**Барокко в архитектуре Москвы и Санкт-Петербурга**

План:

Вступление

Московское барокко

Петровское барокко

Заключение

На рубеже XVII и XVIII вв. в России закончилось Средневековье и началось Новое время. Если в западноевропейских странах этот исторический переход растягивался на целые столетия, то в России он произошёл стремительно — в течение жизни одного поколения.

Русскому искусству XVIII в. всего за несколько десятилетий суждено было превратиться из религиозного в светское, освоить новые жанры (например, портрет, натюрморт и пейзаж) и открыть совершенно новые для себя темы (в частности, мифологическую и историческую). Поэтому стили в искусстве, которые в Европе последовательно сменяли друг друга на протяжении веков, существовали в России XVIII столетия одновременно или же с разрывом всего в несколько лет.

Реформы, проведенные Петром I (1689—1725 гг.), затронули не только политику, экономику, но также искусство. Целью молодого царя было поставить русское искусство в один ряд с европейским, просветить отечественную публику и окружить свой двор архитекторами, скульпторами и живописцами. В то время крупных русских мастеров почти не было. Пётр I приглашал иностранных художников в Россию и одновременно посылал самых талантливых молодых людей обучаться "художествам" за границу, в основном в Голландию и Италию. Во второй четверти XVIII в. "петровские пенсионеры" (ученики, содержавшиеся за счёт государственных средств — пенсиона) стали возвращаться в Россию, привозя с собой новый художественный опыт и приобретённое мастерство.

XVIII столетие в истории русского искусства было периодом ученичества. Но если в первой половине XVIII в. учителями русских художников были иностранные мастера, то во второй они могли учиться уже у своих соотечественников и работать с иностранцами на равных.

По прошествии всего ста лет Россия предстала в обновлённом виде — с новой столицей, в которой была открыта Академия художеств; со множеством художественных собраний, которые не уступали старейшим европейским коллекциям размахом и роскошью.

В конце XVII в. в храмовой архитектуре возникает новый стиль - **нарышкинское** (московское) барокко. Самым значительным памятником его является московская церковь Покрова в Филях, отличающаяся изяществом, безукоризненными пропорциями, применением во внешней отделке таких декоративных украшений, как колонны, капители, раковины, а также своим "двуцветием"; использованием только красного и белого цветов; ЗИМНИЙ ДВОРЕЦ в Санкт-Петербурге, памятник архитектуры русского барокко. Построен в 1754 - 62 В.В. Растрелли. Он был резиденцией российских императоров, с июля по ноябрь 1917 - Временного правительства. Мощное каре с внутренним двором; фасады обращены к Неве, Адмиралтейству и Дворцовой площади. Парадное звучание здания подчеркивает пышная отделка фасадов и помещений. В 1918 часть, а в 1922 все здание передано Эрмитажу; СМОЛЬНЫЙ МОНАСТЫРЬ (бывший Воскресенский Смольный монастырь), памятник архитектуры в Санкт-Петербурге. В ансамбль входят собственно монастырь, построенный в стиле барокко (1748 - 64, архитектор В.В. Растрелли; интерьер собора и корпуса келий - 1832 - 35, архитектор В.П.Стасов), и Смольный институт благородных девиц, первое в России женское среднее общеобразовательное учебное заведение (1764 - 917).

НАРЫШКИНСКИЙ СТИЛЬ (нарышкинское барокко, московское барокко), условное (по фамилии бояр Нарышкиных) название стилевого направления в русской архитектуре конца 17 - начала 18 вв. Характерны светски-нарядные многоярусные церкви, палаты знати с резным белокаменным декором, элементами ордера.

Яркими представителями этого стиля были:

Антропов Алексей Петрович(1716 - 95), Зарудный Иван Петрович, Франческо Барталомео Растрелли ...

МОСКОВСКОЕ БАРОККО: Процессы образования нового стиля наиболее активно развернулись в Москве и во всей зоне ее культурного влияния. Декоративность, освобожденная от сдерживающих начал, которые несла в себе традиция XVI столетия, в московской архитектуре исчерпала себя, сохранившись в хронологически отстававших провинциальных вариантах. Но процессы формирования светского мировоззрения развивались и углублялись. Их отражали утвердившиеся изменения во всей художественной культуре, которые не могли миновать и зодчество. В его пределах начались поиски новых средств, позволяющих объединить, дисциплинировать форму, поиски стиля.

Горностаев назвал его "московским барокко". Термин (как, впрочем, и все почти термины) условный. Развернутая Г. Вёльфлином система определений барокко в архитектуре к этому явлению неприменима. Но предметом исследований Вёльфлина было барокко Рима; он сам подчеркивал что "общего для всей Италии барокко нет". Тем более "не знает единого барокко с ясно очерченной формальной системой" Европа севернее Альп. Московская архитектура конца XVII-начала ХVIII в. была, безусловно, явлением прежде всего русским. В ней еще сохранялось многое от средневековой традиции, но все более уверенно утверждалось новое. В этом новом можно выделить два слоя: то, что характерно только для наступившего периода, и то, что получило дальнейшее развитие. Во втором слое, где уже заложена программа зрелого русского барокко середины XVIII в., очевидны аналогии с западноевропейскими пост ренессансными стилями - маньеризмом и барокко.

Главным новшеством, имевшим решающее значение для дальнейшего, было обращение к универсальному художественному языку архитектуры. В произведениях русского средневекового зодчества форма любого элемента зависела от его места в структуре целого, всегда индивидуального. Западное барокко, в отличие от этого, основывалось на правилах архитектурных ордеров, имевших всеобщее значение. Универсальным правилам подчинялись не только элементы здание но и его композиция в целом, ритм, пропорции. К подобному использованию закономерностей ордеров обратились и в московском барокко. В соответствии с ними планы построек стали подчинять отвлеченным геометрическим закономерностям, искали "правильности" ритма в размещении проемов и декора- Ковровый характер узорочья середины века был отвергнут; элементы декорации располагались на фоне открывшейся глади стен, что подчеркивало не только их ритмику, но и живописность. Были в этом новом и такие близкие к барокко особенности, как пространственная взаимосвязанность главных помещений здания, сложность планов, подчеркнутое внимание к центру композиции, стремление к контрастам, в том числе - столкновению мягко изогнутых и жестко прямолинейных очертаний. В архитектурную декорацию стали вводить изобразительные мотивы.

В то же время, как и средневековая русская архитектура, московское барокко оставалось по преимуществу "наружным". Б, Р. Виппер писал: "Фантазия русского зодчего в эту эпоху гораздо более пленена языком архитектурных масс, чем специфическим ощущением внутреннего пространства". Отсюда - противоречивость произведений, разнородность их структуры и декоративной оболочки, различные стилистические характеристики наружных форм, тяготеющих к старой традиции, и форм интерьера, где стиль развивался более динамично.

Ярким иностранным представителем работавшим в России был Антонио Ринальди (1710-1794 г.). В своих ранних постройках он еще находился под влиянием "стареющего и уходящего" барокко, однако в полной мере можно сказать что Ринадьди представитель раннего классицизма. К его творениям относятся: Китайский дворец (1762-1768 г.) построенный для великой княгини Екатерины Алексеевны в Ораниенбауме, Мраморный дворец в Петербурге (1768-1785 г.) ,относимый к уникальному явлению в архитектуре России, Дворец в Гатчине (1766-1781 г.) ставший загородной резиденцией графа Г.Г. Орлова . А.Ринальди выстроил также несколько православных храмов, сочетавших в себе элементы барокко-пятеглавие куполов и высокой многоярусной колокольни.

В конце XVII в. в московской архитектуре появились постройки, соединявшие российские и западные традиции, черты двух эпох: Средневековья и Нового времени. В 1692— 1695 гг. на пересечении старинной московской улицы Сретенки и Земляного вала, окружавшего Земляной город, архитектор Михаил Иванович Чоглоков (около 1650—1710) построил здание ворот близ Стрелецкой слободы, где стоял полк Л. П. Сухарева. Вскоре в честь полковника его назвали Сухаревой башней.

Необычный облик башня приобрела после перестройки 1698— 1701 гг. Подобно средневековым западноевропейским соборам и ратушам, она была увенчана башенкой с часами. Внутри расположились учреждённая Петром I Школа математических и навигацких наук, а также первая в России обсерватория. В 1934 г. Сухарева башня была разобрана, так как "мешала движению".

Почти в то же время в Москве и её окрестностях (в усадьбах Дубровицы и Уборы) возводились храмы, на первый взгляд больше напоминающие западноевропейские. Так, в 1704—1707 гг. архитектор Иван Петрович Зарудный (? — 1727) построил по заказу А. Д. Меншикова церковь Архангела Гавриила у Мясницких ворот, известную как Меншикова башня. Основой её композиции служит объёмная и высокая колокольня в стиле барокко.

В развитии московской архитектуры заметная роль принадлежит Дмитрию Васильевичу Ухтомскому (1719—1774), создателю грандиозной колокольни Троице-Сергиева монастыря (1741—1770 гг.) и знаменитых Красных ворот в Москве (1753—1757 гг.). Уже существовавший проект колокольни Ухтомский предложил дополнить двумя ярусами, так что колокольня превратилась в пятиярусную и достигла восьмидесяти восьми метров в высоту. Верхние ярусы не предназначались для колоколов, но благодаря им постройка стала выглядеть более торжественно и была видна издали.

Не сохранившиеся до наших дней Красные ворота были одним из лучших образцов архитектуры русского барокко. История их строительства и многократных перестроек тесно связана с жизнью Москвы XVIII в. и очень показательна для той эпохи. В 1709 г., по случаю полтавской победы русских войск над шведской армией, в конце Мясницкой улицы возвели деревянные триумфальные ворота. Там же в честь коронации Елизаветы Петровны в 1742 г. на средства московского купечества были построены ещё одни деревянные ворота. Они вскоре сгорели, однако по желанию Елизаветы были восстановлены в камне. Специальным указом императрицы эта работа была поручена Ухтомскому.

Ворота, выполненные в форме древнеримской трёхпролётной триумфальной арки, считались самыми лучшими, москвичи любили их и назвали Красными ("красивыми"). Первоначально центральная, самая высокая часть завершалась изящным шатром, увенчанным фигурой трубящей Славы со знаменем и пальмовой ветвью. Над пролетом помещался живописный портрет Елизаветы, позднее заменённый медальоном с вензелями и гербом. Над боковыми, более низкими проходами располагались скульптурные рельефы, прославлявшие императрицу, а ещё выше — статуи, олицетворявшие Мужество, Изобилие, Экономию, Торговлю, Верность, Постоянство, Милость и Бдительность. Ворота были украшены более чем пятьюдесятью живописными изображениями.

К сожалению, в 1928 г. замечательное сооружение было разобрано по обычной для тех времён причине — в связи с реконструкцией площади. Теперь на месте Красных ворот стоит павильон метро, памятник уже совсем другой эпохи.

\*\*\*

Для архитектуры середины 17в. главной движущей силой была культура посадского населения. Московское барокко, как и барокко вообще, стало культурой прежде всего аристократической. Типами зданий, где развёртывались основные процессы стиле образования, стали дворец и храм.

Новый тип боярских каменных палат, в которых уже обозначились черты будущих дворцов 18в., сказывался в последней четверти 17 столетия.

Голландия в конце XVII в. широко посредничала между русской и западноевропейской художественной культурой. Тот же круг прообразов, что повлиял на форму завершения Сухаревой башни, был отражен в декоративной надстройке Уточьей башни Троице-Сергиевой лавры и колокольни ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. Несомненно голландское происхождение ступенчатого фигурного фронтона, расчлененного лопатками, которым в 1680-е гг. О. Старцев украсил западный фасад трапезной Симонова монастыря в Москве. Увражи с гравированными изображениями построек западноевропейских городов ("чертежами полатными") в это время были уже довольно многочисленны в крупнейших книжных собраниях Москвы.

Важное место в развитии архитектуры конца XVII в. занимают здания монастырских трапезных, образовавшие связующее звено между светской и церковной архитектурой. Пространственная структура этих зданий была однотипной. Над низким хозяйственным подклетом возвышался основной этаж. По одну сторону его смещенных к западу сеней находились служебные помещения, по другую - открывалась перспектива протяженного сводчатого зала, связанного через тройную арку с церковью на восточной стороне.

Пространство, объединенное по продольной оси, определяло протяженность асимметричного фасада, связанного мерным ритмом окон, обрамленных колонками, несущими разорванный фронтон. На фасаде трапезной Новодевичьего монастыря (1685-1687) этот ритм усилен длинными консолями, спускающимися от карниза по осям простенков. Самое грандиозное среди подобных зданий - трапезная Троице-Сергиевой лавры (1685-1692) - имеет в каждом простенке коринфские колонки с раскрепованным антаблементом; в местах примыкания поперечных стен колонки сдвоены. Их ритму на аттике вторят кокошники с раковинами (мотив, который повторен в завершении верхней части церкви, поднимающемся над главным объемом как второй ярус). Плоскость, подчиненная ритму ордера, его дисциплине, стала главным архитектурным мотивом храмов с прямоугольным объемом.

Дальнейшее развитие подобного типа посадского храма, восходящего к московской церкви в Никитниках, особенно ярко проявилось в постройках конца ХVII - начала XVIII в., обычно именуемых "строгановскими" (их возводил "своим коштом" богатейший солепромышленник и меценат Г.Д.Строганов, на которого работала постоянная артель, связанная со столичными традициями зодчества). Тройственное расчленение фасадов строгановской школы не только традиционно, но и обдуманно связано с конструктивной системой, в которой сомкнутый свод с крестообразно расположенными распалубками передает нагрузку на простенки между широкими светлыми окнами. Архитектурный ордер стал средством выражения структуры здания; вместе с тем он, как считает исследователь строгановской школы 0. И. Брайцева, был ближе к каноническому, чем на каких-либо других русских постройках того времени, свидетельствуя о серьезном знакомстве с архитектурной теорией итальянского Ренессанса .

Дисциплина архитектурного ордера, системы универсальной, стала подчинять себе композицию храмов конца XVII в., ее ритмический строй. Началось освобождение архитектурной формы от прямой и жесткой обусловленности смысловым значением, характерной для средневекового зодчества. Вместе с укреплением светских тенденций культуры возрастала роль эстетической ценности формы, ее собственной организации. Тенденцию эту отразили и поиски новых типов объемно-пространственной композиции храма, не связанных с общепринятыми образцами и их символикой.

Новые ярусные структуры поражали своей симметричностью, завершенностью" сочетавшей сложность и закономерность построения. Вместе с тем в этих структурах растворялась традиционная для храма ориентированность. Кажется, что зодчих увлекала геометрическая игра, определявшая внутреннюю логику композиции вне зависимости от философско-теологической программы (на соответствии которой твердо настаивал патриарх Никон).

В новых вариантах сохранялась связь с традиционным типом храма-башни, храма-ориентира, центрирующего, собирающего вокруг себя пространство; в остальном поиски выразительности развертывались свободно и разнообразно. Начало поисков отмечено созданием композиций типа "восьмерик на четверике", повторяющих в камне структуру, распространенную в деревянном зодчестве.

И в то же время очевидна преемственность между Меншиковой башней и типом "церкви под колоколы", представленным храмом в Филях. Связь очевидна и в построении объема, и в размещении декора, и в его характере, восходящем к резкому дереву иконостасов. Традиционна по существу и главная новация - вертикальность, подчеркнутая высоким шпилем. Рисунок последнего, если приглядеться к гравированной панораме Москвы И.Бликландта, был трансформацией шатрового венчания. Ново прежде всего сопряжение тонкого, облегченного шатра (прообразом которого могли быть не только северно-европейские шпили, но и завершения башен Иосифо-Волоколамского монастыря, созданные во второй половине XVII в.) с храмом-башней. Традиционна и двойственность масштаба, определяющая взаимопроникновение малых - величин декора и величин, связанных с расчленением объема (к последним смело приведены очертания гигантских волют-контрфорсов западного фасада). "Главной новинкой" башни И.Грабарь назвал карнизы, изогнутые посредине грани и образующие полукруглый фронтон, смягчающий переходы между членениями объема, - прием, много использовавшийся в XVIII в. Его барочный характер не вызывает сомнений, но также очевидна и связь со средневековой русской архитектурой, с приемом перехода между объемами через кокошники.

Меншикова башня в истории русского зодчества стала связующим звеном между "московским барокко" конца XVII-начала XVIII в. и архитектурой Петербурга, для некоторых характерных построек которого она, по-видимому, служила образцом. Это здание ближе к русской архитектуре последующих десятилетий, чем к другим московским постройкам 1690-х гг.; тем не менее, как мы видели, его новизна стала результатом постепенного развития традиций конца XVII в. Начало петровских реформ лишь ускорило темп постепенных изменений. Качественный скачок был связан уже со строительством новой столицы. Он был определен прежде всего изменением приемов пространственной организации всего городского организма.

ПЕТЕРБУРГ И МОСКВА. Противопоставление двух крупнейших центров России - Москвы и Петербурга - Ленинграда, более двухсот лет выступавшего в качестве "новой столицы", - бытует с давних лет. Привычная оппозиция подчеркивается в разных гранях городской культуры и в традициях художественных школ, в психологии жителей и их поведении, но более всего - в характере пространственной организации городской ткани. Сопоставлением Москвы и Петербурга обычно иллюстрируется мысль о противоположности живописного и регулярного, интуитивного и рассудочного начал русского градостроительства. Однако и здесь реальная картина сложнее, чем противопоставление раздельно бытовавших и несовместимых качеств, что особенно ясно показывает история формирования города на Неве.

Некая гибридность была присуща и архитектуре собора. Строил его швейцарец из италоязычного кантона Тессин Доменико Трезини (около 1670-1734). Это был первый иностранный зодчий, приехавший работать в Петербург (он прибыл сюда уже в 1706 г. из Копенгагена; где работал при дворе короля Фридриха IV). Умелый профессионал, не отличавшийся дерзкой фантазией, но обладавший безошибочным вкусом, подчиненным трезвой рассудительности, он оказался хорошим исполнителем архитектурных идей, которые обуревали Петра I (в 1709 г. писал Трезини Петру о своей работе в Петропавловской крепости: "... я со всяким радением рад трудиться против чертежа вашего ..."). Вкусы и идеальные представления заказчика соединялись в композиции собора с тем, что шло от профессионального опыта архитектора, выступавшего исполнителем его "художественной воли".

Петербургское здание, однако, отнюдь не было повторением московского прообраза. Его общие очертания более динамичны, решительны и жестки, что подчеркивает и квадратное сечение башни, заменившее восьмигранник. Декор его скорее графичен, чем объемен. Уже ясно ощутим трезвый рационализм, утверждавшийся в архитектуре Петербурга петровского времени. Главным отступлением от традиции стал "латинский" интерьер собора, подчиненный продольной оси, с тремя нефами, перекрытыми сводами одинаковой высоты (заметим, однако, что такая его структура позволила наиболее простым и эффектным приемом связать горизонтальный объем и колокольню в динамичной композиции). Место традиционных округлых апсид заняла прямоугольная пристройка, фасад которой, обращенный к главным воротам крепости, своим высоким барочным фронтоном как бы откликается на их архитектурную тему триумфальной арки. Соединение национальной традиции с иноземным, воспринимавшимся как новация, столь определенно намеченное в этом важнейшем монументальном здании молодой столицы, стало ключевым для характера архитектуры петровского Петербурга.

"ПЕТРОВСКОЕ БАРОККО". Русское градостроительство уже в XVI в. использовало приемы регулярной планировки для крупных элементов городской структуры, при строительстве Петербурга принцип регулярности был впервые обращен на формирование ткани города. Внутри системы, сохранявшей живописность общего построения, связанную с ландшафтом, застройка выстраивалась в сплошные, жестко выравненные фронты. Уже само по себе это казалось требующим правильных очертаний объемов и четких плоскостей, простого, ясного ритма повторения или чередования зданий в ряду и столь же ясной ритмической организации из фасадов (при постановке домов "в линию" не объем, а плоскость фасада несла основную художественно-образную информацию). Предписанная сверху регулярность отражала дух неукоснительной регламентации, который придал российскому абсолютизму Петр I. Вместе с тем в ней воплотился дух наивно-прямолинейного рационализма новой светской культуры.

Возник практический вопрос: как внедрить новые принципы в массовое строительство, которое велось "по обычаю) "по образцу" (а извечным образцом служил избяной сруб)? Решение найдено в том, чтобы заменить традиционный образец проектом-образцом, гравированным и размноженным. Метод этот Петр испытал еще в Москве ("образцовые" дома для погоревшего села Покровского, 1701). Так облегчалось реальное внедрение нового в рядовую ткань города, а вместе с тем обеспечивалась унификация величины домов и их формальных характеристик.

За рационалистической эстетикой Двенадцати коллегий проступает и влияние барочной идеи пространственности. Вместе с прямыми улицами и проспектами Петербурга в образное мышление архитекторов входили перспективы, где мерность членений подчеркивала глубинность, восприятие дали. Это особенно остро ощущалось внутри бесконечных аркад здания коллегий, как и в аркадах гостиных дворов. В интерьерах привычную пространственную обособленность помещений сменяло их объединение в анфилады, которое стало характерно для домов-дворцов. Тем самым архитектура петровского Петербурга соприкоснулась с концепцией западноевропейского барокко. Однако ее трезвый рационализм ставил жесткие пределы экспериментам с организацией пространства. Изощренная сложность очертаний, размытость частей, неопределенность самой границы между пространством и массой, характерные для барокко Италии и южной Германии, остались ей чужды.

Городские и загородные дворцы царской семьи и дома-дворцы "именитых" людей, предназначенные для открытой жизни и многолюдных парадных приемов, вошли в число типов зданий, определявших развитие архитектуры Петербурга первой половины XVIII в. Их функции, отражавшие правила нового этикета и требования представительства, решительно отличались от замкнутой жизни, протекавшей в дворцовых зданиях XVII в, К. поискам соответствующей формы привлекались наиболее умелые зодчие, прежде всего - приглашенные в Россию иностранцы. Дворцы размешали в ключевых точках городской структуры или пригородного ландшафта; проблемы их композиции поэтому тесно связывались с градостроительными.

В 1710-е гг. распространился тип, связанный с французскими прообразами второй половины XVII в. (как замок Во-ле-Виконт архитектора Л. Лево или Шато де Мезон Ф.Мансара), - симметричное здание в два-три этажа "на погребах" с подчеркнутым центром и сильно выступающими ризалитами на флангах. Систему его интерьеров начинает парадный вестибюль с колоннами" обычно сквозной, выводящий от главного входа к регулярному саду за домом. Связанная с вестибюлем лестница ведет к парадному залу, обычно двухсветному, занимающему центр второго этажа, несущего основные функции представительства. Парадные и жилые комнаты располагаются по сторонам зала и вестибюля. Трехчастное ядро, как правило, дополняли боковые галереи и флигеля с анфиладами комнат.

Принципиальный: для развития типа дворцового здания шаг сделан в Петергофе, первой из загородных резиденций Петра (где деревянный домик у высокой природной террасы появился еще в 1704г.). Здесь возникло продолжение и развитие композиции здания во внешнем пространстве, постепенно разраставшееся до размаха самых грандиозных ансамблей западноевропейского барокко. Первоначальная идея - дворец над обрывом с гротом и фонтанами под ним, соединенный с морем прямым каналом - принадлежит Петру I, что подтверждают его собственноручные наброски. Позже с такой же широтой замысла был затеян дворец в Стрельне (заложен в 1720г. Н.Микетти), где симметричный водный сад с каналом по оси здания, еще до того, как оно было заложено, распланировал Леблон. Особенно эффектна тройная аркада, пронизавшая посредине протяженный объем дворца, - через этот открытый аванвестибюль связано пространство нижнего и верхнего парков. Драматичная выразительность стрельнинского ансамбля, основанная на взаимном проникновении интерьера и внешнего пространства, как бы протекающего сквозь протяженную пластину здания, образует, пожалуй, точку самого близкого соприкосновения раннего петербургского барокко с поздним западноевропейским. Декор центральной части дворца получил пластичность и пространственное развитие, не имеющие аналогия в архитектуре петровского времени. Трезвый рационализм здесь отступил.

Архитектурные темы, возникшие в композиции построек дворцового типа, переходили на здания вполне утилитарные - как Адмиралтейство, перестроенное в 1727-1738 гг. архитектором И. К. Коробовым, Партикулярная верфь (1717-1722, И. Маттарнови), Конюшенный двор (1720-1723, Н.Гербель) и др. Они же возникали и на зданиях церквей, получавших вполне светский характер, что вполне отвечало содержанию процесса слияния церкви с государственной властью, происходившего в петровское время. Суховатая рациональность построения объема и ордерной декорации и характер силуэта сближали Петропавловский собор и Троицкую церковь в Петербурге не только со светскими дворцовыми постройками, но и с такими деловыми зданиями, как Адмиралтейство.

Все вместе складывалось в очень определенный, легко опознаваемый стиль, соединивший где-то заимствованное и свое, традиционное, но и то и другое - переработанным в соответствии с задачами, которые выдвигало время. Трезвый рационализм определял общую тональность петербургского варианта стиля петровского времени. Но - задает вопрос И.Грабарь: "как могло случиться, что участие в строительстве итальянских, немецких, французских, голландских и русских мастеров не привело в архитектуре Петербурга к стилистической анархии, к механическому собиранию воедино всех национальных стилей, властвовавших в начале XVIII в. в Европе? ... Почему Петербург... получил и до сих пор сохраняет свое собственное лицо, притом лицо вовсе не чужеземное, а национальное русское?" И. Грабарь связывал это прежде всего с огромной, решающей ролью личности Петра в создании облика Петербурга и с постепенно возраставшим участием русских мастеров, учившихся у иноземцев. Нет сомнения в значении того и другого. Однако главным была, конечно, жизнеспособность русской архитектурной традиции, открытой к развитию, гибкой, но вместе с тем имеющей прочную общекультурную основу. Многое из того, что определило новизну петровского барокко, созрело в процессах ее внутренних изменений, восприятие иного также было подготовлено ее саморазвитием. Традиция оказалась обновленной, но не разрушенной, не замененной, во обогащенной чужеземным опытом, который она ассимилировала.

Русская традиция прорвалась ко "всемирному и всечеловеческому", вошла в систему общеевропейской культуры, оставаясь ее ясно выделяющимся, своеобычным звеном. Не только трезвый рационализм целевых установок и его отражение в стилеобразовании (простота и ясная очерченность объемов, скупость декора и пр.), но и прочная традиционная основа, по-прежнему задававшая характер пространственных и ритмических структур, определяли своеобразие русского в рамках общих характеристик европейского зодчества XVIII в. Важно и то, что новые ценности, воспринятые русским зодчеством, отбирались на основе критериев, связанных со специфически национальным восприятием пространства и массы, природного и рукотворного. Изменения отнюдь не были измышленными и искусственно навязанными; их с необходимостью определила логика развития историко-культурных процессов.

Сама значительность роли Петра I определялась тем, что он верно угадал не только необходимость перемен, но и их плодотворное направление. Сумев подняться над замкнутостью русской культуры, он мог увидеть то, что, будучи привито ей извне, обещало прижиться в ней и обогатить ее, связывая со всечеловеческим. Прагматик и реалист, в сфере синтеза культур Петр умел руководствоваться образными представлениями, которые рождала его интуиция. В этом он следовал логике и метопу художественного творчества. Любитель и мастер парадоксов Сальвадор Дали характеризовал первого российского императора, отметив: "По-моему, самым великим художником России был Петр I, который нарисовал в своем воображении замечательный город и создал его на огромном холсте природы".

Петр, не будучи архитектором, был, пожалуй, первым, кто мог бы претендовать на личную принадлежность идей, осуществлявшихся в строительстве, то есть на роль автора в современном понимании. В его время уже совершалась исторически назревшая смена методов деятельности - проектирование обособлялось от строительства, его цикл завершался созданием чертежа. Чертеж, однако, воспринимался еще как "образец", допускавший достаточно свободное толкование (как и образец в старом понимании, здание-образец, или изображение в книге, со второй половины XVII в. расширившее сферу образцов). Такое отношение традиционно предполагало гибкую динамичность первоначального замысла и его анонимность, отчужденность от конкретной личности - участники строительного процесса по-прежнему считали себя вправе отступать от него или дополнять его, делая "как лучше".

Не случайно, что столь условно определяется авторство построек первой половины XVIII в., ответственность за которые часто передавалась из одних рук в другие. Начатое одним продолжал, изменяя по своему разумению, другой (так, па строительстве "Верхних палат" - Большого дворца в Петергофе - сменялись И.-Ф.Браунштейн, Ж.-Б.Леблон, Н.Микетти, М.Г.Земцов, Ф.Б.Растрелли; атрибуция других крупных построек того времени, как правило, не менее сложна). К тому же за сделанным архитекторами часто просматриваются идеи Петра I (вряд ли можно, например, в творчестве Д.Трезини уверенно отделить принадлежащее его индивидуальности от задуманного и пред у казанного Петром). В этих условиях и у зарубежных зодчих, приехавших в Россию сложившимися творческими личностями, индивидуальность размывалась, оказывалась подчиненной "общепетербургским" процессам стилеобразования. Сохранявшаяся анонимность творчества была одним из свойств архитектуры петровского времени, отделявших её от последующих периодов развития зодчества.

ФРАНЧЕСКО БАРТОЛОМЕО РАСТРЕЛЛИ(1700-1771)

Во времена Елизаветы Петровны в русской архитектуре расцвёл стиль барокко. Его главным представителем был итальянец по происхождению Франческо Бартоломео Растрелли, получивший в России более привычное для русского уха имя Варфоломей Варфоломеевич. Вместе с отцом, скульптором Бартоломео Карло Растрелли, он приехал в Петербург в 1716 г. и состоял на службе у русских монархов с 1736 по 1763 г. Важнейшие его проекты осуществлены в царствование Елизаветы. Для неё в 1741—1744 гг. Растрелли построил в Санкт-Петербурге, у слияния рек Мойки и Фонтанки, Летний дворец (не сохранился).

В 1754—1762 гг. Растрелли возвёл новый Зимний дворец примерно на том же месте, где стоял Зимний дворец Петра I. Вот что писал об этом сам архитектор: "Я построил в камне большой Зимний дворец, который образует длинный прямоугольник о четырёх фасадах... Это здание состоит из трёх этажей, кроме погребов. Внутри... имеется посредине большой двор, который служит главным входом для императрицы... Кроме... главного двора имеется два других меньших... Число всех комнат в

этом дворце превосходит четыреста шестьдесят... Кроме того, имеется большая церковь с куполом и алтарём... В углу... дворца, со стороны Большой площади, построен театр с четырьмя ярусами лож...".

Зимний дворец представлял собой целый город, не покидая которого можно было и молиться, и смотреть театральные представления, и принимать иностранных послов. Это величественное, роскошное здание символизировало славу и могущество империи. Его фасады украшены колоннами, которые то теснятся, образуя пучки, то более равномерно распределяются между оконными и дверными проёмами. Колонны объединяют второй и третий этажи и зрительно делят фасад на два яруса:

нижний, более приземистый, и верхний, более легкий и парадный. На крыше располагаются декоративные вазы и статуи, продолжающие вертикали колонн на фоне неба.

Растрелли работал и в окрестностях Петербурга. Им был построен и расширен Большой дворец в Петергофе (1747 — 1752 гг.), а также Екатерининский (Большой) дворец в Царском Селе (1752—1757 гг.) — загородной резиденции Елизаветы. Оба фасада этого дворца (один обращен к регулярному парку, а другой — к обширному двору) щедро украшены объёмными архитектурными и скульптурными деталями, которые зрительно уменьшают горизонтальную протяженность, здания длиной триста шесть метров. Особенно наряден парковый фасад, где позолоченные лепные фигуры атлантов поддерживают парадный второй этаж. Сочетание ярких цветов — голубого, белого, золотого — дополняет общее праздничное впечатление от фасада. Возможно, образцом для Растрелли послужил королевский дворец в Версале: у него также два протяжённых главных фасада и система анфилады залов. Растрелли соорудил в Царском Селе и несколько парковых павильонов ("Грот", "Эрмитаж").

Великолепные церкви и соборы Растрелли соединяют традиции древнерусской архитектуры и европейского барокко. Центральная часть ансамбля Смольного монастыря — грандиозный собор Воскресения (1748—1757 гг.) играет важную роль в облике Петербурга. Он виден издали с обоих берегов Невы. Здание, подобно древнерусским храмам, увенчано пятиглавием с луковичными куполами.

Отзвуки русского зодчества заметны в архитектуре каменных храмов Суздаля и других городов, относящихся к первой трети 18 века. Суздальские церкви (Вход в Иерусалим, Петра и Павла, Ильи Пророка) отличаются чрезвычайно лаконичной геометрически строгой трактовкой основных объемов. Внешний декор не богат. Главы, венчающие церковные сооружения, даются здесь обычно на тонких высоких шеях – барабанах. Колокольни завершаются невысокими шпилями. Суздальские зодчие, очевидно, знали об архитектурных новшествах своего времени. Но применяя шпиль для завершения звонниц, они заметно расширяли его книзу.

Суздальские и другие храмы начала 18 века подтверждают, что мотивы древнерусского зодчества не отмерли в новое время сразу, но продолжали существовать и развиваться, приспосабливаясь к новым художественным течениям. Таким сложным пу­тем складывался новый стиль в русской архи­тектуре первой половины XVIII века — стиль барокко, имеющий неповторимый националь­ный русский отпечаток.

Расправа Бирона с петровскими пенсионе­рами тяжело отозвалась на дальнейшем раз­витии национального русского искусства. Преемственная связь между искусством Пет­ровской эпохи и творчеством русских худож­ников последующего времени чуть было не оборвалась. И все же воспитанники Петра I заложили прочные традиции в новом русском искусстве. И. Мичурин и И. Коробов воспи­тали дарование Д. Ухтомского, основавшего затем первую архитектурную школу в Мо­скве. Художник-портретист А. Антропов, уче­ник А. Матвеева и М. Захарова, осуществил преемственную связь между живописцами времен Петра и портретистами второй поло­вины XVIII века.

Наиболее значительной художественной организацией первой половины XVIII века была петербургская Канцелярия от строе­ний — неофициальная Академия художеств той эпохи, возникшая еще при Петре I. Через эту организацию прошли почти все архитек­торы, живописцы, скульпторы и резчики, ра­ботавшие в России. В «командах» Канцеля­рии работало немало крепостных мастеров.

С Канцелярией от строений связан был А. Матвеев (1701—1739), бывший здесь ма­стером «живописной команды». После смер­ти А. Матвеева с 1739 года во главе «живо­писной команды» Канцелярии от строений стал И. Я. Вишняков (1699—1761) — наибо­лее значительный русский живописец 1730— 1740-х годов. Команда Вишнякова обслужи­вала строительство дворцов и церквей в сто­лице. Сохранившиеся работы И. Я. Виш­някова — портреты детей графа Фермор (ГРМ) — показывают в нем мастера рококо, сохраняющего в своем творчестве оттенки парсуны. Фигуры Вишнякова не имеют силь­но выраженных объемов. Они как бы сли­ваются с плоскостью холста. Очарование этих вещей в их внутренней теплоте, в тонкой прочувствованной передаче детской психоло­гии и характера. В Москве художественные традиции старины чувствовались гораздо сильнее, чем в Петербурге.

Известнейшим произведением русского ба­рокко является знаменитый Царь-колокол Кремля, отлитый в 1733—1735 годы. Царь-колокол наряду с Царь-пушкой являются знаменитыми историческими реликвиями Мо­сквы, непременной принадлежностью Мо­сковского Кремля. Скульптурные барельефы и надписи, помещенные на поверхности ко­локола, свидетельствуют о том, что он пред­назначен был не для звона только, но и для обозрения. Гиперболические масштабы коло­кола и его грузные вычурные формы соот­ветствовали понятиям московского барокко. Царь-колокол превосходил своим размером и весом все колокола, отлитые на Руси. Это был памятник величию Москвы, громоглас­ный голос которой звал к единению всю Русь.

Создание большого колокола подытожило развитие русского художественного литья за несколько столетий и вместе с тем породило монумент исторической славы Москвы, объ­единившей все русские княжества и земли в единое государство.

\*

Искусство барокко в середине XVIII столетия достигло в России полной зрелости. Сознание того, что «Россия есть важнейший член об­щеевропейской системы», наполняет искус­ство Ломоносовской эпохи. Продолжая разви­вать традиции предшествующего времени,

русские архитекторы обращаются к обще­европейскому художественному наследию. Пышная архитектура барокко распростра­няется по всей России. Рассадниками ее яв­ляются Петербург и Москва.

Процесс создания новой общерусской национальной архитектуры продолжался с но­вой силой в творчестве В.-В. Растрелли (1700—1771), Д. В. Ухтомского (1719— 1775). С. И. Чевакинского (1713—1774),

A. П. Евлашова (1706—1760), К. Н. Бланка
(1728-1793), Н. Жеребцова (р. 1724)-блестящих представителей русского барокко
XVIII века.

Итальянец по происхождению, уроженец Франции, В.-В. Растрелли (сын скульптора К.-Б. Растрелли) целиком отдал свое дарова­ние России. Получив образование за грани­цей, он затем строил только в России, став­шей его второй родиной.

Здание Петергофского дворца (1746—1755)

B. Растрелли, включающее в общую композицию ряд построек, в том числе пятиглавый
русский храм и павильон, увенчанный гер­бом, вызывает сравнение с архитектурой ста­ринных русских хором. Но в отличие, напри­мер, от Коломенского дворца XVII века дво­рец Растрелли обладает необыкновенной цельностью общей композиции. Равномерно идущие по фасадам стройные ряды равнове­ликих окон и карнизы объединяют отдельные части здания в одно целое.

Настоящей цельностью архитектурной ком­позиции отличается и здание Большого двор­ца в Царском Селе (1747—1757). Сохраняя в известной мере многопавильонность соору­жения, зодчий придал протяженным, богато убранным фасадам исключительную собран­ность. Длинные ряды окон и карнизов обра­зуют горизонтальные оси здания и придают широко растянутой постройке полную ком­позиционную ясность. В своих дворцовых сооружениях Растрелли не выгибал стен. Обильная декорация фасадов, создавая соч­ный рельеф, подчеркивает у Растрелли цель­ность основных архитектурных объемов.

Здание Царскосельского дворца фланкиро­вано низкими служебными корпусами, изог­нутыми в плане и замыкающими огромный парадный двор. Огромное пространство двора подчеркивало масштабность всего ансамбля, поражающего воображение своей необъят­ностью. Грандиозное сооружение воплощало пафос государственного величия.

Раскрепованные фронтоны, огромные на­личники окон, колоссальные тяжелые карни­зы органично входят в общую архитектурную систему здания. Раскраска дворца была яр­кой, трехцветной. Для гладких частей стен — интенсивно синий цвет, для колонн, пилястр, карнизов и наличников — белый, для скульп­туры и картушей — золотой. Применение по­золоты и многоцветной окраски наружных фасадов своеобразно продолжало приемы ста­рой русской архитектуры XVII века.

Стройные по очертаниям внутренние поме­щения Царскосельского дворца поражали зрителя обилием позолоченной резьбы, столь характерной для внутреннего убранства рус­ских церквей. Архитектор был неистощим в изобретении богатых обрамлений дверей, окон, зеркал, плафонов, куда он включал в качестве венчающих элементов государствен­ные гербы п эмблемы. Парадная лестница, украшенная с необычайной пышностью, при­водила в залы, следующие один за другим. После антикамер располагался огромный Тронный зал, далее шли анфилады гостиных. Здесь же помещалась и дворцовая церковь, имевшая вид парадного зала. Нарядные го­стиные, размещенные по оси главного фаса­да, создавали через открытые двери далекие перспективы. Везде и во всем торжествовала идея стройного порядка. Зеркала, поставлен­ные в Тронном зале друг перед другом, соз­давали иллюзию бесконечного пространства. Когда загорались свечи, то вся картина зала, отраженная в зеркалах, принимала феериче­ский характер.

Архитектура зала находила свое иллюзор­ное продолжение в живописи плафона, уво­дившего взгляд в далекие перспективы с ко­лоннами и арками, за которыми открывалось голубое небо с облаками и летящими фигу­рами. Виртуозно используя законы перспек­тивы и пластики, архитектор и художники создавали пышные аллегории, прославляв­шие мощь п триумф империи. Так, наряду с Юпитером, Юноной, Венерой, Марсом в рос­писях выступали Петр и аллегорическая фи­гура России.

Над живописью плафонов в то время ра­ботали крупные художники - декораторы: среди них — итальянцы Д. Валерпанп (ум. в 1761 г.), С. Бароццп (ум. в 1810 г.), Антонио Перезнноттп (1708—1778), а также пх русские ученики: братья Бельскле. братья Фнрсовы, Суходольскпе и другие. Плафоны парадных залов представляли гигантские по масштабам живописные масляные полотна, подвешенные к потолку. Стенная фреска, столь распространенная в Древней Русп, в течение XVIII столетня была забыта. Техни­ка п способы росписи красками по сырой штукатурке утрачены. Масляная живопись господствовала и в сферах монументального искусства барокко.

В отделке некоторых помещений Царско­сельского и Петергофского дворцов Растрел­ли применял так называемую «шпалерную развеску картин», подгоняя отдельные по­лотна вплотную друг к другу. Иллюзия про­странства, переданного в картинах, устраня­ла ощущение плоскости стены и создавала особенно эффектное зрелище.

Среди многочисленных гостиных Большого Царскосельского дворца выделялась «Янтар­ная комната», не имевшая себе подобных в мире. Осматривая когда-то дворец прусских королей в Потсдаме. Пете I пришел в восхи­щение от высокого зала, выложенного янта­рем. Король Фридрих предложил убранство комнаты в подарок Петру. Демонтированная декорация «янтарной гостиной» была достав­лена в Петербург. В. Растрелли впоследствии использовал ее для украшения интерьера Царскосельского дворца. Стены гостиной, об­ложенные янтарем, расчленены накладной золоченой бронзой на вертикальные полосы. Под янтарем находилась золоченая фольга, заставляющая янтарь светиться и мерцать изнутри. На янтарном фоне в центре верти­кальных полос помещены были небольшие молочно-снние фарфоровые панно, оттеняю­щие своей белизной драгоценную прозрач­ность и сияние стен. Здесь не только стены, но, кажется, и сам воздух насыщен был мяг­ким, золотистым светом.

Чувство уравновешенности и ясности не покидает Растрелли и при отделке внутрен­них помещений. Замкнутость зальных про­странств, четкое членение стен придают его интерьерам в стиле барокко величавый клас­сический порядок.

Гигантские масштабы отличают здание Зимнего дворца в Петербурге (1754—1762). Сложное по своим очертаниям сооружение приближается в плане к форме квадрата с замкнутым внутренним двором. Необозримая протяженность фасадов, огромные размеры

оконных проемов, наличников подчеркивают колоссальные масштабы сооружения. Здание должно было стать архитектурным центром Петербурга. Растрелли стремился сочетать в нем характерные черты городской и дворцо­вой усадебной постройки. Фасад, выходящий на набережную Невы, рассчитан на обозре­ние издали. Фасад, выходящий к Адмирал­тейству, и противоположный ему, ныне за­строенный, имели по бокам большие ризали­ты, образующие открытые к городу парадные площади. Огромная площадь проектирова­лась перед главным фасадом дворца. Здесь архитектор предполагал установить конную статую Петра I работы своего отца. Эта пло­щадь по проекту Растрелли отгораживалась от города сквозными колоннадами.

Масштабы дворцовых сооружений Растрел­ли можно характеризовать размерами Зим­него дворца в Петербурге. Он имел -более 1050 отдельных помещений и комнат. Во дворце было 1886 дверей, 1945 окон и 177 лест­ниц.

В церковных сооружениях Растрелли при­держивался обычно традиционного пятпглавия придавая ему вычурные барочные формы. Здание Андреевского собора в Киеве (1747— 1753) представляет блестящий образец ис­кусства Растрелли, возрождавшего в новом виде традиционные черты древнерусского зодчества.

Смольный монастырь в Петербурге (1748— 1760) воссоздает в духе барокко русский мо­настырский ансамбль. Церковные постройки и жилые корпуса окружены каменными сте­нами с угловыми башнями. В отличие от жи­вописного расположения в древности мона­стырских построек Растрелли применил пра­вильную планировку. Огромный пятиглавый собор, крестообразный в плане, составляет господствующий центр ансамбля. Русское храмовое пятиглавие, трактованное в вычур­ных формах барокко, совершенно органично сливается с основным объемом здания. Сред­няя глава выступает как высокий двусветный купол, увенчанный луковичной главкой на световом барабане. Четыре угла представ­ляют собой высокие двухэтажные башни, за­вершенные луковичными главками. Все пять глав составляют единую компактную группу, равную по высоте основному телу построй­ки. Чрезвычайная сложность архитектурных объемов приведена к идеальной цельности.

Монастырские корпуса и стены Смольного монастыря имеют крестообразные очертания. Четыре одноглавых храма, примыкающие к корпусам, образуют вместе со зданием собора своеобразное пятихрамие. Гигантская надвратная колокольня, которую предполагалось поставить на главной оси собора (не осуще­ствлена постройкой), вызывает воспомина­ния об Ивановской колокольне Московского Кремля. Но в проекте верх ее напоминает европейский шпиль.

Украшая дворцы и храмы, В. Растрелли, сотрудничал обычно с русскими народными мастерами. Резьба по дереву, обрамлявшая двери, окна, зеркала, потолки дворцовых за­лов, создавалась русскими резчиками по чер­тежам архитектора. Пышная дворцовая ме­бель, богато позолоченная, обитая шелком и парчой, делалась также по рисункам Ра­стрелли. Украшая диваны и кресла золоче­ной резьбой, знаменитый архитектор и рус­ские исполнители-резчики чуждались, одна­ко, крайностей барокко. Изогнутые ножки мебели обычно вполне четки по своей кон­струкции. Гирлянды листьев, цветов, рако­вин, обрамляющие спинки сидений и подло­котников, в своих изгибах подчеркивают стройную композицию вещи. Обивка мебели многоцветными шелками, гармонирующими с позолотой, увеличивала ее декоративный эффект. Творчество В. Растрелли ознамено­вало расцвет барокко и в русском приклад­ном искусстве.

Создания Растрелли родственны по своему духу поэтическим произведениям М. В. Ло­моносова. В творчестве знаменитого зодчего и великого ученого-поэта в качестве главного художественного образа выступала новая Россия, живым олицетворением которой яв­лялся Петр I. Национальный русский харак­тер своего зодчества отчетливо сознавал и сам архитектор, писавший в одном из своих докладов: «Строение каменного Зимнего Дворца сооружается для одной славы всерос­сийской».

Архитектурные шедевры В. Растрелли в глазах современных ему и последующих по­колений стали символами могущества моло­дой русской нации под эгидой абсолютной мо­нархии.

Ближайшим сотрудником и помощником В. Растрелли был С. И. Чевакинский (1713 — ум. между 1774 и 1780), работавший совмест­но с ним над дворцовыми сооружениями. Осо­бенно значительна роль С. И. Чевакинского при возведении Большого Царскосельского дворца. Ему, возможно, принадлежит гран­диозная решетка с воротами, открывающими въезд в парадный двор. Нет основания счи­тать С. И. Чевакинского учеником В. Ра­стрелли. Он сложился и вырос как архитек­тор независимо от Растрелли.

Монументальное пятикупольное здание Никольского военно-морского собора в Петер­бурге (1753—1762), возведенное по проекту

С. И. Чевакинского, увековечивало торжество создания морского флота в России. Чевакинский положил в основу здания схему русского соборного храма, сложившуюся еще в эпоху средневековья, но разработал ее целиком в формах барокко. Правильное поэтажное чле­нение фасадов, большие размеры окон, об­рамленных богатыми наличниками, пышное убранство стен посредством сдвоенных и строенных

коринфских колонн, применение грандиозных куполов

вместо древнерусских глав — все это характеризовало устремления русского зодчего, овладевшего строительны­ми приемами западноевропейского барокко и в то же время глубоко преданного отече­ственной архитектурной традиции.

Колокольня Никольского собора получила неповторимо оригинальный облик. Три ниж­них яруса звонницы декорированы сдвоен­ными коринфскими колоннами. Четвертый ярус трактован как тонкий барабан, стоящий на кровле и увенчанный куполом и шпилем. Однако в столпообразной ярусной компози­ции этой колокольни все же явственно улав­ливаются черты вековой русской строитель­ной традиции, ведущей в конечном счете к колокольне Ивана Великого в Москве.

В 1740—1750-е годы в Москве работали ар­хитекторы Д. В. Ухтомский, А. П. Евлашов, Н. Жеребцов, К. Н. Бланк, бывшие провод­никами стиля барокко.

Крупная фигура архитектора Д. В. Ухтом­ского, получившего первоначальную подго­товку в Москве у Мичурина и Коробова, ста­ла определяющей для московской архитек­туры этого времени. Д. В. Ухтомский занимал в Москве то же место, что В. Растрелли в Пе­тербурге. Он руководил в древней столице важнейшими постройками того времени, в том числе — Красных ворот, Кузнецкого мо­ста, Типографского дома, перестройкой зда­ния Оружейной палаты в Кремле. Он — соз­датель наряду с И. Мичуриным грандиозной колокольни Троице-Сергиевой лавры.

Монументальные сооружения — колоколь­ня Троице-Сергиевой лавры (1741—1770), колокольня Новоспасского монастыря в Мо­скве (начата в 1759 г.) и многие другие ста­ли архитектурными памятниками целой эпо­хи в жизни России. Образы этой архитектуры туры пронизывает пафос национальной мо­щи и государственного величия, столь характерный для русского барокко середины XVIII столетня.

Колокольня Тронце-Сергпевой лавры, на­чатая И. Мичуриным и законченная Д. Ух­томским, представляла в формах барокко традиционный русский триумфальный столп-звонншгу. На мощном цокольном основа­нии — первом ярусе колокольни — утвержде­ны четыре яруса триумфальных арок, по­ставленных одна на другую. Колокольня пре­восходила масштабами все подобные соору­жения страны. Видимая издалека, она гос­подствовала над окружающими просторами. Архитектура древнерусского столпа-звонни­цы выступала здесь обновленной и преобра­женной в свете исторического и художествен­ного прогресса своего времени.

Колокольня Новоспасского монастыря в Москве, начатая в 1759 году Н. Жеребцовым, оказалась незавершенной из-за недостатка средств. Архитектору довелось возвести на широком цокольном основании лишь три ко­локольных яруса. Традиционный четвертый ярус отсутствует. Вероятно, поэтому чрезвы­чайно сложное, в стиле барокко, архитектур­ное тело этой звонницы лишено стремитель­ного взлета.

Храм Климента Римского на Пятницкой улице (1750 —1770-е гг.) не без основания приписывают помощнику В. Растрелли в Мо­скве архитектору А. П. Евлашову. Монумен­тальное здание решительно устремляется ввысь. Пять могучих куполов, вырастающих из главного объема постройки, составляют компактную группу. Архитектурный колосс, полный движения, несет вместе с тем печать единства. В Москве середины XVIII века не найдется памятников, подобных этому храму.

**Список литературы**:

1. Зотов А.И. Русское искусство с древних времен до начала XX века. / М. Искусство, 1979. (Барокко первой половины XVIII века, с. 126-152)
2. Русское искусство барокко. Материалы и исследования. Под ре. Т.В. Алексеевой / М. Издательсво «Найка», 1977
3. А.Г. Раскин. Дворцово-парковые ансамбли XVIII века./ Л. «Искусство» 1981
4. С.М. земцов «Зодчие Москвы» / М: Московский рабочий, 1981
5. Лапшина Н.Т. Русское искусство XVIII века. / М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963
6. К.Корнилович. «На берегах Невы. Книга о русской архитектуре и искусстве первой четверти XVIII века» / М.: Издательство «Искусство», 1964
7. Евсина Н.А. Архитектурная теория в России XVIII в. - М., 1975. - С.29.
8. Тельтевский П.А. Проблемы барокко в русской архитектуре: Автореф.дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1965.
9. Ильин М.А. К вопросу о природе архитектурного убранства "московского барокко" / /Древерусское искусство. XVII век. М., 1964
10. Виппер Б.Р. Архитектура русского барокко . М., 1978. С.12.