорического портика с куполом – излюбленный прием целого поколения» [24].

Востребованной оказалась и так называемая французская схема: крестовый план, колонный барабан с «римским куполом» над средокрестием и четыре портика по сторонам (церковь Дома инвалидов в Париже, 1679–1706, Ж. Ардуэн-Мансар; Пантеон в Париже, 1758–1789, Ж.-Ж. Суффло), в том числе схема, переработанная для протестантских храмов (Фрауенкирхе в Дрездене, 1726–1743, Г. Бер; табл. 3, 4).

Для композиции больших и малых кафедральных соборов в России, в том числе в провинции, архитекторы-палладианцы выбирали в качестве прототипа, что весьма необычно, центрическую композицию виллы Альмерико-Капра ла Ротонда (проект А. Палладио 1551 г.) с куполом в центре и четырьмя портиками по сторонам. Западноевропейские базиликальные храмы не соответствовали восточноевропейской традиции, основанной на византийской крестово-

**Таблица 3. Формирование крестово-купольного типа храма в западноевропейской и русской архитектуре**

<p><b>Е.</b> Прототипы: храмы центрического плана западноевропейской архитектуры</p>	 <p>Нимфей Минервы Медики в Риме. IV в.</p>	 <p>Собор Св. Петра в Ватикане. 1506–1612. Д. Браманте, Микеланджело, К. Мадерно</p>	 <p>Церковь Санта Мария делла Консоляционе близ Тоди. Умбрия, Италия. 1494–1518. Д. Браманте, Кола да Капрарола</p>	 <p>Фрауенкирхе (церковь Богородицы) в Дрездене. 1726–1743. Г. Бер</p>
<p><b>Ф.</b> Крестово-купольные пятиглавые храмы русской архитектуры</p>	 <p>Андреевская церковь в Киеве. Проект Ф.Б. Растрелли 1547 г.</p>	 <p>Воскресенский собор Смольного монастыря в Санкт-Петербурге. 1748–1757. Ф.Б. Растрелли</p>	 <p>Никольский морской собор в Санкт-Петербурге. 1753–1762. С.И. Чевакинский</p>	 <p>Собор Св. Екатерины Александрийской в Ямбурге. 1762–1782. А. Ринальди</p>

купольной схеме. Этим можно отчасти объяснить выбор в качестве основы для церкви тип светского здания, к каковому относится Вилла Ротонда. Русские архитекторы сумели адаптировать этот композиционный тип применительно к византийской схеме и пятиглавию. В результате возникла идеально симметричная композиция пятиглавого кафедрального храма с портиками. Не смущало даже отсутствие алтарного выступа с восточной стороны (например, в кафедральном Исаакиевском соборе в Санкт-Петербурге).

Шотландец Ч. Камерон, проектируя Собор Св. Софии в Царском Селе, послушно следовал заданной программе (воспроизведению композиции Софийского храма в Константинополе как символической реализации Греческого проекта Екатерины Великой), но выстроил центрическое здание, напоминающее, скорее, виллу Ротонда и, отчасти, мавзолей IV в. Санта Костанца в Риме. Пологий купол, арочные люкарны Царскосельского храма напоминают Византию, а колонные портики отсылают одновременно к дорике Парфенона и к Палладио. Таково «тройное кодирование» идеологической программы. Вторым символическим воплощением Св. Софии из Греческого проекта стал спроектированный Н.А. Львовым Иосифовский собор в Могилеве

**Таблица 4. Развитие композиции крестово-купольного храма византийского, итальянского и французского типов**

<p><b>Г.</b> Прототипы: базиликальные и центрические купольные постройки с колонными портиками</p>	 <p>Храм Св. Софии в Константинополе. 532–537</p>	 <p>Вилла Альмерико-Капра ла Ротонда близ Виченцы. 1551–1591. А. Палладио</p>	 <p>Церковь Дома инвалидов в Париже. 1679–1706. Ж. Ардуэн-Мансар</p>	 <p>Церковь Св. Женевьевы (с 1791 г. Пантеон) в Париже. 1758–1789. Ж.-Ж. Суффло</p>
<p><b>Н.</b> Вариации: крестовокупольные пятиглавые православные соборы</p>	 <p>Софийский собор в Царском Селе. 1782–1788. Ч. Камерон</p>	 <p>Борисоглебский собор в Торжке. 1785–1796. Проект Н.А. Львова</p>	 <p>Свято-Троицкий собор лейб-гвардии Измайловского полка в Санкт-Петербурге. 1828-1831. В.П. Стасов</p>	 <p>Исаакиевский собор в Санкт-Петербурге. 1818–1858. О.Р. де Монферран</p>

(1781–1798), построенный в память встречи Екатерины II с австрийским императором Иосифом II и тайного соглашения о реализации Греческого проекта (собор уничтожен в 1938 г.). Известны и другие реплики этой композиции.

Классицистические центрические и базиликальные купольные постройки ассоциируются с архитектурой итальянского Возрождения и Барокко. Но ни заказчиков, ни архитекторов не смущало сходство новых православных храмов с католическими, создаваемыми Италией в то же время в сходном классицистически-барочном стиле. Архитектура римского барокко, прежде всего Дж. Л. Бернини и Ф. Борромини, впечатляла русских путешественников настолько, что различия традиций православной и католической архитектуры не принимались во внимание. Интерьеры, подобные римским, строили даже в российской провинции, но снаружи «грекоримские» храмы смягчали традиционно-русскими росписями, которые довольно необычно выглядели в просветах колоннад входных портиков.

И все же формы западноевропейского классицизма создавали несоответствия при перенесении их на архитектуру русских церквей. Православные кресты, вознесенные над «языческими» портиками, вызывали у русского человека непривычные ощущения. Уместно в этом контексте вспомнить и критическое замечание императрицы Екатерины II (в то время Великой княгини) о том, что «слишком большой свет и величина окон» не отличают храм «от бального зала или зимнего сада» [25]. К концу XVIII столетия архитекторы стали осознавать подобное несо-

ответствие и пытались его смягчить, проектируя классицистические иконостасы, а снаружи устраивая башни-колокольни по углам здания, дабы вместе с центральным куполом над средокрестием способствовать ассоциации с древнерусским пятиглавием.

Подобные приемы получили в архитектуроведении неоднозначные интерпретации и оценки. Исследователь творчества Дж. Кваренги В. И. Пилявский усматривал в композиции двубашенных церквей, спроектированных итальянским архитектором для России, дань классицистической симметрии, а также влияние редкого примера в творчестве А. Палладио – «Темплетто» (маленького храма) на вилле Барбаро в Мазере близ Тревизо с двумя небольшими кампанилами (звонницами) по сторонам классического портика с треугольным фронтоном [26]. Двубашенными являются церковь Сант Аньезе ин Агоне на Пьяцца Навона в Риме (1653–1657, Ф. Борромини) и Санта Тринита деи Монти в Риме, заложенная по заказу французского короля Карла VIII в 1495 г. Ее симметричные башни следуют франкской романо-готической традиции и сооружены французским архитектором, хотя и по проекту зодчего римского барокко Д. Фонтана (1587). В композиции фасада Свято-Троицкого собора, построенного И. Е. Старовым в Санкт-Петербурге, также имеются две симметричные башни-звонницы, которые в целом нехарактерны ни для русской, ни для итальянской церковной архитектуры (табл. 5).

Существует альтернативная версия происхождения двубашенного типа храма из древнерусской архитектуры, восходящего к гипотетической изначальной композиции храма Гроба Господня в Иерусалиме, а также к греческому обычаю «звона на две стороны» (с колоколен по

**Таблица 5. Двубашенные церковные и светские постройки**

<p><b>И.</b> Прототипы: западноевропейские храмы с двумя башнями главного фасада</p>	 <p>Собор Св. Петра в Ватикане. Проект Д. Браманте 1506 г.</p>	 <p>Пантеон в Риме. 118–120. Надстройка колоколен по проекту Дж. Л. Бернини. 1624. Акварель 1754 г.</p>	 <p>Церковь Сант Аньезе ин Агоне в Риме. 1653–1657. Ф. Борромини</p>	 <p>Темплетто виллы Барбаро в Мазере близ Тревизо. 1580. А. Палладио</p>
<p><b>Ж.</b> Двубашенные постройки русского классицизма</p>	 <p>Дворец в Гатчине близ Санкт-Петербурга (palazzo in fortezza). Проект А. Ринальди 1781 г.</p>	 <p>Дж. Кваренги. Проект церкви Вознесения в Федоровском посаде близ Павловска. Нач. 1780-х гг.</p>	 <p>Свято-Троицкий собор Александроневской лавры в Санкт-Петербурге. 1776–1790. И.Е. Старов</p>	 <p>Церковь Рождества Христова на «Песках» в Санкт-Петербурге. 1781–1789. П.Е. Егоров (снесена в 1934 г.)</p>

обе стороны западной паперти) [21, с. 39–40]. Примерами являются Базилика Св. Димитрия в Салониках (V–VII в.), Спасский собор в Чернигове (1031–1036, перестройки 1675, 1792–1798 гг.). Еще одна версия связывает композицию двубашенных храмов с традицией возведения городских и сельских особняков с двумя башнями по углам, так называемых «дворцов в крепости» (итал. *palazzo in fortezza*). В итоге выработанная типология соотносится с многими прототипами, включая собор Св. Петра в Риме (1506–1612, проекты Д. Браманте, Микеланджело, К. Мадерно) и собор Св. Павла в Лондоне (1675–1710, архитектор К. Рен).

Исконно русской является композиционная схема ярусной колокольни с уменьшающимися кверху восьмериками. Она происходит по основной версии от деревянных построек типа восьмерик на четверике. В отличие от западноевропейских башенных колоколен, в частности итальянских кампанил, ярусные постройки выделяются на фоне неба ступенчатым силуэтом. Зодчие русского классицизма – Н.А. Львов, М.Ф. Казаков и другие, взяв за основу традиционную схему надвратной монастырской церкви, применяя комбинаторный метод, преобразовали ее в композицию центрической церкви с колокольней на одной вертикальной оси, увенчанной ротондой-бельведером и шпилем.

Такой тип композиции оригинален, хотя, в сущности, эклектичен. Подобные композиции не встречаются ни у самого Палладио, ни в западноевропейском палладианизме. Показательно также сравнение гравюры Пиранези «Мавзолей в Капуе», колокольни Владимирской церкви в Санкт-Петербурге (Дж. Кваренги 1783–1791, надстройка верхнего яруса Ф.И. Руска, 1848), колокольни церкви в Никольском-Гагарине И.Е. Старова (1778–1784), многих других построек Кваренги и Львова (табл. 6).

**Таблица 6. Ярусные постройки западноевропейской и русской архитектуры**

<p><b>И.</b> Прототипы: ярусные сооружения античной и неоклассической архитектуры</p>	 <p>Дж. Кваренги. «Альпийский трофей Августа» в Ля Турби, Южная Франция. 6 г. до н.э. Проект воссоздания. Конец 1770-х гг.</p>	 <p>Дж. Б. Пиранези. Мавзолей в Капуе. 1756. Офорт</p>	 <p>Надгробие сыновьям Юлии в Глануме. Сен-Реми-де Прованс, Франция. 10 г. н. э.</p>	 <p>Колокольня базилики Сан Паоло fuori le mura в Риме. 1840–1860. Л. Полетти.</p>
<p><b>Ж.</b> Церкви-колокольни в русской архитектуре</p>	 <p>Колокольня церкви Св. Николая Чудотворца в Никольском-Гагарине близ Москвы. 1777–1784. И.Е. Старов</p>	 <p>Надвратная церковь Борисоглебского монастыря в Торжке. 1785–1796. Н.А. Львов</p>	 <p>Церковь Св. великомученицы Екатерины в Мурино близ Санкт-Петербурга. 1786–1790. Н.А. Львов</p>	 <p>Колокольня Владимирской церкви в Санкт-Петербурге. 1791. Дж. Кваренги. Надстройка 1848 г. Ф.И. Руска</p>

## Композиции светских построек русского классицизма

Одним из распространенных типов городских классицистических зданий является сформировавшийся в средневековой архитектуре Италии тип «дворца в крепости», или «укрепленной виллы» (итал. *palazzo in fortezza; villa forte*). Именно таков шедевр архитектуры раннего екатерининского классицизма – здание Мраморного дворца в Санкт-Петербурге. Дворец строили в 1768–1785 гг. по проекту А. Ринальди для первого фаворита императрицы Екатерины Великой графа Григория Орлова. Это здание представляет собой пример не только своеобразно трактованной композиции итальянского палаццо, но и обобщенный образ классицистических дворцов всей западноевропейской архитектуры.

Композицию загородных итальянских вилл (лат. *villa suburbana*), разработанную Палладио, в городскую среду Санкт-Петербурга переносил Джакомо Кваренги. Он прибыл в Россию в 1779 г. из Бергамо в Ломбардии (Северная Италия). До этого был в Риме, где познакомился с трактатом А. Палладио «Четыре книги об архитектуре». Застройка Санкт-Петербурга в то время была хаотична, а топография невской дельты не способствует рациональной планировке. Используя опыт английских палладианцев и архитекторов французской Академии архитектуры, Кваренги сумел сплавить воедино типичную композицию итальянской виллы, разработанную Палладио, и французского отеля (городского особняка) с двором-курдонером. Ведь французы также избирали в качестве образцов проекты Палладио и гравюры Дж. Б. Пиранези с изображениями античных построек.

В своей первой постройке по приезду в Россию – «Английском дворце» в юго-западной части Петергофа (уничтожен фашистами в 1941 г.), загородном особняке императрицы Екатерины II – Кваренги практически полностью повторил композицию А. Палладио – виллу Мочениго на реке Brenta (между Падуей и Венецианской лагуной) в прорисовке О. Бертоцци-Скамощи. В центре здания – восьмиколонный портик с треугольным фронтоном и ведущая к нему широкая лестница. Еще один характерный прием, часто повторяющийся у Кваренги, – подъем колоннады на высокий цоколь или арочный бельэтаж. Этот прием встречается не у самого Палладио, а у В. Скамощи. Некоторые здания той же схемы, построенные Кваренги в Санкт-Петербурге, схожи с творениями английских палладианцев.

Наряду с ранее известными типами «блокообразных» композиций в архитектуре русского палладианизма проявились и специфические черты. А. Палладио часто использовал закрытые колоннады типа лоджий, восходящие к традиционным для сельской Италии навесам на столбах. В отличие от своего кумира Кваренги применял открытые и полуциркульные колоннады. Колоннада «наподобие рук, простирающаяся по полукругу» лишь дважды встречается в творчестве самого Палладио [9, с. 466]. Во Франции полуциркульные галереи применены, в частности, во внутреннем дворе Отеля Субиз в Париже (1705–1709), но там они также закрытые. Тем не менее, Кваренги называл «прозрачные» колоннады «*alla francese*» (итал. на французский лад). Именно они со временем стали типичными для русской усадебной архитектуры (табл. 7).

Архитектура петербургского классицизма не только вторична, но и третична. Дж. Кваренги обвиняют в несамостоятельности, подражании и даже в плагиате. К тому же он часто ошибается в пропорциях, например в фасаде здания петербургской Академии наук. Главной постройке А.Д. Захарова – зданию Адмиралтейства – явно не хватает высоты (за исключением центральной башни). Отсюда нелестный эпитет: «толстозадая архитектура». Творения Ч. Камерона напоминают собрание цитат, в чем признавался сам архитектор, формулируя свое творческое кредо. Но подобные недостатки, как правило, не замечает зритель либо воспринимает их в качестве особенностей индивидуального стиля зодчего.

**Таблица 7. Классицистические колоннады**

К. Прототипы: античные, барочные и классицистические колоннады	 <p>Колоннада базилики Сан Лоренцо в Маджоре в Милане. IV в.</p>	 <p>Колоннада площади Святого Петра в Риме. 1656–1667. Дж. Л. Бернини</p>	 <p>Вилла Эмо в Фанцоло, Венеция. Проект А. Палладио. 1558–1565</p>	 <p>Колоннада внутреннего двора Огюста Суффля в Париже. 1705–1709. П.-А. Деламер</p>
Л. Колоннады в русской архитектуре	 <p>Колоннада курдонера Большого дворца в Павловске. 1782–1786. Проект Ч. Камерона. Галереи перестроены в 1796–1797 гг. В. Бренна</p>	 <p>Усадьба Знаменское-Раёк в Тверской губернии. Колоннада боковых флигелей. 1787. Н.А. Львов</p>	 <p>Колоннада Кабинета Аничкова дворца в Санкт-Петербурге. 1803–1805. Дж. Кваренги</p>	 <p>Усадебный дом Вяземских в Остафьево близ Москвы. 1801–1806. Проект А.И. Вяземского и И.Е. Старова</p>

Существенные особенности отличают московскую школу архитектуры русского классицизма. Патриархальный уклад московской жизни и живописность местности сформировали три основные разновидности композиции типа «усадьба в городе». В первой здание имеет три слегка выступающих ризалита с колонными портиками (главный и два боковых). Во второй разновидности дом, охваченный выступающими вперед боковыми корпусами – флигелями, расположен в глубине двора – курдонера и отделен от улицы оградой с парадными воротами. В третьей усадебный дом вынесен на «красную линию» улицы, а весь комплекс вспомогательных построек находится в глубине, за домом, «в огороде» (в значении «в огороженном месте»).

Лучшие постройки московского классицизма связаны с именем М.Ф. Казакова. Для творчества этого самобытного архитектора типичны центрические композиции типа ротонды с куполом, например в здании Сената в Кремле (1776–1788) или главного корпуса Московского университета (1786–1793), спланированного подобно «усадьбе в городе». Храмы Казаков также возводил в виде ротонд с колокольнями на одной вертикальной оси. Некоторая странность, неклассичность подобных композиций бросается в глаза человеку, воспитанному на строгой классике. Казаков не получил академического образования, учился в московской Дворцовой архитектурной школе Д.В. Ухтомского и на практике под руководством В.И. Баженова. За границей не был.

Стиль московского классицизма распространялся в дворянских имениях по всей России. В усадебных домах традиционный деревянный сруб соединяли с классицистическими колоннами – вертикально поставленное бревно обшивали фанерой, обтягивали холстом или парусиной и

покрывали слоем белой штукатурки. Руст имитировали досками. Композицию дополняли треугольным фронтоном, мезонином, гипсовыми львами перед подъездом. Все происходило просто и естественно, будто сама природа подсказывала подобные решения.

### **Проблемы сущностной классификации и типологии памятников**

Проблемами типологии различного рода объектов занимаются специалисты общей теории систем. В нашей области помимо необходимости размежевания понятий искусствоведение и искусствоведение [27; 28] следует выделять методологическую проблему сущностного подхода. Описательное искусствоведение маргинально в отношении к профессиональному художественному творчеству. С другой стороны, культурология, перемещаемая из философии и эстетики в искусствоведение, оборачивается типичной мазеповщиной; в ней слишком часто смешиваются разнородные понятия, заимствованные из философии, семиотики, герменевтики, лингвистики, филологии, социологии и психологии. В первую очередь, это опасно при изучении архитектуры, отличающейся многосоставностью метода и собственной терминологией. Недаром лучшими архитектуроведами всегда были выходцы из семей потомственных архитекторов-практиков.

Тем не менее, многообразие источников, имплицитных закономерностей и внешних факторов формирования и развития архитектуры русского классицизма актуализируют проблему классификации и типологии памятников именно в области теоретического искусствоведения и системного подхода. Классификацией называют метод систематизации знания, направленный на организацию соподчиненных групп (классов) объектов по сходству их сущностных свойств. Классификация исходит из эмпирического материала, поэтому основывается на индуктивном методе (мышления от частного к общему). Существует множество работ на эту тему, в том числе на примерах из истории отечественного зодчества. Типология как разновидность системной целостности предполагает доминанту дедуктивного метода (движения мысли от общей гипотетической модели к частным примерам). Эта тема относится к методологии искусствоведения, и она разработана в меньшей степени.

Гипотетическая системная модель всех взаимодействий в истории архитектуры должна целостно отражать многообразие взаимосвязей предмета, методов, жанров, тектонических закономерностей, композиционных архетипов, их иконографических источников и стилизуемых мотивов. В основу предварительной классификации архитектурных композиций следует положить группирование по двум наиболее сущностным признакам:

- функциональному: род или класс (сакральные сооружения, светские здания);
- типу планировочных решений.

Взаимодействие этих уровней классификационной структуры является необходимым и достаточным для выявления всего многообразия объемно-пространственных композиционных решений (табл. 8). Полная системная классификация сооружений русского классицизма обретает значение своеобразного компендиума или даже энциклопедии историко-регионального зодчества как части мирового художественного процесса. Эксцентрическое положение Санкт-Петербурга и Москвы в отношении к мировым центрам истории искусства лишь усиливает важность создания такой системной энциклопедии, а уникальность композиций стимулирует научный поиск в направлении классификации и типологизации построек.

**Таблица 8. Уровни классификации композиций архитектуры  
русского классицизма**

Класс: сакральные сооружения	Класс: светские здания
<p><b>Тип 1. Ротондальные храмы</b></p> <p>1.1. Круглый храм (ротонда) 1.2. Октагон 1.3. Храм звездчатого плана, трифолий, квадрифолий 1.4. Храм-ротонда с пристроенным портиком и колокольной 1.5. Храм-ротонда с отдельно стоящей колокольной</p>	<p><b>Тип 1. Городские и загородные дворцы</b></p> <p>1.1. Итальянского типа («palazzo italico», «palazzo in fortezza») 1.2. Блокообразный палладианского типа с портиком и лестницей главного фасада 1.3. «Французский отель» с треугольным фронтоном и портиком</p>
<p><b>Тип 2. Крестово-купольные храмы</b></p> <p>2.1. Купольная базилика византийского типа 2.2. Храм крестообразного плана, пятиглавый с колонными портиками 2.3. Типа вписанного креста 2.4. Бесстолпный, четырехстолпный (храм на четырех колоннах) 2.5. С двумя башнями западного фасада</p>	<p><b>Тип 2. Загородные дома («Villa suburbana»)</b></p> <p>2.1. Тип «виллы ротонда» (симметричный объем с куполом и портиками) 2.2. Вилла с галереями 2.3. Вилла с курдонером и циркумференциями (колоннадами) 2.4. Периптер на подиуме</p>
<p><b>Тип 3. Базиликальные храмы</b></p> <p>3.1. С куполом над средокрестием и колонным портиком главного фасада 3.2. Зальный храм 3.3. Триконх, тетраконх, с полуротондой апсиды 3.4. С колоннадой, римским куполом и колонным портиком 3.5. С колокольной, портиком или полуротондой 3.6. «Кораблем» с ярусной или башенной колокольной</p>	<p><b>Тип 3. «Усадьбы в городе»</b></p> <p>3.1. Здание с тремя ризалитами (колонными портиками) 3.2. Усадебный дом в глубине курдонера с боковыми флигелями (дом «между двором и садом») 3.3. Особняк «в красную линию» улицы с внутренним двором за домом («в огороде») и проездной аркой</p>
<p><b>Тип 4. Столпообразные храмы</b></p> <p>4.1. Восьмерик на четверике с ротондой-бельведером и шпилем 4.2. Храм-ротонда, совмещенный с колокольной на одной вертикальной оси 4.3. Шатровый храм 4.4. Ярусная колокольня</p>	<p><b>Тип 4. Мемориальные сооружения</b></p> <p>4.1. Колонный портик, квадрипортик 4.2. Ордерная экседра 4.3. Триумфальная арка 4.4. Мемориальная колонна, обелиск 4.5. Пирамида</p>

**Примечания:**

<sup>1</sup> Все интерпретации этой темы восходят к определению И.Г. Гердера: «Рим – вот Афины; здесь Пропилеи». Близкую мысль высказывал И.В. Гёте («Путь в Афины пролегал через Рим»; Первое итальянское путешествие, 1786), но не только потому, что древнеримская культура является наследницей древнегреческой. Греция в 1453–1821 гг. находилась под властью турок и была недоступна большинству исследователей (кроме англичан, поддерживавших с османами дипломатические отношения). Античность вслед за Винкельманом изучали на материале памятников находящихся на территории Италии. В отношении русского искусства можно привести следующее высказывание: «Россия вступает как бы в спор с Византией и Ренессансом за право наследования античной традиции. Путь в Афины лежит уже не только через Рим, но и

через Киев, Владимир и Москву. Постепенно, однако, и Афины и Рим как-то исчезают из поля зрения (хотя и остаются в подразумеваемом круге ассоциаций), и Москва из транзитного пункта традиции все больше превращается в ее начало и в ее же конец». (Паперный В. Культура Два. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – С. 52–53). Примечательно, что эти строки следуют за близкой по смыслу цитатой, которую В. Паперный приводит из статьи А.Г. Габричевского «Новое оформление Исторического музея (Архитектура СССР, 1938. № 1. С.78).

<sup>2</sup> В оценке уникальной историко-культурной ситуации существенна геополитическая дихотомия: Англия и Франция с одной стороны, Германия и Россия – с другой. Для первой пары характерно пассивно-консервативное, «буржуазно-плюшевое» отношение к истории и культуре, для второй – активное, «рыцарское». Эта концепция изложена Е.А. Полетаевым и Н.Н. Пуниным в книге «Против цивилизации» (Петроград, ГИЗ, 1918). Уместно также вспомнить афоризм М. Фуко: «В Германии каждый жизненный вопрос становится вопросом метафизическим, во Франции каждый метафизический вопрос становится вопросом жизни (Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М., 1996. С. 264).

<sup>3</sup> Карфаген – столица финикийского царства, основанного на Севере Африки в IX в. до н. э. Позднее – главный соперник Рима. Пережил два падения и полное разрушение римлянами в 146 г. до н. э. В 439 г. н. э. разграблен вандалами, в 698 г. н. э. захвачен арабами. Камни Карфагена послужили материалом для строительства города Тунис. Теперь это руины близ Туниса.

### Библиография:

1. Ключевский, В.О. Сочинения: В 9 т. / В.О. Ключевский. – М.: Мысль, 1987. – Т. 1. – С. 65.
2. Ростовцев, М.И. Эллинизм и иранство на юге России / М.И. Ростовцев. – Пг.: Огни, 1918. – С. 13–15.
3. Бердяев, Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н.А. Бердяев. – М.: Наука, 1990. – С. 7–8.
4. Тойнби, А.Дж. Постигание истории / А.Дж. Тойнби. – М.: Прогресс, 1991. – С. 127–128.
5. Вейдле, В.В. Безымянная страна / В.В. Вейдле. – Париж: YMCA-PRESS, 1968. – С. 18.
6. Успенский, Б.А. Европа как метафора и как метонимия (применительно к истории России) // Историко-филологические очерки. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 9.
7. Дмитриева, М.Э. Италия в Сарматии: Пути Ренессанса в Восточной Европе / М.Э. Дмитриева. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 37.
8. Бенуа, А.Н. О новом стиле / А.Н. Бенуа // Александр Бенуа размышляет... М.: Советский художник, 1968. – С. 130.
9. Гращенков, В.Н. Наследие Палладио в архитектуре русского классицизма / В.Н. Гращенков // Гращенков В.Н. История и историки искусства: статьи разных лет. – М.: КДУ, 2005.
10. Коваленская, Н.Н. История русского искусства XVIII в. / Н.Н. Коваленская. – М.-Л.: Искусство, 1940. – С. 5.
11. Виппер, Б.Р. Архитектура русского барокко / Б.Р. Виппер. – М.: Наука, 1978. – С. 10.
12. Герцен, А.И. Москва и Петербург / А.И. Герцен // Собрание сочинений в тридцати томах. Том второй. Статьи и фельетоны 1841–1846. Дневник 1842–1845. – М., Издательство Академии Наук СССР, 1954. – С. 33–42.
13. Швидковский, Д.О. Ход истории русской архитектуры в связи со сменой европейских стилей / Д.О. Швидковский // Переходные процессы в русской художественной культуре. Новое и новейшее время. – М.: Наука, 2003. – С. 226.
14. Грабарь, И.Э. О русской архитектуре / И.Э. Грабарь. – М.: Наука, 1969. – С. 53.
15. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс. – М.: Стройиздат, 1985. – С. 48.

16. Клименко, Ю.Г. От античных мавзолеев к ротондальным постройкам эпохи классицизма. Генезис архитектурной формы и конструкции / Ю.Г. Клименко // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. Вып 5. – СПб.: НП-Принт, 2015. – С. 530–539.
17. Мэтьюз, Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе / Т. Мэтьюз // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. – С. 7–16.
18. Трубецкой, Е.Н. Три очерка о русской иконе / Е.Н. Трубецкой. – М.: Инфо Арт, 1991. – С. 8–10.
19. Власов, В.Г. Ордер и ординация в архитектуре: От Марка Витрувия Поллиона до Мишеля Фуко / В.Г. Власов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2017. – № 57. – URL: [http://archvuz.ru/2017\\_1/1](http://archvuz.ru/2017_1/1)
20. Гращенков, В.Н. Свод небесный // В.Н. Гращенков. История и историки искусства. – М.: КДУ, 2005. – С. 125.
21. Путятин, И.Е. Русская церковная архитектура эпохи классицизма. Идеи и образы / И.Е. Путятин. – Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2011. – С. 40–41.
22. Лотман, Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Ю.М. Лотман // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки – М.: Наука, 1973. – С. 16–22.
23. Кондаков, Н.П. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине / Н.П. Кондаков. – СПб., 1904. – С. 143–152.
24. Грабарь, И.Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках / И. Э. Грабарь. – СПб.: Лениздат, 1994. – С. 297.
25. Записки Императрицы Екатерины Второй. – СПб., 1907. – С. 53.
26. Пилявский, В.И. Джакомо Кваренги: Архитектор. Художник / В.И. Пилявский. – Л.: Стройиздат, 1981. – С. 155.
27. Власов, В.Г. Искусствознание против искусства. Изображение и интермедиаальная реалистика / В.Г. Власов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2017. – № 60. – URL: [http://archvuz.ru/2017\\_4/14](http://archvuz.ru/2017_4/14)
28. Власов, В.Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве: учебник для вузов / В.Г. Власов. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2017. – С. 20–28.–

Статья поступила в редакцию 02.07.2018

Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция – На тех же условиях») 4.0 Всемирная.



# POLYSTYLISM, ELECTIVE METHOD AND CLASSIFICATION OF ARCHITECTURE COMPOSITIONS OF RUSSIAN CLASSICISM

**Vlasov Victor G.,**

DSc. (Art Studies), Professor, History of Western European Art.  
Saint-Petersburg State University.  
Saint-Petersburg, Russia, e-mail: [natlukina@list.ru](mailto:natlukina@list.ru)

## Abstract

*The article examines the main features of Russian classical church and secular architecture in the context of pan-European development. The author highlights the relationships of iconographic sources and internal and external factors which determined the architecture of Russian classicism as a unique phenomenon in world practice and formulates the main modes of formation and evolution of the national Classicist architecture: a unique fusion of various stages, creative methods and artistic styles, emergence of unique style metastructures, electivity, and eclecticism. As the result, the author proposes a classification of planning and compositional structures. The uniqueness and variety of Russian classical architecture acquires the value of a kind of compendium of regional historical architecture.*

## Keywords:

*architecture, art, classic, Classicism, electivity method, Eclecticism, Russian art, style, style metastructure, typology*

## References:

1. Klyuchevsky, V. O. (1987). Works: In 9 vol. Moscow: Mysl. Vol.1, p. 65. (in Russian)
2. Rostovtsev, M. I. (1918). Hellenism and Iranism in the South of Russia. Petrograd: Ogni, pp. 13–15. (in Russian)
3. Berdyayev, N. A. (1990). The Origins and Meaning of Russian Communism. Moscow: Nauka, p. 7–8. (in Russian)
4. Toynbee, A. J. (1991). Comprehension of History. Moscow: Progress, p. 127–128. (in Russian)
5. Veidle, V. V. (1968). The Nameless Country. Paris: YMCA-PRESS, p. 18. (in Russian)
6. Uspensky, B. A. (2004). Europe as a Metaphor and as a Metonymy (with Reference to the History of Russia). In: Historical and Philological Essays. Moscow: Languages of Slavic Culture, p. 9. (in Russian)
7. Dmitrieva, M. E. (2015). Italy in Sarmatia. Ways of the Renaissance in Eastern Europe. Moscow: New Literary Review, p. 37. (in Russian)
8. Benois, A. N. (1968). About the New Style. In: Alexander Benois reflects ... Moscow: Soviet Artist, p. 130. (in Russian)
9. Graschenkov, V. N. (2005). Palladio's Legacy in the Architecture of Russian Classicism. In: Graschenkov V. N. History and Art Historians: Articles of Different Years. Moscow: KDU. (in Russian)
10. Kovalenskaya, N. N. (1940). The history of Russian art of the 18thI Century. Moscow-Leningrad: Iskusstvo, p. 5. (in Russian)

11. Vipper, B. R. (1978). *The Architecture of the Russian Baroque*. Moscow: Nauka, p. 10. (in Russian)
12. Herzen, A. I. (1954). *Moscow and Petersburg*. In: A. I. Herzen. *Collected Works in 30 volumes. Volume 2. Articles and Satires 1841–1846. Diary of 1842–1845*. M., Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, pp. 33–42. (in Russian)
13. Shvidkovsky, D. O. (2003). *The Course of the History of Russian Architecture in Connection with the Change of European Styles*. In: *Transient Processes in Russian Artistic Culture. New and Modern Time*. Moscow: Nauka, p. 226. (in Russian)
14. Grabar, I. E. (1969). *About Russian Architecture*. Moscow: Nauka, p. 53. (in Russian)
15. Jencks, Ch. (1985). *The Language of the Architecture of Postmodernism*. Moscow: Stroizdat, 1985, p. 48. (in Russian)
16. Klimenko, Yu. G. *From Ancient Mausoleums to Rotunda Buildings of the Classicist Period. The Genesis of Form and Construction (2015)*. In: *Actual Problems of Theory and History of Art. Collection of scientific Articles. Vol. 5*. St. Petersburg: N-P Print, pp. 530–539. (in Russian)
17. Mathews, Th. (1994). *The Transforming Symbolism of Byzantine Architecture and the Image of the Pantocrator in the Dome*. In: *Eastern Christian Temple. Liturgy and Art*. St.-Petersburg: Dmitry Bulanin, pp. 7–16. (in Russian)
18. Trubetskoy, E. N. (1991). *Three Essays on the Russian Icon*. Moscow: Info Art, pp. 8–10. (in Russian)
19. Vlasov, V. G. (2017). *Order and Ordination in Architecture: From Mark Vitruvius Pollio to Michel Foucault* Online Architecton: *Proceedings of Higher Education*, No. 57. Available from: [http://archvuz.ru/2017\\_1/1](http://archvuz.ru/2017_1/1) (in Russian)
20. Graschenkov, V. N. (2005). *The Celestial Dome*. In: *Graschenkov V. N. History and Art Historians: Articles of Different Years*. Moscow: KDU, p. 125 (in Russian)
21. Putyatin, I. E. (2011). *Russian Church Architecture of the Era of Classicism. Ideas and Images*. Abstract of DSc. Art Studies. Moscow, pp. 40–41. (in Russian)
22. Lotman, J. M. (1973). *Canonical Art as an Informational Paradox*. In: *The problem of the Canon in the ancient and medieval Art of Asia and Africa*. Moscow: Nauka, pp. 16–22. (in Russian)
23. Kondakov, N. P. (1904). *Archaeological Journey through Syria and Palestine*. St. Petersburg, pp. 143–152. (in Russian)
24. Grabar, I. E. (1994). *Petersburg Architecture in the 18th and 19th Centuries*. St. Petersburg: Lenizdat, p. 297. (in Russian)
25. *Notes of the Empress Catherine II*. (1907). St. Petersburg, p. 53. (in Russian)
26. Pilyavsky, V. I. (1981). *Giacomo Quarenghi: Architect. Artist*. Leningrad: Stroizdat, p. 155. (in Russian)
27. Vlasov, V. G. (2017). *Art Study vs Art. Image and Intermedial Realistics* Online Architecton: *Proceedings of Higher Education*, No. 60. Available from: [http://archvuz.ru/2017\\_4/14](http://archvuz.ru/2017_4/14) (in Russian)
28. Vlasov, V. G. (2017). *Theory of Formbuilding in Visual Art*. St. Petersburg: SPbGU, pp. 20–28. (in Russian)