

РУССКАЯ АРХИТЕКТУРА В КОНТЕКСТЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ТИПОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТИЛЕЙ

Предлагается новый подход к исследованию содержания основных этапов истории русской архитектуры. Раскрываются особенности, иконографические источники, внутренние механизмы и внешние воздействия такого развития на основе новейшей системной методологии и трансморфологического (межвидового) подхода. В результате основные этапы исторического развития русского зодчества предстают в виде целостной системы методов, способов и приемов формообразования, в основе которой – ценности общеевропейского классического искусства.

Ключевые слова:

архитектура, искусство, классика, русское искусство, стиль, типология, трансморфологический подход, формообразование.

Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Русская архитектура в контексте классической типологии художественных стилей // Общество. Среда. Развитие. – 2015, № 3. – С. 117–122.

© Власов Виктор Георгиевич – доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург; e-mail: natlukina@list.ru

© Лукина Наталия Юрьевна – искусствовед, Санкт-Петербург; e-mail: natlukina@list.ru

На рубеже XX–XXI вв. основной идеологической дилеммой в изучении истории русского искусства остается старый спор западников и славянофилов. Сложность окончания этого спора связана с тем, что в разные периоды истории России в ее духовной жизни попеременно доминировали восточные (византийские, тюркские, татарские) и западные (англо-итало-германо-французские) влияния. Их качественно своеобразное воздействие на каждом историческом этапе определенным образом трансформировало российскую художественную ментальность, которая в своих исконных основах также неоднородна, поскольку изначально формировалась из разных источников.

Многие историки приходили к мысли о том, что не существует исключительно самобытного русского искусства, как нет и полностью подражательного. Развитие искусства России за десять столетий (в середине XX в. очевидно завершение классической эпохи), представляет собой замкнутый и качественно своеобразный цикл заимствования и преобразования западноевропейских художественных форм,

которые парадоксально становились при этом характерно русскими. В бескрайних просторах России сначала усваивались византийская иконография и крестово-купольные композиции храмов, русская изба соединялась с ампириным особняком, бревно традиционного сруба превращалось в колонну, двускатная тесаная кровля – в «античный фронтон», народная резьба по дереву служила основой декоративного лепного рельефа. Именно так влияния западноевропейского барокко обрели просветительские функции, а западноевропейский классицизм из чужеродного преобразился в истинно национальный художественный стиль. Стимулирующим фактором этих своеобразных метаморфоз стала историко-культурная отстраненность, маргинальность русского искусства по отношению к исторически сложившимся центрам художественного мира.

Географическая и историко-культурная отдаленность России от центров возникновения классического искусства – Афин, Рима, Флоренции, Парижа – обусловила запаздывание и последующее «сращивание» исторических художественных стилей, ко-

торые рождались в метрополиях и развивались в странах классического искусства один за другим. Поэтому хронология и типология русских художественных стилей XVIII–XIX вв. значительно отличается от западноевропейских. Это обстоятельство, впервые было отмечено историком русского искусства XVIII в. Н.Н. Коваленской. Она писала о том, что после петровских преобразований в начале XVIII в. «многие этапы, последовательно проходившиеся другими европейскими народами, в России нередко оказывались как бы сросшимися, уплотненными... возникали иногда неожиданные соединения весьма разнородных явлений» [5, с. 5].

Б.Р. Виппер в статьях 1940-х гг. уточнил этот тезис: «Правильнее, по-видимому, представлять себе картину развития художественного мировоззрения в России в том смысле, что, догоняя Европу все более ускоряющимися темпами, русское искусство попутно решало задачи предыдущих этапов развития, а иногда, напротив, неожиданным скачком опережало Европу и выходило из рамок закономерного, казалось бы, развития, сочетая, таким образом, на одной и той же стадии эволюции передовые черты с элементами отсталыми, с традициями глубоко консервативными» [1, с. 10].

На отдельных этапах такое сращивание и напластование элементов разных стилей приводило к опережению развития традиционных форм искусства новаторскими идеями, концепциями, стилями, способными получить полноценное воплощение лишь в последующие эпохи. Так было в петровскую эпоху первой четверти XVIII в., в екатерининское время – в конце XVIII в., в начале XIX столетия и на рубеже XIX–XX вв. – в период модерна и русского авангарда. Имея в виду трижды происходившие в русской истории коренные переломы мировоззрения – в X в. (принятие христианства), на рубеже XVII–XVIII вв. (петровские преобразования) и в середине XX в. (появление «другого искусства»), – Д.В. Сарабьянов называл русскую культуру «трижды рожденной». Кроме того, в результате «запаздываний и напластований» в России «было два барокко вместо одного и один классицизм вместо двух» [8, с. 69–70].

Таким образом, характерно русские запаздывания и сращивания художественных направлений, течений и стилей объясняют не только прерывность, неравномерность развития, но и «многосоставность», или программный эклектизм, как

одну из основных особенностей русского искусства, в частности в XVIII–XIX вв.

«Русский ренессанс» XV столетия стал золотым веком древнерусской культуры, но оживленные контакты с Западной Европой, прежде всего с Италией, благодаря прибытию на Русь в 1475 г. Аристотеля Фьораванти из Болоньи и последовавших за ним «фряжских» мастеров, не привнесли коренного обновления культуры. В своих основах она оставалась каноничной. Перелом в мировоззрении, совершавшийся в Европе в эпоху итальянского Возрождения, в России происходил иначе – позднее и замедленными темпами, на протяжении всего XVII столетия. Поскольку культура России «не прошла» эпоху Возрождения в том качестве, какое претерпели культуры классических стран, то ренессансные функции приняло на себя искусство так называемого русского барокко XVII в. Отсюда его главное значение – не целостного художественного стиля, а просветительского идеологического движения, приобщившего русскую культуру к достижениям западноевропейской цивилизации.

Перефразируя известное определение Э. Панофского [7, с. 40–72], можно сказать, что это был ренессанс без Ренессанса. Даже в архитектуре после работ Фьораванти и его последователей в Московском кремле западноевропейские новации затронули лишь техническую сторону строений и сказались на отдельных приемах оформления фасадов. Новые принципы организации внутреннего пространства, реализованные Фьораванти в Успенском соборе (1475–1479) и Алевизом Новым в Архангельском соборе кремля (1505–1508), позднее были утрачены, и русская архитектура вернулась к архаичным композициям. Ренессансные тенденции не смогли прижиться на Руси по причине экономической и политической отсталости страны.

Контакты русского искусства с западноевропейским носили эпизодический и непоследовательный характер. Поэтому и процесс стилеобразования в древнерусском искусстве был неполным. Он ограничивался формированием историко-региональных школ, главным образом в архитектуре храмов, а не в иконописи и фреске, скованных византийским иконографическим канонами. Сложению системы оригинальных художественных стилей препятствовала недостаточная персонализация творчества.

Дальнейшее развитие историко-региональных школ, исторических центров, отдельных видов, разновидностей и жанров

искусства могло опираться только на интенсивное переосмысление классических традиций. Для России, также как для западноевропейских стран, такой классикой была античность, в более широком смысле – эллинистическая культура, но, в отличие от классического Запада, не в латинской, а в восточной редакции. Древняя Русь получила эллинистическое наследство через посредство Византии, причем в не лучший для византийской культуры период общего кризиса и стагнации в X–XII вв. Именно поэтому сама возможность прогрессивного стилеобразования в русском искусстве XV–XVII вв. связывалась не с восточными традициями, а с западноевропейским влиянием.

На рубеже XVII–XVIII вв. просветительские начинания усиливались благодаря ускорению европеизации русского искусства и заметной персонализации творчества, но, как и ранее, процессы европеизации русского искусства сказывались лишь на внешней, формальной стороне композиций. Отсюда условность терминов «русское», или «московское барокко». Согласно концепции Б.Р. Виппера, русское искусство XVII в. является не барочным, а маньеристичным [1, с. 15–28]. Подлинный стиль барокко, как это показывают памятники на территории Италии, может возникнуть лишь на основе классицистической архитектуры, в свою очередь, порожденной переосмыслением античного наследия.

Можно утверждать, что древнерусское искусство X–XVII вв. было лишь колыбелью, предысторией искусства России. Несмотря на мощную византийскую традицию и воздействие итальянской ренессансной культуры, оно представляет собой достилевую стадию развития национального искусства. На этом этапе создавались выдающиеся произведения, работали великие мастера – от Феофана Грека и Андрея Рублёва до Дионисия и Симона Ушакова. Их достижения являются исключением, но и они представили собой, скорее, общую духовную тенденцию, чем сложившийся художественный стиль. Для формирования стиля необходимы, как убедительно показывает история западноевропейского искусства, высокий уровень личной свободы и персонализация творчества. На следующем, маньеристически-барочном, этапе развития русской культуры формировались общие основы национального классицистического искусства, которые получили интенсивное развитие только в конце XVIII–начале XIX в.

Эпоху XVIII–XIX вв. в истории отечественного искусства можно назвать этапом полистилизма, или этапом стилевых метаструктур. Наиболее полно названные тенденции проявились в архитектуре, где велика абстрагированность художественного мышления. Концепция полистилизма имеет давние традиции в западноевропейском и отечественном искусствознании. Также она разрабатывалась одним из авторов настоящей статьи и в ряде диссертационных исследований по смежным темам [9].

Наиболее ярким примером метаструктуры на уровне индивидуального художественного стиля является творчество выдающегося архитектора Ф.Б. Растрелли Младшего. Именно итальянцу Растрелли было суждено внести на своих плечах классическую Европу в русскую архитектуру. Все, что было сделано гениально одаренным итальянцем в России стало достоянием одновременно русской и европейской культуры.

К середине XVIII в., времени активного строительства в Санкт-Петербурге и Москве, 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 питаться разными источниками. Причем не из центров рождения этих стилей, а, по причине удаленности, посредством их вторичных и, как правило, смешанных, эклектичных вариантов, распространённых в странах Северной и Восточной Европы – Северной Германии, Дании, Восточной Пруссии, Чехии, Польши. Чем дальше от Рима, тем больше эклектизма. Этот основной закон постренессансного развития европейского искусства действовал и в России.

На смену ограниченным возможностями комбинаторного метода в архитектуре «петровского барокко» первой четверти XVIII в. пришел «композиционный» метод Ф.Б. Растрелли, сумевшего соединить в собственном стиле элементы западноевропейского классицизма, барокко, рококо и традиции древнерусского зодчества. Гениальность Растрелли заключается в том, что он в ключевой момент развития русской архитектурной школы сумел объединить многие стили, формы и приемы, характерные для традиций зодчества Востока и Запада: красочность народного искусства, классицистическую ясность целого, мощь и динамику барокко, рокайльную изощренность декорации. Оригинальный классицистически-барочно-рокайльный стиль Растрел-

ли и его школы в России представляет собой типичную стилевую метаструктуру.

Индивидуальный художественный стиль самого Растрелли можно определить и другим, парадоксальным, термином: «монументальное рококо». Итальянский мастер сумел придать формам французских рокайлей подлинную монументальность и привнести в стиль рококо (ведущий стиль в Европе середины XVIII в.) конструктивное начало, что само по себе кажется маловероятным. «Вернее было бы сказать, – писал о Растрелли архитектор В.И. Локтев, – что рококо как архитектурный стиль создал Растрелли... Его произведения доказывают, что рококо может быть монументальным, крупномасштабным, пластичным и массивным. Динамичность же, которую находят в обоих стилях (барокко и рококо), не одна и та же. Динамика барокко – в резких контрастах, рококо – в вариационности и моторности... Растрелли создатель стиля и правильнее по нему мерить других» [6, с. 299–315].

Растрелли – это Бах, Гайдн и Моцарт одновременно. Историко-региональное значение растреллиевского стиля заключается в том, что, основанный на принципах классицизма, он не препятствовал дальнейшему развитию художественного мышления. С переменной вкусом во второй половине XVIII столетия фасадам зданий, интерьерам, мебели оставалось только скинуть с себя вышедший из моды рокайльный декор – общая композиция не требовала изменений.

Еще одна оценка вклада Растрелли в русскую культуру заключается в том, что «русское барокко» в интерпретации Растрелли имело не столько барочное (принципиально новаторское), сколько просветительское значение. Соединяя принципы классицизма в его французской редакции, «итальянизмы», восходящие к эпохе Возрождения и «римскому классицизму» начала XVI в. в лице Браманте и Рафаэля, собственно барочные и рокайльные мотивы, стилистику немецкого барокко середины XVIII в., растреллиевский стиль оказался для России обновляющим и приобщил русское искусство к достижениям западноевропейской классической культуры. В этом смысле «растреллиевский стиль» иногда рассматривают как составную часть восточно-европейского ренессанс-маньеризма.

Такое смешанное соединение (лат. *mixtum compositum*) не было однородным, оно развивалось во времени; переход от одного стиливого течения к другому, их па-

раллельное развитие на отдельных этапах представляло собой сложную картину, не имеющую прямых аналогов в странах Западной Европы. Позднее в русской архитектуре воспроизводились как отдельные мотивы (метод цитации), так и целостные композиции классической, в первую очередь, итальянской архитектуры. Причем в историческом контексте каждая цитата, особенно в архитектурном пространстве европеизированного Петербурга, обрела смысл художественного тропа. Поэтому классические цитаты в русской архитектуре означают нечто большее, чем простое подражание или заимствование. Каждый элемент содержал в себе возможности архетипа, готового к развитию и интерпретации в уникальных условиях историко-регионального контекста.

Противостояние классицизма и романтизма, двух основных направлений западноевропейского искусства, породило одно из уникальных проявлений русского национального искусства – романтический классицизм. В живописи, графике, скульптуре стран Западной Европы классицизм и романтизм существовали как два противоборствующих течения. Эстетика классицизма долгое время была достоянием искусства, которое культивировалось в стенах Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге. Но в начале XIX в. в границах академической эстетики произошло органичное соединение классицизма и национального романтизма.

После триумфа в Отечественной войне 1812 г. идеология национального романтизма соединилась с эстетикой и художественными формами французского стиля ампир. Это новое «смешанное соединение» идеально воплотил гений Карло Росси. В исторической перспективе развития художественных стилей «русский ампир» занимает особенное место. Только этому стилю оказалось под силу то, что в начале XVIII в. задумал в Санкт-Петербурге Петр Великий. Предыдущие архитектурные стили (петровское барокко, елизаветинское рококо, екатерининский классицизм) не обладали для этого необходимыми композиционными возможностями. В грандиозных ампирных ансамблях, созданных в столице К. Росси, есть и строгость подлинного классицизма, и разнообразие палладианских мотивов, и пафос пространства, свойственный барочному мышлению.

Итальянизмы россиевского стиля претворились в «пейзаже русской души». Многосоставность этого стиля стала причиной того, что архитектора К. Росси и его шко-

лы оказалась переходной, открывшей пути стилевых поисков в период историзма и эклектики середины и второй половины XIX в. В целом, в отличие от французского, петербургский ампи́р оказался в композиционном отношении более разнообразным и пространственно-живописным.

Многие исследователи усматривают в особенной живописности и многосоставности позднего русского классицизма, или ампи́ра, барочный оттенок. Доля истины в этом утверждении состоит в том, что петербургский, московский и провинциальный русский классицизм унаследовал от предшествующего своеобразного маньеристично-барочного сплава живописность, особенную пластичность и подвижность. Это проявилось в изгибах фасадов, скругленных углах зданий, мягкости красочных гамм. Стремление к живописности усугубляется истинно русским пониманием шири пространства. Колоннадам и оградкам придаются живые, пульсирующие очертания. По образному выражению архитектора Я.О. Рубанчика, даже дворы Петербурга «сворачиваются в подковы», изгибы рек и каналов подсказывают зодчим необычные планировочные решения, внутри зданий появляются круглые лестницы и залы, а зелень садов или галереи во дворах неожиданно создают уголки «русифицированной городской природы» усадебного типа [4, с. 284–297].

Застройка трех центральных площадей Санкт-Петербурга создала новый жанр в искусстве – «архитектуру дальних перспектив». Ни в одной из европейских столиц, из-за их древности и напластований хаотической застройки, такое было невозможно. Молодой город сумел к началу XIX в. придать себе «строгий, стройный вид». Главным проспектом города стала сама Нева, «ее державное течение» (определения А.С. Пушкина), которым измерена ширина улиц и высота шпилей и даже колорит зданий: серое, белое и светло-желтое в сочетании с позолотой, гранитом и мрамором над свинцово-серой тяжестью воды и под серебристо-серым низким северным небом. Параллельно течению Невы из трех площадей – Дворцовой, Адмиралтейской и Сенатской, слившихся в одну, более километра длиной, – возникла впечатляющая искусственная перспектива, без нее все прочее – только куски, прекрасные фрагменты. Завершение этой перспективы принадлежит итальянскому гению Карло Росси.

В период историзма и модерна второй половины XIX – начала XX вв. русские

художники переосмысливали все исторические стили, идеи и формы мирового искусства: от Франции и Англии до Китая и Японии. По определению В.С. Горюнова и М.П. Тубли искусство модерна «приобретает значение этапа, завершающего грандиозный цикл развития европейской культуры, начинавшегося еще в пору античности». Несомненно и то, что «предпринятая на рубеже веков попытка обобщения эстетического опыта человечества, синтеза художественных традиций Запада и Востока, античности и Средневековья, классицизма и романтизма сопровождалась и, в известной мере, была порождена явлениями упадка, кризиса сложившейся к этому времени системы научных, эстетических и этических ценностей» [2, с. 9]. Если в первой трети XIX в. академические художники в поисках источников предпочитали Италию, то в 1830–1860-х годах происходило «уравнивание» разнообразных влияний, что, естественно, приводило к эклектизму. После периода неостилей и эклектики стилистический 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» [3, с. 48].

Постепенное ослабление роли 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. Несмотря на значительные изменения, искушение авангардом и модернизмом, национальное искусство с его религиозными основаниями, коренящимися в глубинных устоях русской жизни, оставило непреходящий след. Именно этим можно объяснить стремление русских художников к выражению неизменной сущности вещей, простым и ясным формам, создающим ощущение незыблемости идей. В архитектуре это стремление проявилось в рациональной и ясной организации пространства, логике и простоте форм. Поэтому стиль барокко, привносимый в русскую архитектуру иностранными зодчими, за небольшими исключениями не привился на русской почве.

Особое значение в истории русской архитектуры имеет классицизм. В ощущении пространства и исторического времени, через «греческие» колоннады и «римские» площади, стало возможным в полной мере чувствовать себя причастным к европейской истории. Классицистический стиль зримо выражает историческую преемственность и эллинистический характер российской культуры, который был присущ ей с самого начала, с момента принятия христианства от Византии, но искажался прерывностью отечественной истории. Эта идея и ныне ярко прочитывается в классицистическом облике центра Санкт-Петербурга. «Петербургский стиль» (если принять такое определение) является вполне оригинальной, истинно русской попыткой синтеза европейской художественной мысли, возможно, указывающей на будущее всеевропейского классического искусства. Особенности этого стиля можно классифицировать в качестве русской редакции общеевропейских ценностей художественной культуры.

Проанализировав содержание и особенности основных этапов исторического развития русской архитектуры, можно сформулировать основные формы отношений связи классической западноевропейской и традиционной русской культуры:

- одностороннее воздействие;
- воссоздание архетипов классицистических композиций;
- заимствование, цитация или репликация классических образцов;
- репликация с комбинаторными приемами;
- компиляция заимствованных элементов;

- комбинаторная вариация темы;
- ассоциативная интерпретация мотива;
- целостная историческая стилизация;
- творчески плодотворный взаимобмен;
- ассоциативная интерпретация мотива и создание новаторских композиций.

Проблемы типологизации возникают во всех науках, которые имеют дело с крайне разнородными по составу объектами. Гипотетическая системная модель всех взаимодействий в истории русской архитектуры должна целостно отражать многообразие стилизуемых мотивов и их иконографических источников. В основу разработки типологии архитектурных композиций следует положить с одной стороны хронологическую составляющую, а с другой – наиболее существенные признаки: тип архитектурного пространства, особенности планировочных структур, способы формообразования и приемы гармонизации формы.

Решение этой методологической проблемы имеет принципиальный смысл для изучения всех видов отечественного искусства. В частности, архитектура, ее развитие и многообразие форм, рассмотренные в контекстах российского и общеевропейского искусства, обретают значение своеобразного компендиума или даже энциклопедии, подобной «всемирному зеркалу» (лат. *speculum universale*). Экцентрическое, «отдаленно-центрическое» положение Санкт-Петербурга и Москвы, удаленных от мировых центров искусств – Афин, Рима, Флоренции, Парижа – лишь усиливает значение русской архитектуры в бездне истории культуры между действительностью и вечностью (франц. *mise-en-abyme*).

Список литературы:

- [1] Виппер Б.Р. Архитектура русского барокко. – М.: Наука, 1978. – 232 с.
- [2] Горюнов В.С., Тубли М.П. Архитектура эпохи Модерна: Концепция. Направления. Мастера. – СПб.: Стройиздат, 1992. – 360 с.
- [3] Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. – М.: Стройиздат, 1985. – 137 с.
- [4] Кашаверская Ю.И. В незнакомом Ленинграде: О незаконченной книге архитектора-художника Я. О. Рубанчика // Краеведческие записки. Вып. 8. – СПб.: Акрополь, 2001. – С. 284–297.
- [5] Коваленская Н.Н. История русского искусства XVIII века. – М.–Л.: Искусство, 1940. – 258 с.
- [6] Локтев В.И. Растрелли и проблемы Барокко в архитектуре // Барокко в славянских культурах. – М.: Наука, 1982. – С. 299–315.
- [7] Панфоский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. – М.: Искусство, 1998. – 362 с.
- [8] Сарабянов Д.В. Запоздалые соображения о комплексной истории русского искусства // Искусствознание. – 2002, № 1. – С. 65–72.
- [9] Шелегович Н.М. Художественный феномен рококо в контексте стилевой эволюции европейской архитектуры XVIII века. / Автореф. дисс. канд. искусств. – СПб., 2004. – 32 с.
- [10] Genette G. Palimpsestes: la littérature au seconde degré. – Paris, 1982. – 468 p.