Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный
архитектурно-строительный университет»

На правах рукописи

ВОЗНЯК
Екатерина Рюриковна

ЗАКОНОМЕРНОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ФАСАДОВ ЗДАНИЙ И ИХ ЭЛЕМЕНТОВ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ XVIII ВЕКА

Специальность 05.23.20 - Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора архитектуры
Том I

Научный консультант
доктор архитектуры, доцент ВАК
С.В.Семенцов

Санкт-Петербург

2017 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Том I

Введение……..……5

Глава 1. «Теория архитектурных форм» и принципы решения фасадов зданий и их элементов в Европе конца XVI – начала XX вв.…….....19

1.1. «Теория архитектурных форм» в Западной Европе и России……19

1.2. Правила построения фасадов и принципы классификации архитектурных деталей фасадов согласно «теории архитектурных форм»……...31

1.3. Структура формообразования фасадов зданий в «теории архитектурных форм» и закономерности формирования архитектурно-градостроительной среды……...44

Выводы 1 главы ……51

Глава 2. Система фасадных элементов в «теории архитектурных форм» и методика их исследования …….……...55

2.1. Основополагающие элементы «теории архитектурных форм» - обломы, колонные ордера, балясины...……...55

2.2 Горизонтальные и вертикальные членения стен……...62

2.3. Виды обработки поля стены, верхние завершения стен и зданий…….70

2.4. Система обрамлений отверстий фасада …….81

2.5. Методика исследования фасадных элементов исторических зданий на основе «теории архитектурных форм» (на примере архитектуры Санкт-Петербурга XVIII в.)…….88

Выводы 2 главы …….. 94

Глава 3. Системы архитектурных форм и деталей фасадов эпохи барокко первой половины XVIII в. в Санкт-Петербурге…….…...98

3.1. Система архитектурных форм и деталей фасадов петровского барокко (1703 – начало 1730-х гг.) в Санкт-Петербурге…….98

3.2. Система архитектурных форм и деталей фасадов зданий аннинского барокко (1732 - начало 1740-х гг.) в Санкт-Петербурге……...139

3.3. Система архитектурных форм и деталей фасадов елизаветинского барокко (1742 - начало 1760-х гг.) в Санкт-Петербурге …….158
3.4 Закономерности формообразования деталей фасадов эпохи барокко XVIII века в Санкт-Петербурге…… 208
3.5. Композиционная структура фасадов зданий первой половины XVIII в. и ее взаимосвязь с формированием архитектурно-градостроительной среды Санкт-Петербурга ……...……218
Выводы 3 главы ……..224
Глава 4. Системы архитектурных форм и деталей фасадов эпохи классицизма второй половины XVIII в. в Санкт-Петербурге……..229
4.1 Система архитектурных форм и деталей фасадов раннего классицизма (1760-е -1770-е гг.) в Санкт-Петербурге…….……229
4.2 Система архитектурных форм и деталей фасадов строгого классицизма (1780-е - начало 1790-х гг.) в Санкт-Петербурге……..…….....……...270
4.3. Особенности трактовки фасадных элементов в период павловского классицизма (1796–1800 гг.) в Санкт-Петербург…….…….....…299
4.4 Закономерности формообразования деталей фасадов эпохи классицизма XVIII века в Санкт-Петербурге…….……310
4.5. Композиционная структура фасадов зданий второй половины XVIII в. и ее взаимосвязь с созданием архитектурно-градостроительной среды Санкт-Петербурга……...….320
4.4 Выводы 4 главы …..……..327
Заключение ……333
Список литературы……...335

Том II

Приложение 1 к главе «Теория архитектурных форм» и принципы решения фасадов зданий и их элементов в Европе конца XVI – начала XX вв.»

Иллюстрации к диссертационному исследованию

Приложение 2 к главе «Система фасадных элементов в «теории архитектурных форм» и методика их исследования»

Описание видов и правил построений, иллюстративный материал

244 с. (243 илл.)

Том III

Приложение 3 к главе «Системы архитектурных форм и деталей фасадов эпохи барокко первой половины XVIII в. в Санкт-Петербурге»

Альбом иллюстраций фасадных элементов и чертежей фасадов XVIII в.

Приложение 4 к главе « Системы архитектурных форм и деталей фасадов эпохи классицизма второй половины XVIII в. в Санкт-Петербурге»

Альбом иллюстраций фасадных элементов и чертежей фасадов XVIII в.

240 с. (278 илл.)

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Закономерности построения фасадов и фасадных элементов – это важнейшие составляющие зодчества, непосредственно определяющие облик каждого архитектурного сооружения и градостроительного пространства в целом. Вопросам градостроительства, объемно-планировочного решения зданий, истории и теории архитектурных стилей посвящено множество научных трудов, однако проблемы построения фасадов и элементов исторических зданий до сих пор остаются вне сферы детальных исследований. Тем не менее, архитектура фасадных форм и деталей является необходимой частью истории архитектуры и градостроительства. Эта область архитектуры закономерно продолжает общую историю зодчества, но ее развитие имеет и ряд специфических особенностей.

Формообразование фасадов и их деталей европейских исторических зданий XVII–XIX вв. основано на ордерной классической системе, выработанной в эпохи Античности и итальянского Возрождения. Труды, посвященные построению архитектурных форм, были широко распространены в Западной Европе и России вплоть до начала XX в. В XX в. эта архитектурная теория была подвергнута критике и более не развивалась. В настоящее время не существует удобной в использовании теоретической базы, систематизирующей сведения по формообразованию элементов ордерной теории архитектуры, так как эти сведения фрагментарно разнесены по многочисленным источникам конца XVI – начала XX вв.

Классическая теория архитектуры описывала только основополагающие формы и не рассматривала региональные и стилевые особенности трансформации фасадных элементов исторических зданий. Зодчество Санкт-Петербурга обладает уникальными градостроительными, объемными и образными характеристиками, здесь сложились собственные специфические системы фасадных элементов, основанные на классических ордерных традициях, однако имеющие существенные отличия. В каждом историческом стилевом периоде петербургской

архитектуры использовались определенные виды архитектурных элементов, создавались особые принципы прорисовки фасадов и уникальные архитектурные формы, становившиеся характерными символами той или иной эпохи. Все эти трансформации имели взаимосвязанный характер и вносили свой вклад в создание индивидуального образа санкт-петербургской архитектуры. Комплексных исследований, посвященных непосредственно изучению деталей и архитектурных фасадных форм исторических зданий Санкт-Петербурга, на сегодняшний день еще не существует.

XVIII в. стал основополагающим для развития архитектуры Санкт-Петербурга и всей России в целом: именно в этот период в русском зодчестве происходило освоение западноевропейской системы архитектурных форм, закладывались основы ее восприятия и принципы трансформации. На основании опыта проектной деятельности ведущих зодчих XVIII в. развивалась архитектура Санкт-Петербурга XIX – начала XX вв. Основы профессионального обучения молодых архитекторов также были заложены в XVIII в. Анализ видов и принципов построения фасадов и архитектурных деталей периодов барокко и классицизма в Санкт-Петербурге XVIII в. позволяет разработать метод изучения систем фасадных элементов отдельных исторических стилевых периодов и заложить основу информационно-методической базы, применимой в реставрационной и проектной деятельности.

Степень разработанности темы исследования. Классическая теория архитектуры основывалась на трудах М. Витрувия, Л.-Б. Альберти, С. Серлио, Дж. Виньолы, А. Палладио, В. Скамоцци, Г. Блюма и Н.-Ф. Блонделя. В XVII–XIX вв. в Западной Европе теорию развивали О.-Ш. д'Авиле, Ж.-Ф. Блондель, Дж. Гиббс, Д.-Б. Пиранези, М.-А. Ложье, Ж.-Ф. Неффорж, А.-К. Катрмер-де-Кенси, О. Шуази, А. Браузеветтер и др.

В России в XIX – начале XX вв. существовал целый раздел архитектурной науки, изучающий построение классических архитектурных форм. Труды А. Красовского, А. Дурова, Г. Кирштейна, Н. В. Султанова и других ученых были широко известны общественности. Создавались атласы архитектурных форм:

М. Е. Романовича, А. А. Парланда, Р. Берзена и В. Н. Пясецкого, Н. В. Султанова, Г.А. Косякова. Один из томов «Архитектурной энциклопедии второй половины XIX века» Г. В. Барановского был посвящен архитектурным деталям. В советский период над теорией типологии и построения архитектурных форм работал И. Б. Михаловский – ученик Н. В. Султанова и наследник уходящих традиций.

История архитектуры России в целом и Санкт-Петербурга в частности имеет богатейший исследовательский опыт. Работы русских ученых XX – начала XXI вв. охватывают как общие теоретические вопросы, так и отдельные периоды истории архитектуры; подробно изучены градостроительные и архитектурно-композиционные вопросы зодчества Санкт-Петербурга и деятельность ведущих архитекторов XVIII в. Среди наиболее значимых исследователей российской и санкт-петербургской архитектуры – И. Э. Грабарь, В. С. Горюнов, В. Л. Глазычев, Н. Ф. Гуляницкий, А. Г. Вайтенс, Н. А. Евсина, С. П. Заварихин, Т. П. Каждан, Б. М. Кириков, Е. И. Кириченко, Ю. И. Курбатов, Л. П. Лавров, В. Г. Лисовский, А. Н. Петров, В. И. Пилявский, Е. В. Пономаренко, Л. Пунин, Г. Е. Русанов, Т. А. Славина, Ю.Р. Савельев, С. В. Семенцов, Т. Ф. Саваренская, М.З. Тарановская, Д. О. Швидковский, М. С. Штиглиц, С. М. Шумилкин, Н. Ф. Хомутецкий. Однако, несмотря на глубинное качественное изучение архитектуры Санкт-Петербурга, вопросы, непосредственно касающиеся архитектуры деталей фасадов, отдельно и подробно не рассматривались, а закономерности построения и развития фасадных форм не исследовались.

Изучением истории и композиционно-эстетических вопросов классического колонного ордера в советское время занимались В. Ф. Маркузон, Н. Ф. Гуляницкий, А. И. Некрасов, Б. П. Михайлов, О. И. Брайцева, В. А. Булкин, З. Ф. Семенов, А. М. Соколов, И. Л. Бусева-Давыдова, Г. М. Скуратовский, Л. И. Таруашвили, П. А. Кудина, А. К. Кудряшова, А. Г. Габричевский, В. П. Зубов и Е. К. Блинова, глубоко исследовавшие возникновение, тектонику и философию ордера. Вопросы философии и динамики стилей в искусстве рассматривались в трудах А. Ригеля, Г. Вельфлина, М. Дворжака, Э. Пановского,

А. Г. Габричевского и др. Стилевые периоды архитектуры Санкт-Петербурга описаны в трудах И. Э. Грабаря, В. И. Пилявского и С. В. Семенцова.

Архитектурным формам Западной Европы посвящены труды современных зарубежных ученых Г.-Ф. Грубе, В. Коха, А. Кучмара, С. Кэлоуэя, Д. К. Чиня и Э. Бернда, где рассматриваются западноевропейские архитектурные формы и теоретические труды наследия классицизма.

Цель исследования – выявление закономерностей и особенностей формообразования фасадов зданий и их элементов исторических зданий Санкт-Петербурга XVIII в.

Задачи исследования:

1) провести сопоставительный анализ и систематизационное обобщение западноевропейских трудов XVI – начала XX вв., описывающих формообразование фасадов и архитектурных деталей на основании теории построения ордеров;

2) выявить важнейшие правила детализации фасадов исторических зданий согласно европейским архитектурным теоретическим трудам XVI – начала XX вв.;

3) собрать и проанализировать схемы построения архитектурных деталей, формообразование которых основано на ордерной классической теории;

4) дополнить и уточнить классификацию архитектурных элементов фасадов исторических зданий, содержащуюся в европейских трудах XVI – начала XX вв.;

5) разработать методику исследования деталей фасадов исторических зданий, построение которых основано на ордерной теории, и апробировать ее на примере архитектуры Санкт-Петербурга XVIII в.;

6) исследовать фасадные архитектурные формы Санкт-Петербурга XVIII в. эпохи **барокко** и выявить характерные закономерности и приемы построения элементов этого периода, определить уникальные особенности архитектурной детализации зданий ведущих зодчих петербургской барочной архитектуры;

7) исследовать фасадные архитектурные формы Санкт-Петербурга XVIII в. эпохи **классицизма,** проанализировать и описать закономерности и приемы

построения фасадных элементов, выявить отличительные особенности детализации фасадов ведущих архитекторов данного периода;

8) определить характерные и датирующие элементы архитектурных фасадных форм зданий основных стилистических периодов XVIII в. в Санкт-Петербурге, трансформация которых в каждый период наиболее заметна и существенна; разработать справочно-типологические материалы, позволяющие уточнять датировку и авторство архитектурных форм, фасадов исторических зданий и сооружений рассматриваемых стилевых периодов Санкт-Петербурга XVIII в.;

9) проанализировать композиционную структуру фасадов зданий Санкт-Петербурга XVIII в. и ее взаимосвязь с формированием архитектурно-градостроительной среды города.

Объект исследования – системы архитектурных форм и деталей исторических зданий, построенных на основе ордерной теории.

Предмет исследования – виды, особенности и закономерности формообразования архитектурных форм и деталей зданий Санкт-Петербурга XVIII в.

Границы исследования – рассматриваются фасады зданий и их элементы в Санкт-Петербурге XVIII в.

Научная новизна исследования:

1. Выявлено, что в Западной Европе с конца XVI – до начала XX вв. существовала единая теоретическая система, описывавшая формообразование архитектурных деталей, основанных на ордерной классической теории. Эта система, носившая в России с середины XIX в. название «теория архитектурных форм», являлась основой профессионального обучения зодчих и имела определяющее значение для формирования архитектуры фасадов зданий и сооружений Санкт-Петербурга XVIII – начала XX вв.

2. Выявлены и обобщены важнейшие правила детализации фасадов исторических зданий (как оформленных колонным ордером, так и без ордерных фасадных композиций), основанные на трудах по «теории архитектурных форм»,

такие как: правила выбора типа ордерного построения фасада, правило «тройного деления фасадов», правило вертикальных осей, правило непрерывности горизонтальных членений, правила «профилирования» (прорисовки профилей).

3. Собраны, уточнены, доработаны и унифицированы схемы построения архитектурных элементов фасадов (цоколей, карнизов, обрамлений окон и дверей, балясин) согласно правилам «теории архитектурных форм» на основе методов построения в массах, модульного и пропорционального соотношений.

4. Дополнена и уточнена классификация деталей фасадов согласно «теории архитектурных форм», сформированная по признакам расположения элементов на фасаде и сложности развития их форм и включающая основные типы форм (горизонтальные и вертикальные членения стены, элементы поля стены, верхнего завершения стен и обрамления проемов), подтипы (например, для горизонтальных членений: цоколи, венчающие карнизы, межэтажные и подоконные карнизы, второстепенные тяги), а также конкретные элементы (например, для межэтажных карнизов: карнизы, гурты, пояса).

5. Определено на основании проведенного сравнительного анализа архитектурных форм Санкт-Петербурга XVIII в., что в каждый отдельный исторический стилевой период складывалась своя особая система фасадных элементов, которые в разной мере отходили от канонов, описанных в «теории архитектурных форм». Все архитектурные стилевые системы XVIII в. (как барочные, так и классические) основывались на ордерных правилах, но их элементы могли значительно отличаться от теории, причем все трансформации были взаимосвязаны.

6. Разработана методика исследования систем архитектурных форм и деталей фасадов зданий отдельных стилистических периодов XVIII–XIX вв., позволяющая определить особенности и закономерности формообразования элементов, а также выявить характерные датирующие формы. Основные принципы методики: рассмотрение элементов в порядке разработанной классификации; анализ их построения; сравнение с каноническими элементами

«теории архитектурных форм» и элементами предшествующих и последующих стилевых эпох.

7. Установлены для трех стилевых периодов барокко в Санкт-Петербурге XVIII в. (петровского, аннинского и елизаветинского) важнейшие закономерности изменения форм (соответствие алгоритма оформления фасада правилам «теории архитектурных форм», создание в каждый стилевой период особой системы фасадных форм, отход от принципа визуальной тектонической устойчивости), описаны формообразующие приемы построения деталей и составлены классификационные системы фасадных элементов. На основе анализа творчества крупнейших архитекторов каждого периода выявлены индивидуальные особенности архитектурной детализации зданий и сооружений, определяющие авторский почерк зодчих.

8. Определены для трех стилевых периодов классицизма в Санкт-Петербурге XVIII в. (раннего, строгого и павловского) закономерности детализации фасадов зданий (оформление фасадов на основе классической ордерной системы с ориентацией на конкретные аналоги Античности и эпохи Возрождения, визуальная тектоническую устойчивость фасадной композиции, соответствие алгоритма построения форм правилам «теории архитектурных форм») и характерные приемы построения форм. Описаны конкретные особенности построения ордеров и прорисовки деталей ведущими архитекторами данных периодов. Составлена классификация наиболее характерных фасадных элементов раннего и строгого классицизма.

9. Выявлено, что композиционная структура фасадов зданий Санкт-Петербурга XVIII в., независимо от стилевого решения, имела единое строение, подчиняющееся градостроительным требованиям формирования городского пространства, и основанное на положениях «теории архитектурных форм», важнейшие принципы которой (разбивка фасада на фоновые и акцентные плоскости, система горизонтальных и вертикальных членений, многоэлементная иерархическая система архитектурных форм с различной акцентной значимостью) оказали существенное влияние на формирование единой

архитектурно-градостроительной среды города. Это влияние проявилось в правилах и практике формирования доминант и акцентов, в единстве (единообразии) создания фоновых фасадных поверхностей улиц, площадей, набережных.

Теоретическая и практическая значимость исследования:

1) результаты проведенного исследования могут стать существенным дополнением науки об истории архитектуры Санкт-Петербурга, так как изучение архитектурных форм фасадов является необходимой частью истории архитектуры, позволяющей выявить творческие позиции зодчих, их характерные методы и стилевые предпочтения;

2) разработанные систематизация и методика анализа архитектурных форм применимы при реставрации архитектурных исторических памятников. Наряду с традиционными методами они могут способствовать определению подлинности, достоверности и авторства фрагментов фасада конкретного исторического памятника. Созданные сводные справочно-типологические таблицы и собранные материалы позволяют не только уточнять датировки и авторство, но и выявлять диссонирующие фасадные элементы исторических зданий и сооружений рассматриваемых стилевых периодов;

3) результаты исследования могут быть использованы при проектировании новых зданий, гармонирующих с исторической застройкой, так как изучение систем архитектурных элементов, основанных на «теории архитектурных форм», необходимо для архитекторов, применяющих в своем творчестве исторические архитектурные детали.

4) изучение архитектурных форм фасадов и деталей исторических зданий имеет большое значение для педагогического процесса, поскольку освоение навыков построения архитектурных форм и деталей – это неотъемлемая часть образования будущих архитекторов и реставраторов, позволяющая им приобрести опыт работы с архитектурными элементами, необходимый для работы с деталями как исторических, так и современных стилей.

Методология и методы диссертационного исследования.

В процессе исследования был применен подход, основанный на комплексном использовании следующих методик:

- изучение и обобщение сведений по «теории архитектурных форм», содержащихся в европейских трудах XVI–XIX вв. и российских трудах XVIII – начала XX вв. (особое внимание уделено трудам профессоров санкт-петербургского Института гражданских инженеров);

- системный, графический и пропорциональный анализ, сравнение и сопоставление чертежей XVI–XIX вв., описывающих построение архитектурных элементов;

- комплексное изучение архитектурных деталей фасадов зданий Санкт-Петербурга XVIII в. на основе архивных, библиографических, обмерных и проектно-реставрационных материалов; выявление наиболее достоверных и характерных архитектурных деталей и форм исследуемых стилевых периодов с помощью архитектурно-сравнительного и историко-эволюционного анализа;

- систематизация и классификация фасадных форм исследуемых стилевых периодов на основе стилевого и структурно-типологического методов; графическое моделирование методов построения фасадных деталей.

Положения, выносимые на защиту:

– формообразование архитектурных деталей фасадов исторических зданий, основанных на ордерной классической теории, необходимо рассматривать с точки зрения единой теоретической системы, зафиксированной в архитектурных западно-европейских трудах XVI – начала XX вв. и получившей в России XIX в. название «теория архитектурных форм»;

– тправила оформления фасадов исторических зданий архитектурными формами согласно «теории архитектурных форм»;

– схемы построения архитектурных деталей на основе метода построения «в массах», модульного и пропорционального соотношения;

– классификация деталей фасадов зданий, рассматриваемых в «теории архитектурных форм»,

– методика исследования деталей фасадов исторических зданий XVIII – XIX вв. отдельных стилистических периодов, разработанная на примере архитектуры Санкт-Петербурге,

– основные закономерности и приемы формообразования деталей, классификации типов фасадных форм трех периодов барокко в первой половине XVIII в. в Санкт-Петербурге,

– основные закономерности и приемы формообразования деталей периодов классицизма второй половины XVIII в. в Санкт-Петербурге, классификации типов фасадных форм периодов раннего и строгого классицизма,

– закономерности изменения форм датирующих элементов архитектурных форм фасадов Санкт-Петербурга XVIII в.

– особенности композиционной структуры фасадов зданий Санкт-Петербурга XVIII в.

Область исследования соответствует требованиям паспорта научной специальности ВАК 05.23.20 – «Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия» п. 1 «Научные основы теории и истории архитектуры».

Степень достоверности и апробация результатов.

Степень достоверности научных результатов исследования базируется на комплексном анализе большого объема архивных, библиографических, обмерных и проектно-реставрационных материалов, посвященных архитектуре фасадов Санкт-Петербурга XVIII в. (изучено более 230 объектов, построенных или проектируемых в рассматриваемые периоды развития города); на графическом моделировании архитектурных форм, их пропорциональном анализе и сравнении с чертежами и теоретическими положениями западноевропейских архитектурных трудов XVI–XVIII вв.

Участие в научных работах, затрагивающих проблемы данного исследования и посвященных реставрации исторических зданий, позволило апробировать и реализовать на практике ряд теоретических положений и результатов настоящей диссертации, внедрив их в научно-исследовательскую

работу, проектную и образовательную деятельность, что подтверждено следующими актами внедрения результатов диссертационного исследования:

1) актом Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры правительства Санкт-Петербурга № 7-2676/16-0-0 от 23.05.2016 г.;

2) актом Управления по охране объектов культурного наследия правительства Саратовской области № 1193 от 25.05.2016 г.;

3) актом ООО «Научно-производственное бюро Стройреставрация» № 193 от 04.05.2016 г.;

4) актом Государственного автономного учреждения культуры «Научно-производственный центр по историко-культурному наследию Саратовской области» № 01-08/160 от 25.05.2016 г.

Основные положения диссертации докладывались на VI международной научной конференции «Наука, образование и экспериментальное проектирование – 2017» Международная научно-практическая конференция МАРХИ, апрель 2017г. (Москва); «Современное общество проблемы, идеи, инновации» центр научного знания «Логос», февраль 2017 г. (г. Ставрополь); на международной научной конференции «Научные тенденции: Архитектура, География, Геология» международной Научно-Исследовательской Федерации «Общественная наука», январь 2017 (Москва): на III международной научно-практической конференции «Фундаментальные исследования: теоретические и практические аспекты» Западно-Сибирского научного центра, январь 2017 (г. Кемерово); на IV международная научно-практическая конференция «Векторы развития современной науки», января 2017 г. (г. Уфа); на 68-й научной конференции профессоров, преподавателей, научных работников, инженеров и аспирантов университета, апрель 2011 г. (Санкт-Петербург); на 62-й и 64-й международных научно-технических конференциях молодых ученых (2009, 2011; СПб.); международной научно-практической конференции «Архитектура, градостроительство, реставрация и дизайн», октябрь 2012 г. (Санкт-Петербург); на 66-й, 67-й, 68-й международных научно-практических конференциях

студентов, аспирантов, молодых ученых и докторантов «Актуальные проблемы архитектуры», апрель 2013, 2014, 2015 г. (Санкт-Петербург).

Внедрение результатов диссертационного исследования в учебный процесс проходило на кафедре архитектурного и градостроительного наследия Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета. Разработан авторский курс лекций и практических занятий по теме «Архитектурные формы исторических зданий» для подготовки магистров по специальности «Реконструкция и реставрация архитектурного наследия».

Публикации. По теме диссертационного исследования опубликованы монография, практическое пособие для реставраторов и 31 статью в научных журналах и сборниках (общим объемом 27.53 п. л.) (в т. ч. 19 статей (11,73 п. л.) – в изданиях, входящих в утвержденный ВАК РФ перечень ведущих рецензируемых научных журналов).

Структура и объем работы. Диссертация состоит из 3-х томов. Том 1 (объемом 359 стр.) включает: введение, 4 главы с выводами по каждой из них, заключение, список литературы и архивных документов из 263 наименований работ российских и зарубежных авторов. Том 2 (объемом 244 стр.) включает иллюстративный материал (243 илл.) и описание видов и правил построения фасадных элементов согласно «теории архитектурных форм». Том 3 (объемом 240 стр.) содержит иллюстрации и схемы графического анализа фасадов и деталей зданий Санкт-Петербурга XVIII в. (278 илл.).

Во Введении обоснована актуальность выбранной темы (исследование архитектурных форм и деталей фасадов XVIII в. в Санкт-Петербурге); показана степень ее разработанности; сформулированы цель и основные задачи исследования; определены научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы; охарактеризованы методология и методы диссертационного исследования; зафиксированы положения, выносимые на защиту; представлена апробация результатов исследования.

В главе 1 **«**Теория архитектурных форм» и принципы решения фасадов зданий и их элементов в Европе конца XVI – начала XX вв.» проведен анализ

западноевропейских и русских трудов конца XVI – начала XX вв., посвященных формообразованию архитектурных деталей и фасадов, основанных на ордерной классической теории; выделены важнейшие работы, повлиявшие на формирование архитектурной мысли в Санкт-Петербурге; выявлены правила оформления фасадов исторических зданий архитектурными формами и деталями; дополнена и уточнена классификация архитектурных элементов согласно «теории архитектурных форм».

В главе 2 «Система фасадных элементов в «теории архитектурных форм» и методика их исследования» систематизированы методы построения основополагающих элементов теории архитектурных форм (обломов, колонных ордеров, сопряжения колонны и плоскости стены, колоннад, аркад и балясин); рассмотрены, классифицированы и уточнены схемы графического построения основных фасадных элементов (горизонтальных и вертикальных членений стен, архитектурных форм обработки поля стены, верхних завершений стен, обрамлений отверстий фасада, балконов и ограждений); описана методика исследования фасадных элементов исторических зданий, разработанная на основе «теории архитектурных форм» и апробированная при исследовании деталей фасадов зданий Санкт-Петербурга XVIII в.

В главе 3 «Системы архитектурных форм и деталей фасадов эпохи барокко первой половины XVIII в. в Санкт-Петербурге» описаны закономерности и приемы формообразования фасадов и их элементов; выявлены наиболее характерные датирующие элементы; представлена разработанная классификация форм трех стилевых периодов архитектуры Санкт-Петербурга – петровского барокко (1703 – начало 1730-х гг.), аннинского барокко (1732 – начало 1740-х гг.) и елизаветинского барокко (1742 – начало 1760-х гг.); показаны индивидуальные особенности архитектурной детализации зданий, выявляющие авторский почерк крупнейших архитекторов эпохи барокко. Проанализированы композиционные структуры фасадов зданий Санкт-Петербурга первой половины XVIII в. и их взаимосвязь с формированием городского пространства.

В главе 4 «Системы архитектурных форм и деталей фасадов эпохи классицизма второй половины XVIII в. в Санкт-Петербурге» определены наиболее характерные типы, важнейшие закономерности и приемы формообразования фасадов и фасадных детадлей трех стилевых периодов архитектуры Санкт-Петербурга – раннего классицизма (1760–1770-е гг.), строгого классицизма (1780-е – начало 1790-х гг.) и павловского классицизма (1796–1800 гг.); выявлены индивидуальные особенности построения ордеров и прорисовки элементов ведущими зодчими эпохи классицизма; предложена классификационная схема наиболее характерных фасадных элементов раннего и строгого классицизма; выявлены изменения форм наиболее характерных датирующих фасадных элементов для всех стилевых периодов эпохи классицизма. Проанализированы композиционные структуры фасадов зданий Санкт-Петербурга второй половины XVIII в. и влияние на формирование единой архитектурно-градостроительной среды города.

В заключении сформулированы основные выводы по диссертации, сделаны предложения о возможных направлениях продолжения исследования детализации фасадов исторических зданий Санкт-Петербурга и других регионов России в XVIII-XIX вв. на основе разработанной методики.

Глава 1. «ТЕОРИЯ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ» И ПРИНЦИПЫ РЕШЕНИЯ ФАСАДОВ ЗДАНИЙ И ИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ЕВРОПЕ КОНЦА XVI – НАЧАЛА XX ВВ.

1.1. «Теория архитектурных форм» в Западной Европе и России

Ордерная классическая архитектура — это художественное направление, ориентированное на идеалы античного искусства. Формообразование классицизма основывалась на античных приемах, выявленных и дополненных в эпоху Ренессанса и продолжавших совершенствоваться и развиваться в XVII–XIX вв. В Санкт-Петербурге на основе ордерной системы построены исторические здания эпох барокко и классицизма, а также бóльшая часть зданий эклектики. «Классическая теория создала взаимосвязанную концепцию правил построения всех архитектурных деталей фасада здания. Существовали не только четкие правила рисования колонн, но и целая система построения фасада и его элементов» [31]. Теория построения архитектурных деталей — исторически сложившийся курс, который преподавался во всех европейских архитектурных школах с XVII по XIX вв. под различными названиями: «курс архитектуры», «теория архитектурных форм», «теория классической ордерной архитектуры», «теория классических архитектурных форм» и т. д. Архитекторы усваивали эти правила в процессе профессионального обучения и если впоследствии и нарушали их, то делали это сознательно — с целью дальнейшего развития форм под влиянием изменения идеологических и философских взглядов. Таким образом, все бесконечное разнообразие архитектурных деталей различных исторических стилей (барокко, классицизма, эклектики и пр.) основывается на классических правилах.

Теория классической архитектуры начинает свою историю с издания трактата «Десять книг об архитектуре» Марка Витрувия Поллиона [23] — единственной сохранившейся античной работы об архитектуре. Витрувий обобщил градостроительный, архитектурный и инженерно-технический опыт

римского зодчества, описал модульное построение колонных ордеров, а также принципы построения и оформления зданий. Рукопись содержала только текст, поясняющих чертежей не сохранилось. Трактат Витрувия был широко известен еще в Средние века (существует более восьмидесяти копий-манускриптов на различных языках), однако особую популярность он обрел в эпоху Возрождения. Латинский текст трактата был обнаружен в 1427 г. в одном кодексе в монастыре Монтекассино, а первое его печатное издание в Италии осуществил в 1486–1492 гг. гуманист Поджо Браччолини. В последующие сто лет происходило переосмысление древнего труда, создание нового архитектурного стиля (классической архитектуры) и новой архитектурной теории. Деятелей эпохи Возрождения восхищали не только памятники античности, но и модульный метод построения архитектурных форм, описанный Витрувием. «... Античная архитектура представлялась теоретикам неким застывшим и неизменным образцом, математической абстракцией, воплощением вечных законов красоты» [46, с. 21]. Леон Баттиста Альберти в трактате «Десять книг об архитектуре» [2], изданном в 1452 г., с восхищением описывал идеальную архитектуру античности. Следуя традиции Витрувия, он начинал с построения обломов и ордеров и заканчивал созданием идеального города. Трактат Альберти носил описательный характер и содержал относительно мало чертежей. В дальнейшем теория архитектурных форм во многом приобрела характер практического руководства по созданию ордерных элементов и наиболее важными для ее развития стали труды, описывающие конкретные методы построения архитектурных деталей и дающие соответствующие чертежи. Первые подобные работы по классической архитектуре — это книги Себастьяно Серлио “ Regoli Generali di Architecttura sopra le cingue Mancere etc …” (1537) (см. прил., рис. 1.1.1) [202], “Il Terzo Libro” (1540) [203] и “ Extraordinario Libro di architettvra” (1551) [204], где приведены чертежи ордеров, а также многочисленные фрагменты и композиции архитектурных форм (порталов, арок, входов и т. п.). Архитектура композиций Серлио носила отпечаток скорее Позднего Возрождения и барокко, чем античного наследия. Чертежей и иллюстративного материала в книгах значительно больше,

чем текста. На чертежах почти нет поясняющих построений, однако порядок их выполнения описан.

В одном ряду со знаменитыми итальянскими основоположниками ордерной теории стоит имя немецкого теоретика Ганса Блюма. Его книга «Пять колонн» была издана в 1549 г. на немецком языке и в 1550 г. — на латыни [13]. Опираясь на труды Витрувия и Серлио, Блюм представил чертежи ордеров с показом построений, дал изображения карнизов и тяг, арок и фрагментов фасадов (последние — без построений и в перспективе). Его ордера просты и логичны. В дальнейшем «... Блюма затмили блеск и талантливость итальянских теоретиков, чьи трактаты появились вскоре после «Пяти колонн». Но Блюм успел сыграть свою роль: недаром его книга выдержала несколько изданий в течение второй половины XVI в., проникнув и за пределы германских стран» [13, с. 7]. Чертежи Блюма легли в основу немецкой теоретической школы архитектурных форм, представители которой — Ганс Вредеман де Врис, Николаус Гольдман и в особенности Леонард Штурм [206] имели непосредственное влияние на становление петербургской архитектуры.

Труд Джакомо Бароцци да Виньола «Правило пяти ордеров архитектуры» (“Regola delli cinque ordini d’architettura”) (1562) [22] стал основополагающим для обучения архитекторов трех последующих веков. В трактате изложено построение пяти римских ордеров, колоннад и арок, приведено несколько элементов фасада (карнизы, порталы, балконы). Великолепные графические листы с показом построений снабжены лаконичными пояснениями (см. прил., рис. 1.1.2). «Благодаря краткости, догматичности изложения и простоте методов расчета «Правило пяти ордеров...» сделалось каноническим учебником почти для всех архитектурных школ, воспринявших «классическую» традицию итальянского Возрождения, то есть, другими словами, почти для всей европейской архитектуры от XVII до середины XIX в. Об этом свидетельствуют бесчисленные издания и переработки трактата на всех европейских языках. Своей элементарностью и практичностью это руководство затмило и Витрувия, и Серлио, и Палладио, и Скамоцци, которые изучались отдельными специалистами и крупными

мастерами, но которые никогда не имели и не могли иметь той популярности и того влияния на повседневную архитектурную практику, какие выпали на долю Виньолы» [22, с. 9]. Первый перевод труда Виньолы в России был издан в 1709 г. под названием «Правило о пяти чинех архитектуры Иакова Бароция Девигнола» [58, с. 37].

Трактат Андреа Палладио «Четыре книги об архитектуре» [117] вышел в 1570 г. (см. прил., рис. 1.1.3). Палладио изложил свою систему построения ордеров и описал проекты реконструкции памятников античного зодчества. На русский язык «Четыре книги об архитектуре» перевел князь Алексей Долгоруков еще в 1699 г. [58, с. 31]. Влияние Палладио на классическую архитектуру (в том числе и русскую) огромно: если его методы построения ордеров и оказались менее популярны, чем методы Виньолы, то конкретная прорисовка элементов ордеров Палладио встречается на зданиях Санкт-Петербурга очень часто. Поэтажный ордер, гигантский ордер, аттиковый этаж, варианты раскреповок, общая компоновка фасадов — все эти композиционные приемы были закреплены в труде Палладио. Во многих пригородах Санкт-Петербурга можно также увидеть особняки, поразительно напоминающие проекты, изображённые в трактате Палладио.

Замыкает ряд великих основателей архитектурной теории итальянский архитектор Винченцо Скамоцци, издавший свое сочинение «Идея универсальной архитектуры» (“Dell’Idea delia architetture universal”) в 1615 г. [205]. Скамоцци, вошедший в историю архитектуры как «отец классицизма», описал почти все вопросы архитектурной теории и практики своего времени и создал своеобразную философскую архитектурную энциклопедию. Относительно немногочисленные иллюстрации делают труд больше теоретическим, чем практическим.

С конца XVII до конца XVIII вв. шло формирование учебного курса теории архитектуры для будущих архитекторов. Основоположниками его стали Николя-Франсуа Блондель и его последователи — Огюстен-Шарль д’Авиле и Жак- Франсуа Блондель. Н.-Ф. Блондель (1618–1686), один из создателей парижской Королевской академии архитектуры, написал фундаментальный труд

«Курс архитектуры» (“Cours d’architecture”) [181], вышедший в 1675–1683 гг. и ставший образцовым для всех европейских архитектурных школ (см. прил., рис. 1.1.4). В XVIII в. «Курс архитектуры» был переведен на итальянский, английский и немецкий языки. Название книги тесно перекликается с названием популярного в XVII в. трактата математика и астронома Пьера Эригона “Cursus mathematicus” и, судя по содержанию и структуре текста, Н.-Ф. Блондель использовал при составлении своего труда аналогичный подход. В первом томе представлены пять римских ордеров и сопоставлены пропорциональные системы Витрувия, Виньолы, Палладио и Скамоцци. Во втором и третьем томах продолжаются сравнение и критический обзор отдельных элементов ордеров и даются подробные описания фронтонов, пилястр, устройства колоннад и портиков, построения аркад и триумфальных арок (в третьем томе рассмотрено также оформление дверей и окон). «Курс архитектуры» оказал значительное влияние как на обучение в архитектурных академиях, так и на дальнейшие архитектурные исследования. Универсальный характер теории, акцент на «правильности» и стремления к «идеалу», а также классификация архитектурных форм стали определяющими для французской архитектурной теории. Впоследствии все курсы теории архитектурных форм начинались с изложения архитектурного ордера, затем подробно описывались ордера на основе чертежей Виньолы и сравнивались с ордерами Витрувия, Палладио, Серлио, Скамоцци и т. д. Таким образом определялись возможность и границы изменения ордеров. Практикующим архитекторам рекомендовалось корректировать профили и пропорции, согласуясь с методами архитекторов Возрождения. Для пояснения возможностей трансформации приводились образцы римских памятников, а также проекты зданий современных для создателей учебного курса.

Трактат д’Авиле «Курс архитектуры, в том числе колонный ордер Виньолы» (“Cours d’architecture: qui comprend les Ordres de Vignole…”) (см. прил., рис. 1.1.5, *а*), изданный в 1691 г. [178], схож по структуре с трудом Н.-Ф. Блонделя. Это удобное и экономичное издание небольшого формата (в отличие от фолиантов Блонделя) — скорее руководство для практиков, чем теоретический

архитектурный трактат. Д’Авиле выделяет в своей работе ордерную систему Виньолы и разъясняет преимущество именно этой модели. Его «Курс архитектуры...» включает подробное рассмотрение обломов и ордеров Виньолы с комментариями, краткое сравнение со Скамоцци и Палладио, описание витых колонн, чертежи окон, балконов, порталов, ниш, решеток, интерьерных деталей и каминов. Приводятся также чертежи французских зданий (планы, фасады и разрезы), садов и оград. Архитектура отдельных элементов и зданий в целом носит отпечаток барокко. Книгу завершает первый архитектурный словарь. Труд д’Авиле был популярен, много раз переиздавался и переводился.

Жак-Франсуа Блондель (1705–1774), внук архитектора Франсуа Блонделя, один из наиболее влиятельных теоретиков французской архитектуры XVIII в., в 1771–1777 гг. издал труд под аналогичным названием “Cours d’architecture” (см. прил., рис. 1.1.5, *б*) [182]. Ж.-Ф. Блондель был членом Академии архитектуры и создал Школу искусств (École des Arts), где с 1740 г. преподавал курс архитектуры. Его учениками были Э.-Л. Булле, Ж.-Ф. Шальгрен, К.-Н. Леду, У. Чеймберс и Ж.-Б. Валлен-Деламот. Ж.-Ф. Блондель разработал учебные программы не только для потенциальных архитекторов, но и для ремесленников, любителей и заказчиков архитектурных проектов. «Курс архитектуры» Блонделя состоял из трех частей, организованных по принципам работ его предшественников, элементы в нем рассматривались последовательно — от ордеров к фасадным деталям и, далее, к построению здания в целом. Богатый материалом и одновременно лаконичный труд стал основным учебником для студентов того времени, заменив слишком объемный трактат Н.-Ф. Блонделя и барочное издание д’Авиле.

Влияние Н.-Ф. и Ж.-Ф. Блонделей на русскую архитектуру и, в частности, на архитектуру Санкт-Петербурга несомненно. «Граф Иван Иванович Шувалов хотел привлечь для строительства здания основанной по его инициативе императорской Академии художеств Жака-Франсуа Блонделя. Последний согласился исполнить необходимый проект, но для его осуществления рекомендовал Валлен-Деламота, своего двоюродного брата и помощника. <…> В

первые десятилетия своей истории Академия художеств ориентировалась преимущественно на изобразительное искусство и архитектуру Франции эпохи Просвещения. Установленная в Петербурге система преподавания, книги, по которым учились, образцы, к которым обращались, создавали для воспитанников Академии единую традицию восприятия и осмысления принципов французского искусства. Эта традиция стала фундаментом русского классицизма» [169]. Формирование библиотек Имерпаторской Академии художеств и Училища гражданских инженеров (ныне СПбГАСУ) в Санкт-Петербурге начиналось с покупки теоретических трактатов Возрождения и «Курсов архитектуры» Блонделей.

С середины XVII в. работы по теории архитектурных форм начинают издаваться и в других странах. Последователи палладианства в Англии И. Уэр и Д. Гибс [193] выпустили в свет труды по теории построения форм и классической архитектуре. Структура работ напоминает французские трактаты, но по содержанию они ближе к чистому классицизму в духе Палладио. В начале XVIII в. популярность имели также труды немецкого теоретика Л. Штурма, который был «... представлен в русских библиотеках всеми своими сочинениями» [58, с. 55].

Конец XVIII в. принес более глубокие знания о греческой и римской архитектуре. Раскопки в Помпеях, гравюры Дж.-Б. Пиранези, Р. Адама и других исследователей, изучавших античные памятники, привели к переосмыслению истории искусства и архитектуры. «Оказалось, что архитектура античности весьма многообразна и не может быть сведена к каким-либо простым формулам» [46, с. 21]. В 1764 г. был издан первый труд по истории искусства — «История искусства древности» И. И. Винкельмана. Среди трудов второй половины XVIII в. особенное влияние на русскую архитектуру оказали работы М.-А. Ложье и Ж.-Ф. Неффоржа. Аббат Марк-Антуан Ложье (1713–1769) — французский теоретик архитектуры, опубликовал в 1753 г. «Эссе об архитектуре» [189]. Его критика ренессансной и постренессансной архитектурной теории и практики сводилась к требованию приблизить архитектуру к греческим первоисточникам.

Русская архитектура строгого классицизма XVIII в. во многом сформировалась под воздействием взглядов этого теоретика, его стремлений к благородной простоте и спокойному величию греческого ордера. На изменение архитектурных деталей и создание неоклассических форм в значительной мере повлияли труды Жана-Франсуа Неффоржа (1714–1791), ученика Ж.-Ф. Блонделя, который создал восьмитомный сборник гравюр “Recueil Elementaire d’Architecture”, издававшийся с 1775 по 1780 гг. [196] и сыгравший огромную роль в развитии формообразования деталей фасадов, в том числе и в Санкт-Петербурге.

Теория архитектурных форм продолжала развиваться в XIX – начале XX вв. вплоть до начала Первой мировой войны. Пособия каждого высшего учебного заведения Европы пополнялись новыми обмерами и чертежами зданий античности и итальянского Возрождения. Среди наиболее известных гравюр-чертежей XIX– начала XX вв. можно выделить труды П. Летаруйи и Й. Бюльмана [184]. Поль Летаруйи посвятил 35 лет рисованию планов, разрезов, фасадов, перспектив и крупных деталей зданий эпохи Возрождения. Его альбом «Архитектурные памятники Рима эпохи Возрождения» в трех томах (1860) [188] расценивался современниками как одно из наиболее красивых когда-либо опубликованных изданий по архитектуре Ренессанса. Йозеф Бюльман (1844–1921), профессор Мюнхенской высшей школы техники, в 1913 г. выпустил труд «Архитектура классической древности и Возрождения». В основу русских учебников предреволюционной поры легли теоретические рассуждения и графические таблицы из книги немецкого профессора А. Браузеветтера «Архитектурные формы гражданских построек» [16], изданной в 1904 г.

В России авторитет теоретиков французской Академии архитектуры оставался непререкаемым вплоть до середины XIX в. «Курс архитектуры» Н.-Ф. Блонделя был базовым трудом, на который опиралось профессиональное образование архитекторов. Он имелся в библиотеках всех архитектурных учебных заведений, основанных до начала XX в. В это время научные труды в основном изучались в подлинниках и редко переводились на русский язык. Одним из первых русских опытов по данной теме стали книги И. М. Лема: «Опыт

городовым и сельским строениям или Руководство как располагать и строить всякого рода строения…» (1785, 1802 гг.) [96], «Теоретические и практические предложения о гражданской архитектуре, с объяснением правил Витрувия, Палладио, Серлио, Виньолы, Блонделя» (1792—1794 гг., 1806 г.) [95] и др. Структуры этих трудов аналогичны западноевропейским работам по теории архитектуры, но сами архитектурные формы носят барочный характер, на тот момент уже устаревший, а качество и количество материала значительно уступает роскошным европейским изданиям (см. прил., рис. 1.1.6).

Основная масса знаний по архитектуре и строительству традиционно передавалась от профессоров к ученикам устно — в мастерских, на основе гравюр-чертежей из классических трудов. Поэтому в России долгое время ограничивались западноевропейскими трудами XVI–XVIII вв. и пояснениями ведущих архитекторов-преподавателей. Русские труды, содержащие развернутую теорию архитектурных форм, начали появляться только к середине XIX в. Особая роль в разработке отечественных научных взглядов на обучение теории архитектурных форм принадлежит профессорам Строительного училища (с 1882 г. — Институт гражданских инженеров, ныне СПбГАСУ). Одним из тех, кто формировал систему обучения в училище, был А. К. Красовский (1817–1875) — основоположник «рациональной архитектуры», представитель передовой технической школы. Переводя устный опыт в систему общедоступных учебников, он написал руководство «Гражданская архитектура. Части зданий (с атласом)» (1851) [87]. Красовский читал также лекции по построению архитектурных форм, рукописный вариант которых сохранился в библиотеке СПбГАСУ. Лаконичный и вместе с тем емкий курс обучал начинающих студентов строить ордера и фасадные детали, чтобы в дальнейшем они могли перейти к более сложным вопросам теории архитектуры, таким как композиция здания в целом. В построении курса А. К. Красовского четко выявлены классификация фасадных форм и особые методы их упрощенного построения, перешедшие затем в труды его последователей — Н. В. Султанова и И. Б. Михаловского.

Самым полным и капитальным трудом, изданным в России по данному курсу, является «Теория архитектурных форм» Н. В. Султанова [151]. Николай Владимирович Султанов (1850–1908) — выпускник Строительного училища, а впоследствии директор Института гражданских инженеров (1895–1903), был идеологом и одним из основателей русско-византийского стиля и тем не менее свой труд посвятил классическим деталям и формам. Этот важный факт показывает, что теория классических архитектурных форм сама по себе не делает архитектора консерватором и приверженцем классицизма, она указывает путь к пониманию построения деталей и форм фасадов исторических зданий. В своей «Теории архитектурных форм» (см. прил., рис. 1.1.7) Н. В. Султанов рассматривает только вторую часть курса (детали фасада) и не описывает колонные ордера. Полно и подробно анализируются все части здания: цоколи, карнизы, горизонтальные и вертикальные тяги, поле стены, окна, двери, балконы и т. д. Труд основан на анализе всего опыта теории классической архитектуры — от Витрувия и Серлио до Летаруйи и Бюльмана. В книге множество иллюстраций, прилагается также альбом чертежей. «Теория архитектурных форм» сразу же стала настольным пособием для архитекторов и до революции несколько раз переиздавалась.

В конце XIX – начале XX вв. стали появляться и другие отечественные работы по «теории архитектурных форм» — труды М. Е. Романовича [137], А. Дурова [56], В. Н. Пясецкого [132,133] и других ученых. В 1924 г. ученик Н. В. Султанова академик архитектуры Г. А. Косяков, брат В. А. Косякова, зодчего Никольского Морского собора в г. Кронштадте, издал альбом «Архитектурные мотивы. Материалы для композиции каменных и деревянных сооружений» — сборник аналитических рисунков архитектурных памятников Европы, привезенных им из многочисленных поездок. Альбом стал дополнительным иллюстративным материалом к курсу «теории архитектурных форм». Метод анализа построения ордеров в нем перекликается с методом И. Б. Михаловского, еще одного ученика Н. В. Султанова.

Иосиф Болеславович Михаловский (1866–1939) окончил Институт гражданских инженеров в 1889 г. и испытал, как и многие другие студенты, влияние Н. В. Султанова. Почти 50 лет он преподавал историю и теорию архитектуры в Ленинградском инженерно-строительном институте. В 1905 г. И. Б. Михаловский был утвержден в должности профессора, а в 1930-е гг. возглавлял кафедру истории архитектуры. Главной темой его научной и педагогической деятельности было изучение классического архитектурного наследия. Выход книги И. Б. Михаловского «Архитектурные ордера» (1916) совпал с появлением неоклассического стиля. Позднее издание было дополнено и выпущено под названием «Теория классических архитектурных форм» (см. прил., рис. 1.1.8) [110]. Переиздания 1925, 1935, 1937 и 1949 гг. пережили и расцвет конструктивизма, и приход сталинского классицизма. В отличие от труда Н. В. Султанова, первая и бóльшая часть книги И. Б. Михаловского посвящена построению ордеров. Работа несет отпечаток теорий XX в., в ней сделана попытка объяснить логикой функции и конструкции появление классических архитектурных форм, даны упрощенные по сравнению с классиками системы построения. Предложенный И. Б. Михаловским метод обобщает системы построений великих теоретиков Возрождения (например, при построении модуля отменяются понятия парт и указываются только доли модуля. Во второй части рассматриваются детали фасада и сжато излагается сложившийся институтский курс, основанный на книге Н. В. Султанова. Труд И. Б. Михаловского стал единственной переиздававшейся в СССР книгой по теории архитектуры, содержавшей связь с пониманием классических форм в XIX в. Книга Михайловского носит название «Теория классических архитектурных форм», несмотря на то, что в ней описываются формы различных стилей: классицизма, ренессанса и даже некоторые барочные формы. Термин «классические формы» здесь употреблен в том смысле, что данные формы являются общепризнанными, основаны на традициях античности, созданы великими архитекторами и является образцом для подражания и изучения. Книга И. Б. Михаловского в последние годы, уже в XXI в. неднократно переиздавалась.

Курс «теории архитектурных форм» описывал построение деталей, относящихся к системе формообразования ордерной архитектуры. Термин «теория архитектурных форм», впервые введенный А. К. Красовским, повторенный у Н. В. Султанова, А.Дурова и окончательно закрепленный трудами И. Б. Михаловского, прочно вошел в архитектурную теорию и практику конца XIX – начала XXI вв., и его можно считать устоявшимся [115, 56, 110].

В XX в. на смену классической теории архитектуры пришла новая теория композиции форм, основанная на концепции функционализма. Она полностью изменила подход к построению деталей фасада и здания в целом. Курс «теории архитектурных форм» постепенно стали сокращать, вычленяя только первую часть — теорию ордеров. Последним периодом обращения к теории архитектуры были 1930–1940-е гг. «В рамках ВХУТЕМАСа существовали две образовательные линии: ОБМАС (Н. Ладовский, И. Кринский) и «академисты» (А. Щусев, И. Жолтовский, И. Рыльский); представители второй линии, как известно, еще очень долго и широко применяли ордерные композиции. Курс на освоение классического наследия был поддержан созданием Академии архитектуры и открытием аспирантуры при ней» [12]. На русском языке были изданы классические труды Л. Б. Альберти (1935), М. Витрувия (1936), Г. Блюма (1936), А. Палладио (1936), Д. Барбаро (1938), Дж. Виньолы (1939), альбом П. Летаруйи (1939), переиздан труд И. Б. Михаловского. После смены архитектурных предпочтений в середине XX в. в СССР курс «ордерных чертежей стал рассматриваться как практически ознакомительный. Именно так выполнены пособия Б. И. Барышева (1971), Е. Н. Лукьяновой и Т. И. Добрецовой (1976)» [12].

Сегодня «теория архитектурных форм» не изучается и не преподается в высших учебных заведениях в полном объеме (в некоторых вузах читается только сокращенная первая часть курса — построение колонных ордеров). В советский период вопросы происхождения и пропорционального строя ордеров и ордерных композиций освещались в трудах В. Ф. Маркузона, Н. Ф. Гуляницкого, А. М. Некрасова, О. И. Брайцевой, Е. Н. Блиновой, В. И. Плужниковым. Были составлены архитектурные словари, описывающие в том числе классические

детали и формы В. И. Плужниковым, А.С. Партина, Н. Ш. Сагоян и д.р. Тем не менее, единственной книгой, раскрывающей принципы формообразования классических деталей фасадов, остается многократно переиздававшийся труд И. Б. Михаловского. Между тем в процессе построения исторических форм при проектировании и реставрации следует придерживаться именно методов «теории архитектурных форм», на основе которых данные элементы и создавались. В современной архитектурной науке Западной Европы также наметился интерес к данному вопросу, что подтверждается выходом в 2011 г. двухтомного энциклопедического труда “Architectural theory” [179].

В настоящее время назрела необходимость собрать и обобщить сведения, содержащиеся как в трудах теоретиков Возрождения и западной архитектуры XVI–XIX вв., так и в работах русских ученых конца XIX – начала XX вв. Значительную роль в изучении архитектурной теории играют работы профессоров Института гражданских инженеров, так как именно их трактовки и описания помогают уяснить общую систему формообразования классических элементов, которая в XVIII–XIX вв. была основой для проектирования архитектурных деталей в Санкт-Петербурге.

1.2. Правила построения фасадов и принципы классификации архитектурных деталей фасадов согласно «теории архитектурных форм»

Классическая теория создала достаточно строгую концепцию взаимосвязанных правил построения всех архитектурных деталей, оформлявших фасад здания. Четкие правила построения существовали как для системы фасада в целом, так и для отдельных деталей. Предлагаемое в данном исследовании обобщение относится только к классическим, барочным и эклектичным зданиям, построенным по законам теории классических форм, и ни в коем случае не распространяется на здания других стилей (например, функционализма). При этом рассматривается только фасад, а не объемно-пространственная композиция здания в целом. Подобное рассмотрение фасада в отрыве от общего решения

здания возможно только для сооружений, возведенных по законам классической теории.

Композиционное построение фасадов исторических зданий делилось на три последовательных уровня: общее композиционное решение, выбор типа ордерного построения, оформление архитектурными декоративными элементами.

Первый уровень подразумевал выбор формы, силуэта и структуры фасада, разбивка фасада на акцентные и фоновые плоскости. Композиция фасада зависела от планировки и функций здания, градостроительного решения и общего стиля эпохи, который во многом и определял выбор.

Второй уровень (тип ордерного построения) формировал решение всего фасада. Это мог быть, например, поэтажный ордер или колоссальный с выделенным цоколем, от ордера могли отказаться вообще (безордерная композиция). Все применявшиеся способы оформления фасадов ордером сложились в эпоху Возрождения.

На *третьем уровне* происходила конкретная прорисовка деталей и обломов, последовательность и особенности которой определялись классической теорией. Все построения основывались на традициях архитектурного наследия античности и Возрождения.

Общее композиционное решение фасада. Архитекторы стремились создать регулярную симметричную композицию фасада с выделенным центром. Композиция или скрывала реальную пространственно-планировочную структуру здания или, наоборот, вынуждала к симметрии функционально неоднородные помещения. В целом классическое композиционное решение подразумевало расчленение объема фасада на симметричную композицию раскреповками и выступами, выделение центра (аттиком, фронтоном или куполом), акцентирование второстепенных центров и т. д. Основы такого композиционного построения заложил А. Палладио, изобразив в своем труде «Четыре книги об архитектуре» наиболее совершенные, по его мнению, архитектурные композиции. Палладио предлагал решения фасадов городских дворцов и загородных вилл, отталкиваясь от древнеримских традиций. Приведенные им схемы стали основополагающими

как для гражданских зданий, так и для храмов (см. прил., рис. 1.2.1). Именно с трактата Палладио начиналось изучение архитектурной композиции во всех академиях Европы. Хотя архитекторы каждого стилевого направления XVII–XIX вв. формировали свои типы фасадных композиций, общие тенденции классицизма и влияние Палладио в архитектуре всех европейских стран и России очевидны (см. прил., рис. 1.2.2).

В эпоху классицизма ценились такие композиционные характеристики зданий, как тектоническая устойчивость и соразмерность. При этом понятие устойчивости было основным — здание должно было выглядеть уравновешенным и прочным, динамизм и устремленность вверх, допускавшиеся в эпоху барокко, категорически отвергались классицизмом. «Чувство удовлетворения, вызываемое впечатлением устойчивости, должно идти рука об руку с эстетичностью внешнего членения массы. <...> Глаз требует прочного разделения при ясно выраженных середине и боковых частях...» [16, с. 2].

Выбор типа ордерного построения фасада. На общее решение фасада накладывалось оформление колонным ордером. Обязательной привязки типа общего решения к ордерному построению фасада не было, архитектор свободно выбирал способ ордерного решения, ориентируясь не на функциональные особенности здания, а исключительно на классические традиции и эстетические предпочтения. Тип ордерного построения фасада определял расположение архитектурных деталей и форм, намечал основные горизонтальные и вертикальные членения, уточнял пропорции частей фасада, проемов окон и дверей. Именно на этом этапе решалось, каким будет оформление каждого из этажей здания. Типы ордерного оформления фасадов начали формироваться в Древнем Риме, развивались в эпоху Ренессанса и позднее сложились в канонические схемы. В дальнейшем несколько видоизменялись отдельные элементы и акценты, нарушались некоторые правила и пропорции, но в целом традиционные принципы соблюдались.

Основные типы ордерного построения фасадов: безордерная композиция, ордер одноэтажного здания, поэтажный ордер многоэтажного фасада, поэтажный

ордер на цокольном этаже, колоссальный ордер и колоссальный ордер на цокольном этаже.

Безордерная композиция представляла собой переходный тип от средневекового фасада к классическому ордерному. Колонный ордер здесь не использовался, обязательными элементами оставались четко выделенные карниз и цоколь. Фасад могли разделять горизонтальными межэтажными тягами или оставлять единым пространством. Углы дома, а иногда и всю плоскость стены, оформляли рустами. Центральную часть могли также выделить столбами рустов и увенчать фронтоном. Так решены безордерные фасады палаццо Строцци во Флоренции и французского особняка из «Курса архитектуры» Ж.-Ф. Блонделя (см. прил., рис. 1.2.3).

Одноэтажные здания оформляли колонным ордером по образцу построек Древнего Рима: колонны или пилястры размещали по фасаду, цоколь решали как пьедестал, карниз — как антаблемент. Встречались решения фасада в виде колоннады, аркады или портика. Палладио ввел оформление верхнего малого этажа как аттикового, расширив тем самым возможности композиционной схемы. Ордерная композиция одноэтажного здания с аттиковым этажом применена им для решения фасадов виллы Ротонда в Виченце (см. прил., рис. 1.2.4).

Поэтажный ордер использовался для оформления многоэтажного фасада: колонный ордер располагался на фасаде рядами в соответствии с этажами. «В нижнем этаже обыкновенно помещались колонны более тяжелых пропорций, выше — более легкие ордера» [110, с. 90]. Так размещены ордера, например, в Колизее — в четыре яруса. «Нижний ярус украшен дорическим ордером, второй — ионическим, третий — коринфским, а для четвертого же яруса применен еще более облегченный тип ордера — пилястры, мало выступающие из поля стены [110, с. 90] (см. прил., рис. 1.2.5). Принцип поэтажного размещения колонн получил широкое распространение в эпоху Возрождения. Первым примером применения поэтажного ордера для оформления фасада стал дворец Ручеллаи, построенный архитектором эпохи Ренессанса Л. Б. Альберти. Ордера этого палаццо выполнены в виде пилястр, расположенных в три яруса на трех этажах:

на первом этаже — пилястры дорического ордера, на втором — ионического, на третьем — коринфского. Каждый ряд пилястр завершается общим антаблементом.

Порядок размещения ордерных колоннад от тяжелых ордеров внизу к лёгким наверху назывался *суперпозицией* (от лат. super ponere — ставить наверх). Поэтажное размещение колонн или пилястр принято было называть *применением мелких ордеров*. Первый русский толкователь архитектурных форм И. М. Лем рекомендовал делать верхние колонны по осям нижних, но у́же и ниже: «... средина столбов должна иметь прямую линию середины нижнего столба, верхний столб делать толстотою против капители под ним стоящего столба, и верхний столб короче делать против нижнего модулем» [96, с. 103].

Поэтажный ордер, опирающийся на цокольный этаж, зодчие эпохи Возрождения применяли для сообщения зданию тектонической устойчивости. Для придания фасаду большей массивности нижний этаж освобождали от колонн, поверхность стены оформляли в виде кладки из крупных камней или рустов, а ордера размещали только в верхних этажах. Такое решение применил, например, Д. Браманте для дворца Канчеллерия (дворец апостольской канцелярии) в Риме (см. прил., рис. 1.2.6).

Колоссальный (гигантский) ордер, охватывавший несколько этажей, придавал зданию более торжественный вид. Большие колонны обычно имели пьедестал, который по высоте не совпадал с поэтажным членением и мог доходить до середины окна первого этажа. Верхний этаж могли оформить как аттиковый. Колоссальный ордер встречается во дворце Консерваторов в Риме (построен по проекту Микеланджело), во дворце Вальмарана в Виченце (арх. Палладио), а также во многих зданиях периода Позднего Возрождения (см. прил., рис. 1.2.7). Прием украшения фасадов колоссальным ордером принято называть *применением крупных ордеров* (в отличие от мелких поэтажных ордеров, о которых говорилось выше).

Колоссальный ордер на цокольном этаже — последний по времени возникновения композиционный прием оформления фасада (см. прил., рис. 1.2.8). Первый этаж оформлялся как пьедестал для колоссальных колонн, охватывавших

все этажи, — таким образом здание получало наиболее лаконичное и вместе с тем торжественное решение. «Более поздней эпохе (Бернини) удалось создать путем комбинации двух мотивов новый тип фасада, который затем значительно воздействовал на все монументальное зодчество: нижний этаж, трактованный как цоколь, и ордер пилястр, проходящий по всей высоте здания» [20, с.89].

Оформление фасада декоративными элементами подразделялось на несколько этапов. Вначале на фасаде выделяли горизонтальные и вертикальные элементы членения стены и только потом переходили к элементам обработки поля, верхним завершениям стен и крыш, обрамлениям окон и дверей и т. п. Горизонтальные членения являлись определяющими для построения ордера и всего фасада в целом. Считалось, что «... господство на фасаде горизонтальных членений производит впечатление солидности и устойчивости здания; напротив, изобилие вертикальных членений придает фасаду легкость и стремление вверх» [16, с. 2]». Горизонтальные членения рассматривали в такой последовательности: цоколи, венчающие карнизы, межэтажные карнизы и тяги, подоконные пояса, второстепенные горизонтальные членения. Затем изучали вертикальные членения: лопатки, столбы, контрфорсы, выступы, раскреповки. О колоннах и пилястрах говорилось особо и в первую очередь — при определении типа ордерного построения фасада (до горизонтальных членений). Далее выбирали элементы обработки поля стены (русты, декоративное покрытие, филенки, ниши, доски, картуши, мозаики) и верхние завершения стен и крыш (парапеты, фронтоны, аттики, купола и пр.). После этого приступали к анализу и прорисовке обрамлений окон и дверей, а завершали рассмотрение балконами. Приведенный перечень элементов не только использовался при изучении теории архитектурных форм, но и до некоторой степени определял порядок проектирования фасада. Хотя система вертикально-горизонтальных членений здания визуально воспринимается без отрыва от его объемно-пространственной структуры, в классической «теории архитектурных форм» проводили раздельный анализ построения вертикальных и горизонтальных членений [31].

Архитектурные элементы классицизма давно утратили свою

функциональную основу и носили чисто декоративный характер. Однако в Древней Греции часть элементов действительно имела конструктивную функцию (например, архитрав был каменным блоком, передававшим тяжесть антаблемента с колонны на колонну). Хотя декоративный характер архитектурные формы получили уже во времена Древнего Рима, при анализе их построения архитекторы постоянно искали конструктивное или функциональное обоснование, часто ссылаясь на первоначальную историческую конструктивную работу элемента. Чрезвычайно важным было *соблюдение ордерных правил*, и если для рисования фасадов иногда и отступали от канона, то оговаривали это особо, ссылаясь на великих мастеров Ренессанса. Расстояние между колоннами регулировалось шириной простенков между окнами. Размер пьедестала мог не соответствовать ордерным размерам и подгонялся под высоту оконного парапета: «... На многих примерах можно убедиться, что высота пьедестала часто подвергалась значительному сокращению, и никогда не встречаются примеры излишнего увеличения высоты пьедесталов. Совершенно обратное явление наблюдается в размерах антаблементов, которые очень часто увеличивались и почти никогда не уменьшались против установленных правил» [110, с. 94] (см. прил., рис. 1.2.9).

При расположении элементов кроме ордерных принципов использовались также **правила построения классических фасадов.**

Правило тройного деления: любой фасад должен иметь три архитектурно выделенные части — цоколь, стену и карниз (цоколь является опорой здания, стена — его средней частью, а венчающий карниз — общим завершением). Тройное деление фасада совпадало с тройным делением колонного ордера.

Правило непрерывности горизонтальных членений: наиболее существенные горизонтальные членения, а также венчающие карнизы не должны прерываться. Карнизные тяги должны идти по всему фасаду и по возможности охватывать здание вокруг. Выносы горизонтальных тяг могут разниться (например, слегка выступающий пояс над первым этажом переходит в сильно выдающийся карниз над низкой стеной флигеля), но их высоты всегда должны быть одинаковы. «Всякие прерывания горизонтального гзимса, уступы и т. п. вызывают особое

впечатление, характеризуемое обыкновенно словами: неспокойный фасад» [56, с. 81]. Требование известной непрерывности в горизонтальном направлении относится не только к тягам, но и к другим частям, например к подоконникам и перемычкам окон. Окна одного этажа обычно имели перемычки на одной высоте. Исключением считался случай, когда на фасаде рядом с арочными окнами ставили прямоугольные, при этом последние допускалось делать высотой до импоста арочных окон.

Это правило также предполагало, что значение каждого этажа должно подчеркиваться на фасаде соответствующими архитектурными формами. Например, главный этаж, предназначенный для парадных залов или дорогих квартир (в доходном доме), должен быть выделен колоннами, особой обработкой окон и т. п.

Правило вертикальных осей: стоящие друг над другом вертикальные членения (колонны, столбы и т. п.), а также окна и другие отверстия в стенах должны располагаться на одних вертикальных осях. Это требование объяснялось соображениями устойчивости и симметрии. Смещение вертикальных элементов сообщало зданию с точки зрения классицизма крайне неспокойный и негармоничный вид.

Правило облегчения рельефа рустов и деталей от низа фасада к верху предписывало при вычерчивании элементов учитывать степень их удаленности от зрителя. Колонны изменяли свой ордер от этажа к этажу: от тяжелых тосканских и дорических на нижних этажах к легким ионическим и коринфским колоннам и пилястрам — на верхних. Русты на верхних этажах становились мельче и спокойнее или вообще сменялись гладкой стеной. Детали, расположенные на значительной высоте, изначально несколько упрощали и огрубляли, чтобы снизу они смотрелись соразмерно фасаду в целом.

После изложения общих принципов формирования фасадов классических зданий следует перейти к анализу конкретных архитектурных форм и деталей. Для каждого элемента необходимо указать истоки возникновения и наиболее известные образцы и разновидности — от простых форм к сложным

комбинациям.

Основная сложность изучения декоративных элементов фасадов заключается в их многообразии. Простое перечисление или сравнение не дадут целостной картины — следует выработать единый подход к анализу ордерных архитектурных форм, позволяющий не только рассмотреть каждый элемент фасада в отдельности, но и охватить всю систему элементов в целом. Для этого предлагается, отталкиваясь от классификационного порядка рассмотрения элементов принятого в «теории архитектурных форм», разработать классификацию, применимую для изучения деталей зданий любого стилевого периода, основанного на классической ордерной архитектуре [40].

Теория архитектурных ордерных фасадных форм — это исторически сложившаяся система, описывающая закономерности формообразования архитектурных классических элементов, которая включает: комплекс исторических, семантических и ордерных сведений о создании и развитии архитектурных элементов, правила построения и прорисовки фасадных деталей, общую классификацию и порядок рассмотрения форм и их типов. Классическая архитектура в своем развитии прошла несколько этапов, то отходя от традиций чистого классицизма, то возвращаясь к ним. Тем не менее, «теория архитектурных форм» рассматривала детали классицизма, применявшиеся в эпоху Древнего Рима и Высокого Возрождения. Эти элементы считались главными и формообразующими. Иногда, в виде исключения, к рассмотрению добавляли детали Раннего и Позднего Возрождения. Все остальные детали и формы (барочные, готические, эклектичные и пр.) изучались позднее, кратко и в основной курс не включались.

Курс «теория архитектурных форм» состоял из двух взаимосвязанных частей: первая часть посвящалась построению колонных ордеров, вторая — правилам построения деталей фасадов. Рассмотрение ордеров начинали с мелких элементов — обломов. Далее изучали римские и греческие ордера, а затем переходили к построению колоннад и аркад. Ордерная система определяла построение всех остальных форм, поэтому колонный ордер всегда рассматривали

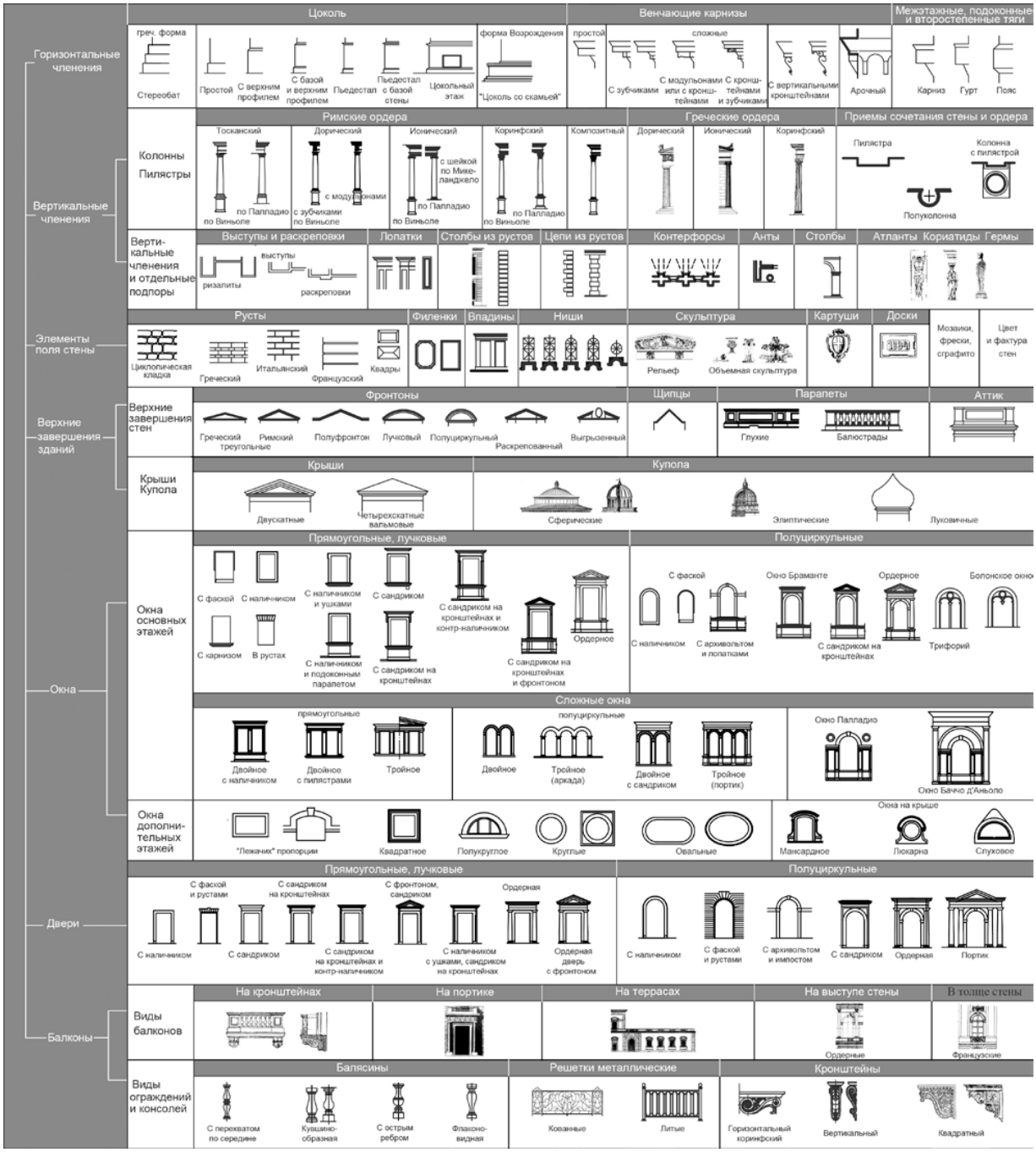
первым. Во второй части курса изучали детали фасадов примерно в следующем порядке:

- горизонтальные членения стены (цоколи, венчающие главные карнизы, межэтажные и подоконные пояса, второстепенные тяги);
- вертикальные членения стены (выступы, раскреповки, колонны, пилястры, лопатки, столбы, контрфорсы и т. д.);
- элементы обработки поля стены (русты, декоративные покрытия, филенки, ниши, картуши, доски, и пр.);
- верхние завершения стен (парапеты, фронтоны, аттики, купола, башенки и т. д.);
- обрамления окон, дверей, порталов, ворот;
- балконы.

Этот общий порядок элементов описывается в трудах западно-европейских архитекторов XVII-XIX вв. (Н-Ф и Ж-Ф Блонделей, Л. Штурма, Дж. Гибса, Ж.- Ф. Неформа, и мн. др.), он повторяется и описывается в русских лекциях XIX вв. А. Красовского, книгах А. Дурова, М.Е. Романовича, Н. В. Султанова. Каждый архитектор приводил основополагающие элементы в общепринятой последовательности и добавлял элементы авторские, характерные для конкретной страны и времени. Сначала распределяли элементы по месторасположению на фасаде, а далее рассматривали формообразование каждого вида от простейшей формы к наиболее сложной. Каждый элемент имел несколько типов форм, построение которых последовательно приводилось. Так, например, цоколь мог быть: простой; оформлен небольшим профилем сверху; иметь профиль сверху и цокольный выступ снизу; и наконец, полностью оформляться как пьедестал (см. прил., рис.2.2.6). На примере цоколя видно как форма усложняется и постепенно приближается к ордерной, в данном случае к пьедесталу. Окна классифицировались сначала по расположению на фасаде, а затем по формам и по типам обрамлений — от простых окон без обрамлений к ордерному окну. Несмотря на кажущуюся сложность, эта логичная и взаимосвязанная система легко запоминалась архитекторами, а комплекс усвоенных исторических и семантических сведений помогал при проектировании держать все фасадные

элементы в мысленном поле зрения, осознанно их совершенствовать и добавлять новые формы. По различным источникам собрана, уточнена и дополнена классификация фасадных элементов. Создана графическая таблица (см. таблицу 1) позволяющая структурировать систему, упростить восприятие и охватить систему в целом. В классификации приведены сведения по более чем ста основополагающим каноническим фасадным элементам, которые наиболее часто встречаются в трудах по «теории архитектурных форм».

Таблица 1 – Классификационная система архитектурных фасадных элементов по «теории архитектурных форм»



Классификация архитектурных форм фасадов включает:

1. **Горизонтальные членения**, к которым относили: цоколя, главные или венчающие карнизы, межэтажные карнизы, подоконные карнизы и второстепенные тяги. Цоколя могли быть следующих видов: простой цоколь, цоколь с верхним профилем, цоколь с базой и верхним профилем, цоколь в виде пьедестала, пьедестал с базой стены, цокольный этаж. Венчающие карнизы могли быть - простыми, с зубчиками (два вида - дорический и ионический), с модульонами или кронштейнами, с кронштейнами и зубчиками, с вертикальными кронштейнами, арочный. Межэтажные карнизы могли иметь форму - карнизов, гуртов или поясов.

2. **Вертикальные членения и отдельно-стоящие подпоры**, которые включали следующие элементы: колонные ордера (римские и греческие), фасадные выступы и раскреповки, лопатки, столбы и цепи из рустов, контрфорсы, анты, столбы, атланты, кариатиды, гермы. При рассмотрении ордеров учитывали как отдельно-стоящие колонны, так и пилястры, полуколонны и колонны у стены. В разработанной классификации среди римских ордеров выделены так же ордерные системы, пользовавшиеся наибольшим распространением среди архитекторов, такие как: римские тосканские ордера - по Дж. Виньоле и А. Палладио, римский дорический по Дж. Виньоле - с зубчиками и модульонами, ионический - по Дж. Виньоле и А. Палладио и с шейкой под капителью по Микеланджело, коринфский - по Дж. Виньоле и А. Палладио.

3. **Элементы обработки поля стены** включают: русты, филенки, впадины, ниши, доски, картуши, рельефные и скульптурные элементы, мозаики, фрески, цвет, фактура и виды декоративного покрытия стен. Русты могли быть следующих видов: циклопические, греческие, итальянские, ленточные (французские), квадры. Ниши могли быть по форме на фасаде - прямоугольные, полуциркульные и круглые, а так же в плане: прямоугольные и полукруглые.

4. **Верхние завершения зданий** включали два вида форм: верхние завершения стен и собственно верхние завершения зданий, такие как крыши и купола. К верхним завершениям стен согласно «теории архитектурных форм»

относились: парапеты, аттики, фронтоны, щипцы. По форме фронтоны различали римские и греческие треугольные, лучковые, полуфронтоны, полуциркульные, раскрепованные и «выгрызенные» [151, с.219].

5. **Обрамления окон**, где отдельно рассматриваются обрамления окон основных этажей и дополнительных, традиционно имевших различные решения форм и обрамлений. Окна основных этажей могли быть следующих форм: прямоугольными и лучковыми (обрамления которых решается одинаково), полуциркульными и сложными. Каждый вид окон имел несколько видов обрамлений, так прямоугольные окна могли быть решены: с наличником, с наличником и ушками, с фаской, с сандриком, с сандриком на кронштейнах, с сандриком на кронштейнах и контрналичником, с сандриком и фронтоном, оформлены колонным ордером.

6. **Обрамления дверей**, где выделялись прямоугольные (лучковые) и полуциркульные формы. Каждая группа имела также свои виды обрамлений, так полуциркульная дверь могла быть с наличником, с фаской в рустованной стене, с архивольтом и импостом, с сандриком, ордерной и в виде ордерного портика.

7. **Балконы и ограждения,** где балконы классифицированы по месторасположению и способу установки. Балконы могли быть установлены: на кронштейнах, на портике, на террасах, на выступе стен (между колонным ордером), в толще стены (французские). Ограждения могли быть в виде металлических декоративных решеток и балюстрад. Рассмотрены виды балясин: с перехватом, кувшинообразная, барочная с острым ребром, флаконовидная балясина.

В настоящее время сведения о формообразовании классических элементов фасадов разбросаны по различным источникам XVI–XIX вв. и требуют обобщения и анализа. Разрозненность данных не позволяет быстро оперировать всем объемом знаний, что необходимо практикующему архитектору-реставратору. В связи с этим во второй главе и приложении к ней собраны и систематизированы сведения о классических архитектурных элементах фасадов, описанные в трудах по теории архитектурных форм. Сведения систематизированы, выявлены их

важнейшие правила построения и в кратком лаконичном виде предлагаются для практического использования. Все описанные формы фигурируют в трактатах XVI–XIX вв. и были основополагающими в профессиональном обучении архитекторов XVII – начала XX вв.

1.3. Структура формообразования фасадов зданий в «теории архитектурных форм» и закономерности формирования архитектурно-градостроительной среды

Композиционная структура фасадов зданий Санкт-Петербурга XVIII в. характеризуется единством строения, обусловившим формирование общей ансамблевой среды города. Композиция фасадов данного периода базируется на классической западноевропейской «теории архитектурных форм», основные принципы которой воспринимались, осваивались и развивались архитекторами Санкт-Петербурга на протяжении XVIII в. Разработка структуры фасадов на основе правил «теории архитектурных форм» позволила организовать как городскую среду в целом, так и иерархию фасадных элементов и доминант. В реальной практике зодчества формирование объекта происходит постепенно, начиная от выбора градостроительного размещения и объемно-планировочной структуры, и заканчивая построением фасадов и прорисовкой деталей, поэтому «...Архитектурное целое как единый организм можно рассматривать в качестве сложной по организации иерархической многоуровневой системы» [144, с. 68].

К важнейшим композиционным фасадным приемам, влияющим на создание архитектурно-градостроительной среды, следует отнести: создание основных и второстепенных доминант; формирование из отдельных фасадов зданий единой фасадной плоскости улиц и площадей, формирование фасадных акцентов разного уровня значимости; решение фоновых плоскостей и объемов; создание полиритмичной композиции; организацию сомасштабности объекта и архитектурной среды; разработку упорядоченных композиций с элементами тождества, нюанса, контраста и симметрии; построение гармоничного

пропорционального соотношения масс; учет особенностей восприятия на разных уровнях формирования городской среды.

В процессе развития «теории архитектурных форм» была создана система построения фасадов, позволявшая отвечать на требования, предъявляемые архитектурно-градостроительной средой. Сочетание общей системы обучения архитекторов, требований высокообразованных заказчиков (также изучавших основы архитектуры) и градорегулирующей государственной системы сделало правила «теории архитектурных форм» непреложными принципами формирования композиции фасадов Санкт-Петербурга XVIII в. Фасады отдельных зданий, в свою очередь, определили композиции фасадных линий улиц, проспектов, площадей, набережных и всей городской среды в целом.

Решение фасада было особенно важным в этот период, ориентированный на идеалы эпох Античности и Возрождения и их важнейшие архитектурные теоретические установки – колонный ордер и классические правила. Со времен Л.-Б. Альберти и В. Скамоцци наибольшее значение придавалось внешней красоте здания, оформленного ордерными элементами, которая рассматривалась как высшее проявление гармонии. Фасады городских и загородных зданий, дворцы и дома обывателей, общественные и жилые строения решались согласно одним и тем же правилам и в соответствующей последовательности, что позволяло выстраивать иерархию фасадных элементов и создавать целостные архитектурные объекты. «В организации архитектурной поверхности заложено единство двух принципов: с одной стороны – целостного образного слоя, а с другой стороны – дискретной, расчлененной на отдельные соподчиненные составляющие элементы структуры» [144, с. 49].

Классические правила «теории архитектурных форм» позволяли решать структуру здания на трех уровнях восприятия:

1) дальнем, когда строение воспринимается силуэтом и общими массами;

2) общем фасадном, когда фасад можно охватить взглядом;

3) близком, когда стоящему рядом зрителю видна только детализация стены, преимущественно в уровне одного этажа.

При этом для каждого визуального уровня существовали особые классические формы и композиционные приемы.

Общее силуэтное решение здания можно оценить только при рассмотрении издали. Формировать акцентирующие архитектурные силуэты помогали элементы верхнего завершения зданий – шпили, башни и купола.

При решении собственно фасадной композиции использовались следующие приемы «теории архитектурных форм»: разбивка протяженных фасадных плоскостей выступами или раскреповками; разбивка горизонтальных и вертикальных членений; выделение главного и второстепенных композиционных центров архитектурными элементами и т. д., что позволяло формировать фасадные акценты разного уровня значимости и фоновые плоскости, выверять пропорциональные соотношения масс выделяемых плоскостей и объемов, создавать полиритмичные композиции.

Разработке фасада на близком уровне способствовали разбивка горизонтальных и вертикальных членений, оформление этажей согласно их значению и детальная прорисовка элементов фасадных форм по правилам классической теории. Эти приемы помогали создать объект, сомасштабный и городской среде, и человеку.

При проектировании фасада здания по «теории архитектурных форм» придерживались примерно следующего порядка в композиционном построении:

1) симметричное решение фасада с упорядоченным расположением объемов и проемов;

2) разбивка фасада на акцентные и фоновые плоскости, расположенные симметрично относительно центральной оси;

3) выбор типа ордерного оформления фасада;

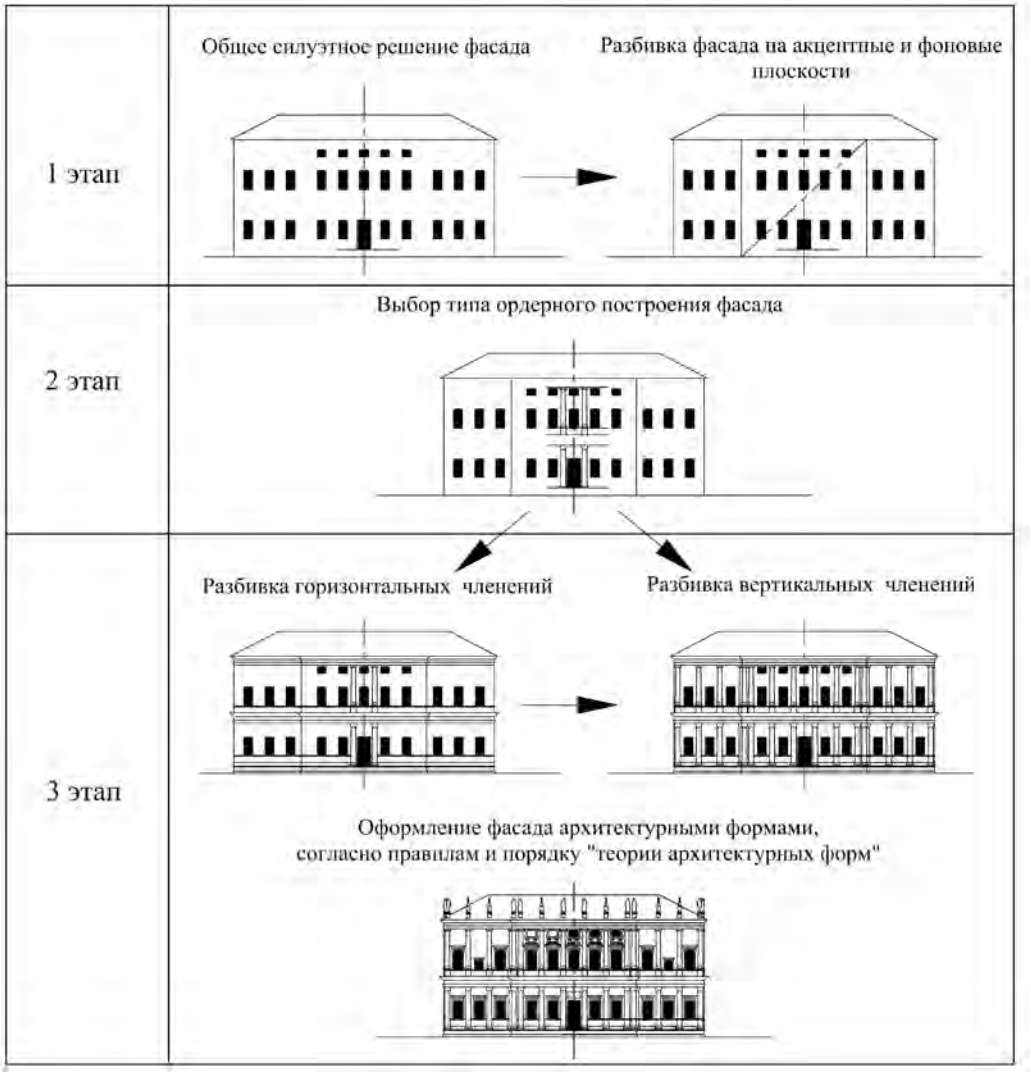
4) разбивка горизонтальных и вертикальных членений;

5) оформление фасадов декоративными элементами на основе системы архитектурных фасадных форм, иерархизированных в зависимости от акцентной

значимости.

В таблице 2 этот порядок показан на примере анализа построения фасада палаццо Кьерикати в Виченце (арх. А. Палладио). Чертежи самого Палладио [117, кн. 2, с. 8, 9] также до некоторой степени иллюстрируют описанные приемы: на первом чертеже фасад показан упрощенно – с горизонтальными и вертикальными членениями, но без декоративных форм (обрамлений окон и дверей, скульптурных элементов), а на чертеже фрагмента фасада уже приведено окончательное решение с полной детализацией.

Таблица 2 – Анализ построения фасада палаццо Кьерикати (арх. А. Палладио)



Фасады разбивали выступами, образовывавшими акцентные и западающие плоскости. Центральная плоскость фасада (как правило, выступающая) выделялась как главная акцентная композиция, а боковые плоскости

фланкировали и соподчинялись ей. Длинные фасады могли иметь симметрично расположенные дополнительные акцентные плоскости. При разбивке фасадов применялся прием прямоугольников, подробно описанный И. Б. Михаловским [110, с.151], причем наибольшее значение придавалось их пропорциям: использовались «лежачие» и «стоячие» прямоугольники с «хорошими» классическими пропорциями. Вот типично классицистические суждения: «Прежде всего должно быть видно прочное строение массы, а затем должна также чувствоваться гармоничность пропорций – соответствие отдельных частей целому» [16]; «…при вертикальном членении фасада следует придавать смежным членениям по возможности неодинаковые формы и неравные размеры» [110, с.154].

Для группировки плоскостей фасадов применялись следующие правила:

1) средний выступ должен превосходить боковые;
2) боковые выступы должны быть меньше впадин;
3) средний выступ должен иметь наиболее богатую отделку [16].

Важность разбивки фасада акцентными и фоновыми элементами подчеркивает С. В. Семенцов: «Архитектурный облик одного здания формируется сложной системой взаимосвязанных друг с другом и соподчиненных акцентирующих и фоновых частей» [144, с. 47]. Акцентные фасадные композиции создавались в главном центре, в соподчиненных центрах симметрии и на концах фасадов. Композиционные центры фасадов оформлялись колонными портиками, имевшими в каждую стилевую эпоху различные решения (например, в периоды классицизма это колонные портики с фронтоном на подиуме, портики с фронтоном на цокольном этаже и портики с аттиком).

Выбор типа ордерного оформления фасада определял разбивку горизонтальных и вертикальных членений, расположение и форму остальных архитектурных элементов. «Теория архитектурных форм» включала следующие типы ордерного построения фасадов: безордерная композиция; ордер одноэтажного здания; поэтажный ордер многоэтажного фасада; поэтажный ордер на цокольном этаже; колоссальный ордер и колоссальный ордер на цокольном

этаже. Эти типологические композиционные схемы сложились в Западной Европе в периоды Позднего Возрождения и раннего барокко.

Горизонтальные членения позволяли структурировать плоскость стены и вывести фасад на уровень ближнего восприятия идущим вдоль него зрителем. «Большая часть членения вызывается не конструктивной необходимостью, а имеет только символическое значение, наглядно выясняющее организм строения; членения должны производить впечатление порядка, ясности и закономерности постройки» [16].

Благодаря правилу облегчения рельефа рустов и архитектурных деталей от низа фасада к верху нижний этаж становился более текстурированным и выразительным. Традиции формообразования «кордона» (горизонтального карниза над цокольным или первым этажом) также делали фасад здания визуально соразмерным человеку. Огромное значение придавалось решению цокольного этажа: именно он читался с близкого расстояния, визуально «сажал» здание на землю и придавал ему ощущение устойчивости.

«Для зданий с длинным фасадом и незначительной высотой более соответственными будут горизонтальные членения. Для зданий с коротким фасадом и многими этажами – вертикальные. Однако отнюдь нельзя сказать, что один случай непременно исключает другой. Как чрезмерное изобилие вертикальных членений, так и слишком большое количество горизонтальных может одинаково производить неприятное впечатление. Ошибочно также распределять вертикальные и горизонтальные членения равномерно по всему фасаду, так как в этом случае фасад делается слишком раздробленным, неспокойным» [16].

При оформлении фасада архитектурными элементами согласно «теории архитектурных форм» требовалось учесть композиционное значение каждого этажа и его расположение (на акцентной или западающей плоскости). Фасадные элементы изучались в иерархической последовательности: от простых форм к сложным. При их рассмотрении всегда подчеркивались сложность и значимость того или иного элемента (или группы элементов) по сравнению с другими. Так,

сложные окна считались важнее полуциркульных, а полуциркульные – прямоугольных, но в совокупности все эти формы относились к окнам главных этажей, а на малых второстепенных этажах (цокольных, верхних) использовались окна других форм. Соответственно, если на акцентный участок фасада ставили определенный декоративный элемент, то для фоновой плоскости применяли элемент с более низким статусом: если на бельэтаже по центру фасада стояли полуциркульные окна, обрамленные архивольтом, то на фоновых участках стен ставили прямоугольные или полуциркульные окна с наличником; если на выступе фасада использовались прямоугольные окна с сандриком, то все остальные окна тоже делались прямоугольными, но с более простым обрамлением. Кроме того, существовало множество правил, регламентировавших расположение элементов, которые усваивались архитекторами еще в процессе профессионального обучения. Размещение окон, например, регулировалось правилом предпочтения нечетного числа, правилом вертикальных осей, правилом соотношения ширины простенков и проемов и др. «Из всех случаев <...> всегда следует предпочитать разбивку с нечетным числом окон; наиболее часто встречающийся случай с 5 оконными осями дает в то же время наилучший фасад для простого (одноэтажного) жилого дома» [16].

Архитектурные правила построения и оформления дверных проемов и порталов работали одновременно на два уровня масштаба – масштаб человека и масштаб городской среды. «Для определения места дверного отверстия остается только выбор между средней осью и (при городских домах) одной из боковых» [16]. Дверные проемы приближали к масштабам улицы и города в целом, увеличивая их с помощью архитектурных форм, причем двери с второстепенным значением могли как практически нивелироваться, так и разрастаться до грандиозных порталов. Балконы ставились в четко определенных архитектурной традицией местах, однако широкое их применение не приветствовалось.

Построение фасадов согласно «теории архитектурных форм» позволяло последовательно создавать композицию, отвечающую требованиям пространственно-градостроительной среды. При этом структурированность и

иерархичность теории позволяли легко пользоваться всем набором архитектурных форм. Именно универсальность, широкий набор форм и средств сделали классическую систему столь популярной и долговечной во всей Европе. Однако это не означает, что «теория архитектурных форм» создавала повсюду однообразную архитектурную среду, зодчие разных стран адоптировали ее правила и формы под влиянием стилевых и национальных особенностей.

Так, в Санкт-Петербурге «теория архитектурных форм», взятая за основу, позволила создать уникальный, единый и вместе с тем разнообразный архитектурно-градостроительный ансамбль, формирование которого было заложено и отработано именно в XVIII в. В каждый отдельный стилевой период этого столетия разрабатывались особые композиционные приемы и архитектурные формы, которые при сохранении единства масштаба и полиритмики создавали градостроительные акценты разных уровней в соответствии с требованиями городской среды.

Таким образом, рассмотрение особенностей и закономерностей формообразования фасадов и их элементов является неотъемлемой частью изучения и сохранения исторической среды Санкт-Петербурга.

Выводы 1 главы

1. Выявлено, что в Западной Европе с конца XVI – начала XX вв. существовала единая теоретическая система, описывавшая формообразование архитектурных деталей, основанных на ордерной классической теории. Эта система, носившая в России с середины XIX в. название «теория архитектурных форм», являлась основой профессионального обучения зодчих и имела определяющее значение для формирования архитектуры фасадов зданий и сооружений Санкт-Петербурга XVIII – начала XX вв.

Фасады исторических зданий XVII–XIX вв. в Западной Европе и России (в т. ч. и в Санкт-Петербурге) строились по законам ордерной архитектуры. Классическая ордерная теория основывалась на трудах М. Витрувия и теоретиков

эпохи итальянского Возрождения (Л.-Б. Альберти, С. Серлио, Дж. Виньолы, А. Палладио, В. Скамоцци и др.). Фундаментальный трактат одного из основателей Французской академии архитектуры Н.-Ф. Блонделя «Курс архитектуры» стал классическим трудом по теории формообразования элементов ордерной архитектуры. К концу XVII в. была создана взаимосвязанная концепция принципов формообразования всех архитектурных деталей и разработаны не только четкие правила прорисовки колонн, но и особая целостная система построения фасадов и фасадных элементов, изучавшиеся всеми архитекторами XVII–XIX вв. в процессе профессионального образования. Несмотря на то, что основные положения теоретической системы сформировались еще в XVII в., ее русское название — «теория архитектурных форм»— окончательно закрепилось только во второй половине XIX в. благодаря трудам профессоров А. К. Красовского, Н. В. Султанова, В. Н. Пясецкого, А. Дурова и И. Б. Михаловского. В настоящее время термин «теория архитектурных форм» является устоявшимся и используется в научных трудах для обозначения теории, посвященной изучению и построению архитектурных деталей исторических зданий, основанных на законах ордерной архитектуры. Сложившаяся система теории архитектурных форм охватывала: комплекс исторических и семантических сведений, касающихся появления и развития архитектурных фасадных ордерных форм; регламент построения и прорисовки фасадных деталей; общий порядок их рассмотрения и правил размещения на фасаде.

2. Выявлены и обобщены важнейшие правила детализации фасадов исторических зданий (как оформленных колонным ордером, так и без ордерных фасадных композиций), основанные на трудах по «теории архитектурных форм», такие как: правила выбора типа ордерного построения фасада, правило «тройного деления фасадов», правило вертикальных осей, правило непрерывности горизонтальных членений, правила «профилирования» (прорисовки профилей).

Фасад, построенный по законам ордерной теории, формировался согласно теоретическим композиционным установкам, которые являлись более значимыми по сравнению с функциональными и конструктивным требованиями. Оформление

фасадов архитектурными формами регламентировалось зафиксированными в трудах XVI–XIX вв. правилами, важнейшими из которых являлись:

- симметричность фасадной композиции;
- требование визуальной устойчивости, уравновешенности и прочности;
- выбор одного из типов ордерного построения фасада (безордерная композиция, ордер одноэтажного здания, поэтажный ордер многоэтажного фасада, поэтажный ордер на цокольном этаже, колоссальный ордер, колоссальный ордер на цокольном этаже);
- тройное деление плоскости фасада;
- непрерывность горизонтальных членений (горизонтальные членения на фасаде не должны прерываться, но вынос и очертания тяг могут меняться);
- соблюдение вертикальных осей;
- облегчение рельефа рустов и деталей от цоколя к верхнему завершению здания;
- профилирование тяг (не повторять подряд один и тот же облом, а также обломы одной формы или размера; не украшать обломы подряд, но перемежать профилированные обломы с гладкими).

3. Дополнена и уточнена классификация деталей фасадов согласно «теории архитектурных форм», сформированная по признакам расположения элементов на фасаде и сложности развития их форм и включающая основные типы форм (горизонтальные и вертикальные членения стены, элементы поля стены, верхнего завершения стен и обрамления проемов), подтипы (например, для горизонтальных членений: цоколи, венчающие карнизы, межэтажные и подоконные карнизы, второстепенные тяги), а также конкретные элементы (например, для межэтажных карнизов: карнизы, гурты, пояса).

Все классические элементы имели долгую историю формообразования, в процессе которого была выявлена наиболее совершенная форма, признанная в качестве общепринятого канона. В «теории архитектурных форм» был выработан определенный порядок рассмотрения фасадных элементов, который позволял изучающим теорию архитектуры легче и быстрее усваивать материал, а также

оперировать многочисленными элементами в реальном проектировании. Автором исследования из многочисленных источников собрана и дополнена классификация канонических фасадных элементов, а также создана графическая таблица, позволяющая охватить систему в целом, структурировать ее и упростить ее восприятие.

4. Композиционная структура фасадов Санкт-Петербурга XVIII в. формировалась под влиянием многих факторов (градостроительных, объемно-планировочных и т. д.), однако немаловажная роль в этом процессе принадлежала классической «теории архитектурных форм», положения которой были восприняты санкт-петербургскими архитекторами и отрабатывались ими на протяжении всего столетия. Построение фасадов согласно «теории архитектурных форм» позволяло последовательно создавать композицию, отвечающую требованиям пространственно-градостроительной среды. При этом структурированность и иерархичность теории позволяли легко пользоваться всем набором архитектурных форм. Именно универсальность, широкий набор форм и средств сделали классическую систему столь популярной и долговечной во всей Европе. Сочетание общей системы обучения зодчих, требований высокообразованных заказчиков (также изучавших основы архитектуры) и градорегулирующей государственной системы сделало правила «теории архитектурных форм» непреложными принципами формирования композиции фасадов Санкт-Петербурга XVIII в.

Глава 2. СИСТЕМА ФАСАДНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В «ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ» И МЕТОДИКА ИХ ИССЛЕДОВАНИЯ

2.1. Основополагающие элементы «теории архитектурных форм» — обломы, колонные ордера, балясины

Важнейшая часть «теории архитектурных форм» и деталей фасадов — это теория построения ордеров. В посвященных ей трудах рассматривались обычно три темы: построение обломов, построение собственно ордеров и построение основополагающих ордерных композиций, таких как колоннады и аркады. Со времен Н.-Ф. и Ж.-Ф. Блонделей [181, 182] обучение архитектуре начиналось с изучения архитектурных обломов. И. Б. Михаловский оспаривал это сложившееся веками правило и приводил вначале построение ордеров в массах [110], но далее и он подробно рассматривал обломы. Вслед за описаниями ордеров переходили к построению балясин — существенных формообразующих элементов. Собранные сведения подробно приведены в приложении 2.1., в данной главе выделены наиболее существенные аспекты.

Архитектурные обломы — это простейшие элементы, из которых состоят архитектурные профили. На обломы делили всякую сложную классическую архитектурную форму, из них составляли профили, тяги фасадов и интерьеров домов, колонны. Обломы служили для ограничения, подразделения и сопряжения гладких поверхностей. Каждый облом имел определенное значение и выражал идею поддержания, венчания или разделения. Обломы могли украшать рельефным орнаментом, причем определенным обломам соответствовали и определенные орнаменты. Традиционно выделяли греческую и римскую традиции начертания обломов. С середины XVII в. в трудах О.-Ш. д’Авиле [178] и Ж.-Ф. Блонделя [182] начинают встречаться очертания обломов, которые следует отнести к барочной традиции.

Обломы, пришедшие из архитектуры Древнего Рима, были основополагающими в теории архитектурных форм — именно из них составлены

ордера Дж. Виньолы [22], А. Палладио [117] и Н.-Ф. Блонделя [181]. Римские обломы подразделялись по форме очертаний на простые и сложные [133, с. 23–25]. Простые обломы могли быть прямолинейными и криволинейными. Классификация и виды римских обломов приведены в приложении на рис. 2.1.1. К простым прямолинейным римским обломам относили полочку, полку и плинт (см. прил., рис. 2.1.2). Криволинейные элементы профилей могли быть двух видов: простые — описанные из одного центра, и составные — описанные из двух центров. Чтобы обозначить не только форму профиля, но и его положение, принято было к названию прибавлять понятие «прямой» (имеющий расширение кверху) или «обратный» (имеющий расширение книзу). К простым криволинейным формам относили валик, вал, четвертной вал, обратный четвертной вал и выкружку (см. прил., рис. 2.1.3–2.1.6); к составным, содержащим в себе две кривизны, — гусек, каблучок и скоции (см. прил., рис. 2.1.7–2.1.9). К сложным обломам, состоящим из нескольких элементов, причисляли астрагал, полочку с каблучком, слезник, зубцы, модульоны и кронштейны (см. прил., рис. 2.1.10–2.1.14).

Греческие обломы начали использовать в европейской архитектуре с середины XVIII в. В отличие от римской версии, все криволинейные греческие обломы, как правило, представляли собой кривые второго порядка — эллипсы, гиперболы, параболы (см. прил., рис. 2.1.15). Если простые прямолинейные греческие и римские обломы имеют сходные очертания, то формы криволинейных и сложных обломов существенно отличаются. Для греческих обломов использовали и греческие названия: четверть вала называли эхином, каблучок — климатием, модульоны — мутулами.

Наряду с греческими и римскими обломами в трудах XVII в. можно встретить и барочные обломы. Их можно увидеть у Ш. Э. Бризо [183], д’Авиле [178] и даже у Ж.-Ф. Блонделя [182]. Как показало диссертационное исследование, для архитектуры Санкт-Петербурга, особенно в первой половине XVIII в., эти обломы имели большое значение (см. раздел 4.3). Барочные обломы, возможно, следуя греческим образцам, рисовали более свободно. Криволинейные

формы каплеобразно вытягивали, сверху делали запа́д (подсечку) (см. прил., рис. 2.1.16). Такое очертание увеличивало тени от обломов и делало профили более рельефными.

Из обломов составляли **профили**, называвшиеся также гзимсами [56]. При составлении гзимсов ориентировались на построение колонных ордеров, но существовали и особые принципы профилирования [110, 133], важнейшими среди которых были четыре правила [110, с. 60], описывавшиеся методом «от противного»:

1) не повторять подряд один и тот же облом;
2) избегать повторения обломов одной формы (например, криволинейной);
3) избегать повторения различных обломов одного размера;
4) не украшать обломы подряд (перемежать профилированные обломы с гладкими).

Основной смысл этих правил заключался в том, чтобы не повторять рядом частей, сходных между собой по форме и размерам. Во всех ордерах большие элементы чередовались с малыми, широкие — с узкими, криволинейные — с прямолинейными, декорированные рельефом — с гладкими. Существовало еще одно правило — выпуклые обломы должны были чередоваться с вогнутыми, чтобы увеличивать эффект падающих теней, которые в этом случае удлинялись (см. прил., рис. 2.1.17). Так, над выкружкой ставили четвертной вал, а под гуськом размещали выкружку [133].

Кроме правил профилирования необходимо было учитывать визуальную несущую способность обломов, подробно рассмотренную И. Б. Михаловским [110]. Одни обломы рекомендовалось ставить в поддерживающие (несущие тяжесть) части, а другие — в венчающие (легкие). Метод определения зрительной несущей способности И. Б. Михаловский наглядно проиллюстрировал в своем труде [110, с. 56–57] (см. прил., рис. 2.1.18). Четвертной вал и особенно каблучок рекомендовалось использовать в поддерживающих профилях, а выкружку и гусек ставить в завершающих венчающих элементах.

Некоторые элементы — так называемые штучные камни — рассматривались как отдельные самостоятельные формы и обязательно завершались окаймляющими профилями [110, с. 59]. Примерами штучных камней могут служить ступени лестниц, слезниковые камни, архитравы, абаки капителей и стержни колонн (см. прил., рис. 2.1.19). Все они всегда имели какое-либо завершающее украшение в виде небольшого профиля, который мог быть лишь трех видов — полочка, астрагал и полочка с каблучком. Правило окаймления штучных камней всегда соблюдалось и позволяло определять границы частей ордера: например, находящаяся в карнизе под гуськом полочка с каблучком принадлежала слезнику, а астрагал под капителью — стволу колонны, так как стволы всех колонн заканчивались астрагалами.

Основу теории архитектурных форм составляет теория построения **классического колонного ордера** — художественно оформленной системы колонн и балок, созданной в эпоху Античности и развитой в период Ренессанса. Архитекторы итальянского Возрождения, воспринявшие античное наследие, разрабатывали каноны пяти архитектурных ордеров (тосканского, дорического, ионического, коринфского и сложного, или композитного), опираясь на римскую версию ордерной системы (см. прил., рис. 2.1.20–2.1.32). Обобщенное описание структурных элементов, методы построений и особенности видов ордеров приведены в приложении 2.1.2. Несмотря на особую популярность системы Дж. Виньолы, разработавшего все пять ордеров, некоторые варианты ордеров других мастеров также получили широкое распространение. Так, помимо ионического ордера по Виньоле, популярностью пользовался ионический ордер «с шейкой» по Микеланджело, а коринфский ордер Палладио был, пожалуй, даже более популярен, чем ордер Виньолы. Три греческие разновидности архитектурного ордера — дорический, ионический и коринфский — также изучались с середины XVIII в. (см. прил., рис. 2.1.34–2.1.36), но практической популярностью пользовались лишь дорический и ионический греческий ордера.

Ордерные системы, наиболее популярные в архитектуре Санкт-Петербурга, приведены в приложении на рис. 2.1.33.

Сопряжение колонны и стены играло важнейшую роль в оформлении фасадов. Выделяли три основных вида сочетания ордера и стены: пилястра; полуколонна, связанная со стеной; колонна рядом со стеной, покрытая общим выступающим из стены антаблементом (см. прил., рис. 2.1.37). Каждая из этих форм имела канонические варианты решения, изменение или нарушение которых весьма существенно для понимания стилистики конкретной эпохи.

Пилястра — это форма примыкающего к стене колонного ордера, где фуст колонны решался как плоский выступ прямоугольного сечения на поверхности стены. Плоская колонна, как правило, выступала из стены на 1/5–1/6 своей ширины (иногда допускался предельный выступ — 1/4 ширины) [110, с. 38]. Пилястра имела все части колонного ордера, существенное отличие заключалось лишь в том, что, хотя фуст пилястры и мог иметь утонение, как у настоящей колонны, чаще он решался прямым. «Пилястры, по примеру Греков, теперь не утоняют» [87, с. 159]. **Полуколонна** — форма колонного ордера, где ствол колонны примыкал к стене, выступая из ее плоскости на 3/4 или 2/3 диаметра. Полуколонна всегда имела энтазис. Традиционное оформление **колонны, стоящей рядом со стеной,** брало свое начало от решения колонн в интерьере римского Пантеона: за колонной устанавливали пилястру с энтазисом. Капитель прямой пилястры получалась шире капители колонны и виднелась из-за нее. Расстояние между пилястрой и колонной делали таким, чтобы между их базами оставался небольшой просвет (см. прил., рис. 2.1.38). Если делали полный ордер (с пьедесталом), то пьедестал делали общим под колонну и пилястру [110, с. 38].

Классические правила оформления углов здания колоннами или пилястрами предписывали размещать две пилястры или колонны по двум сторонам фасада и не рекомендовали ставить колонну на угол диагонально (см. прил., рис. 2.1.39). В эпоху барокко применяли и другие способы примыкания колонны к стене: ее вплотную прижимали к одной или двум пилястрам, а иногда ставили на угол (см. прил., рис. 2.1.40). С точки зрения теоретиков строгого классицизма, такие решения были абсолютно неприемлемы. Барочные решения примыкания колонны к стене приведены в трактате д’Авиле [178].

Во времена Поздней Римской империи и Возрождения сформировался еще один вид сопряжения колонны и стены — **раскрепованная колонна.** Несмотря на критику сторонников строгого классицизма, этот вариант был очень популярен из-за своего декоративного эффекта. Антаблемент выдавался из плоскости стены только в тех местах, где непосредственно стояли колонны. Столбик антаблемента лежал на колонне. Колонна вместе с антаблементом образовывала причудливую извивающуюся вертикаль, дающую сложную тень на фасаде. В раскрепованной колонне ордер, с точки зрения классицизма, терял весь свой тектонический смысл и становился чисто декоративной формой. Такие колонны применял Палладио [117] и учитель Дж. Кваренги Андреа дель Поццо [199] (см. прил., рис. 2.1.41).

Основными видами **обработки ствола колонны** были гладкая колонна и колонна с каннелюрами. Каннелюры обычно шли вдоль всего ствола колонны, но иногда их делали только от 1/3 колонны (там, где начиналось утонение). Возможно было и расположение каннелюр внизу (до 1/3), на прямой части ствола. Такие варианты решения колонн считались отклонением от канонического классического ордера. В эпоху Позднего Возрождения появились дополнительные виды обработки ствола колонны: витая колонна, рустованная колонна, французская колонна (см. прил., рис. 2.1.42).

Основополагающими ордерными композициями являлись колоннада и аркада. В приложении 2.1.2 описаны графические методы определения интерколумния, а также построение колоннад и аркад (см. прил., рис. 2.1.43–2.1.48).

При рассмотрении основных элементов необходимо остановиться еще на одной форме, чрезвычайно важной для оформления фасада, — **балясине**. Балясины были разработаны как особая форма, необходимая для решения ограждений балконов, террас и крыш, которые невозможно было построить с помощью ордера. Балясины имели несколько основных типов форм и множество вариантов прорисовки. Основные формы балясин в порядке их исторического создания: балясина с перехватом посередине, классическая кувшинообразная балясина, барочная кувшинообразная балясина с острым ребром, флаконовидная

балясина (см. прил., рис. 2.1.49). Описание первых трех видов часто встречается в классической литературе [110, 151], а флаконовидная балясина почти не упоминается, хотя в отдельные стилевые периоды она применялась широко.

Форма балясины тесно связана с формами классических колонн, но появилась гораздо позже. В Древнем Риме ее не существовало. Первая ранняя форма балясины — балясина с перехватом — была разработана в эпоху Раннего Возрождения (см. прил., рис. 2.1.50). Эта балясина имела форму относительно тонкого круглого столбика с симметричными уширениями в верхней и нижней части. Сверху и снизу балясина заканчивалась расширениями, служившими базой и капителью. Такая форма создавала интересный силуэт, очерчивающий как тела балясин, так и сквозные промежутки между ними. В приложении на рис. 2.1.50в приведен один из способов построения балясины с перехватом посередине, применявшийся в XIX в.

В эпоху Высокого Возрождения появляются балясины кувшинообразной формы с утолщением в нижней части. Эта форма стала впоследствии основной и признавалась канонически правильной. Круглая точеная балясина компоновалась так, чтобы при использовании ордерных элементов как можно дальше отойти от формы колонны. Классическая балясина состояла из трех частей: базы, стержня и капители. Широкая часть стержня называлась пуклей, узкая часть под капителью — шейкой, узкая часть под пуклей — перехватом. Теоретики классической архитектуры проектировали для каждого ордера балясины разных видов — тосканскую, дорическую, ионическую и коринфскую. Они отличались формой баз, пропорциями отдельных частей, большей или меньшей сложностью профилей (см. прил., рис. 2.1.51), но главное их различие состояло в величине нижнего расширения — чем стройнее ордер, тем стройнее балясина [196]. Однако, так как разные архитекторы рисовали балясины по-разному, точного канона (как в случае колонн) не возникло. Это дало возможность рисовать балясины более свободно. В приложении 2.1.2 приведены два способа построения кувшинообразной балясины (см. прил., рис. 2.1.52).

В эпоху барокко появились новые формы балясин. В округлую форму

кувшинообразной балясины вводили острое ребро (балясина по О.-Ш. д'Авиле [178]), которое придавало силуэту резкость и увеличивало игру света и тени. Кроме того, делали квадратные в плане или восьмигранные балясины (см. прил., рис. 2.1.54–2.1.56, *а*). Точных пропорций не существовало, возможны были причудливые декоративные формы. В этот же период появилась перевернутая балясина флаконовидной формы (см. прил., рис. 2.1.56, *б*), произошедшей, видимо, от силуэтов ваз или поддерживающих элементов мебели (ножек). Строгие классицисты не использовали блясин флаконовидной формы и с острым ребром. Их аналоги сложно найти в трактатах XVII–XVIII вв. (некоторое подобие — флаконовидная балясина по Д. Гибсону [193]).

Балясины ставили на **балюстрадах**. Вырисовываясь на фоне неба (парапет здания), зелени или синего моря (террасы, балконы), освещенные ярким солнцем балюстрады создавали переход от глухой поверхности фасада к открытому пространству среды. Балясины в балюстраде ставили на нижнюю обвязку и сверху закрывали поручнем. Ряд балясин ставили между тумбами, решенными по типу пьедесталов. Число балясин могло быть как четным, так и нечетным. Обыкновенно ставили от 4 до 12 балясин. Формы силуэтов балясин необходимо было согласовывать с рисунком промежутка между ними, этот просвет имел для фасада не меньшее значение, чем сама форма балясины. Промежутки между балясинами рассчитывали так, чтобы площадь выреза (просвета) приблизительно равнялась площади силуэта балясины (см. прил., рис. 2.1.53). «Расстояние между балясинами должно было равняться, по возможности, половине диаметра их наибольшего расширения» [151, с. 230].

2.2. Горизонтальные и вертикальные членения стен

В этом и последующих разделах главы описываются виды архитектурных элементов фасадов. Формы рассматриваются в порядке, принятом в большинстве трудов по теории архитектурных форм, типы элементов описываются от простейшей формы к наиболее сложной. Методы графического построения

деталей фасадов, выявленные на основе анализа трудов по теории архитектуры [181, 182, 110, 22, 117, 16, 17], приведены в приложении 2.2. Построения элементов упрощены и приближены в трактовке к методу И. Б. Михаловского [110, с. 25–29]. В XVII–XIX вв. использовали сложные графические построения и обыкновенные (простые) дроби, мало применимые в современной практике. В настоящее время для определения угла наклона применяются градусы, а для определения соотношения величин — десятичные дроби. Нет нужды долго строить линию наклона фронтона, если это действие вполне можно заменить простым указанием градусов. Отношение ширины балясины к ее высоте, например, рекомендовалось определять как 24/60, а в десятичных дробях эта величина составляет 0,4. В приложении 2.2 приводятся более удобные для современного использования графические построения архитектурных элементов (с сохранением их форм).

Горизонтальные и вертикальные членения определяли структуру оформления исторического ордерного фасада. Сначала рассматривали **горизонтальные членения**: цоколи, венчающие карнизы, межэтажные карнизы, подоконные и второстепенные тяги (см. прил., рис. 2.2.2). Фасад дома, построенного по классическим принципам, разделялся горизонтальными тягами в уровне перекрытий, под окнами, в уровне архивольтов окон и т. д. Горизонтальные членения выявляли композиционный масштаб здания, их количество и месторасположение определял архитектор в зависимости от творческого замысла (см. прил., рис. 2.2.1). В первую очередь обязательно вводили цоколь и венчающий карниз. Затем архитектор мог подчеркивать на фасаде членением каждый этаж, объединять или подразделять этажи. Если же надо было дополнительно разбить плоскость стены, это достигалось путем введения подоконных или второстепенных профилей.

Цоколь являлся обязательным элементом классического фасада. Это обусловливалось как функциональной необходимостью, так и классическими представлениями о красоте: во-первых, цоколь «... предохраняет здание от вредного влияния влажной земной поверхности, брызг дождевой воды и тающего

снега и от случайных ударов…» [151, с. 57]; во-вторых, без расширения стена производит впечатление «вросшей в землю». Высоту цоколя рекомендовалось делать не менее 1 аршина [151, с. 58], верхнюю линию цоколя обычно проводили на уровне пола нижнего этажа. Отношение высоты цоколя к высоте самого здания колебалось в значительных пределах, но существовало правило, что «... здания высокие и многоэтажные допускают невысокие цоколи, а здания невысокие, но с небольшим числом этажей, требуют, напротив, высоких цоколей» [151, с. 59]. Цоколь следовало делать горизонтально прямым, вне зависимости от уклона рельефа (см. прил., рис. 2.2.5).

Из Древней Греции пришла такая форма цоколя, как стереобат — подножие, расширяющееся тремя большими уступами (см. прил., рис. 2.2.3). Другими основополагающими образцами служили подиумы храмов Древнего Рима (см. прил., рис. 2.2.4) и цоколи палаццо итальянского Возрождения (см. прил., рис. 2.2.13). Наиболее рекомендуемые формы цоколей, приводившиеся в трудах по теории архитектурных форм: простой цоколь, цоколь с верхним профилем, цоколь с базой и верхним профилем, пьедестал, пьедестал с базой стены, цокольный этаж (см. прил., рис. 2.2.6). Цоколи описаны в приложении 2.2.1 в последовательности развития форм — от простой к более сложной (см. прил., рис. 2.2.7–2.2.12). Все перечисленные формы цоколей встречаются на фасадах зданий Санкт-Петербурга.

Главные венчающие карнизы. Плоскость стены фасада классического здания завершал венчающий карниз, имевший бóльшие высоту и вынос, чем остальные карнизы дома. В художественном смысле венчающий карниз предназначался для зрительного завершения здания, а основная его функция состояла в отведении от стен потоков дождевой воды.

Ордерный карниз всегда состоял из трех частей: поддерживающей, свешивающейся (слезниковый камень) и венчающей. Для объяснения происхождения этих частей ссылались на историческое развитие формы карниза в Древней Греции (см. прил., рис. 2.2.14). Соотношение высот трех составляющих частей карниза менялось от ордера к ордеру за счет увеличения и усложнения поддерживающей части (см. прил., рис. 2.2.15, 2.2.16). Вынос карниза всех

ордеров одинаков — 45°.

Карнизы, украшавшие классические здания, не всегда совпадали с ордерными, хотя в большинстве своем имели ордерное происхождение. Венчающие карнизы по форме подразделялись на простые и сложные. Простыми называли цельнотянутые карнизы, не имевшие в поддерживающей части ни зубчиков, ни модульонов, ни кронштейнов. Несмотря на относительную простоту изготовления, они выполнялись и на парадно декорированных фасадах. Развитие простого карниза отталкивалось от тосканского ордера, но многие образцы достаточно далеко ушли от первоначального аналога (см. прил., рис. 2.2.17, 2.2.19–2.2.23). К сложным карнизам относили: карнизы с зубчиками; карнизы с модульонами или кронштейнами; карнизы с зубчиками и кронштейнами; карнизы на вертикальных кронштейнах; карнизы на горизонтальных и вертикальных кронштейнах (см. прил., рис. 2.2.18).

Все вышеперечисленные карнизы — как простые, так и сложные — могли быть решены в виде полного антаблемента (кроме карниза присутствовали фриз и архитрав) и неполного антаблемента (выполняли только карниз и фриз, отделявшийся от стены тонким профилем). Построение и формы сложных карнизов изображены в приложении на рис. 2.2.24–2.2.35. В трудах по теории архитектурных форм также встречается описание карниза на арках, не имевшего ордерного происхождения (см. прил., рис. 2.2.36, 2.2.37).

Межэтажные тяги делали на фасаде в уровне балок перекрытий. Межэтажные тяги и карнизы всегда имели меньшие вынос и размер, чем венчающий карниз. Самым большим из межэтажных тяг был кордон — карниз, ставившийся «на уровне потолка первого этажа» [56, с. 17]. Его формы всегда прорабатывали особенно тщательно, так как кордон, хорошо видимый с уровня земли, придавал устойчивость силуэту здания. Межэтажные карнизы рисовали так, чтобы их формы отличались от венчающего карниза — их делали более массивными, но с меньшим выносом. Применялись следующие виды межэтажных тяг: межэтажные карнизы, гурты, пояса (см. прил., рис. 2.2.38).

Как и все карнизы, **межэтажный карниз** имел три составные части

(поддерживающую, слезник и венчающую), но слезниковую его часть особенно выделяли, чтобы подчеркнуть массивность карниза (см. прил., рис. 2.2.39–2.2.41). Поддерживающую часть межэтажного карниза обычно рисовали простой, цельнотянутой. Иногда встречались межэтажные карнизы с зубчиками, модульонов и кронштейнов в них старались не использовать. При поэтажной постановке ордера на фасаде межэтажные карнизы рисовались как полные антаблементы.

Гуртами называли профили, утратившие характер карниза, но имевшие в своем составе большой слезник и несколько поддерживающих элементов [56]. Гурт был переходным элементом между карнизом и поясом. Его слезник был достаточно массивным и почти не свешивался над нижней частью, поэтому гурт больше напоминал абак капители или архивольт, чем карниз (см. прил., рис. 2.2.42, 2.2.43).

Пояс и межэтажные карнизы располагались напротив концов балок межэтажных перекрытий. Поясок мог представлять собой широкую полку. Развитие его формы заключалось в том, что сверху делался отлив, а снизу помещался какой-нибудь переходный облом (см. прил., рис. 2.2.44, 2.2.45). Если пояс увенчивал собою нижний этаж и ему хотели придать особенное значение, то к нему присоединяли небольшой фриз, который отделяли от стены астрагалом (см. прил., рис. 2.2. 46).

Подоконные тяги могли разместить только под окнами, но могли и протянуть по всей ширине фасада. Цель и назначение этого элемента — дать дополнительное подразделение этажей или видимую опору оконным обрамлениям. Размеры подоконных карнизов определяли в зависимости от высоты парапетов: высоту карниза рекомендовалось делать примерно равной 1/6 высоты парапета [56, с. 15]. Простейший профиль подоконной плиты — полка с отливом из кровельного железа. При более сложном решении подоконная плита превращалась сначала в гурт, а затем в полноценный карниз (см. прил., рис. 2.2.47).

Подоконное пространство могло быть оформлено как подоконный парапет.

Он решался по образцу ордерного пьедестала, имел базу, стул и карниз. Стул оформлялся как глухая стенка или как балюстрада (см. прил., рис. 2.2.48).

Второстепенные горизонтальные тяги — это протянутые по фасаду небольшие дополнительные профили второстепенного значения, такие как астрагалы капителей, части баз и т. п. Второстепенные тяги делали в четырех местах:

1) при украшении фасада колоннами или пилястрами астрагалы, расположенные под капителями колонн, протягивали дальше по стене (см. прил., рис. 2.2.49);

2) при украшении окон сандриками с антаблементами, последние могли продолжаться горизонтальными тягами по фасаду, при этом высоты тяг делались равными высотам антаблементов, а профили упрощали до степени простого пояса (см. прил., рис. 2.2.50);

3) проемы полуциркульной формы (окна или двери) часто обрамляли архивольтом, опиравшимся на импосты. Импосты могли быть продолжены в виде горизонтальной тяги по всему фасаду, при этом они сохраняли свой профиль или превращались в пояс при проходе между колоннами и пилястрами (см. прил., рис. 2.2.51).

4) второстепенные горизонтальные тяги могли служить продолжением самих оконных архивольтов (см. прил., рис. 2.2.52) [151, с. 122–123].

Вертикальные элементы фасада включали две группы форм: вертикальные членения стен и отдельные подпоры (см. прил., рис. 2.2.53). К вертикальным членениям стен относили выступы и раскреповки, ордерные полуколонны и пилястры, лопатки, столбы и цепи из рустов, контрфорсы, анты и т. д. К отдельным подпорам причисляли ордерные колонны, отдельные столбы, кариатид, атлантов и гермы. Основополагающей и наиболее распространенной формой вертикального членения стен и самостоятельных подпор были ордерные колонны. Ордера имели определяющее значение для всего строя классического фасада и рассматривались в начале любого курса архитектуры отдельно и в первую очередь. В соответствии с данной традицией, ордерные колонны были

описаны нами ранее.

Для решения классических фасадов использовались приемы **выступов и раскреповок** из плоскости стены (см. прил., рис. 2.2.54). В одной части плоскости фасада образовывали выступ, а в другой создавали впадину. Выступом называли относительно небольшой выступ фасадной стены, ризалитом — существенно выдающуюся часть фасада. Раскреповка — это небольшой выступ, образуемый утолщением фасадной стены (при невозможности сделать настоящий выступ). Чаще всего раскреповку делали в полкирпича, чтобы не утолщать чрезмерно стену. Классические выступы делали симметрично относительно центральной оси фасада. Наиболее распространено было выделение центральной части фасада, хотя встречались и фасады с выделением боковых плоскостей. Если здание было длинным, делали три выступа: один по центру и два по бокам (см. прил., рис. 2.2.55). Фасад очень протяженного здания приходилось разбивать большим числом выступов и раскреповок, образовывавшиеся при этом плоскости рассматривались как «лежачие» и «стоячие» прямоугольники [110, с. 153]. «.. При вертикальном членении фасадов следует придавать смежным членениям по возможности не одинаковые формы и не равные размеры» [110, с. 154]. Существовало также общее правило, согласно которому впадины делались более широкими, чем выступы [16, с. 16]. При разбивке фасадов на плоскости учитывали также расположение окон и дверей: «… всегда следует предпочесть разбивку с нечетным числом окон; наиболее часто встречающийся случай с пятью оконными осями дает в то же время наилучший фасад для простого жилого дома» [16, с. 14].

Лопатки — это узкие вертикальные полосы прямоугольного сечения на стене. Они украшали фасады жилых домов и размещались обычно в простенках, обрамляя окна на углах зданий. От пилястр лопатки отличались отсутствием капителей и баз. Лопатки старались делать отличными от ордерных пропорций: им предписывалось выступать из стен на 1/4 ширины, но обычно их выделяли незначительно — на полкирпича [56, с. 55]. Лопатки могли быть гладкими, но могли и украшаться филенками (см. прил., рис. 2.2.56).

Столб из рустов — лопатка, декорированная ровными рядами рустов. Такие столбы украшали углы и простенки фасадов. Русты имитировали кладку из каменных блоков; на столбах их ставили ровно, без перевязки швов (см. прил., рис. 2.2.57). **Цепь из рустов** представляла собой тот же столб, но здесь русты были поставлены с перевязкой швов. Длинные камни чередовались с короткими — ложки с тычками. При обработке угла здания необходимо было соблюдать правило укладки камней. Русты рассматривали как прямоугольные камни: если на одной стороне фасада стояла короткая сторона камня (тычок), то на другой должна была находиться протяженная сторона (ложок) (см. прил., рис. 2.2.58). Цепи из рустов могли находиться не только на углах, но и посередине стены. Они подразделяли однообразную поверхность стены на отдельные части и располагались, как правило, напротив поперечных стен. Традиция предписывала при наличии цепи из рустов посередине стены обязательно оформлять рустами и углы здания. «Русты на углах вовсе не требуют вертикальных цепей на средине стены, но вертикальные цепи на стене непременно требуют руста на углах» [151, с. 77].

Контрфорсами назывались выступы из стен, предназначенные для погашения распора сводов (см. прил., рис. 2.2.59). Это была строго конструктивная форма. Выступ контерфорса превосходил его ширину, контрфорс мог делаться с наклоном. Это элемент применялся главным образом в романском и готическом зодчестве, в классической архитектуре его делали редко и старались маскировать под пилястры или лопатки.

Анты — торцы боковых стен, выступающие вперед, в одну линию с колоннами, — встречались у некоторых форм греческих храмов (см. прил., рис. 2.2.60). Анты заменяли собой угловые колонны лицевого фасада и были переходной формой от вертикальных членений к отдельным подпорам.

Столб — это простая вертикальная опора, лишенная ордерного оформления. Столбы ставили тогда, когда вышележащая нагрузка была настолько значительна, что колонны ордерных пропорций удержать ее не могли. Их использовали, например, вместо колонн в ордерных римских аркадах или на углах

арочной колоннады. Поперечное сечение столба могло быть самых разнообразных форм: квадрат, многоугольник, круг, крест и т. д. Утонений в столбах не делали. Столб могли оформить как пилястру, без учета ордерных пропорций. Внизу столба делалось небольшое расширение в виде цоколя (реже в виде базы колонны), а сверху столб завершался небольшим карнизом, например в форме импоста. Изредка столб заканчивался капителью дорического или даже коринфского ордера. Тело столбов часто украшали филенками (см. прил., рис. 2.2.61).

Существовали **особые формы отдельных подпор** в виде человеческих фигур: кариатиды, атланты и гермы. **Кариатидами** или **корами** назывались женские фигуры, поддерживающие антаблемент. Классическая традиция рекомендовала выполнять их в виде одетых фигур в полный рост с бесстрастными лицами. Одна нога кариатиды должна была быть прямой, другая — полусогнутой в колене, на голове могла стоять корзина, служащая переходным элементом от фигуры к балке (см. прил., рис. 2.2.62). **Атланты** (греческое название) или **теламоны** (римское название) — это мужские фигуры, несущие тяжесть перекрытия (см. прил., рис. 2.2.63). Атлантов изображали обнаженными, с напряженными мускулами и закинутыми вверх руками, поддерживающими толстые каменные балки. Фигуры могли также «вырастать» из декоративных консолей или вертикальных кронштейнов — такие формы назывались **полуатлантами** (**полутеламонами**). Человеческие головы или бюсты на квадратных подставках, утоняющихся книзу, назывались **гермами** (см. прил., рис. 2.2.64). Гермы украшали поддерживающие консоли и балюстрады террас.

2.3. Виды обработки поля стены, верхние завершения стен и зданий

Для обработки плоскости поля стены фасада применялись следующие архитектурные элементы и приемы: русты, филенки, ниши и впадины, картуши и доски, статуи и рельефы, фрески, мозаики, сграффито, а также окраска и фактурная обработка (см. прил., рис. 2.3.1). Собранные о них сведения подробно приведены в приложении 2.3.1.

Русты — декоративный элемент фасада, подчеркивающий или имитирующий кладку из крупных камней. Как и все архитектурные формы классицизма, русты могли быть сделаны из камня, но в большинстве случаев выполнялись в штукатурке по кирпичной кладке. Несмотря на то, что техника изготовления рустов была различной, штукатурные работы повторяли приемы кладки из камней. Исторически сложилось несколько хорошо узнаваемых типов рисунка рустов: циклопическая кладка, греческий руст, итальянский руст, французский руст и квадры.

Циклопической или «циклопской» [56, с. 60] кладкой называли рисунок, имитирующий кладку из колотого камня с глубокой и неправильной сетью швов (см. прил., рис. 2.3.2). Эта кладка отличалась от обычных рустов грубой отделкой и применялась преимущественно в нижних этажах. Греческий руст представлял собою перемежающиеся ряды плоских ровных камней различной высоты — между широкими рядами вставлялись узкие (см. прил., рис. 2.3.3). Длина узких камней делалась меньше длины широких, при этом широкие ряды состояли из ложков, а узкие — из тычков и ложков. Швы этой кладки были такими тонкими, что на расстоянии становились незаметны. Римско-итальянские русты, в отличие от слабо выступающего греческого руста, имели глубокий рельеф (см. прил., рис. 2.3.4). Рисунки рустованной кладки различались: все ряды камней могли быть одинаковой высоты или чередоваться (узкий ряд через высокий). Могла отличаться и ширина камней (например, чередовали тычок и ложок). Швы римско-итальянских рустов были глубокими, обработка профиля шва могла иметь следующие формы: шов треугольного сечения с кромкой, срезанной под углом 45°; прямоугольный шов; закругленный шов с кромками, обтесанными по кривой четверти круга; желобчатый шов с кромками, обделанными полужелобом; сложный руст с краями, украшенными сочетаниями разных обломов (см. прил., рис. 2.3.5). Особо выделяли французский руст, имевший только горизонтальную разрезку без вертикальных перебивок [15, с. 158]. Поверхность руста решали по-разному: плоской, гладкой, обведенной в филенчатую рамку или несколько заглубленной. Плоскость руста могли делать неровной, воссоздавая поверхности

каменных кладок разной степени обработки — от шероховатых до грубо сколотых (см. прил., рис. 2.3.6).

Русты с поверхностью, отделанной в виде трехмерного тела (например, пирамиды или призмы с наклонными гранями), назывались квадрами. Пирамидальные квадры, иногда называемые брильянтовыми или алмазными [56, с. 59], — это русты, лицевая сторона которых отесана в форме четырехгранных пирамид (см. прил., рис. 2.3.7). Обычно их выполняли из камня, так как штукатурный брильянтовый руст быстро терял геометрическую правильность (в том числе от ежегодных окрасок). Призматические квадры (со срезанной верхней плоскостью) (см. прил., рис. 2.3.8) часто встречались на фасадах венецианских дворцов и потому назывались также венецианскими. Их ребра были менее острыми, чем у пирамидальных квадров, поэтому венецианские призматические квадры применяли как при каменной, так и при штукатурной отделке фасадов.

При украшении фасада рустами придерживались определенных установленных правил [56, с. 59], предписывающих украшать наиболее выступающими и богатыми рустами нижний этаж, а затем постепенно ослаблять русты и в верхнем этаже делать самые легкие (см. прил., рис. 2.3.9). Такой прием увеличивал высоту фасада, а рустованный цокольный этаж придавал зданию тектоническую устойчивость. «Русты применяются там, где желательно придать характер силы и прочности, при этом обработку рустов следует видоизменять в зависимости от той силы, которую желают придать производимому ими впечатлению» [151, с. 73]. Классический канон предписывал разбивать горизонтальные швы рустов так, чтобы они всегда совпадали с верхними и нижними линиями прямоугольных оконных и дверных проемов. При определении высоты рустов начало и конец разбивки привязывали к горизонтальным тягам, идущим по фасаду. При определении числа рядов (например, на этаже) «... нечетное число рядов предпочитается четному; четное число можно допустить только в таком случае, если невозможно изменить высоту... Высота одного ряда квадров при обычных постройках берется не меньше 30 см и не больше 40 см, причем по высоте окна приходится от 7 до 8 рядов» [16, с. 17]. При решении углов

рустованных зданий следовало соблюдать перевязь рустов и на углах ложки должны были перемежаться с тычками. На смежном боковом фасаде против тычков ставили ложки, а против ложков — тычки (см. прил., рис. 2.3.10). При тесовой кладке это получалось в силу самой технологии кладки, а в случае штукатурной поверхности отделка всегда должна была точно воспроизводить приемы тесовой кладки.

Пустующие плоскости поля стены часто украшали декоративными панно, окруженными рамками разной формы — **филенками** (см. прил., рис. 2.3.11). Внутреннее поле филенки носило название зеркала. Филенки могли иметь различные формы, но так как их рамки, как правило, были параллельны краям украшаемой части стены, филенки обычно делались прямоугольными или квадратными. Тем не менее встречались треугольные и круглые филенки. Классические принципы симметрии и уравновешенности были основополагающими и здесь. Филенки имели ордерное происхождение, их профили делали по аналогии с антаблементами или архивольтами ионического либо коринфского ордеров [110, с. 137]: филенки точно так же образовывали сочетанием нескольких последовательно уходящих полок с переходными обломами между ними. По краю филенки обрамляли маленькими криволинейными обломами — каблучками и валиками (см. прил., рис. 2.3.12). Важной частью филенок были углы: прямые; с входящим прямым углом, заполненным кнопкой; с выходящей четвертью окружности и небольшими изломами в соединениях с рамкой; с входящей четвертью окружности (см. прил., рис. 2.3.13). Поля филенок могли окрашивать в цвет фасада, украшать цветными мраморными вставками или скульптурным орнаментом (см. прил., рис. 2.3.14–2.3.16).

Рамка, которая представляла собой простой прямоугольный уступ внутрь стены без обрамляющей филенки, называлась **впадиной.** Глубина впадины была незначительна — четверть или половина кирпича. Впадины могли быть как самостоятельным украшением стены, так и местом для размещения какого-либо рельефа или, например, герба. Эта форма была переходным видом от филенок к

нишам (см. прил., рис. 2.3.17).

Нишей называли такую впадину в толще стены, глубина которой равнялась примерно половине ее ширины. В нишах ставили статуи, вазы или канделябры, но часто оставляли и пустыми. По внешним очертаниям ниши делились на прямоугольные, полуциркульные (то есть перекрытые сверху аркой) и круглые. В плане ниши могли быть прямоугольными и полукруглыми (см. прил., рис. 2.3.18). Соответственно, полуциркульная ниша могла иметь потолок в виде цилиндрического свода или завершаться полукуполом. Круглые ниши, как правило, решались впадинами полушаровой формы; в них обыкновенно помещали скульптурные головы или бюсты (см. прил., рис. 2.3.19). Наилучшей пропорцией для прямоугольных ниш считалось соотношение в 2 квадрата, а для полукруглых и полуциркульных — в 2 и 2,5 квадрата. Если в полуциркульной нише помещали статую, ее голова должна была находиться в центре полукруга или верхнего квадрата. Внутренность ниши, за исключением верхнего полукупола, должна была оставаться гладкой, служа фоном для статуи [110, с. 141]. Иногда поверхность ниши формировали русты, идущие по всей стене. Верхний полукруг полуциркульной ниши отделялся от основания горизонтальной тягой (импостом) и украшался рельефом в виде раковины, а если ниша была очень велика — в виде кессонов. Снаружи ниши могли обрамлять разными способами: профилировать рустами, окаймлять наличником, выполнять архивольт по полукругу и лопатки по ребрам (см. прил., рис. 2.3.20, 2.3.21). Самое богатое убранство ниши состояло в том, что по бокам ее ставили колонны, которые поддерживали антаблемент с фронтоном и опирались вместе с нишей на общий пьедестал. Такая отделка подходила близко к ордерному оформлению окон.

Картуш — это украшение в виде щита или развернутого свитка, на котором изображали герб, эмблему, инициалы владельца, знаменательную дату и пр. (см. прил., рис. 2.3.22). Картуши эпохи Возрождения берут свое начало от средневековых щитов, которые прибивали на стены замков и дворцов. Впоследствии, помимо средневековых форм щита (боевого щита и турнирного тарча), для картушей применяли также форму овала с выпуклой поверхностью,

сильно вытянутого ромба, искривленного свитка и т. д. (см. прил., рис. 2.3.23, 2.3.24). Картуш простой круглой или овальной формы назывался медальоном. Располагали картуши в простенках между окнами, в тимпанах фронтонов.

На стенах зданий могли также размещать **декоративные доски** с надписями (см. прил., рис. 2.3.25). Такие доски встречались еще в Древней Греции и Древнем Риме. Формы их были разнообразны, простейшая форма — прямоугольник с четырьмя кнопками по углам. Доски обычно делали из более прочного материала, чем поле стены, и прикрепляли к стене штырями, заканчивающимися снаружи шляпками в виде кнопок (см. прил., рис. 2.3.26). Встречались мраморные, бронзовые с позолотой и чугунные доски.

Рельефы и **статуи** в классических зданиях занимали определенные, специально подготовленные места, а их образы и сюжеты соответствовали назначению сооружений. Такая подчиненность скульптуры архитектуре сообщала великим произведениям зодчества ту целостность и то художественное единство, которые так ценились в эпоху классицизма. При изображении героев и богов скульпторы опирались на традиции Античности (см. прил., рис. 2.3.27). Скульптурные элементы на зданиях могли иметь вид объемной формы или рельефа. Статуи ставили в следующих местах фасадов: по верху здания — на парапетах, аттиках и фронтонах; в отдельных нишах; у стен между колоннами; перед колоннами и пилястрами (см. прил., рис. 2.3.28, 2.3.29). Рельефы, применяемые для украшения фасада здания, рекомендовалось делать лаконичными и удобными для восприятия, количество рельефных планов следовало ограничивать одним или двумя уровнями. Рельефы изображали исторические события либо сцены из религиозной или даже семейной жизни, обычно в античных традициях. Располагали рельефы над воротами, над окнами или нишами, в простенках между окнами, в тимпанах фронтонов. Их выполняли также в виде длинных фризов, тянувшихся под венчающим карнизом или украшавших антаблементы колонных портиков (см. прил., рис. 2.3.30).

Живописные изображения, такие как **фрески, мозаики** и **сграффито** (см. прил., рис. 2.3.31, 2.3.32), описаны в приложении 2.3, но в северном климате

Санкт-Петербурга эти приемы использовались не часто.

Чрезвычайно важную роль в решении фасада играли **цвет и фактура поверхности стен**. Цвет стен соответствовал стилевым предпочтениям конкретной эпохи. Классические вкусы требовали сдержанной, теплой и светлой гаммы. А. Дуров писал: «... Тона эти большей частью желтые, золотистые, красноватые и коричневые, серые и т. п. Они не должны быть ярки, для смягчения этой неприятной для глаза яркости к чистому тону прибавляется некоторая другая убивающая яркость краска, делающая тон несколько более вялым. Вообще, теплые желтоватые тона приятнее холодных синеватых. Рекомендуется, вообще, окрашивать фасады в два тона; все выступающие членения и скульптурные украшения фасада окрашиваются светлым тоном, а само поле стены — более темным» [56, с. 58]. Оштукатуренная стена окрашивалась в тона, соответствующие цвету естественного камня — известняка, песчаника, гранита.

Поверхность стен делали гладкой или обрабатывали рустами различной фактуры — от грубо сколотых до ровных, с неглубокими прожилками швов. Русты с глубоким рельефом располагались на цоколе, к верху стены их рельеф ослаблялся или сменялся гладкой поверхностью. Естественный камень для отделки стен в русском классицизме применяли нечасто. Известняком и гранитом облицовывали, как правило, цоколи и цокольные этажи. Облицовку стен на всю высоту здания делали гораздо реже. Местный известняк давал грубую поверхность и легко выветривался, гранит был очень дорог и тяжел в обработке, а мрамор крайне недолговечен в северном климате. В Италии и других европейских странах облицовка стен плитами из мрамора или известняка была распространена гораздо шире (см. прил., рис. 2.3.33).

Элементы, расположенные на фасаде выше венчающего карниза, назывались **верхними завершениями стен.** К ним относили фронтоны, щипцы, парапеты, аттики, крыши и купола (см. прил., рис. 2.3.34). Формы и построения верхних завершений стен, крыш и куполов описаны в приложении 2.2.3.

Фронтоны — это торцы двускатной крыши, оформленные по законам ордерных классических построений. Фронтоны отличались значительным

разнообразием форм, но свое начало вели от треугольных греческих и римских фронтонов. Выделяли следующие виды фронтонов: треугольный греческий, треугольный римский, лучковый, полуфронтон, полукруглый и эллиптический, раскрепованный, выгрызенный (см. прил., рис. 2.3.35). Первые четыре формы использовались в эпоху строгого классицизма, а последние три отвергались и применялись в эпоху барокко.

Треугольные греческий и римский фронтоны имели разные углы наклона крыши. Греческие фронтоны делали ниже, а римские — выше. Угол наклона греческого фронтона составлял примерно 15°, римского — около 23°. Графическое построение греческих и римских фронтонов приведено в приложении на рис. 2.3.36. Треугольный фронтон состоял из следующих частей: горизонтального карниза, двух наклонных карнизов и пространства стены между ними, называемого тимпаном или полем фронтона. По двум наклонным сторонам фронтона проводили обычный карниз, а горизонтальный карниз делали без верхней венчающей части. Фронтоны украшали рельефами на тимпанах, акротериями и статуями, поставленными сверху (правила их установки приведены в приложении на рис. 2.3.36–2.3.42). Полуфронтоном назывался фронтон с прерванным посередине горизонтальным карнизом [151, с. 215]. Полуфронтон мог быть либо с фрагментами разорванного нижнего горизонтального карниза, либо без них (см. прил., рис. 2.3.43). Его построение ничем не отличалось от построения римского фронтона. Лучковый фронтон имел дугообразную форму, подобно луку с натянутой тетивой (см. прил., рис. 2.3.44). Для его построения использовали построение треугольного римского фронтона.

В эпоху Раннего Возрождения применялись фронтоны, очерченные по дуге овала или эллипса. В период строгого классицизма таких фронтонов не делали, так как не считали классически правильными. Раскрепованные фронтоны ставили на раскрепованные колонны. Углы фронтона, располагавшиеся над колоннами, выступали вперед, а основная его плоскость западала и совпадала с плоскостью стены (см. прил., рис. 2.3.45). Раскрепованные фронтоны и колонны были характерны для периода барокко. Если средняя часть фронтона частично

разрывалась другими врезающимися в нее формами (картушами или рельефами), такой неполный фронтон назывался разорванным или выгрызенным. Эта форма фронтонов часто встречалась в архитектуре итальянского барокко и позднее применялась по всей Европе, но классической ее не признавали. Вот характерное высказывание Н. В. Султанова: «Но форма эта совершенно бессмысленна и безвкусна и поэтому не должна быть применяема в изящной архитектуре» [151, с. 220].

Помимо фронтона, для оформления торцов крыш зданий XVIII–XIX вв. иногда использовалась такая форма, как **щипец.** В отличие от фронтона, щипец не отделялся горизонтальным карнизом и имел гораздо более крутые скаты (см. прил., рис. 2.3.46). Эта форма пришла из средневековой готической архитектуры и в период итальянского Ренессанса встречалась редко.

Распространенным видом завершения стен был **парапет** (см. прил., рис. 2.3.47) — невысокая стенка, расположенная выше карниза здания. Парапеты вели свое начало от военной архитектуры. При их возведении преследовали три цели: визуально повысить здание и придать ему бóльшую стройность, заслонить вид кровли, обеспечить безопасность хождения по ней (например, при очистке от снега). Решение элементов глухого парапета отталкивалось от упрощенного повторения форм пьедестала — в парапетной стенке так же выделяли цоколь, стул и карниз. Плоскость цоколя ставили вровень с плоскостью стены. Для разделения стенок парапета ставили столбики-тумбы, прорисованные в пропорциях, подобных пропорциям пьедесталов (см. прил., рис. 2.3.48, 2.3.49). Тумбы ставили по осям простенков, а заполняющие стенки располагали над окнами. Парапеты могли решать как глухие стенки, как балюстрады, а в XIX в. и как решетчатые ограждения (см. прил., рис. 2.3.50–2.3.53).

Аттиком называлась высокая стенка (значительно выше парапета), расположенная над венчающим карнизом. Древние римляне ставили аттики над триумфальными арками. В эпохи Возрождения и классицизма аттики делали выше венчающих здания антаблементов примерно в 1,5–2 раза, но встречалось поднятие аттика в 3 и даже в 3,5 раза выше антаблемента. По архитектурной

обработке аттик уподоблялся пьедесталу и парапету. Если аттики ставили на здании совместно с парапетами, то аттики делали на главных выступающих частях фасадов, а парапеты — над впадинами и второстепенными частями. Аттики украшали скульптурами, места расположения которых регламентировались (см. прил., рис. 2.3.54). Значительная высота аттика позволяла устраивать в нем целый дополнительный этаж, называемый аттиковым этажом (см. прил., рис. 2.3.55). Окна для освещения помещений такого этажа делались в плоскости стены между вертикальными тумбочками и чаще всего имели лежачую вытянутую форму, близкую к квадрату. Этот прием разработал и использовал во многих проектах А. Палладио [117].

Из эпохи Возрождения пришел способ устраивать над центром фасада аттиковый этаж, увенчанный треугольным фронтоном. Это решение последователи строгой классики критиковали, так как над одной венчающей формой ставилась другая. Тем не менее, благодаря многочисленным образцам, этот прием прочно вошел в архитектурную практику. В эпоху барокко делали высокие аттики, существенно превосходящие римские. Архитекторы трактовали аттик как стену и сверху ставили лучковый фронтон. Барочные аттики сбоку поддерживались большими волютообразными элементами — эвольвентами. Общая форма, сочетавшая аттик, фронтон, эвольвенты и боковые тумбы, производила впечатление странно изогнутого фронтона (см. прил., рис. 2.3.56) «с присущими стилю вычурными украшениями» [110, с. 196].

Следует обратить внимание на подход к решению **крыш** в архитектуре классических зданий. К крышам отношение в классицизме было особое — в курсе теории архитектурных форм описание их построения опускали или приводили в самом конце. Н. В. Султанов писал: «Затем устройство самой кровли, за редкими исключениями, ограничивается обыкновенно исключительно строительными приемами, без всякой заботы об каком-либо изяществе или красоте; если же, кроме того, мы припомним наши безобразные слуховые окна и разбросанные без всякого порядка грубые дымовые трубы, то невольно придем к тому заключению, что внешность наших крыш, за малыми исключениями, может испортить любой

фасад. Вот почему прикрыть крышу отчасти или совсем является крайне полезным» [151, с. 407]. Крыши строгого классицизма прятались за парапетами и аттиками. При изображении фасада крышу могли опустить вовсе, как несущественный для архитектурных форм элемент (см. прил., рис. 2.3.57).

Крыши строгого классицизма имели небольшой уклон. В принципе, их следовало делать как можно ниже, и уклон кровли ограничивался только климатом страны и применяемым материалом. «Строгий фасад, построенный по правилам колонного ордера, не следует увенчивать не соответствующей ему высокой и крутой кровлей» [56, с. 86]. Крыши барокко и французского маньеризма, напротив, были высокими и имели мансарды. В России уклон кровли ограничивался законодательством. Ст. 317 Строительного устава гласила: «На всех строениях, по линии улиц устраиваемых, но не имеющих правильных архитектурных фасадов, колонн, пилястров и фронтонов, дозволяется делать кровли высотою две седьмых противу ширины самого строения, не включая в ширину строения карнизов. Высота кровли считается от поперечных связей, в которые укрепляются стропильные ноги» [156 с. 317]. Высоту подъема всегда выражали в дробных долях от всей ширины двускатной крыши, а не от половины ее. Поэтому, если говорилось, что высота крыши равна 2/7, это значило, что вся ширина крыши разделена на 7 частей, из которых 2 части взяты по центру в высоту. Максимальный угол подъема по уставу, следовательно, составлял 30°. Кровли «правильных» фасадов, построенных по законам классических форм, имели угол наклона греческих и римских фронтонов — 15° и 23° соответственно. Выделяли односкатные, двухскатные, вальмовые, мансардные и иные виды крышьи. Большинство классических зданий имело четырехскатные крыши, скаты которых назывались вальмами, а сами крыши — вальмовыми. Требования к построению вальмовых крыш были следующие: скаты должны иметь равный уклон; карниз должен быть горизонтальным и идти на одной высоте по периметру всего здания; конек — горизонтальный. Для достижения этих условий были разработаны графические построения (см. прил., рис. 2.3.58, 2.3.59). Такие формы крыш, как полувальмовая, мансардная, пирамидальная и т. п., использовались в

периоды барокко и эклектики (см. прил., рис. 2.3.60).

В отличие от крыш, **купола** являлись важными композиционными элементами фасадов классических зданий. Их делали сферической и эллиптической формы; в России над православными храмами ставили также луковичные купола. Сферические купола классицизма вели свое начало от купольного свода знаменитого римского Пантеона (см. прил., рис. 2.3.61). Классический купол стоял на барабане, а снизу, по образцу Пантеона, часто делали ступени, оформлявшие переход от карниза к куполу. Верхняя почти плоская часть сферических куполов была неудобна для стока воды, поэтому сверху на купол ставили маленькую башенку со световыми окнами (см. прил., рис. 2.3.62, 2.3.63). Очертания эллиптических куполов обычно рисовали от руки, но существовали и геометрические способы их построения (см. прил., рис. 2.3.64).

2.4. Система обрамлений отверстий фасада

Теория архитектурных форм описывала решение фасадного оформления окон, дверей и балконов. Несмотря на то, что обрамления окон и дверей имели много общего, их рассматривали раздельно. Теория архитектурных форм создала целую систему оформления **оконных проемов.** Четко регламентировались пропорции и формы окон, а также принципы их размещения на фасаде. Окна подразделяли по видам очертаний проемов, а затем последовательно описывали их фасадные обрамления (см. прил., рис. 2.4.1).

Основным условием гармоничного расположения оконных проемов на фасаде считалось их равномерное распределение по стене (см. прил., рис. 2.4.2). Ширину простенка предписывалось делать несколько более ширины окон [151, с. 244]. Окна разных этажей должны были располагаться по одной вертикальной оси. Самыми высокими и богато оформленными делали окна парадных этажей. В XVIII–XIX вв. существовали разные способы устройства окон и их проемов (см. прил., рис. 2.4.3–2.4.6). Рисунок переплетов не описывался теорией

архитектурных форм. Со времен Возрождения оконные проемы на архитектурных чертежах часто просто заливали темным тоном, не показывая переплеты. Тем не менее каждой эпохе соответствовал свой рисунок переплетов, определявшийся не только технологиями изготовления стекла и рам, но и художественными вкусами (см. прил., рис. 2.4.7).

Классические окна имели прямоугольную, лучковую, полуциркульную, круглую, полукруглую или овальную форму. Кроме того, применялись сложные окна (несколько окон с узкими простенками объединяли обрамлением в единую композицию). Геометрические размеры окон определялись функциональным удобством и назначением помещений [33], однако не менее важными, чем практические соображения, были представления о «хороших» пропорциях окон (см. прил., рис. 2.4.8–2.4.11). Согласно классической теории, «правильными» считались прямоугольные окна с отношением высоты к ширине около 2:1 [151, с. 243; 56, с. 63]. Такое отношение называли «в два квадрата» и принимали как максимум для прямоугольного окна и как минимум — для полуциркульного [33]. Хорошими пропорциями для прямоугольных окон основных этажей считались 2 или 1,5 квадрата. Прямоугольные окна в 2,5 квадрата, характерные для эпохи барокко, в классицизме не приветствовались [33]. На цокольных и аттиковых этажах рекомендовалось располагать так называемые «лежачие» окна, слегка вытянутые в горизонтальном направлении, отношение сторон которых составляло 2/3 или 3/4. Окна аттиковых этажей традиционно приближали по пропорциям к квадрату. Полуциркульные окна имели более вытянутые пропорции — 2 или 2,5 квадрата.

Выбор пропорций, очертаний и видов обрамлений окон зависел от их места на фасаде дома. В зависимости от расположения выделяли окна основных и второстепенных этажей (цокольных и верхних этажей, фронтонов, окна над входными дверьми, на крыше). Окна основных этажей делали прямоугольными, лучковыми, полуциркульными и сложными. Окна второстепенных этажей, как правило, были других пропорций и форм: «лежачие» прямоугольные, круглые, полукруглые, овальные. Обрамления окон рассматривались в порядке развития

декоративных форм от простых к сложным.

Прямоугольные и лучковые окна основных этажей имели одинаковые типы обрамлений. Классификация обрамлений в порядке усложнения форм приведена в приложении на рис. 2.4.12. Существовали следующие типы прямоугольных и лучковых окон основных этажей: простые окна без обрамлений с подоконным карнизом (см. прил., рис. 2.4.13); окна с фаской (см. прил., рис. 2.4.14); окна с наличником (см. прил., рис. 2.4.15–2.4.17); окна с рустованной перемычкой (см. прил., рис. 2.4.18–2.4.20); окна с наличником и ушками (см. прил., рис. 2.4.21, 2.4.22); окна с наличником и подоконным карнизом (см. прил., рис. 2.4.23); окна с наличником и подоконным парапетом (см. прил., рис. 2.4.24, 2.4.25); окна с сандриком (см. прил., рис. 2.4.26); окна с сандриком на кронштейнах или консолях (см. прил., рис. 2.4.27–2.4.29); окна с сандриком на кронштейнах и контрналичниками (см. прил., рис. 2.4.30, 2.4.31); окна с сандриком и фронтоном (см. прил., рис. 2.4.32, 2.4.33); ордерные окна (см. прил., рис. 2.4.34).

Полуциркульными обычно делали самые парадные и изысканные окна основных этажей. При поиске решений обрамлений для таких окон отталкивались от обрамлений прямоугольных окон, дополняя их новыми деталями и формами. Классификация форм обрамлений полуциркульных окон по мере их усложнения приведена в приложении на рис. 2.4.35. Типы полуциркульных окон: окно с фаской (см. прил., рис. 2.4.36); окно с наличником (см. прил., рис. 2.4.37); окно с рустованной перемычкой (см. прил., рис. 2.4.38–2.4.40); окно с наличником в виде архивольта (см. прил., рис. 2.4.41); окно с сандриком (окно Браманте) (см. прил., рис. 2.4.42–2.4.44); ордерное окно (см. прил., рис. 2.4.45); окно Сансовино (см. прил., рис. 2.4.46). Применялись также неклассические формы — трифорий (см. прил., рис. 2.4.47) и болонское окно (см. прил., рис. 2.4.48). Подробно виды и построения окон описаны в приложении 2.4.1.

Сложными окнами называли комбинации из двух или трех окон, объединенных в одно окно, охваченное общим обрамлением [33]. Их применяли, когда требовалось сделать широкое парадное окно, пропорции которого не

соответствовали классическим (то есть близким к двум квадратам) [151, с. 267; 110, с. 221]. Разбив широкое окно на вертикальные части и установив узкие простенки, удавалось добиться нужных соотношений. Сложные окна могли быть двойными или тройными, большее число окон предпочитали обрабатывать как аркады или галереи [33]. Классификация форм обрамлений таких окон приведена в приложении на рис. 2.4.49. Типы сложных окон: прямоугольные двойные (парные) окна, обрамленные наличником или портиком (см. прил., рис. 2.4.50); прямоугольные тройные окна, обрамленные портиком (см. прил., рис. 2.4.51); полуциркульные двойные окна, обрамленные аркадой или увенчанные сандриком (см. прил., рис. 2.4.52, 2.4.53); полуциркульные тройные ордерные окна (см. прил., рис. 2.4.54, 2.4.55); окно Палладио (см. прил., рис. 2.4.56); окно Баччо д'Аньоло (см. прил., рис. 2.4.57).

Окна особых форм (полукруглые, круглые, овальные, прямоугольные, лежачих пропорций) не использовали в основных этажах и применяли только в определенных местах. В зависимости от расположения выделяли следующие виды второстепенных окон: окна верхних этажей (аттиковых этажей, фронтонов и пр.); окна над дверью; окна цокольных и полуподвальных этажей; окна на крыше (см. прил., рис. 2.4.58). Описания, построения и места расположения этих окон подробно приведены в приложении 2.4.1: полукруглых окон — на рис. 2.4.59; круглых — на рис. 2.4.60; овальных — на рис. 2.4.61; квадратных и лежачих прямоугольных — на рис. 2.4.62, 2.4.63; окон над входной дверью — на рис. 2.4.64; окон цокольных этажей — на рис. 2.4.65; мансардных окон и окон на крыше — на рис. 2.4.66, 2.4.67.

Все описанные формы были широко распространены, и только взаимосвязанная логика их построения позволяла архитекторам свободно оперировать всем объемом классических формообразующих средств. В приложении 2.4.1 даны построения «в массах», позволяющие быстро и достаточно точно воспроизвести наиболее распространенные классические типы окон.

Двери и порталы. В диссертации рассматриваются только наружные

входные двери, так как они являются частью оформления фасада. Архитектурные формы дверей и окон в классицизме имели общие принципы решения. Существовало такое же деление форм — на прямоугольные и полуциркульные, архитектурное оформление дверей также рассматривалось от простого к сложному — от наличника к сандрику и далее к ордерному портику. Тем не менее функциональные особенности дверей определяли существенные особенности построения их форм и деталей.

Форма дверей могла быть прямоугольной, лучковой и полуциркульной. Обрамление лучковых и прямоугольных дверей решалось одинаково, а обрамление полуциркульных дверей имело некоторые дополнительные архитектурные формы. Лучшей пропорцией для дверей считалась пропорция в 2 квадрата [151, с. 303]. Встречались также прямоугольные и лучковые двери пропорцией в 1,5 квадрата — такие двери делали, когда требовался широкий вход, а увеличить высоту не было возможности. Полуциркульные двери имели более вытянутые пропорции — от 2 до 2,5 квадратов (см. прил., рис. 2.4.68). На фасаде здания могли располагаться **ворота** для въезда карет, пропорции которых вынуждены были делать пониженными — от 1 до 1,5 квадратов.

Входные двери могли выходить на **крыльцо**, такое решение было более характерно для дворцов и загородных усадеб. В Санкт-Петербурге и Москве, где дома ставили по красной линии, выходить на тротуар крыльцами было запрещено. Сборник обязательных постановлений Санкт-Петербургской Городской думы (§ 33) не разрешал выпускать на тротуар больше одной ступени наружной лестницы, дабы не стеснять движения пешеходов: «... выходить ступенями на тротуар более 8 вершков за линию построек воспрещается» [156]. В таком случае низ двери делали на высоте одной ступени от уровня земли. Верхнюю грань двери (перемычку) старались расположить на одном уровне с перемычками окон. Так как размеры дверных створок обычно были ниже указанной высоты, применяли различные способы визуального увеличения высоты дверного проема. Например, делали большие двери, а в них — меньшие створки для прохода людей или ставили над дверью окно, служившее для освещения вестибюля (см. прил., рис.

2.4.69). Навесы над входными дверьми проектировали в виде балконов или портиков, применение козырьков в классицизме не одобрялось.

Деревянные заполнения дверных проемов состояли из обвязочной коробки, не имевшей декоративного значения, и дверных створок, разбитых филенками с глубоким рельефом (см. прил., рис. 2.4.70). Створки наружных дверей могли быть остеклены (так поступали в Санкт-Петербурге в период елизаветинского барокко, несмотря на суровый северный климат). Глухие заполнения дверных проемов, по образцу древнеримских храмов и зданий итальянского Возрождения, могли быть обиты бронзой (см. прил., рис. 2.4.71). Металлические решетчатые заполнения устанавливали в проемах ворот (см. прил., рис. 2.4.72). Важнейшую роль в решении архитектурных форм дверей играли три основополагающих образца порталов — двери храма Эрехтейона в Афинах, двери римского Пантеона и дверь Дж. Виньолы [22, с. 50] (см. прил., рис. 2.4.73–2.4.75). Копирование этих дверей (целиком или отдельных элементов) было широко распространено в архитектуре Санкт-Петербурга.

Виды дверных обрамлений подразделялись в зависимости от формы проемов на две большие группы: обрамления прямоугольных и полуциркульных дверей. Классификация форм обрамлений дверей приведена в приложении на рис. 2.4.76, 2.4.77, 2.4.91. Основные формы обрамлений **прямоугольных дверей**: дверь с наличником (см. прил., рис. 2.4.78–2.4.80); дверь с фаской или наличником в рустованной стене (см. прил., рис. 2.4.81, 2.4.82); дверь с наличником и сандриком (см. прил., рис. 2.4.83, 2.4.84); дверь с наличником, сандриком и контрналичником (см. прил., рис. 2.4.85, 2.4.86, 2.4.87); ордерная дверь (см. прил., рис. 2.4.88–2.4.90). Основные формы обрамлений **полуциркульных дверей**: дверь с наличником (см. прил., рис. 2.4.92); дверь в рустованной стене (см. прил., рис. 2.4.93); дверь с архивольтом и импостом (см. прил., рис. 2.4.94); дверь с сандриком (см. прил., рис. 2.4.95); ордерная дверь (см. прил., рис. 2.4.96). Наиболее богатым украшением дверных проемов было обрамление архитектурным колонным ордером. Над антаблементом ордерной двери нередко помещали фронтон, парапет или балкон с балюстрадой. Таким образом, дверное

обрамление постепенно разрасталось в портал, представлявший собой сложную композицию архитектурных форм, включавшую, помимо двери, колонны, окна, ниши, верхние завершения и т. д. В классической архитектуре были выработаны и широко применялись приемы зрительного увеличения дверей при сохранении эргономичного размера створок: двери встраивали в последовательно нарастающие формы портала. В гражданских зданиях порталы обычно ограничивались пределами первого этажа, в котором находилась дверь, но порталы церковных и важнейших общественных сооружений могли быть двухэтажными (см. прил. рис. 2.4.97–2.4.99).

Балконы в строгом классицизме использовали с осторожностью, так как они не считались чисто классической формой. Н. В. Султанов приводит такие рассуждения на данную тему: «Некоторые писатели-теоретики, вроде, например, Катрмер-де-Кенси, очень нападают на балкон как на архитектурную форму и выражают надежду, “что истинный вкус изгонит когда-нибудь эту форму, чуждую хорошей архитектуре”. Поэтому Плана берет балконы под свою защиту и так отвечает Катрмер-де-Кенси: “Мы не думаем, что балконы портят фасад. Нам, наоборот, кажется, что эти выступающие части, будучи хорошо распределены, отнимают монотонность у наших домов и что они приятно разбивают излишнюю высоту фасадов, внося живописную нотку, которой вовсе не следует пренебрегать. В их кронштейнах, площадках и перилах сверх практической пользы заключаются еще превосходные элементы, которые можно разнообразить до бесконечности, и лишать себя коих, мы смеем думать, было бы большой ошибкой”» [151, с. 352].

Архитекторы использовали балконы всегда, но временами старались нивелировать их ордерными формами, превращая балкон то в террасу на колонном портике, то в подоконный парапет. Виды балконов, ограждений и кронштейнов приведены в приложении на рис. 2.4.100. В зданиях XVII–XIX вв. можно выделить следующие виды балконов: над колонным портиком, на террасах, на кронштейнах, на выступе стен (ордерные балконы), в толще стены (французские балконы) (см. прил., рис. 2.4.101). Устройство балкона над входным колонным портиком наиболее соответствовало классическим представлениям.

Над антаблементом колонного ордера возводили парапет балкона, он мог быть глухим, но чаще решался как балюстрада. Балконными ограждениями обрамляли террасы, образованные выступающим нижним этажом. Балкон могли располагать на кронштейнах (см. прил. рис. 2.4.102–2.4.104). Кронштейнов могло быть два или более (в зависимости от длины балкона). Применялись горизонтальные коринфские кронштейны, вертикальные кронштейны и кронштейны со встроенным квадратом. Формы балконных консолей, не являвшиеся полностью классическими по происхождению, чаще всего становились объектом художественного поиска в периоды барокко и эклектики.

Балкон могли устроить в выступе стены, при этом его вынос делали минимальным, чтобы расположить на нем колонный ордер. Такие балконы рисовал Палладио — он ставил их у окон этажа, оформленного ордером. Балконы делали и в толще стены (с решетками и без оформления окон ордером). Эти балконы, называемые также французскими, не имели собственно балконной площадки — ограждение устанавливалось непосредственно в проеме: с наружной стороны, прямо перед балконной дверью.

2.5. Методика исследования фасадных элементов исторических зданий на основе «теории архитектурных форм» (на примере архитектуры Санкт-Петербурга XVIII в.)

Теория архитектурных форм описывала основополагающие элементы, не рассматривала региональные и стилевые особенности трансформации фасадных деталей. В архитектуре Санкт-Петербурга, которая обладает уникальными объёмными и образными характеристиками, были выработаны свои системы фасадных элементов, основанные на классических ордерных традициях, но имеющие существенные отличия. Исследование деталей исторических зданий (в частности Санкт-Петербурга) необходимо для реставрации архитектурных памятников и для изучения истории архитектуры в целом. В настоящее время не существует методики анализа архитектурных элементов фасадов исторических

зданий, построение которых основано на классической ордерной теории. Проблема исследования заключается в рассмотрении большого числа элементов, созданных на протяжении множества стилевых периодов. Как правило, при анализе архитектурных деталей той или иной эпохи рассматриваются только наиболее характерные элементы, а менее заметные опускаются, что не позволяет охватить всю стилистику форм. Анализ конкретного элемента проводится методом формального сравнения с простейшими геометрическими формами, что исключает истинное понимание процесса формообразования. Между тем все архитектурные элементы фасадов исторических зданий Санкт-Петербурга сформировались в процессе долгого исторического развития и несут смысловую и образную нагрузку, хорошо известную архитекторам XVIII–XIX вв. Для анализа фасадных деталей необходимо, с одной стороны, представлять исторический процесс развития конкретной формы, с другой стороны — охватить всю взаимосвязанную систему декора фасада. Анализ элементов классических форм возможен только на основе классической теории архитектурных форм, которая и позволяет понять происхождение и развитие формы, а также логику общего формообразования фасадов.

Методика предназначена для исследования формообразования фасадных элементов исторических зданий, построение которых основано на ордерной теории. Цель исследования — комплексный анализ архитектурных форм и определение стилистических закономерностей, конкретных приемов прорисовки и номенклатуры форм используемых элементов.

Исследование включает следующие этапы:

1) определение временных и географических границ исследования, выбор архитекторов и исторических зданий для анализа;

2) анализ общего композиционного построения фасадов;

3) анализ форм обломов и профилей;

4) анализ пропорционального построения колонного ордера, его состава и приемов размещения на фасаде;

5) анализ фасадных форм в соответствии с классификацией теории архитектурных форм XVII–XIX вв., выявление особенностей построения и конкретных приемов формообразования деталей;

6) составление сводной таблицы архитектурных элементов фасада и сравнение всей выявленной системы элементов с классической системой, а также с системами предыдущих и последующих периодов;

7) выявление общих закономерностей формообразования фасадных элементов изучаемого периода.

Границы исследования могут охватывать как архитектуру исторического стилевого периода в границах региона или города, так и творчество определенного автора (и даже анализ одного конкретного памятника). В данной работе апробация методики проверялась на анализе архитектуры Санкт-Петербурга XVIII в. В третьей и четвертой главах анализируются фасадные детали зданий Санкт-Петербурга стилевых периодов XVIII вв. XVIII век является основополагающим для развития архитектуры Санкт- Петербурга и всей России в целом. Именно в этот период была принята западноевропейская система архитектурных форм и заложены основы ее восприятия и принципы трансформации в русской архитектуры. На основании опыта проектной деятельности ведущих зодчих и основ профессионального обучения молодых архитекторов, заложенных в XVIII веке, развивалась в дальнейшем архитектура Санкт-Петербурга в XIX и начале XX века. При выборе временно́го промежутка учитывалось наличие в нем двух основных стилевых периодов — барокко и классицизма. При анализе архитектурных форм Санкт-Петербурга 18 века выделены шесть стилевых периодов: три периода барокко - петровское, аннинское, елизаветинское барокко и три периода классицизма – ранний, строгий и павловский классицизм. Стилевые периоды и их границы приняты на основе трудов российских ученых, в частности И. Э. Грабаря, В. И. Пилявского, С. В. Семенцова [47, 126, 145]. Эта достаточно подробная периодизация, как показало исследование, позволила понять, как формировались фасадные формы и как они

видоизменялись во времени, что позволило выявить их особенности и закономерности формообразования.

Для каждого стилевого периода определены ведущие архитекторы и наиболее значимые проекты. Выбор проиллюстрирован и наглядно подтвержден графическими схемами, выполненными по методике Т. А. Славиной (см. прил., рис. 3.1.1, 3.1.2). На схемах указаны границы стилистических периодов, ведущие архитекторы и время их работы в Санкт-Петербурге. При выборе архитекторов предпочтение отдавалось тем, чье творчество стало определяющим для стилистического формообразования элементов в конкретный исторический период. Исследование творческого почерка зодчего при построении архитектурных форм проводится с учетом его архитектурного образования, стилевых предпочтений, а также графического мастерства, анализируемого по авторским (или вышедшим из его мастерской) чертежам. Хотя эти сведения и необходимы, ограничиваться ими нельзя, так как наиболее полное выявление индивидуальных творческих характеристик автора возможно только после анализа его реализованных проектов. При выборе памятников следует руководствоваться сохранностью и достоверностью фасадных элементов декора, подтвержденными авторскими проектными чертежами, историческими фиксационными чертежами, реставрационными и исследовательскими документами.

Анализ общего композиционного построения фасада предусматривает рассмотрение именно фасадной композиции, а не объемно-пространственной композиции всего здания в целом. Подобный анализ фасада в отрыве от общего решения здания возможен только для построек, созданных по законам классической теории. При рассмотрении фасадов исторических зданий выделяются три последовательных уровня композиционного построения: 1) общее композиционное решение фасада; 2) выбор типа ордерного построения фасада; 3) оформление фасада архитектурными декоративными элементами. Первый уровень подразумевает выбор общей формы, силуэта и пропорциональной структуры фасада; выделение композиционных осей; выбор

соотношения выступающих и западающих частей и т. д. Второй уровень (выбор типа ордера) как бы накладывается на первый и становится определяющим для решения всего фасада. Классическая теория предусматривала следующие типы ордерного построения фасада, сложившиеся еще в эпоху Возрождения: безордерная композиция; одноэтажный ордер; одноэтажный ордер на цокольном этаже; поэтажный ордер; поэтажный ордер на цокольном этаже; колоссальный ордер; колоссальный ордер на цокольном этаже. Третий уровень предусматривает выбор архитектурных декоративных элементов оформления фасада и их конкретную прорисовку. В процессе исследования выявляются наиболее характерные для данного стилевого периода композиционные приемы и схемы фасадного решения.

Согласно классической теории архитектуры, рассмотрение архитектурных форм следует начинать с анализа обломов и профилей. При анализе обломов XVIII в., проводящемся в данной работе, следовало учитывать, что большинство тяг подвергалось многочисленным ремонтам и перетяжкам. Только рассмотрение большого числа элементов, в том числе каменных и интерьерных (наиболее достоверных), позволило выявить общие приемы прорисовки. При анализе профилей в первую очередь следует определить, какая система обломов используется — римская, греческая, барочная и т. д. Для этого нужно обратить внимание на прорисовку простых криволинейных обломов, таких как четвертной вал и каблучок, так как именно они являются маркерами, определяющими стилистику остальных обломов. Важными показателями служат также форма и качество прорисовки сложных составных обломов — слезников, модульонов и кронштейнов. При рассмотрении профилей важно учитывать соблюдение правил профилирования и ордерного порядка, а также наличие рельефного рисунка на гзимсах.

Следующим этапом является анализ колонных ордеров рассматриваемых зданий. Необходимо установить, какие ордерные системы могли послужить образцами для данного архитектора. Помимо основополагающих систем Дж. Виньолы и А. Палладио, ордеров греческих и римских памятников, выявляются

также системы, наиболее часто описываемые в теоретических архитектурных трудах, современных исследуемому периоду (при этом нельзя ограничиваться только русскоязычными источниками, так как язык архитектурного трактата никогда не являлся препятствием для его распространения). Следует провести графическое и пропорциональное сравнение колонных ордеров исследуемых памятников с аналогами, в первую очередь — с работами Виньолы и Палладио. Графическое сравнение ордеров следует проводить по методу И. Б. Михайловского, где определяющим параметром является единая высота колонны (см. прил., рис.2.1.24, 4.1.13–4.1.17). Сравнительные таблицы, основанные на едином модуле, не столь показательны. На основании графических таблиц ордеров выявляют пропорциональные соотношения частей ордера, сравнивают порядок и состав его элементов. Необходимо проанализировать причины выбора (или изменения) пропорционального построения и конкретной прорисовки элементов ордера, так как для архитекторов исторических зданий выбор типа построения ордера был важнейшей формообразующей (и даже философской) позицией.

После исследования колонного ордера следует перейти к анализу способов сочетания колонны и стены. Наличие и форма пилястр, полуколонн, сдвоенных колонн, раскреповок и т. п. — это важнейшие стилевые приемы. Существенной характеристикой формообразования фасадов служит также построение элементов основополагающих ордерных композиций — колоннад, аркад и портиков. При наличии данных элементов необходимо провести их сравнение с классическими аналогами.

Анализ фасадных форм предлагается проводить в порядке классификации архитектурных форм: горизонтальные членения стены (цоколи, венчающие карнизы, межэтажные пояса, подоконные пояса, второстепенные тяги); вертикальные членения стены (выступы, раскреповки, колонны, пилястры, лопатки, столбы, контрфорсы и пр.); элементы обработки поля стены (русты, виды декоративного покрытия стен, филенки, ниши, доски, картуши и пр.); верхние завершения зданий (парапеты, фронтоны, аттики, крыши, купола и пр.);

обрамления отверстий фасада (окна, двери, порталы, ворота, балконы). Каждый элемент имеет несколько типов форм, которые классическая теория рассматривает последовательно: от простой формы к наиболее сложной. Каждую форму исследуемого периода нужно сравнивать с близкой или соответствующей ей классической формой для выявления характерных особенностей.Помимо прорисовки деталей, следует рассмотреть их расположение на фасаде и пропорциональное построение. По каждому фасадному элементу выявляется, какие типы форм использовались в данный период, какие классические формы не встречаются и чем это объясняется. По возможности следует выявить наиболее характерные формы, присущие творчеству конкретного архитектора.

Завершает анализ архитектурных форм фасадных элементов каждого периода созданием сводной классификационной таблицы. Таким образом, проведенный анализ позволяет охватить как всю систему фасадных элементов в целом, так и формообразование конкретных деталей, а составление сводной таблицы дает возможность наглядно сравнивать изучаемые периоды с другими стилевыми эпохами и выявить общие закономерности и приемы построения архитектурных форм барокко и классицизма XVIII в. в Санкт-Петербурге. В заключение описываются выявленные общие закономерности, особенности и конкретные приемы формообразования фасадных элементов изучаемого периода. Исследование архитектурных форм по данной методике позволяет охватить всю систему фасадных элементов в целом и формообразование конкретных элементов в частности. Выявление целостной системы элементов и составление сводной таблицы позволяет проводить сравнение с другими историческими системами, а также способствует дополнению и уточнению элементов фасадов, определению авторства и датировки фасадных элементов.

Выводы 2 главы

1. Собраны, уточнены, доработаны и унифицированы схемы построения архитектурных элементов фасадов (цоколей, карнизов, обрамлений окон и дверей,

балясин) согласно правилам «теории архитектурных форм» на основе методов построения в массах, модульного и пропорционального соотношений.

Сведения о построении архитектурных элементов содержатся во множестве источников конца XVI – начала XX вв., а способы построения у разных авторов несколько отличаются. Автором диссертационного исследования собраны в изданиях разных авторов, а так же дополнительно разработаны схемы построения наиболее распространенных архитектурных форм (венчающих карнизов, межэтажных тяг, балясин, окон, дверей и т. п.). Построение элементов уточнено и приведено к исторически оправданному, простому и вместе с тем точному методу, удобному для применения в современной проектной деятельности — построению элементов в массах. Метод построения в массах, подробно описанный И. Б. Михаловским, является устоявшимся методом «теории архитектурных форм» — его использовал еще Н.-Ф. Блондель, элементы построения в массах можно увидеть на чертежах Д. Трезини и Д. Кваренги.

Некоторые схемы приближены к современным графическим способам построений: в частности, используются обозначения в десятичных дробях (в теории архитектурных форм XVI–XIX вв. применялись только натуральные дроби), а для указания угла наклона — градусы, также не встречающиеся в исторической литературе. Эти уточнения не влияют на построения форм, но существенно упрощают их современное восприятие и использование в проектной и реставрационной практике.

Обобщены сведения о видах и построении основополагающих классических архитектурных форм: обломов, профилей, колонных ордеров, балясин. Выявлены наиболее распространенные в архитектуре XVII–XIX вв. ордерные системы и формы балясин. Описаны виды сопряжения колонн со стеной и правила их оформления.

Собраны и проанализированы сведения об архитектурных формах горизонтальных членений стен, таких как цоколи, венчающие и межэтажные карнизы, подоконные и второстепенные тяги. Систематизирована информация из различных источников по теории архитектурных форм о вертикальных членениях

фасадов (выступах, раскреповках, ордерных колоннах, полуколоннах, пилястрах, лопатках, столбах и цепях из рустов, контрфорсах, антах и пр.) и отдельных опорах (столбах, кариатидах, атлантах, гермах и пр.). Рассмотрены архитектурные приемы и элементы обработки плоскости поля стены фасада: русты, филенки, ниши и впадины, картуши и доски, статуи и рельефы и т. п. Описаны виды рустов и правила их разбивки на фасаде. Представлены сведения об элементах верхних завершений стен (фронтонах, щипцах, парапетах, аттиках) и зданий (крышах, куполах). Показаны их виды (в частности, виды фронтонов) и графические построения.

Теория архитектурных форм создала целую систему оформления фасадных отверстий и сформировала четкий регламент определения пропорций и форм проемов, а также принципы их размещения на фасаде. Проемы подразделялись на оконные и дверные, типы их обрамлений описывались последовательно — по видам очертаний и расположению на фасаде. Особое внимание уделено рассмотрению многочисленных форм оконных обрамлений, строившихся методом соотношения частей между собой. Наиболее сложными в построении были ордерные формы окон, где осуществлялся переход от пропорционального соотношения частей обрамлений проема к модульному построению ордера. Выявлено большое количество распространенных форм обрамлений со взаимосвязанной логикой построения, позволявшей архитекторам использовать в практике весь объем классических формообразующих средств. Выявлены и проанализированы основные виды балконов, использовавшихся в зданиях XVII–XIX вв.: балконы над колонными портиками, на террасах, на кронштейнах, на выступе стен (ордерные), в толще стены (французские).

2. Разработана методика исследования систем архитектурных форм и деталей фасадов зданий отдельных стилистических периодов XVIII–XIX вв., позволяющая определять особенности и закономерности их формообразования, а также выявлять характерные датирующие элементы. Основные принципы методики: рассмотрение элементов в порядке разработанной классификации, анализ их построения, сравнение с каноническими элементами «теории

архитектурных форм» и элементами предшествующих и последующих стилевых эпох.Разработанная методика исследования стилевых систем архитектурных форм и деталей фасадов зданий конкретного исторического периода предполагает следующий порядок работы:

1) определение ведущих архитекторов и наиболее значимых проектов и зданий исторического периода;

2) выявление авторского почерка крупнейших архитекторов периода путем анализа графического авторского материала и сравнения чертежей ведущих мастеров одного периода между собой, а также с графическими листами трактатов XVI–XVIII вв;

3) отбор наиболее достоверных фасадных форм для последующего анализа;

4) анализ общего композиционного построения фасадов;

5) анализ обломов и профилей;

6) анализ ордерных систем, пропорций и построения ордеров;

7) исследование видов горизонтальных и вертикальных членений стен;

8) анализ элементов оформления поля стены;

9) исследование видов завершения зданий;

10) рассмотрение используемых форм и обрамлений окон и дверей;

11) анализ применяемых балконов;

12) по результатам проведенного исследования производится:

- формирование сводной классификации архитектурных элементов конкретного периода;

- разработка графических схем построения наиболее распространенных форм;

- определение характерных приемов начертания деталей ведущими архитекторами периода и авторских элементов детализации фасадов;

- описание важнейших датирующих элементов периода.

Апробация методики проводится на фасадных деталях зданий Санкт-Петербурга стилевых периодов XVIII в.

Глава 3. СИСТЕМЫ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ И ДЕТАЛЕЙ ФАСАДОВ ЭПОХИ БАРОККО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII в. В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

3.1. Система архитектурных форм и деталей фасадов петровского барокко (1703 – начало 1730-х гг.) в Санкт-Петербурге

Петровское барокко — важнейший период в истории архитектуры Санкт-Петербурга, во многом определивший дальнейший путь ее развития. «Стиль архитектуры конца XVII – нач. XVIII вв. часто называют барокко («петровское» или «петербургское» барокко). Это определение можно принять как условное, подчеркнув глубокое генетическое и феноменологическое отличие петровского стиля от европейского (особенно итальянского) барокко...» [126, с. 294]. За начало эпохи петровского барокко следует принять год основания Санкт-Петербурга (1703). Стилевой период развивался во время правления Петра I, продолжался по инерции несколько лет после его смерти во время коротких правлений Екатерины I и Петра II и закончился при переезде в Петербург вступившей на престол Анны Иоанновны в 1732 г.

Санкт-Петербург был задуман как современный город, построенный согласно теоретическим установкам европейской архитектуры. Трактат А. Палладио «Четыре книги об архитектуре» был переведен на русский язык князем А. Долгоруковым еще в 1699 г. [58, с. 31] («Архитектура цивильная выбрана ис Паладиуша славного архитекта и из иных многих архитектов славных <...> писана в Венеции, лета 1699 году...» [154]), а трактат Дж. Виньолы издавался в России в 1709 и 1712 гг. под названием «Правило о пяти чинех архитектуры...» [58, с. 37]. Труды Виньолы и Палладио были настольными книгами не только обучающихся, но и давно практикующих архитекторов. Издавались в Петербурге в начале XVIII в. и «книги (с иллюстрациями) по фортификации, строительству крепостей, речных укреплений — переводы последних и, пожалуй, лучших, наиболее известных сочинений рубежа столетий...: работы Э. Ф. Боргсдорфа, Буйе, Г.

Римплера, М. Кугорна, Ф. Блонделя и Л. Х. Штурма» [58, с. 36]. В петровское время приток архитектурной литературы резко возрос за счет как оригинальных, так и переведенных изданий (книг, увражей и гравюр с изображениями Парижа, Версаля, Лондона, Вены и других городов).

Особенность этой эпохи состоит в том, что западные архитекторы, ориентируясь на европейское зодчество, создавали в Петербурге уникальную и самобытную архитектуру. По их мнению, непревзойденными образцами для подражания являлись здания итальянского Позднего возрождения и барокко. «...Склонности к барокко совпали, в целом, с теми тенденциями, которые находились как бы “на поверхности” архитектурной жизни Западной Европы рубежа столетий, а потому были наиболее доступными, понятными. Это тенденции позднебарочного толка. Их-то и представляли мастера, участвовавшие в строительстве Петербурга: ученик и помощник Карло Фонтана, архитектора папы римского, — Н. Микетти; мастера северного барокко А. Шлютер и Д. Трезини, итальянец по происхождению, много работавший на севере Европы; И.-Ф. Браунштейн и Т. Швертфегер. Даже француз Ж.-Б. Леблон развивал в своих проектах не классицизм в точном понимании этого слова, а свойственную французской архитектуре конца XVII столетия линию барочного классицизма» [58, с. 54]. Петр I хотел видеть архитектуру приближенной к голландской и немецкой традиции. Известно, что он не разрешил Ивану Коробову, отправленному учиться в Голландию, переехать во Францию и Италию [125, с. 42]. В архитектуре петровского барокко можно найти и отголоски московской традиции XVII в., но с каждым годом формировался и все более оттачивался собственно петербургский архитектурный стиль.

При анализе архитектурных форм фасадов петровского барокко следует опираться на изучение сохранившихся исторических памятников (обязательно учитывая их сложную историю и возможные искажения в ходе перестроек), авторских чертежей и рисунков архитекторов, фиксационных чертежей и гравюр первой половины XVIII в. Основная трудность изучения деталей фасадов данного периода связана с их плохой сохранностью и сложностью подтверждения

достоверности существующих элементов. Штукатурные элементы и детали, выполненные из мягкого известняка, много раз подновлялись и ремонтировались. Авторских чертежей с изображением деталей в крупном масштабе почти не сохранилось. В связи с этим достоверность каждого фасада и каждого элемента необходимо определять отдельно — и часто с достаточной степенью приближения. Только совокупность всего собранного материала дает возможность сделать обобщенные выводы относительно системы и стилистики архитектурных форм петровского барокко.

Ведущие архитекторы петровского барокко в Санкт-Петербурге — это приглашенные Петром I иностранцы: итальянцы, Дж. Фонтана, Д. Трезини, Г. Киавери; немцы И. Шедель, И. Браунштейн, А. Шлютер, Г. Маттарнови, Н. Гербель, Т. Швертфегер; французы Ж.-Б. Леблон и Н. Микетти, голландец Стефен ван Звитен и многие другие. Молодые русские зодчие М. Г. Земцов и И. К. Коробов, осваивавшие науку европейской архитектуры, только начинали свою творческую деятельность. Сравнительная периодизация творческой работы в Санкт-Петербурге крупнейших архитекторов петровского барокко представлена в приложении на рис. 3.1.1, где отмечены даты начала и окончания активной деятельности зодчих в городе, периоды правления императоров и условные границы стиля. Определить творческий метод и индивидуальность почерка архитектора можно на основе изучения авторских чертежей и сравнения проектных решений с осуществленными постройками. До наших дней дошли чертежи Д. Трезини, И. Браунштейна, Ж.-Б. Леблона, Н. Микетти и Г. Маттарнови, по которым можно судить как об их графическом мастерстве (и, следовательно, об образовании), так и о стилевом направлении творчества.

Доменико Трезини (ок. 1670–1734) — самый плодовитый и деятельный архитектор петровского барокко. Итальянец по происхождению, он родился в Швейцарии и до приезда в Россию работал в качестве Capo master (старшего мастера зданий) при дворе датского короля Кристиана V [102, с. 9], не имея звания архитектора. С 1704 г. и до самой смерти в 1734 г. он работал в России. Масштабы деятельности Трезини огромны: К. В. Малиновский приводит список

более чем из ста его работ [102, с. 135–139]. Важнейшие постройки Трезини и периодизация их возведения приведены в приложении (рис. 3.1.2). Наиболее значимы и существенны для рассмотрения системы фасадных элементов (см. прил., рис. 3.1.34–3.1.40) Петровские ворота Петропавловской крепости (стр-во 1714–1729 гг.), Летний дворец Петра I (стр-во 1710–1714), первый Зимний дворец Петра I (стр-во 1711–1712), Петропавловский собор (стр-во 1712–1733), здание Двенадцати коллегий (стр-во 1722–1736), расширение второго Зимнего дворца Петра I (стр-во 1719–1723), Духовской корпус и Благовещенская церковь Александро-Невской лавры (стр-во 1717–1724), проекты «образцовых» домов (чертежи 1714–1722 гг.). Творческий метод Трезини можно наглядно проиллюстрировать сохранившимися чертежами, вышедшими из его мастерской. Они рациональны, просты и выдают уровень профессионального строительного мастера, не имеющего академической подготовки, характерной для европейских архитекторов начала XVIII в. (см. прил., рис. 3.1.3). На чертежах «образцовых» домов четко намечены основные элементы фасадов, но декоративное оформление более чем сдержанно, а все тяги сведены к простейшим элементам — полкам. Характерный прием петровского барокко — обрамление окон наличниками с охватывающими угол ушками — не соответствует классическим канонам. Ордерные пилястры и колонны на чертежах Трезини встречаются редко, причем ордерные пропорции и детали существенно отличаются от канонических. Трезини упрощенно рисует барочные элементы: балясины имеют острое ребро на пукле, а аттик с фронтоном обрамляется эвольвентами. Тем не менее сравнение построек Д. Трезини 1710-х и 1730-х гг. наглядно показывает рост его профессионального мастерства в изготовлении деталей фасадных элементов.

Жан-Батист Леблон (1679–1719) — французский архитектор, работавший в Петербурге с 1716 по 1719 гг., был одним из самых высокообразованных зодчих своего времени. Будучи теоретиком и иллюстратором архитектуры, Леблон редактировал второе (1710 г.) и третье (1720 г.) издания «Cours d’architecture de Vignole» О.-Ш. д’Авиле [178, 190]. Несмотря на то, что редактировавшийся им трактат содержит много барочных и даже рокайльных форм, сам Леблон тяготел к

более строгой ордерной архитектуре. Сохранились его чертежи проектов павильона и дворца в Стрельне, а также «образцового» дома (см. прил., рис. 3.1.41–3.1.43). Это классические чертежи с цветными отмывками, представляющие собой академические образцы архитектурных чертежей XVIII в. (см. прил., рис. 3.1.4). Графику фасадов Ж.-Б. Леблона отличают точность ордерных построений и мелкая деталировка элементов. Некоторые детали, например люкарны проекта образцового дома для Санкт-Петербурга, являются прямыми цитатами из «Cours d'architecture» [178, с. 142].

Николо Микетти (1675–1759) — итальянский архитектор, учился и работал помощником у крупнейшего мастера римского барокко К. Фонтана, после смерти учителя достраивал его объекты. В Санкт-Петербурге работал в 1718–1724 гг. Сохранившиеся авторские чертежи демонстрируют высокий профессиональный уровень этого барочного архитектора начала XVIII в., соответствующий уровню Ж.-Б. Леблона. Микетти отличает бóльшая склонность к барочным элементам: изогнутой силуэтной линии фасадов, скульптуре на парапете, сложным картушам, вертикальным кронштейнам на аттике, замысловатым завершениям башенок и т. д. (см. прил., рис. 3.1.5). Чертежи мастерской Н. Микетти — Большого каскада в Петергофе (1720), церкви на стрелке Васильевского острова (1723) и маяка в Кронштадте (1721–1722) — наглядно демонстрируют его творческий стиль, отличающийся от более сдержанной общей тенденции петровского барокко (см. прил., рис. 3.1.44–3.1.46).

Особую группу санкт-петербургских зодчих составляют немецкие архитекторы — А. Шлютер и его ученики Г. И. Маттарнови и И. Ф. Браунштейн. Периоды их активной деятельности и наиболее значительные постройки представлены в приложении (рис. 3.1.6).

Андреас Шлютер (1660–1714) — профессиональный берлинский архитектор, один из строителей Королевского дворца в Берлине. Он работал в Санкт-Петербурге всего около года в 1713–1714 г., участвовал в строительстве Летнего дворца Петра I и дворца Монплезир в Петергофе. Приглашенные А. Шлютером помощники Г. И. Маттарнови и И. Ф. Браунштейн после его смерти

продолжили свою деятельность в качестве самостоятельных архитекторов: они закончили постройки учителя и возвели много собственных зданий.

Георг Иоганн Маттарнови (1660-е – 1719) — скульптор и рисовальщик по образованию [103, с. 44], создал проекты второго Зимнего дворца (чертеж 1716 г.) и Кунсткамеры (чертеж 1717–1720 гг.) (см. прил., рис. 3.1.47–3.1.50). На сохранившихся архитектурных чертежах Маттарнови показаны достаточно строгие фасады с едва намеченными элементами декора (см. прил., рис. 3.1.7), однако в Государственном Эрмитаже сохранились и его эскизы тщательно и богато декорированных интерьерных элементов (вазы и стеновой филенки).

Иоганн Фридрих Браунштейн (1678 – ?) согласно немецким документам, по профессии был скульптором [103, с. 57]. В Санкт-Петербург был приглашен А. Шлютером в качестве чертежника в 1714 г. и работал здесь до 1728 г. Браунштейн проектировал и строил малые дворцы Петергофа — Марли (стр-во 1720–1723), Большую оранжерею (1722–1725) и павильон Эрмитаж (1721–1724), участвовал в строительстве Меншиковского дворца в Ораниенбауме и мн. др. Здания Браунштейна дошли до наших времен, пожалуй, в лучшей степени сохранности. Хотя на авторских чертежах детали фасадов изображены достаточно схематично (см. прил., рис. 3.1.7, 3.1.51, 3.1.52), проработка архитектурных форм построенных Браунштейном зданий отличается высоким уровнем мастерства, соответствием ордерным канонам и тонкостью деталей. Рисунок фасадных элементов близок к немецким теоретическим аналогам, в частности к трактату Л. Штурма «Vollständige Anweisung Regierungs- Land- und Rath-Häuser...» [206].

Композиционные принципы построения фасадов петровского барокко в целом соответствуют классической европейской традиции, но имеют ряд специфических особенностей как на уровне общего композиционного решения, так и на уровне выбора типа ордерного построения. Можно выделить пять наиболее характерных типов фасадов петровского барокко (см. прил., рис. 3.1.8):

1) компактный симметричный фасад со входом с уровня земли;
2) симметричный фасад с высоким цокольным этажом и крыльцом;

3) симметричные протяженные фасады дворцовых комплексов и особо значимых общественных зданий;

4) протяженные фасады из повторяющихся типовых корпусов-секций;

5) фасады церквей по образцу лютеранских кирх с одной или двумя башнями.

1. Компактные отдельно стоящие симметричные фасады со входом с уровня земли строились в соответствии с западной традицией. К этому типу относятся фасады летних дворцов и некоторых общественных зданий. Проектных чертежей таких фасадов сохранилось достаточно, а вот полностью реализованных проектов было немного. В небольших летних царских дворцах-павильонах (Марли и Эрмитаж в Петергофе, арх. И. Браунштейн) проще было выдержать палладианское построение фасадов, так как желание заказчика видеть европейскую архитектуру сочеталось с преимущественным использованием зданий в летний период, когда климат ближе к европейскому. В других случаях сделать это было сложнее: так, образцовый дом Ж.-Б. Леблона Петр I требует исправить сразу после рассмотрения чертежа [102, с. 99]. На откорректированном Д. Трезини проекте первый этаж поднят на высокий подклет, а фасад здания приближается ко второму типу.

2. Симметричный фасад с высоким цокольным этажом и выступающим крыльцом был основным типом главного фасада особняка в петровский период. По русской традиции пол жилого зимнего дома обычно высоко приподнимали над отметкой земли, а под полом жилого этажа располагали нежилой складской этаж — погреба. Обычай устраивать высокое входное крыльцо вступал в противоречие с требованием строить фасады по красной линии — крыльцо выступало за линию или фасад отступал от нее. Входить с отметки улицы и встраивать подъем на первый этаж внутрь вестибюля, как это делалось в последующие века, еще не умели или не хотели. Образцовые проекты первоначально не учитывали эту особенность и при воплощении на практике были подкорректированы. Жилые дома «на подклети» петровского периода имели симметричное решение: входное крыльцо размещалось по центру фасада, на

кровле, по центральной оси, часто устраивали мезонин. Если здание было достаточно протяженным, делали выступы-ризалиты, позволявшие создать перед домом двор-курдонер [25]. Еще более протяженные фасады имели выступ по центру, создававший трехчастную композицию: по такому принципу построены Кикины палаты (арх. А. Шлютер, реставрация И. Н. Бенуа), Меншиковский дворец на Васильевском острове (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель), первый Зимний дворец (арх. Д. Трезини) и первый Петергофский дворец (арх. И. Браунштейн, Ж.-Б. Леблон, Н. Микетти).

3. Сильно вытянутые симметричные силуэты придавали фасадам дворцовых комплексов и особо значимых общественных зданий. Центр фасада выделяли высокой башенкой с главкой и шпилем, а боковые части понижали, в результате чего силуэт вытягивался по горизонтали. Корпуса могли иметь в плане полуциркульную форму (в XVIII в. они назывались «циркумференции») или форму каре. Боковые протяженные галереи дворцовых комплексов замыкались павильонами с главками. По этому принципу построены дворец Монплезир в Петергофе (арх. А. Шлютер, И. Браунштейн, Н. Микетти), дворец Меншикова в Ораниенбауме (арх. Дж. Фонтана, И.Шедель, И. Браунштейн), Кунсткамера (арх. Г. Маттарнови, Н. Гербель, Г. Киавери, М. Г. Земцов) и первое Адмиралтейство в Петербурге.

4. Протяженные фасады, состоящие из повторяющихся типовых корпусов-секций, применялись для общественных учреждений. В этих зданиях удивляет монотонность повторяющегося ритма, отсутствие центральной симметрии и выделения центра композиции [25]. В здании Двенадцати коллегий (арх. Д. Трезини) в двенадцати корпусах, вытянутых в линию, размещались коллегии (министерства), Сенат и Синод. Аналогично решен и Гостиный Двор на Васильевском острове (арх. Д. Трезини). На рисунке О. Эллигера 1733–1734 гг. [102, с. 70] видно, что даже крыши на каждом корпусе Гостиного Двора самостоятельные четырехскатные. К 1750-м гг. из-за образования снежных мешков здание перекрыли общей крышей (гравюра И. П. Елякова [102, с. 72]).

5. Фасады церквей строились по образцу лютеранских кирх с одной или двумя башнями над западным входом. Храмы петровского времени — трехнефные, зального типа, со сводами равной высоты. Колокольня (иногда встречались даже двухбашенные композиции) на западном фасаде храма имела ярусную структуру и заканчивалась шпилем. Над алтарной частью ставили небольшой купол с фонариком без выделения поперечного трансепта. Крупнейшей постройкой такого типа стал Петропавловский собор, возведенный по проекту Д. Трезини. По этому же образцу было построено много деревянных церквей. Нехарактерный для русских храмов объем впоследствии часто обрастал пристройками — приделами (например, Троицкий собор на Петроградской стороне и первые деревянные Сампсониевская и Исаакиевская церкви).

Четыре композиционных типа фасадов петровского барокко из пяти указанных для Санкт-Петербурга уникальны. В последующие периоды композиционные решения зданий приблизятся к европейской традиции: дома с крыльцами будут перестроены, слишком протяженные и вытянутые фасады дворцов вырастут вверх, ритмично повторяющиеся объемы казенных зданий исчезнут, а объемно-пространственное решение церквей приблизится к православной традиции.

Ордерное построение фасадов петровского барокко отталкивалось от западных классических традиций. Использовались все типы ордерного построения: безордерная композиция; ордер одноэтажного здания; поэтажный ордер многоэтажного фасада; ордер на цокольном этаже; колоссальный ордер; колоссальный ордер на цокольном этаже (см. прил., рис. 3.1.9). Общее своеобразие эпохи накладывало свой отпечаток на выбранные схемы. Решения на основе **безордерной композиции** встречаются достаточно часто — это простые фасады со столбами рустов по бокам, без межэтажных тяг. По этому принципу построены Летний дворец Петра I (арх. Д. Трезини, А. Шлютер), Кунсткамера (арх. Г. Маттарнови, Н. Гербель, Г. Киавери, М. Г. Земцов) и многие обывательские дома. Фасады на основе **одноэтажного ордера** применялись для оформления боковых галерей дворцовых комплексов, имевших сильно вытянутые

симметричные силуэты. В виде ордерных одноэтажных аркад решены боковые галереи Монплезира (арх. А. Шлютер, И. Браунштейн, Н. Микетти) и «полуциркули» дворца Меншикова в Ораниенбауме (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель, И. Браунштейн). **Поэтажный ордер многоэтажного фасада** обычно решался в виде плоских пилястр, опиравшихся на слабо выступающие поэтажные тяги. Несмотря на то, что прорисовка ордерных элементов часто была далека от классических канонов и слишком упрощена, правило суперпозиции (правило размещения ордерных колоннад от тяжелых ордеров внизу к легким наверху) всегда соблюдалось. Так, Меншиковский дворец на Васильевском острове (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель) на первом этаже имеет ионический ордер, на втором — коринфский, а на третьем — упрощенный композитный. Колокольня Петропавловского собора имеет четыре яруса — дорического, ионического, коринфского и композитного ордеров.

Фасады многих зданий петровского барокко оформлялись пилястрами **колоссального ордера** (в основном коринфского). Это решение делало фасад визуально компактнее, выше и представительнее [25]. Так оформлены павильон Эрмитаж (арх. И. Браунштейн) в Петергофе, дворец в Стрельне (арх. Н. Микетти), Зал для славных торжествований в Летнем саду (арх. М. Г. Земцов) и т. д. Колоссальный ордер мог опираться на цокольный этаж, стены которого делали гладкими (Стрельнинский дворец, арх. Н. Микетти), оформляли протяженными ленточными рустами (Благовещенская церковь Александро-Невской лавры, арх. Д. Трезини, К. Конрад, Т. Швертфегер) или решали как аркады с рустованными лопатками (Двенадцать коллегий, арх. Д. Трезини). Все типы декоративного оформления фасадов петровского барокко были относительно простыми в реализации, ясными и четкими по рисунку, что приближало здания молодого Петербурга к архитектуре Западной Европы.

Архитектурные обломы первых 30-ти лет после основания Санкт-Петербурга носят черты переходного периода, так как русские строители еще только изучали ордерную архитектуру. Здесь встречаются и грубые упрощения, когда сложные классические профили сводятся до примитивных полок, и

правильные римские обломы, и вытянутые валики барочных обломов (см. прил., рис. 3.1.10). Изучение обломов начала XVIII в. осложняется их плохой сохранностью. Профили, выполненные из известкового раствора, много раз перетягивались, а подлинные штукатурные тяги не сохранились. Авторских чертежей XVIII в., на которых можно рассмотреть изображения мелких деталей, — единицы. Каменные обломы, дошедшие до нашего времени, встречаются достаточно редко и, как правило, в плохом состоянии [38]. Реставратор Петропавловского собора С. Наливкина пишет: «Его стены хотели сложить из кирпича, оштукатурить и покрасить, а архитектурный декор — тяги, базы и капители пилястр — выполнить из камня — светло-желтого доломита, что нашли у деревни Елизаветино под Петербургом. Но, поняв вскоре, что мягкий елизаветинский камень плох для влажной петербургской погоды, решили вести строительство из кирпича, а все уже выполненное из доломита — оштукатурить и покрасить» [14]. Эти первоначальные каменные тяги были найдены в ходе реставрации на восточном фасаде Петропавловского собора. Тем не менее сложность изучения нельзя считать основанием для отказа от выявления хотя бы самых основных закономерностей характера обломов петровской поры.

Обломы петровского барокко крупные, лаконичные и четкие. Относительно немного каблучков и гуськов, предпочтение отдается валикам, четвертным валикам и выкружкам. По стилистике обломы приближаются не к итальянским образцам Виньолы или Палладио, а скорее к немецкому теоретику XVIII в. Л. Штурму, лаконичный трактат которого [9] был популярен в России в первой половине XVIII в. и рекомендовался для изучения и подражания [58]. Встречаются как правильные римские обломы, так и барочные валики. Обращает на себя внимание повторяющийся прием — под каким-либо сильно выступающим обломом (эхином или полкой) ставится валик с полочкой. В этом случае над валиком образуется тонкая резкая тень, ее можно увидеть и в карнизах, и в архитравах. Эта мелкая деталь служит предвестником существенных изменений, которые произойдут с обломами в последующий барочный период.

Профили петровского барокко часто выполнялись с большими нарушениями и отклонениями от канонов. Нет ни одного ордерного элемента этого периода, точно соответствующего правилам теоретиков Возрождения. Сложные элементы, такие как зубцы, модульоны или кронштейны, не встречаются. Наиболее сложные из сохранившихся гзимсов той эпохи принадлежат И. Браунштейну (павильоны Эрмитаж и Марли в Петергофе). Профили Д. Трезини на фасадах Летнего дворца Петра I и Духовского корпуса Александро-Невской лавры гораздо проще и состоят из меньшего числа обломов.

В период петровского барокко происходит становление русского классического **колонного ордера**. Ощущается нехватка как архитекторов, способных нарисовать правильный колонный ордер, так и строительных мастеров, способных его выполнить. Поэтому на обывательских зданиях ордер заменяют лопатками или столбами из рустов, а дворцы и соборы чаще украшают более простыми в изготовлении пилястрами и очень редко возводят настоящие колонны с энтазисом. Известно, что колонны портика Петропавловского собора были привезены из-за границы и несколько лет дожидались окончания строительства. «В 1729 году у западных и южных дверей были поставлены 16 мраморных колонн, ранее привезенных из Европы и хранившихся впрок на складах в Летнем саду и в Петергофе» [102, с. 110]. Образованные архитекторы, такие как Ж.-Б. Леблон и Н. Микетти, приехавшие в Санкт-Петербург из Западной Европы по приглашению Петра I, сталкивались с невозможностью выполнить ордерные колонны в существующей ситуации. Тем не менее И. Браунштейн при реализации своих проектов добивался тонкой деталировки и высокого профессионального мастерства. Д. Трезини, не имевший классического архитектурного образования, постепенно, от проекта к проекту, повышал качественный уровень мастерства в прорисовке колонного ордера. Одним из первых русских архитекторов, освоивших правила построения классического ордера, стал М. Г. Земцов. Общая тенденция повышения уровня мастерства зодчих с каждым годом строительства Санкт-Петербурга прослеживается очень четко.

При анализе ордеров петровского барокко особенно остро встает проблема определения подлинности ордерных элементов. Большинство памятников не дошло до нашего времени, их можно изучать только по чертежам, на которых ордерные элементы приведены в мелком масштабе, не позволяющем рассмотреть детали. Сохранившиеся здания много раз перестраивались, а подлинные элементы петровского барокко в лучшем случае неоднократно подновлялись. Примером тому служит отчет реставраторов о состоянии деталей Петропавловского собора: «Вся поверхность стен, архитектурных деталей и тяг была покрыта слоем цементной штукатурки, часть тяг почти полностью выполнена из цемента. Серьезно пострадали исторический известковый штукатурный слой и кирпичная кладка стен. Расчистка требовала большой аккуратности и продвигалась медленно: только на основную часть восточного фасада ушло пять месяцев» [114]. По отчетам реставраторов о дворце Меншикова в Петербурге «на фасадах <...> сохранилось несколько первоначальных известковых капителей» [112, с. 179]. Тем не менее анализ общих черт ордеров сохранившихся памятников и изучение чертежей того времени позволяют определить наиболее характерные черты ордеров петровского барокко. В этот период использовались все пять римских ордеров, однако композитный встречался редко. Наиболее широко применялись тосканский (поразительно напоминающий дорический) и коринфский ордера. Основной ордерной фасадной формой были раскрепованные пилястры.

Определение тосканского и дорического ордеров петровского периода достаточно условно, так как нельзя опираться на пропорциональное соотношение или порядок элементов. Пропорции этих ордеров колебались: высота колонн составляла от 8 до 12 нижних диаметров. Ордер определяется скорее по общему решению и визуальной работе на фасаде.

Тосканский ордер обычно ставили в виде пилястр на первых этажах зданий. Ордер рисовали очень свободно: со множеством отклонений от канона, искажением пропорций и элементов (см. прил., рис. 3.1.11). Пилястры, оформляющие боковые крылья и центральный корпус дворца Монплезир в

Петергофе (арх. А. Шлютер, И. Браунштейн, Н. Микетти), имеют отношение высоты к ширине 1:12, что никак не соответствует тосканскому ордеру. Они даже тоньше коринфского ордера. Обе пилястры украшены рустами. База по рисунку приближена к аттической. Капитель высокая, у боковых корпусов она равна ширине пилястры (2 модуля). Высота антаблемента сильно уменьшена: антаблемент на центральном фасаде меньше 1/5 высоты колонны, на боковых крыльях — меньше 1/6. Архитрав также понижен и значительно меньше фриза. Карниз, наоборот, увеличен и имеет очень мелкое дробление (по сравнению с традиционным решением). Пилястры раскрепованы; у боковых корпусов раскреповка заканчивается под слезником карниза, на центральном корпусе — проходит сквозь весь ордер.

Пилястры первого этажа Большой оранжереи в Петергофе (арх. И. Браунштейн) ближе к каноническим пропорциям. Отношение их высоты к ширине равно 1:9 и соответствует скорее ионическому ордеру. Высота антаблемента близка к 1/4 высоты колонны, по Виньоле. Пилястры гладкие, без раскреповок и рустов. Под аттической базой расположен простой пьедестал в форме цокольной тумбы. Архитрав уменьшен, фриз увеличен. Капитель примерно равна 1 модулю.

Ордер пилястр Петровских ворот Петропавловской крепости (арх. Д. Трезини) отвечает общим тенденциям эпохи: рустованные пилястры вытянуты (отношение высоты к ширине 1:9) и раскрепованы. Их узость скрадывают прижимающиеся по бокам дополнительные пилястры (прием тройных пилястр был широко распространен в период петровского барокко). Антаблемент раскрепован целиком на всю высоту, и ордер выглядит совсем барочным. База ближе к тосканской. Пьедестал имеет ордерные формы, оформлен карнизом и плинтом.

Дорический ордер петровского барокко сложно отличить от тосканского, так как важнейший отличительный признак — триглифы — не присутствует ни на одной из сохранившихся колонн того времени (см. прил., рис. 3.1.12). Однако на чертеже проекта Стрельнинского дворца Ж.-Б. Леблона хорошо видны

дорические колонны с триглифами — то есть этот элемент знали, но считали возможным опускать. Дорические колонны с триглифами стояли и на фасадах павильона Грот в Летнем саду (арх. А. Шлютер, Г. Маттарнови). Тело колонн охватывали русты. Карниз имел трехчастное деление, без модульонов или зубцов в поддерживающей части. Петропавловский собор оформлен пучками тройных пилястр: центральная пилястра прижимается к двум другим, расположенным за ней. Отношение высоты пилястр к ширине — 1:9. Под аттической базой — пьедестал с несколько упрощенными формами. Пилястры раскрепованы на всю высоту ордера. Отношение антаблемента к высоте колонн близко к каноническому. Карниз увеличен по высоте. Под слезником вместо зубцов дополнительная полка.

Сложные ордера (ионический, коринфский и композитный) в петровский период имели барочное решение. Капитель ионического ордера всегда делали с шейкой, волюты украшали свешивающимися гирляндами цветов. Колонны старались делать полными, то есть с пьедесталом. Зубцов, модульонов или кронштейнов в карнизах не делали — предпочитали ставить большую полку в поддерживающей части. База обычно была аттической, но могла быть и тосканской. Коринфский ордер использовали часто и для наиболее торжественных фасадов, а композитный применяли крайне редко — только на верхних этажах поэтажного ордера.

Ионический ордер обычно ставили на первых и вторых этажах зданий. Пилястры этого ордера стоят на первом этаже Меншиковского дворца в Санкт-Петербурге (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель), на втором этаже Большой оранжереи в Петергофе (арх. И. Браунштейн), на втором ярусе Петровских ворот (арх. Д. Трезини) (см. прил., рис. 3.1.13). Пропорции ионических колонн были ближе к классическим, чем у тосканского и дорического ордеров. Капители всегда делали с шейкой (по образцу колонн Микеланджело), а волюты капителей украшали гирляндами листьев и цветов. Пилястры второго этажа церкви Благовещения в Александро-Невской лавре (арх. Д. Трезини, К. Конрад, Т. Швертфегер) имеют отношение высоты к ширине 1:8. Пьедестал — около 1/5 высоты пилястры, с

карнизом и слабо выраженным плинтом. База аттическая. Капитель с шейкой диагонально выгнута, по краям волют свисают цветочные гирлянды. Антаблемент раскрепован на всю высоту. Архитрав как бы приподнят над капителью небольшой полочкой. По сравнению с каноном архитрав слишком узок, а фриз — широк. На фризе цветом выделена раскреповка на ширину пилястры. В карнизе вместо зубцов стоит барочная полка. Ионические пилястры первого этажа Меншиковского дворца в Петербурге (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель) имеют большую капитель с шейкой. Волюты из одного витка соединяются гирляндами цветов. Антаблемент сильно уменьшен (0,12 высоты пилястры), упрощен и скорее напоминает гурт или пояс. В целом ордер выглядит достаточно архаичным. На втором этаже Большой оранжереи в Петергофе (арх. И. Браунштейн) стоят ионические пилястры канонических пропорций (отношение высоты к ширине — 1:9), высота антаблемента составляет 1/5 от высоты пилястры. Капитель — с шейкой, из глазков свисают гирлянды цветов. На эхине капители видны ионики. База аттическая. Антаблемент с каноническим соотношением частей. Карниз простой, без зубцов. Пилястры правильные, не раскрепованные.

Коринфский ордер в эпоху петровского барокко был распространен очень широко. Им украшены, в частности, фасады первого и второго Зимнего дворцов и первого дворца в Петергофе (см. прил., рис. 3.1.14). Высота колонн колебалась от 8 до 11 нижних диаметров. Капители сильно отличались по качеству проработки. По сохранившимся гравюрам можно сравнить коринфские ордера первого Зимнего дворца (стр-во 1711–1712 гг., арх. Д. Трезини) и второго (стр-во 1719–1723 гг., арх. Н. Микетти, Д. Трезини). Даже с учетом неточности изображения видно, что элементы ордера становятся правильнее и сложнее.

Наиболее близки к классическим образцам пилястры павильона Эрмитаж в Петергофе (арх. И. Браунштейн). Они немного вытянуты: высота составляет 10,7 оснований. Под пилястрами стоит ордерный пьедестал с характерной для коринфского ордера шейкой. База имеет три последовательно увеличивающихся валика и отдаленно напоминает коринфскую базу Виньолы. Капитель выполнена канонически, с достаточной степенью деталировки. Антаблемент классический —

1/4 от высоты колонны; все три его части соразмерны. Пропорции архитрава и фриза близки к традиционным. Карниз простой, вместо кронштейнов и зубцов — широкая барочная полка. Пилястры лежат на раскрепованных столбах из рустов, что добавляет зданию легкости и изысканности.

Коринфский ордер второго яруса Меншиковского дворца в Петербурге (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель) гораздо проще и архаичнее: пилястры — короткие, база — тосканская, акантовые листья капители проработаны плохо, вместо антаблемента применен поэтажный гурт. Композитные колонны на третьем ярусе также имеют искаженные пропорции и детали. Композитный ордер в эту эпоху вообще встречается очень редко, и здесь он стоит, видимо, для соблюдения правила суперпозиции.

Для петровского барокко характерно плоскостное решение ордера несколько вытянутого по высоте (см. прил., рис. 3.1.15). Колонный ордер обычно решался в виде пилястр, причем часто тройных. Отдельные колонны у стены ставились редко, в особо ответственных случаях, на стене им могла соответствовать пилястра. Полуколонн не делали. Фасады украшали колоннадами, портиками, иногда и ордерными аркадами. Ордера часто раскреповывали: раскреповки с небольшим выносом продолжались до слезника карниза или охватывали весь ордер целиком. Распространено было сочетание ордера с рустованными элементами: русты покрывали стену, на которой лежала пилястра, либо охватывали стволы колонн.

Горизонтальные тяги петровского барокко соответствовали общим классическим правилам, но имели упрощенный вид (см. прил., рис. 3.1.16). **Цоколь** решался в виде простого цоколя, цоколя-пьедестала или цокольного этажа. На некоторых чертежах первых лет основания Петербурга еще встречаются изображения зданий без цоколя (рисунок дома царевича Алексея Петровича на Московской стороне, арх. Д. Трезини, 1712 г.) [102, с.15]. Впоследствии цоколь стал абсолютно необходимым в петербургском климате элементом. О формах цоколей петровского барокко лучше всего судить по чертежам XVIII в., так как существующие цоколи из-за повышения культурного

слоя подвергались неоднократным переделкам. Наиболее распространен был простой цоколь, оштукатуренный или облицованный известняком. Такие цоколи стоят на фасадах Летнего дворца Петра I (арх. Д. Трезини, А. Шлютер) и Меншиковского дворца на Васильевском острове (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель). Сложный цоколь обычно решался в виде пьедестала. Цоколь Петровских ворот (арх. Д. Трезини) имеет вид упрощенного пьедестала с высоким плинтом. Цоколи Петропавловского собора (арх. Д. Трезини) также решены как пьедесталы. Достаточно часто встречается оформление подвального и первого этажей под цокольный этаж — рустованный (Благовещенская церковь Александро-Невской лавры; арх. Д. Трезини, К. Конрад, Т. Швертфегер) или с ровной плоскостью стены (Стрельнинский дворец; арх. Н. Микетти). Согласно европейским традициям цокольный этаж всегда имел собственные карнизную тягу (кордон) и цоколь.

Венчающие главные карнизы в петровскую эпоху делаются простыми, без модульонов, зубчиков или кронштейнов. На карнизах некоторых зданий (Меншиковский дворец на Васильевском острове, арх. Дж. Фонтана, И. Шедель; Духовской корпус Александро-Невской лавры, арх. Д. Трезини) не выявлен слезниковый камень, отчего карниз теряет классическую трехчастную структуру. На других сооружениях (Петровские ворота, арх. Д. Трезини) канонический характер карниза сохранен. Встречаются как карнизы, так и полные антаблементы. Антаблементы раскреповываются на всю высоту карниза или имеют особый характерный вид — раскреповка заканчивается у слезника карниза. Раскреповку на фризе над колоннами можно принять за упрощенные триглифы, но этот элемент мог стоять над любым ордером: такие пластины стоят и над коринфским ордером павильона Эрмитаж в Петергофе (арх. И. Браунштейн), и над ионическим ордером Благовещенской церкви Александро-Невской лавры (арх. Д. Трезини, К. Конрад, Т. Швертфегер). Карниз, архитрав и раскреповки на фризе выделялись белым цветом, а сам фриз окрашивался в цвет стен.

Межэтажные карнизы и второстепенные горизонтальные членения имели вид простых грубоватых гуртов и поясов. Меншиковский дворец на

Васильевском острове (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель) расчленен при помощи пилястр и межэтажных гуртов: «имеет “кассетную” расчлененность фасада на прямоугольники с одним проемом в каждом из них» [127]. Под межэтажными гуртами здесь расположена колонны, что неверно с точки зрения ордерной теории. Межэтажный карниз дворца Марли в Петергофе (арх. И. Браунштейн) также имеет переходный вид между гуртом и поясом. Снизу здесь стоят поддерживающие раскрепованные обломы над столбами из рустов.

В качестве **вертикальных членений** в период петровского барокко, помимо уже рассмотренных колонных ордеров, использовались выступы, лопатки, цепи и столбы из рустов (см. прил., рис. 3.1.17). Элементы вертикального членения фасадов этой эпохи сложно назвать разнообразными, однако они вполне соответствовали духу времени и подчеркивали общую лаконичность и графичность петровского барокко.

Фасад расчленяли в первую очередь с помощью **ризалитов** и **выступов**, которые помогали визуально разбить его плоскость. Кроме того, ризалиты (прямоугольные в плане большие выступы) позволяли создать перед зданием парадный двор — курдонер. Этот прием широко применялся во дворцах петровской эпохи: Меншиковский дворец на Васильевском острове (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель), дворец Петра I в Петергофе (арх. И. Браунштейн, Ж.-Б. Леблон, Н. Микетти) и первый Зимний дворец Петра I (арх. Д. Трезини) имели по бокам главного фасада два симметричных ризалита. На плане Подзорного дворца в Дубках (арх. Ст. ван Звитен) можно увидеть как ризалиты, так и типичную для фасадов того времени разбивку небольшими выступами. Раскреповка фасадов применялась редко.

Более мелкое вертикальное членение выполнялось с помощью **лопаток** (лизéн) с невысоким рельефом, создававшихся незначительными выступами кирпичной кладки. Такой тип вертикальной разбивки фасада применен на здании Кунсткамеры (арх. Г. Маттарнови, Н. Гербель, Г. Киавери, М. Г. Земцов), а также в проектах Зимнего дворца Петра I (арх. Г. Маттарнови) и образцового жилого дома (арх. Ж.-Б. Леблон). Лопатки делались простыми или украшались

вытянутыми филенками. Кроме того, их выделяли цветом, что придавало фасаду графичность. На аттиковом этаже Стрельнинского дворца (арх. Н. Микетти) впервые применен особый вид лопаток — фигурные вертикальные барочные кронштейны. Впоследствии, в елизаветинский период, они обретут широкую популярность.

Цепи из рустов можно увидеть только на Летнем дворце Петра I, гораздо шире были распространены **столбы из рустов**. Их ставили в качестве самостоятельных вертикальных членений на первых этажах зданий (дворец Марли, арх. И. Браунштейн; Двенадцать коллегий, арх. Д. Трезини; дворец Меншикова в Ораниенбауме, арх. Дж. Фонтана, И. Шедель, И. Браунштейн). Часто столбы из рустов располагали только на углах зданий, заключая тем самым фасад в своеобразную визуальную рамку. Русты окрашивали как в цвет поля стены, так и в цвет деталей. Швы столбов из рустов выделяли контрастным цветом.

Элементы оформления плоскости стены петровского барокко — это русты, филенки, ниши, картуши, рельефы, скульптура, окраска (см. прил., рис. 3.1.18). **Руст** использовали ленточный (французский), без вертикальных швов. Характерный ленточный руст можно увидеть на первом этаже Благовещенской церкви Александро-Невской лавры (арх. Д. Трезини, К. Конрад, Т. Швертфегер). Поверхность рустов могла быть гладкой (Кунсткамера, арх. Г. Маттарнови, Н. Гербель, Г. Киавери, М. Г. Земцов), фактурной — под неотшлифованный камень (Летний дворец Петра I, арх. Д. Трезини) или приближенной к квадрам (Петровские ворота, арх. Д. Трезини). Швы между рустами обычно делали простыми, прямоугольными в сечении, однако встречается и сложное фигурное сечение швов — например, на дворце Меншикова в Ораниенбауме (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель, И. Браунштейн): «Непрерывные горизонтали руста создают впечатление усложненной и утяжеленной архитектурной массы <...> заглушающей звучание прихотливых барочных наличников» [127, с.103].

Филенки применялись часто и имели неглубокий рельеф. На здании Двенадцати коллегий (арх. Д. Трезини) филенки под окнами поддерживают

вертикальную ось разбивки фасада. Филенки делались простыми прямоугольными или со снятыми в 1/4 круга фасками. На проекте образцового дома Ж.-Б. Леблона филенки изображены выступающими из плоскости стены, но обычно их делали западающими (Кикины палаты, арх. А. Шлютер; Двенадцать коллегий, арх. Д. Трезини). Филенки выделялись цветом, так как в северном климате игра светотени при небольшом рельефе не давала необходимой выразительности, и могли украшаться рельефными композициями (второй Зимний дворец, проект Г. Маттарнови; Летний дворец Петра I, арх. Д. Трезини, А. Шлютер).

Использовавшиеся для оформления фасадов **ниши** (см. прил., рис. 3.1.19) по форме могли быть полуциркульными, прямоугольными или лучковыми, в плане — прямоугольными или полукруглыми. На боковых фасадах павильона Эрмитаж в Петергофе (арх. И. Браунштейн) вместо окон стоят лучковые ниши, прямоугольные в плане. Полуциркульные ниши размещены по бокам главного входа Петропавловского собора (арх. Д. Трезини) и на Петровских воротах (арх. Д. Трезини) — здесь в них стоят статуи.

Скульптурные элементы были неотъемлемой частью украшения фасадов и, безусловно, подчеркивали общий барочный характер архитектуры петровской эпохи. О многих скульптурных элементах того времени, к сожалению, можно судить только по чертежам. Скульптура использовалась в виде картушей над входами; рельефных композиций в филенках; статуй и ваз на парапетах, фронтонах, в нишах. Картуши над входными порталами, на фронтонах и аттиках зданий делались, как правило, внушительных размеров. На них помещали герб или вензель владельца (Меншиковский дворец на Васильевском острове, арх. Д. Фонтана, И. Шедель) либо аллегорические рельефы — так, картуш над дверью Летнего дворца Петра I (арх. Д. Трезини, А. Шлютер) содержит фигуру Минервы в окружении победных знамен и военных трофеев. Даже над входом в мазанковую аптеку Д. Трезини можно увидеть картуш с гербом Российской империи.

На сохранившихся до наших дней проектах можно увидеть гораздо больше рельефных и скульптурных композиций, чем было осуществлено. Характерна история украшения Петровских ворот Петропавловской крепости (арх. Д. Трезини), на проектном чертеже которых видны статуи в нишах и на крыше, рельефы в филенках стен, на аттике и в тимпане фронтона, а также картуш с двуглавым орлом над воротами. «Согласно Богданову, эти ворота “названы Петровскими, потому что на них на фронтошпице поставлен каменной стоячей Образ Святого Апостола Петра... Оные врата устроены преизрядною архитектурою со архитравы и с разными арматурами военными, и притом четыре басерлевы, каменныя резныя статуи, из которых две статуи стоят в ничах (нишах), а другие две статуи по сторонам со обоих боков стоящия. Над теми воротами Герб Российской во образ Орла Двоглавнаго вылит свинцовой, в котором весу иметеся шестьдесят осьм пуд дватцать фунтов. Над тем гербом повыше, в средине четвероуголника, вырезана на деревянных досках и вставлена история, показующая Симона, Волхва, на небо возносящагося, его же молитвою своею Святый Апостол Петр сверже онаго с высоты небесной на землю... Еще над сим повыше, в месте полукружном, изображение образа Господа Саваофа, сидящего на облацех... А выше сего, на самом верху ворот, изображен на камне, на пьедестале, стоячий Образ Святаго Апостола Петра с держащими в руках ключами. По сторонам сего Петра Святаго Образа, по концам фронтошпица, седят два Ангела с трубами. Еще пониже сих Ангелов, подле фронтошпица, по сторонам же, поставлены две статуи во образ жены, одна содержит крест, яко благочестие, и книгу писанную Слово Божие, другая содержит котву, или якорь, со цветом победительным, яко крепость”» [102, с. 21]. В апреле 1725 г. Трезини подал доношение «о выливании из свинцу в санкт-питербурхскую фортификацию на Петровские ворота басорлев и фигур», в котором писал, что «ежели оные басорлевы и фигуры ныне выливать из свинцу не будут, то надобно вместо двух фигур у тех ворот стоячие в нишах которые деланы были с ысвестью и от морозов повредились вырезать деревянные и выкрасить и во оные ниши поставить до того времени, как будут вылиты свинцовые» [102, с. 23]. Последний документ об

установке скульптур и барельефов датируется 29 апреля 1729 г.: «На Петровские ворота статуи доделав и басорлевы вырезав поставить». Из этого понятно, что от отливки барельефов из свинца также отказались и заменили их деревянными» [103, с. 23]. «Петровские ворота стали первым примером синтеза архитектуры и скульптуры в Санкт-Петербурге. Именно отсюда берет начало эта наиболее характерная черта архитектурного облика российской столицы, которая последовательно воплощалась архитекторами на протяжении двух столетий в Зимнем дворце и Адмиралтействе, Казанском соборе и арке Главного штаба, Публичной библиотеке и Александринском театре, зданиях Сената и Синода и т. п.» [102, с. 25].

Через два года после постройки Летнего дворца Петр I велел украсить его 28 барельефами по рисункам архитектора А. Шлютера, на которых изображались события Северной войны: «…барельефы сделаны вовсе не из терракоты, как считалось ранее, а “намазаны” на кирпичной кладке раствором серой извести, в который добавлялась мелкая кирпичная крошка “землянка”. Эта техника намного сложнее, чем отливка их в мастерской. И свидетельствует о большом искусстве создателей декоративного оформления дворца» [97, с. 105–106]. Петропавловский собор «стал не только самым большим, но и самым нарядным зданием столицы. Первоначально он был украшен снаружи 49 вырезанными из дерева и окрашенными в белый цвет статуями. Согласно проекту, надлежало “внизу в ничах вырезать четыре евангелиста и на фачату церкви достальных апостол и ангелов где пристойно по чертежу вырезать и четыре зделанные болшие херувимы с крылами на углы колоколни”» [102, с. 30].

В петровский период делали много необычных **крышных украшений**. До нас дошла, например, корона на дворце Меншикова в Ораниенбауме (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель, И. Браунштейн). К таким украшениям можно отнести и знаменитого ангела на шпиле Петропавловской крепости. В мае 1722 г. Трезини подал в Канцелярию городовых дел доношение, в котором писал: «Надлежит ныне делать из листовой меди ангела летающего, которой будет поставлен на

кугель шпица колоколни святыя церкви Петра и Павла, которой будет держать в руках крест против зделанной модели и рисунку» [102, с. 29].

Цвет фасадов — одна из наиболее важных стилевых архитектурных характеристик, изучение которой осложняется многочисленными позднейшими перекрасками. Основной фон фасадов в период петровского барокко обычно делали насыщенным и теплым, а детали выделяли белым, охристым и реже коричневым цветом. Цвет фасадов часто имитировал естественные материалы — кирпич и камень. В 1703 г. в центре Петропавловской крепости Петр Великий заложил деревянную церковь во имя апостолов Петра и Павла, она была построена уже через год и окрашена «под каменный вид желтым мрамором» [114]. Интересна информация, полученная в ходе реставрации каменного Петропавловского собора. В процессе расчистки слоев краски выяснилось, что первоначально собор был выкрашен в серый цвет со светло-желтыми деталями: «В ходе расчисток покрасочных слоев на фасадах арх. С. С. Наливкина обнаружила под считавшимся первым — розовым — слоем, датировавшимся 1732 г., еще два слоя краски: ярко-серый (в 1725 г. Д. Трезини просил отпустить для покраски “краски лазори четыре пуда, белил осьми пуд”) по стенам и светло-желтый (кадмий желтый средний, сиена натуральная, белила) по пилястрам и архитектурным деталям. Причем второй полностью совпал с цветом елизаветинского доломита части архитектурных деталей собора» [114].

У здания Двенадцати коллегий (арх. Д. Трезини) «окраска <...> — стены красно-коричневого цвета, белые лопатки, пилястры, наличники окон — подчеркивала архитектурные членения фасада. Поэтому, несмотря на большую протяженность, оно не кажется тяжеловесным и однообразным» [102, с. 67]. «В январе следующего 1723 г. Трезини составил еще один план Васильевского острова, на котором “у кого фундаменты сделаны, назначены красною краскою. И что на фундаментах зачато строить и которые палаты или хоромы построены и покрыты — начерчены. И на элевации по берегу и каналам каменное строение прикрыто красною краскою, а по улицам желтою”» [102, с. 89].

Некоторые выводы о цветности фасадов можно сделать и по сохранившимся гравюрам, запечатлевшим вид зданий той эпохи. По ним можно определить, например, что крыши петровского времени были кирпично-красными, так как окрашивались красным суриком. Фасады чаще всего встречаются песочно-охристые со светлыми архитектурными деталями, но Летний дворец Петра I (арх. Д. Трезини, А. Шлютер) окрашен по обратному принципу — светло-желтый фон и темно-коричневые детали. «После вступления на престол Анны Иоанновны, Трезини в сентябре 1730 г. доложил в Канцелярию от строений, что “новопостроенные палаты по каналу (Зимней канавке) и по улице маскою (т. е. штукатурными работами) приходят ко окончанию и оные потому ж раскрасить надлежит” и потребовал для этого “сажи четыре пуда, вина для терсния одно ведро, вохры светлой и темной пополам двенатцать пуд, мумии (красно-коричневая краска) шесть пуд, белил немецких десять пуд”, т. е. фасад имел желтый цвет, все детали архитектурной отделки были белыми, а крыша красной» [102, с. 118].

Применялась также роспись стен под кирпич (дворец Монплезир в Петергофе, домик Петра I). А. Э. Гессен писал о реставрации домика Петра I: «Это позволило снять с фасадов все позднейшее укрепление, а когда под досками “пилястр” обнаружились следы первоначальной окраски фасадов под кирпич, было проведено последовательное снятие девяти–одиннадцати слоев масляных покрасок. Несколько покрасок, близких нам по времени, были также выполнены под кирпич, но совсем иначе, чем первоначальная. У первоначальной покраски “кирпичи” были огромные, в два раза больше натуральных и, соответственно, с толстыми швами. Мазок кисти сочный, с размахом. Трудно было не заметить такую “кирпичную кладку” даже с другого берега широкой Невы. Она служила эффектным и убедительным образцом такого рода окраски стен, предусмотренной петровским указом» [45].

Верхние завершения зданий петровского периода включают парапеты, аттики и фронтоны, носившие яркий барочный характер (см. прил., рис. 3.1.20). **Парапет** на крыше был новой для того времени архитектурной формой и

использовался редко. Высокие крыши подчеркивали, они были «модным» и «стильным» явлением. Если классические парапеты прикрывали и прятали крышу, то парапеты петровского барокко скорее украшали фасады наиболее значимых зданий. Интересен пример парапета на павильоне Эрмитаж в Петергофе. В проекте И. Браунштейна можно увидеть невысокий правильный парапет. Крыша опирается на карниз, а парапетная стенка ограждает ее. Но при реальном строительстве мастера не смогли решить практический вопрос о спуске воды и снега с крыши, закрытой парапетом. В результате они просто приподняли крышу дома и оперли ее непосредственно на парапет. Таким образом, карниз парапета стал карнизом дома, что в корне противоречит классическому правилу. Тот же принцип применен и в Петропавловском соборе (арх. Д. Трезини): здесь крыша также опирается на глухой парапет высотой чуть меньше антаблемента пилястр на стенах. Парапеты могли украшаться скульптурой — по-барочному обильно. Так, на тумбах парапета Грота в Летнем саду (арх. А. Шлютер, Г. Маттарнови) стояли скульптуры, а филенки простенков имели рельефы. Парапеты петровского барокко также делались в виде балюстрад, которые можно увидеть на проектных чертежах Стрельнинского дворца (арх. Н. Микетти) и на фиксационных чертежах XVIII в. Меншиковского дворца в Ораниенбауме (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель, И. Браунштейн). На крышах Монплезира (арх. А. Шлютер, И. Браунштейн, Н. Микетти) и Большой оранжереи в Петергофе (арх. И. Браунштейн) балюстрады стоят и сейчас, однако подлинность их прорисовки вызывает сомнения.

Аттики петровского периода носят причудливый барочный характер. Глухой аттик Меншиковского дворца в Петербурге (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель) был обильно украшен скульптурами, но по форме больше походил на парапет. Аттик второго Зимнего дворца на проекте расширения Д. Трезини имел посередине высокий полуфронтон с большим картушем и также много скульптурных украшений. «Новая центральная часть фасада напоминала трехпролетную триумфальную арку эпохи римских императоров, которая была увенчана четырьмя аллегорическими “хорошими статуями вокруг большой

короны, украшенной корабельным носом (Corona Rostralis)”» [102, с. 41]. На фасаде Стрельнинского дворца (арх. Н. Микетти) можно увидеть аттиковый этаж с вертикальными кронштейнами. Классический аттиковый этаж, введенный еще Палладио, в период петровского барокко более не встречается. Гораздо шире распространена барочная форма — короткий аттиковый этаж с фронтоном (первый Зимний дворец Петра I, арх. Д. Трезини). В русской традиции эта форма получила название мезонина. Встречаются также широко распространенные в Западной Европе барочные композиции из аттика, полуциркульного фронтона и двух эвольвентов по бокам (Петровские ворота, Петропавловский собор, арх. Д. Трезини).

Фронтоны в петровский период делались треугольными, лучковыми и фигурными; применялись также лучковые полуфронтоны (см. прил., рис. 3.1.21). Правильный римский треугольный фронтон стоял на фасаде второго Зимнего дворца (арх. Г. Маттарнови). Сложный большой картуш закрывал нижний горизонтальный карниз, и издали фронтон выглядел полуфронтоном. Треугольный фронтон с очень низким, почти греческим подъемом стоял на фасаде Меншиковского дворца в Ораниенбауме (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель, И. Браунштейн). Согласно гравюрам, его также украшал большой картуш. Лучковый фронтон дворца Марли в Петергофе (арх. И. Браунштейн) — простой, без заполнения в тимпане. Лучковые полуфронтоны можно увидеть на павильоне Эрмитаж в Петергофе (арх. И. Браунштейн) и на фасадах Благовещенской церкви Александро-Невской лавры (арх. Д. Трезини, К. Конрад, Т. Швертфегер). На боковом фасаде Благовещенской церкви полуфронтон лучковый, а на восточном — маленький и почти полуциркульный. Необычные фронтоны фигурной формы с вогнутыми боковыми гранями стояли на Меншиковском дворце в Петербурге (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель, И. Браунштейн) и на Подзорном дворце Петра I (арх. Ст. ван Звитен). Эти фронтоны были украшены скульптурами, картушами и коронами.

Крыши петровского барокко — высокие, скатные вальмовые и мансардные с переломом (см. прил., рис. 3.1.22). Их формы, обусловленные

влиянием средневековых голландских крыш и французских мансардных крыш эпохи маньеризма, разительно контрастировали с классическими традициями, предписывавшими небольшие уклоны кровель и скрытие крыш за парапетом. Уклон крыш делали большим — 25–40°: нижние пределы уклона позволяли покрыть крышу металлическими листами, а верхние — черепицей. В первые десятилетия XVIII в. крыши обычно делались вальмовыми без перелома (образцовые дома и первый Зимний дворец Д. Трезини). Иногда встречались сложные ярусные крыши, например на первых проектах Кунсткамеры (арх. Г. Маттарнови) (см. прил., рис. 3.1.49) и на проектном рисунке дворца Монплезир (арх. И. Браунштейн). В 20-е гг. XVIII в., видимо под французским влиянием, чаще стали применять мансардные крыши. «Заимствованная из Франции мансардная крыша с переломом и нарядными окнами-люкарнами хорошо вписалась в семейство традиционных сложных крыш. Охотно делают в петровское время и крыши упругих криволинейных очертаний» [126, с. 294]. На фасаде мансардная крыша имела три ската: нижний скат окрывал карниз, средний создавал стену мансарды, верхний — закрывал крышу. Средний скат обычно делали с уклоном около 60°, но на чертеже Д. Трезини можно видеть и почти вертикальную мансардную стену с уклоном более 80°. Уклон верхнего ската делали около 25° — это было удобно с точки зрения эксплуатации в северном климате, но слишком высоко по классическим меркам. Уклон верхнего ската Меншиковского дворца в Ораниенбауме (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель, И. Браунштейн) составляет более 35°.

Купола петровского периода — небольшие, с малыми радиусами пролетов, напоминали скорее башни, высокие шпили на которых были яркой особенностью эпохи. Решались купола по одному принципу: восьмигранные в плане, несколько вытянутых эллипсоидных очертаний, сверху они увенчивались дополнительной башенкой, в результате чего становились двухъярусными и приобретали ярко выраженный барочный характер. Купол Грота в Летнем саду (арх. А. Шлютер, Г. Маттарнови) снаружи в плане был восьмигранным. В верхней части большого эллипсоидного купола стояла восьмигранная башенка-фонарик.

Купол Благовещенской церкви Александро-Невской лавры (арх. Д. Трезини, К. Конрад, Т. Швертфегер) стоит на высоком барабане и увенчан сверху малой башенкой. Даже небольшая башенка дворца Монплезир (арх. А. Шлютер, И. Браунштейн, Н. Микетти) воспринимается как ярусное сооружение благодаря эвольвентам и верхнему украшению.

Шпили — это характерный элемент петровского барокко, введенный по прямому указанию императора. О строительстве первого Исаакиевского собора говорилось: «...в июле 1722 г. в Канцелярии городовых дел было получено Ведение архитектора Трезина по присланному к нему от Его Императорского Величества чертежу рижского шпица с куполами, по которому изволил указать Его Величество делать в Адмиралтейской стороне на строящейся церкви Исакия Долмацкого таким образом шпиц и куполы против того чертежа, с которого и отдана архитектору Гербелю копия» [102, с. 52]. На что Канцелярия определила: «Для дела шпица против присланного чертежа от Его Императорского Величества к архитекту Трезину ис подрядчиковых припасов подрядить волных людей <...> и у дела того шпица и куполов быть шпичному мастеру Фанболесу и смотрение иметь архитекту Трезину» [102, с. 52]. Согласно проекту Д. Трезини, колокольня Петропавловского собора завершалась двумя поставленными друг на друга фонариками, покрытыми куполами и увенчанными шпилем. Шпили первого Адмиралтейства (мастер Харман ван Болос) и Троицкого деревянного собора были также поставлены на ярусных башенных композициях, где основанием для шпиля служила верхняя восьмигранная башенка с барабаном и куполом. Формы петровских шпилей имели голландские и прибалтийские корни. В зимние месяцы 1717 г. начали заготовку стропил для шпиля Петропавловского собора. 1 мая 1719 г. Трезини рапортовал в Канцелярию городовых дел: «К делу купола и шпица деревянного на башню надобно одного плотника иноземца для связыванья и есть один человек гулящей голландец Гарман Фамболес (Болос) и ежели ему повелено будет оного голландца взять и он к тому делу возьмет и определит» [102, с. 28]. Этот голландский «шпичного и столярного дела мастер» трудился в Санкт-Петербурге на протяжении 50 лет и оказал заметное влияние на формирование

внешнего облика города. Ван Болос не только разработал конструкцию деревянного 25-метрового шпиля, но и руководил его сборкой на земле, подъемом на 72-метровую высоту, а также установкой на верхнем фонарике колоколов. Шпиль был окрыт листами красной меди и позолочен. «В том же мае 1719 г. Канцелярия городовых дел заключила контракт с рижским мастером Ф. Циферсом на выковку из красной меди 887 листов размером 120×86 см, а в апреле 1721 г. подписала договор с рижскими мастерами И. П. Штейнбейсом и И. В. Эберхардом о золочении изготовленных листов, которое было завершено в ноябре 1723 г.» [102, с. 29].

Окна петровского барокко отличаются своеобразием, накладывающим отпечаток на архитектурный стиль периода в целом. Их оформление довольно простое, многие сложные формы, присущие канонам классицизма, отсутствуют. Специфический элемент эпохи — широкие наличники с ушками. Высокие мансардные крыши украшались причудливыми люкарнами. В этой стилистике, безусловно, присутствует и французское, и голландское, и немецкое влияние, но все же оригинальность петербургской архитектуры нельзя не отметить.

Окна основных этажей (см. прил., рис. 3.1.23) всегда были одинарными, сложных составных окон не делали. Соответственно, они включают только две большие группы: 1) прямоугольные и лучковые окна, оформление которых решалось одинаково; 2) полуциркульные окна.

Прямоугольные окна в период петровского барокко делались несравненно чаще лучковых и могли иметь следующее оформление: простое (без наличника), наличник с ушками, наличник с сандриком. Полуциркульные окна делались без наличника, с архивольтом и импостом, с оформлением ордером.

Прямоугольные окна основных этажей обычно имели пропорции около 2 квадратов. Пропорции в 1,5 квадрата — предельно низкая величина — встречаются редко (высоту чуть более 1,5 квадратов имеют окна Летнего дворца Петра I, арх. Д. Трезини, А. Шлютер). Известно письмо Петра I Д. Трезини о проекте образцового дома Ж.-Б. Леблона: «...понеже по Леблоновым чертежам во всех полатных строениях, а особливо в Петербургских домах окны зело велики, а

шпанцы меж ими малы, для чего ему объявите, чтоб в жилых полатах конечно окны менше делал, а в залах как хочет, понеже у нас не французский климат» [102, с. 99]. При сравнении чертежей Леблона и Трезини видно, что окна у Трезини ниже, простенки — больше, а лучковые перемычки заменены прямоугольными. Тем не менее встречались и окна выше 2,5 квадратов, например на боковом фасаде Петропавловского собора (арх. Д. Трезини) или на фасаде Кикиных палат (арх. А. Шлютер, реставрация И. Н. Бенуа). Это было ново, очень по-европейски и подчеркивало барочный характер архитектуры (в архитектурных барочных трактатах конца XVII – нач. XVIII вв., например в трактате д'Авиле, пропорции окон вытянуты по сравнению с классическими и составляют 2–2,5 квадрата).

Расстекловка окон была мелкой, так как стекло было сложно в изготовлении и дорого. Н. В. Калязина писала о реставрации Меншиковского дворца в Петербурге: «Обнаружили заложенные при перестройках в 1730-х годах окна, изразцовую отделку, валик на подоконнике и даже целехонькую фрамугу с осколками старого стекла начала XVIII в., которое получило название "лунного" за его не очень ровную радужную поверхность. Оно было образцом подлинного первоначального заполнения оконных проемов с мелкой расстекловкой квадратами, размерами примерно 20×30 сантиметров» [75, с. 73]. А. А. Кедринский писал о реставрации домика Петра I: «Важную роль в возвращении фасадам здания их первоначального облика сыграла замена дубовых оконных переплетов, появившихся намного позже, свинцовыми, характерными для начала XVIII в. <...> Для остекления окон домика Петра I использовалось не обычное современное стекло, а так называемое "лунное", изготавливавшееся в петровское время. Технология изготовления этого стекла с неровной волнистой поверхностью была забыта, но еще в 1948 г. ее возродил известный ученый, профессор Ленинградского технологического института имени Ленсовета П. Н. Качалов, который получил в руководимой им лаборатории опытные образцы такого стекла» [97].

Переплеты окон могли быть как железными, так и деревянными. Согласно описи Ораниенбаумского дворца, проводившейся в 1728 г., «...в оной же палате четыре окошка в деревянных горбылях, замазанные. В каждом окне по тридцати стекол, в том числе три штуки разбито, затворы дубовые створные. В каждом окне по четыре штуки з железными задвижками, оные окошки с гирьками свинцовыми» [4, с. 261], и там же, в другой палате «...пять окончин в свинце и в рамах сосновых, в них по сороку штук стекол малых, при них решетки железные» [4, с. 286].

Простое решение прямоугольных окон без наличника применялось и в зданиях с достаточно пышно оформленными фасадами, например в Кикиных палатах и втором Зимнем дворце (чертеж Г. Маттарнови). В обоих случаях окружающая окно плоскость стены так плотно заполнена пилястрами и филенками, что для обрамления окна не остается места. Наличники не ставили также, если окно располагалось в рустованной стене (первый этаж Благовещенской церкви Александро-Невской лавры, арх. Д. Трезини, К. Конрад, Т. Швертфегер).

Характерный элемент петровской эпохи — окна, обрамленные широким (около 1/5 ширины проема) наличником с ушками. Профиль наличника различный: чаще всего это гладкий пояс (павильон Эрмитаж, арх. И. Браунштейн), иногда ставят тонкий гзимс на расстоянии от окна (Летний дворец Петра I, арх. Д. Трезини, А. Шлютер), можно увидеть и более сложный профиль с обрамляющим валиком (Двенадцать коллегий, арх. Д. Трезини), но неизменно профиль далек от классических традиций. Рисунок ушек также существенно отличается от канонов: классические ушки Виньолы меньше и располагаются только по сторонам проема [23, с. 30]. В трудах популярного в петровское время немецкого теоретика Л. Штурма встречаются ушки, охватывающие окно сверху и сбоку [206, с. 22], но они решены гораздо сдержаннее. Наличники с ушками петровского барокко имели самые разнообразные формы: ушки могли огибать окно сверху, приспускаться сбоку, огибать наличник снизу окна или спускаться прямыми выступами вниз. Наконец, сам наличник мог иметь прямоугольный

выпуск по центру — «фартук». Могли присутствовать и усложнения в виде украшений в верхней части окна — свисающих под ушками капель или завитков. Капли крепились и снизу — под «фартуком» наличника. Сверху окна мог стоять замковый камень или декоративный рельеф (дворец Марли, арх. И. Браунштейн; Благовещенская церковь Александро-Невской лавры, арх. Д. Трезини, К. Конрад, Т. Швертфегер). Наличник мог подниматься вверх полуциркульной или лучковой дугой. Например, на фасаде здания Двенадцати коллегий (арх. Д. Трезини) в одном ряду прямоугольных окон присутствуют и лучковые, и полуциркульные наличники.

Окна с сандриком украшали фасады наиболее значимых зданий и акцентировали главные композиционные центры. Они также имели наличники с ушками; сандрик решался в виде фронтона или полуфронтона сложной формы (см. прил., рис. 3.1.24). Все формы носили индивидуальный барочный характер. И. Грабарь приводит рисунок Петра I с изображением сандрика в виде полуциркульного полуфронтона [47, с.111]. Примером похожего оформления может служить центральное окно Кикиных палат (арх. А. Шлютер, реставрация И. Н. Бенуа): оно имеет лучковый сандрик, ушки причудливой формы сверху и снизу плоского широкого наличника и подоконную тумбу, оформленную с помощью филенки. Сложный сандрик в виде аттика со скульптурным рельефом стоит над окном Петропавловского собора (арх. Д. Трезини), а сандрик окон Кунсткамеры (арх. Г. Маттарнови, Н. Гербель, Г. Киавери, М. Г. Земцов) решен в виде треугольного полуфронтона.

Яркая особенность архитектуры петровской эпохи — это **большие окна витражного типа**. Витражи остекляют проемы галереи дворца Монплезир (арх. А. Шлютер, И. Браунштейн, Н. Микетти), огромные окна второго этажа павильона Эрмитаж (арх. И. Браунштейн) выходят на балкон. Стремление раскрыть внутреннее пространство помещения в окружающую среду намного опережает свое время и будет впоследствии подхвачено в период творчества Б. Растрелли. Витражи — деревянные, с расстекловкой прямоугольниками

размерами от 20 см. Опись Ораниенбаумского дворца говорит о двух окнах галереи «...в них четыре окончины по тридцати стекол в окне» [4, с. 286].

Полуциркульные окна делались реже прямоугольных. Их пропорции варьировались от 2 до 2,5 квадратов. Расстекловка верхней части — радиальная, барочная. Полуциркульные окна чаще всего обрамлялись простым архивольтом и лопатками с импостом (см. прил., рис. 3.1.25) — так решены первый этаж Двенадцати коллегий (арх. Д. Трезини) и центральное окно образцового дома Ж.-Б. Леблона. Колокольня Петропавловского собора (арх. Д. Трезини) до пожара имела проемы, оформленные архивольтами и импостами, расположенными между пилястрами, что приближало решение к ордерному. Правильное оформление в виде ордерной аркады имеют окна Большой оранжереи в Петергофе (арх. И. Браунштейн).

Окна второстепенных этажей решались иначе. Согласно классическим традициям они имели другие формы: близкие к квадрату, овальные или прямоугольные «лежачих» пропорций (см. прил., рис. 3.1.26). Распространены были также крышные окна — мансардные окна и люкарны. Окна цокольных этажей — прямоугольные или лучковые, имели пропорции «лежачих» прямоугольников. Они решались без обрамления или оформлялись наличником. На отреставрированном фасаде Меншиковского дворца (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель, И. Браунштейн) подвальные окна обрамлены простым широким наличником с ушками. На чертеже 1737 г. фасада Академии наук видны лучковые окна с наличником и замковым камнем. Окна верхних малых этажей имели пропорции, близкие к квадрату. Окна дворца Марли (арх. И. Браунштейн) обрамлены наличником с ушками, замковым камнем и каплями. Окна Благовещенской церкви Александро-Невской лавры (арх. Д. Трезини, К. Конрад, Т. Швертфегер) также имеют наличники с ушками и рельефом над фигурной верхней линией. В эпоху петровского барокко широко использовались овальные окна: например, в Меншиковском дворце (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель, И. Браунштейн) фронтоны над боковыми ризалитами украшены горизонтальными овальными окнами, обрамленными плоским наличником с замковым камнем.

Окна в виде вертикального эллипса находятся над главным входом Кикиных палат (арх. А. Шлютер, реставрация И. Н. Бенуа) и на верхнем этаже Меншиковского дворца в Ораниенбауме (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель, И. Браунштейн), где они обрамлены наличником и сандриком в виде треугольного полуфронтона.

Особенно интересны окна петровского барокко на высоких мансардных крышах. Они могли быть решены очень просто (чертеж мазанковой аптеки Д. Трезини) или в виде элегантных лучковых окон, обрамленных наличниками с неизменными ушками (Большая оранжерея в Петергофе, арх. И. Браунштейн). Люкарны на проекте образцового дома Ж.-Б. Леблона выглядят цитатами из трактата д'Авиле [178], а люкарны дворца Монплезир (арх. А. Шлютер, И. Браунштейн, Н. Микетти) представляют собой сочетание квадратного объема и круглого окна с добавлением эвольвентов. Благодаря волютообразным завиткам и изогнутым карнизикам, придающим люкарнам скульптурный характер, окна эффектно смотрятся на фоне темного железа крыши.

Двери и порталы петровского барокко имеют не только стилистические, но и функциональные особенности, обусловленные адаптацией новых западноевропейских веяний к русским традициям. Классификация основных видов дверей и порталов петровского барокко представлена в приложении на рис. 3.1.27. Входные двери петровского барокко, согласно теории архитектурных форм, можно разделить на две большие группы: 1) прямоугольные и лучковые двери, оформлявшиеся одинаково — наличником, сандриком, портиком; 2) полуциркульные двери с оформлением наличником, архивольтом, ордерным портиком. Пропорции дверей обычно делали около 2 квадратов. Леблон, согласно барочным традициям конца XVII в., рисовал дверь чуть выше — в 2,5 квадрата. Но такие двери стоят только на здании Большой оранжереи в Петергофе (арх. И. Браунштейн). Двери цокольных этажей и въездные ворота делали низкими (менее 1,5 квадратов). Парадные двери ставили двупольные, симметричные, филенчатые. В описи Ораниенбаумского дворца (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель, И. Браунштейн) 1727 г. упоминаются «...двойные дубовые двери столярной работы,

замок английской работы железной, ручки медные, петли и задвижки железные» [4, с. 261]. Удивительная черта петровского барокко — **наружные остекленные двери** в летних дворцах, которые открывали пространство здания в парк и были в то время эффектным новшеством. Витражные двери имели мелкую прямоугольную расстекловку. Согласно описи, в Ораниенбаумском дворце имелись «из <...> полаты на галерею двери сосновые столярной работы, в них две окончины по тридцати штук стекол» [4, с. 264]. Остекленные двери стояли и в петергофских дворцах-павильонах Монплезир (арх. А. Шлютер, И. Браунштейн, Н. Микетти) и Эрмитаж (арх. И. Браунштейн).

Если окна в петровский период делались, как правило, прямоугольными, то двери, наоборот, чаще встречаются лучковые. И **прямоугольные,** и **лучковые двери** часто оформлялись наличниками. На чертеже образцового дома Д. Трезини дверь обведена наличником с характерными ушками, а ко входу, по западному образцу, ведут широкие трехсторонние ступени. Подобное решение вряд ли можно было реализовать на практике, так как ступени выступали за красную линию и не соответствовали русской традиции. Остекленная дверь павильона Эрмитаж в Петергофе (арх. И. Браунштейн) обрамлена простым гладким наличником шириной в 1/6 проема, что соответствует классическим пропорциям (архитектурные формы И. Браунштейна вообще отличаются более точным следованием канонам). Сандрик над дверями ставился редко: высоко приподнятый лучковый сандрик расположен над входной дверью Кикиных палат, а классически правильный сандрик на кронштейнах можно увидеть на чертеже церкви на Васильевском острове (проект Н. Микетти). В особо торжественных случаях прямоугольную или лучковую дверь могли оформить ордерным портиком, колонны которого всегда имели пьедесталы, а на крыше мог располагаться балкон. На фиксационном чертеже Кунсткамеры (арх. Г. Маттарнови, Н. Гербель, Г. Киавери, М. Г. Земцов) XVIII в. портики боковых входов поставлены на высокое крыльцо.

Полуциркульные двери обычно обрамляли наличником с ушками. Такое оформление имеют, в частности, двери цокольных этажей Кикиных палат (арх. А.

Шлютер) и здания Синода (арх. Д. Трезини) (см. прил., рис. 3.1.28). Применялось и более сложное решение — обводка полуциркульных дверей архивольтом с опиранием через импосты на лопатки. Дверь дворца Марли (арх. И. Браунштейн) обрамлена архивольтом, а вход в здание расположен на уровне земли, по тогдашней европейской моде. Дверь Большой оранжереи в Петергофе (арх. И. Браунштейн) решена в виде ордерной аркады высоких пропорций (2,5 квадрата) и имеет вполне европейское «звучание». Самой сложной формой решения полуциркульной двери был ордерный портик. Портик первого Зимнего дворца Петра I (арх. Д. Трезини) носит архаические черты: на высоком крыльце стоит ордерный портал.

Портальные композиции играли важную роль в оформлении фасадов петровского барокко. Порталы и парадно решенные двери могли выделить рельефом-картушем, окном над дверью, оформить ордерным портиком или вместо навеса устроить над ними балкон (см. прил., рис. 3.1.29). Порталы подчеркивали рельефными композициями над проемами или картушами с победной символикой, гербом Российской империи или владельца здания и т. п. Картуши присутствуют, например, на дверях Летнего и первого Зимнего дворцов Петра I, а также на Петровских воротах Петропавловской крепости (арх. Д. Трезини). Портал Кикиных палат (арх. А. Шлютер, реставрация И. Н. Бенуа) украшен овальным окном над дверью. Портал павильона Грот в Летнем саду (арх. А. Шлютер, Г. Маттарнови) первоначально имел сложную барочную композицию: окно в куполе над дверью и обилие лепного декора напоминают работы Б. Растрелли. Однако время подобных решений еще не пришло, и проект был осуществлен в более сдержанном варианте. Козырьков над входом, в соответствии с канонами классицизма, не ставили. На проекте образцового дома Ж.-Б. Леблона над элегантной вытянутой дверью с тремя ступенями располагается балкон на консолях. Подобные балконы поставил И. Браунштейн над входными дверьми в павильонах Марли и Эрмитаж. Балконы делали и на обычных городских зданиях, иногда над входным портиком. На фасадах Петропавловского собора (арх. Д. Трезини) существовали ордерные портики без

балкона, носивший барочные черты — высокие пьедесталы и полуфронтон сложной формы. Впоследствии он был заменен более классическим.

Особенностью петровской эпохи были высокие входные **крыльца** в русских традициях, не характерные для более поздних периодов архитектуры Санкт-Петербурга (см. прил., рис. 3.1.30). Они были удобны для северного климата с высоким снеговым уровнем и весьма актуальны для Санкт-Петербурга с его постоянной опасностью подтопления. Однако предписание строить по красной линии выдвигало «требование застройки улиц “сплошной фасадою”» [148], а здания с массивным крыльцом приходилось отодвигать от красной линии либо выносить крыльцо вперед, на тротуар. Судя по гравюрам начала XVIII в., многие жилые дома Санкт-Петербурга имели крыльца — например, Кикины палаты (арх. А. Шлютер) или Зал для славных торжествований в Летнем саду (арх. М. Г. Земцов). Крыльцо в плане могло быть прямым или дугообразным с ограждением глухим парапетом или балюстрадой с массивными столбами. Под ним часто размещали вход в подклет. Подобное крыльцо маскировал портик Меншиковского дворца (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель): «Вероятно, первым изображением входа является гравюра А. И. Ростовцева 1716–1717 гг. “Дворец светлейшего князя А. Д. Меншикова на Васильевском острове”: здесь показаны два прямых лестничных марша, ведущих к небольшой площадке перед дверью. <...> В 1726-м Обри де Ла Моттре видел “двойные марши лестниц”. Возможно вход в <...> главный и парадный дворец светлейший князь постоянно переделывал» [4, с. 76]. Впоследствии большинство крылец было разобрано, как это случилось и с Меншиковским дворцом [4].

Балконы петровского барокко служили важными акцентирующими элементами на фасадах дворцов и использовались, как правило, во входных порталах. Применялись все классические балконы: на входных портиках, на кронштейнах, балконы в толще стены («французские») и балконы-террасы, однако два последних вида встречались нечасто (см. прил., рис. 3.1.31).

Балконы на входных портиках по центру фасада могли опираться как на столбы, так и на колонны. Балкон Меншиковского дворца на Васильевском

острове (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель) первоначально опирался на четыре колонны, а в дальнейшем был расширен вдоль центральной части фасада — десять колонн опирались на землю, пряча входное крыльцо [4]. На фиксационном чертеже Кунсткамеры (арх. Г. Маттарнови, Н. Гербель, Г. Киавери, М. Г. Земцов) балкон опирается на колонны, стоящие на входном крыльце. Колонны полного ордера, с пьедесталами, служившими тумбами для балюстрады крыльца.

Балконы на кронштейнах (см. прил., рис. 3.1.32) использовались достаточно часто. Их устраивали обычно над входом в здание, чтобы защитить посетителей от осадков. Такие балконы можно увидеть и на обывательских жилых домах, и на императорских дворцах. Малые балконы на одно окно стоят на главных фасадах павильонов Марли и Эрмитаж в Петергофе (арх. И. Браунштейн). Выносы этих балконов невелики — до 70 см. Консоли вертикальные, сложной барочной формы; на каждом простенке — по два парных консольных элемента. Применялись и большие консольные балконы вдоль нескольких окон. Балкон на фасаде Двенадцати коллегий (арх. Д. Трезини), например, распространяется на три окна. На каждом простенке стоит пара консолей, что является характерным элементом эпохи. На сохранившемся чертеже балкона здания Синода (арх. Д. Трезини) также изображены по две широкие парные консоли с каждой стороны.

Балконы в толще стены (так называемые «французские») — достаточно редкий для петровского барокко вид. Этот элемент, как и большие витражные окна и двери летних дворцов, опережал свое время и был предвестником елизаветинской эпохи. Такие балконы применил, в частности, И. Браунштейн для боковых окон второго этажа павильона Эрмитаж в Петергофе (см. прил., рис. 3.1.33).

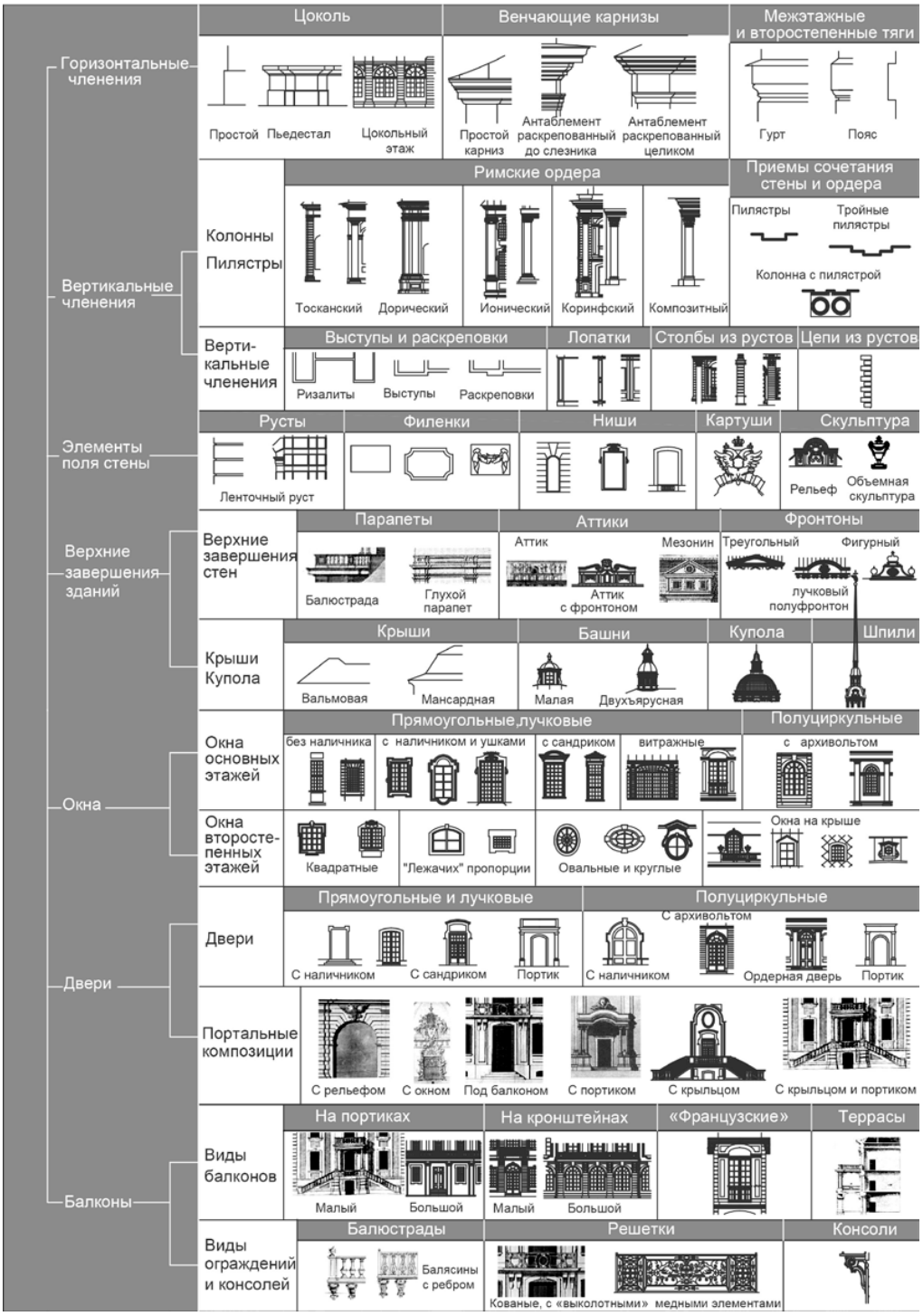
Террасы очень любили в петровское время. Некоторые из террасных композиций, впоследствии развитые и достроенные, стали гордостью архитектуры Санкт-Петербурга — например, террасы Петергофского (арх. И. Браунштейн, Ж. Б. Леблон, Н. Микетти) и Ораниенбаумского (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель, И. Браунштейн) дворцов. На террасах также проектировали балконы.

При возведении здания Двенадцати коллегий Джузеппе Трезини внес в проект Доменико Трезини «...одно незначительное изменение: между пилонами второго этажа он предложил вместо парапета из балясин сделать сплошной каменный парапет, обработанный филенками. Сооружение галереи началось в 1738 г. и продолжалось до 1741 г. » [102, с. 67]. По сохранившемуся чертежу 1732 г. видно, что с внутренней стороны здания, над двухэтажной пристройкой, предполагалось создать балкон-террасу, на которую был возможен выход. Однако в санкт-петербургском климате подобная терраса оказалась неприемлемой и была заменена обычной скатной крышей. Показательна перестройка балкона Меншиковского дворца (арх. Дж. Фонтана, И. Шедель): «На гравюрах А. Ф. Зубова (1714) и А. И. Ростовцева (1716–1717) над парадным входом во дворец показан небольшой балкон на три окна, опирающийся на четыре колонны. На рисунке Х. Марселиуса (1725) балкон, а точнее, уже галерея, занимает все пространство центрального фасада дворца между двумя боковыми ризалитами» [4, с. 84]. Таким образом, балкон портика постепенно развился в галерею-террасу с балконом.

Ограждения балконов решались в виде металлических решеток, реже в виде балюстрад. **Кованые решетки** начали применять в России под влиянием французских архитекторов — Н.-Ф. Блонделя, Ж. Ардуэн-Мансара, Ш. Э. Бризо и других. Именно во Франции был разработан прием наложения на сравнительно простую основу более сложных деталей с выпуклыми узорами. Во французских традициях создана кованая решетка балкона петергофского Эрмитажа (арх. И. Браунштейн) — черненая, с золочеными вставками из выколотной меди. Она разбита на чередующиеся горизонтальные и вертикальные прямоугольники, в строгие рамки которых заключен изысканный узор из акантовых листьев, барочных завитков и розеток. Решетка строго симметрична как по горизонтали, так и по вертикали. **Балясины** петровского периода имели барочные черты. Например, на чертеже Д. Трезини присутствуют неширокие балясины с валиком на пукле, которые можно отнести к барочным балясинам с острым ребром. Здесь же изображены кованые балясинообразные элементы.

На основании анализа архитектурных форм зданий петровской эпохи составлена сводная классификация деталей фасадов данного периода (см. таблицу 3), выявляющая, с одной стороны, связь петровского барокко с западноевропейской ордерной традицией, а с другой — характерные индивидуальные особенности его архитектурных элементов.

Таблица 3 – Классификационная система архитектурных фасадных элементов петровского барокко



3.2 Система архитектурных форм и деталей фасадов зданий аннинского барокко (1732 - начало 1740-х гг.) в Санкт-Петербурге

Архитектура поры правления императрицы Анны Иоанновны значительно отличается от предшествующего и последующих стилевых периодов. В этот краткий временной промежуток шло становление петербургской ордерной архитектуры и освоение западноевропейских традиций. Общий уровень русского архитектурного мастерства еще значительно отставал от европейского, и итальянец Франческо Альгаротти, побывавший в Санкт-Петербурге летом 1739 г., так описал город: «Проекты его построек рождены ни Иниго Джонсом, ни Палладио. Здесь царит архитектурная манера, смешанная из итальянской, французской и голландской. Господствует, однако, голландская. И отнюдь не прекрасная» [104, с. 286]. Тем не менее именно в это время в Санкт-Петербурге созревали творческие силы для взлета архитектурной мысли, последовавшего в период елизаветинского барокко. Анна Иоанновна вступила на престол в 1730 г., а в январе 1732 г. императорский двор переехал в Петербург. Именно эту дату следует принять за начало аннинского периода в архитектуре. Однолетнее правление Иоанна Антоновича не изменило общего стилевого направления, поэтому датой окончания аннинского периода можно считать декабрь 1741 г., когда на российский престол взошла Елизавета Петровна.

Ведущие архитекторы аннинского барокко, постройки которых были рассмотрены при анализе архитектурных форм, — это М. Г. Земцов, И. К. Коробов, И. Ф. Бланк, Ф. Б. Растрелли, П. А. Трезини, И. Я. Шумахер, П. М. Еропкин, Дж. Трезини и Д. Трезини. Периодизация работы крупнейших зодчих аннинского барокко в Санкт-Петербурге приведена в приложении на рис. 3.2.1.

Михаил Григорьевич Земцов (1688–1743) получил образование в России: в Москве он учился при Оружейной палате, в Санкт-Петербурге обучался у Д. Трезини, а затем у Ж.-Б. Леблона и Н. Микетти. С 1724 г., по получении звания архитектора, М. Г. Земцов работал самостоятельно, имел свою архитектурную «команду» и дослужился в 1742 г. до чина полковника. При анализе

архитектурных фасадных форм рассматривались следующие обмерные, проектные и фиксационные чертежи XVIII в. (см. прил., рис. 3.2.16–3.2.20): церкви свв. правв. Симеона и Анны (стр-во 1731–1734 гг., частично перестроена), дома М. Г. Земцова, дома причта Исаакиевского собора (1739), изменения кровли на здании Двенадцати коллегий (1734) и др. Графическое мастерство М. Г. Земцова было достаточно высоким, о чем свидетельствуют сохранившиеся авторские графические листы и отзывы современников. «Я, нижеподписавшийся, — сообщал Н. Микетти, — имел екзаменовать как в чертежах, так и в практике надлежаще именем Михаила Земцова, и я обрел его по убукновенна и достойна в практике архитектурской...» [71, с. 116]. Тем не менее графическим листам М. Г. Земцова не хватает академического мастерства, присущего западноевропейским архитекторам.

Иван Кузьмич Коробов (ок. 1700–1747) был послан Петром I для обучения в Голландию и Бельгию. В 1727–1741 гг. служил архитектором Адмиралтейского ведомства, а после казни П. М. Еропкина в 1741 г. переехал в Москву. При анализе фасадов рассматривались (см. прил., рис. 3.2.21–3.2.22): обмерные, проектные и фиксационные чертежи церкви св. вмч. Пантелеймона (стр-во 1735–1739 гг., частично перестроена) и проектные чертежи второго здания Адмиралтейства (стр-во 1728–1738 гг., не сохранилось).

Иоганн Фридрих Бланк (1708–1745) был учеником Г. Маттарнови, а после его смерти обучался у Н. Гербеля и М. Г. Земцова. В 1738 г. Бланк получил звание архитектора, но самостоятельно работать начал гораздо раньше — с 1731 г. В 1740 г. Бланк был сослан в Сибирь, позднее вернулся в Москву. Для анализа архитектурных форм использовались (см. прил., рис. 3.2.23, 3.2.24): фиксационные чертежи церкви Рождества Пресвятой Богородицы (стр-во 1733–1736 гг., не сохранилась; ранее проект приписывался М. Г. Земцову, однако, согласно последним данным, автор храма именно ими И. Бланк [104, с. 266]), фиксационные и реставрационные чертежи перестройки Меншиковского дворца под Кадетский корпус.

Франческо Бартоломео Растрелли (1700–1771) профессиональное образование получил под руководством своего отца, выезжал на обучение в Европу, предположительно в Италию и Францию. «Архитектор молодой Растрелли по Ведомости из Дворцовой конторы с 1732 году в службе с жалованием» [104, с. 246; 9]. В Петербурге в этот период Растрелли построил для Анны Иоанновны два несохранившихся дворца (см. прил., рис. 3.2.25–3.2.27) — Летний (стр-во 1732) и Зимний (стр-во 1731–1735).

Иоганн Якоб Шумахер (1701–1767) приехал в Петербург в 1720 г., учился у Н. Гербеля и Г. Киавери. В 1733–1735 гг. Шумахер построил новое каменное здание Литейного двора, сохранившиеся проектные и фиксационные чертежи которого были использованы для анализа архитектурных форм (см. прил., рис. 3.2.28).

Расцвет творчества **Доменико Трезини** (1670–1734) пришелся на петровское барокко. В аннинский же период он выполнил проекты триумфальных арок, возведенных в честь возвращения двора на Троицкой площади (декабрь 1731 г.) и у Аничкова моста (1732) (см. прил., рис. 3.2.29–3.2.30).

Джузеппе Трезини (1697–1768), племянник и зять Доменико Трезини, приехал в Санкт-Петербург в 1722 г. и с 1734 по 1756 гг. служил архитектором в Коммерц-коллегии. При анализе архитектурных форм рассматривались дошедшие до нашего времени церковь Трех Святителей на Васильевском острове (стр-во 1740-1760 х гг.) и здание Первого кадетского корпуса (стр-во 1730–1740-х гг.).

Петр Михайлович Еропкин (ок. 1698–1740) — петровский пенсионер, обучавшийся в Голландии и Италии. О его проектах можно судить по чертежам из коллекции Ф. Берхгольца (см. прил., рис. 3.2.31–3.2.34), анализ которых был проведен Н. В. Калязиной [76, с. 166–177]. Творчество Еропкина несет черты барокко и даже рококо. Дом Волынского на Мойке имеет «черты стиля, присущего Еропкину: наличники окон сложной формы с рисунками раковины в таких же треугольных и лучковых завершениях, балюстрада с вазами на крыше...» [76, с. 170]. Под руководством П. М. Еропкина был создан первый русский

архитектурно-строительный трактат «Должность архитектурной экспедиции» (1737–1741), он также перевел на русский язык отдельные главы из «Четырех книг об архитектуре» Палладио.

К тому же периоду относится собор Сампсона Странноприимца, построенный в 1728–1740 гг. неизвестным архитектором. Изначально храм был однокупольным, а в 1760-х гг. возвели принятое тогда пятиглавие. Хорошо сохранились и Иоанновские ворота (см. прил., рис. 3.2.35), построенные в 1738–1740 гг. по приказу Б. К. фон Миниха под руководством военного инженера Х. де Марина.

Композиционное построение фасадов аннинского барокко. «Основными типами жилых домов остаются одно- и двухэтажные постройки на погребах. В это время меняется подход к планировке и внешнему облику жилого дома. Большое значение имел отказ от сплошной фасадной застройки улиц. Появление разрывов между домами было обусловлено соображениями пожарной безопасности. Как следствие, появились проезды во внутренний двор с улицы и окна в торцовых стенах домов, обращенных в сторону проездов, что способствовало улучшению освещения внутренних помещений домов. Как отмечалось в документах о постройке домов, разрывы между домами оставлялись “для свету и проезду”» [104, с. 284].

Можно выделить пять типов общего композиционного решения фасадов аннинского барокко (см. прил., рис. 3.2.2).

1. Компактные отдельно стоящие симметричные фасады с высоким двухсторонним крыльцом, отражающие постепенно уходящие тенденции петровского барокко, строятся все реже (дом причта Исаакиевского собора, арх. М. Г. Земцов) (см. прил., рис. 3.2.18). Русское традиционное крыльцо, выступавшее за красную линию и позволявшее непосредственно с улицы попасть на жилой этаж, было удобным функциональным элементом, но не соответствовало новым западным тенденциям городской планировки.

2. Симметричные фасады со входом с уровня мостовой — новый тип, характерный для особняков и дворцов, возводившихся по западноевропейской

традиции. Так решены дворцы Б. Х. Миниха и А. И. Ушакова, дом М. Г. Земцова (см. прил., рис. 3.2.36, 3.2.37, 3.2.17): «То же четкое членение по горизонтали на две неравные части: нижнюю — погребной этаж, обработанный рустом, и более высокую — верхнюю, жилую часть дома. Тот же характерный прием выделения центральной части слегка выступающим ризалитом, над которым возвышается декоративный аттик» [71, с. 147].

3. Протяженные фасады императорских дворцов (Летний и Зимний дворцы Анны Иоанновны, арх. Ф. Б. Растрелли) и общественных сооружений всегда имели симметричную композицию, выделенный центр и акцентированные фланги (см. прил., рис. 3.2.25–3.2.27).

4. Симметричный резко возвышающийся к центру силуэт, пришедший из петровского барокко, придавали фасадам особо значимых общественных построек (в частности, зданий военного ведомства). Такую композицию имеют фасады Литейного двора (арх. И. Я. Шумахер) и Адмиралтейства (арх. И. К. Коробов).

5. Церкви по образцу западных лютеранских храмов, привнесенному Петром I, представляли собой вытянутые в плане здания с высокой колокольней (церковь Рождества Пресвятой Богородицы, арх. И. Ф. Бланк; церковь свв. правв. Симеона и Анны, арх. М. Г. Земцов; церковь св. вмч. Пантелеймона, арх. И. К. Коробов). В аннинский период купол над центральной частью храма увеличивается в размерах, а колокольня становится меньше. Таким образом, центр тяжести композиции смещается к средней части храма, что делает его более близким к православным традициям. Появляется и новый тип храма — центричный (проект Троицкой каменной соборной церкви, арх. М. Г. Земцов).

Ордерное построение фасадов аннинского барокко основывалось на следующих канонических типах: безордерная композиция, ордер одноэтажного здания, поэтажный ордер многоэтажного фасада, ордер на цокольном этаже, колоссальный ордер на цокольном этаже (см. прил., рис. 3.2.3). Ф. Б. Растрелли позволил себе отойти от канона и использовал нетрадиционное решение — колоссальный ордер на ордерном этаже.

Безордерные фасады в период аннинского барокко встречались часто (дом купца В. Кокушкина; дом причта Исаакиевского собора, арх. М. Г. Земцов). Они могли украшаться столбами из рустов и решались как с применением межэтажных тяг, так и без них. **Фасадом на основе одноэтажного ордера** оформляли летние дворцы (Летний дворец Анны Иоанновны, арх. Ф. Б. Растрелли), а **поэтажный ордер** ставили на колокольнях храмов и триумфальных воротах. В церкви свв. правв. Симеона и Анны (арх. М. Г. Земцов) стены первого этажа «обработаны пилястрами римско-дорического ордера. Выше, на ярусах колокольни и на барабане купола, применены более легкие ионический и коринфский ордера» [71, с. 132]. Для зимних дворцов и особняков широко применялся ордер на цокольном этаже. **Колоссальный ордер** в чистом виде не использовали — его ставили на цокольный этаж (фасад Адмиралтейства, арх. И. К. Коробов). Эта схема впоследствии станет одной из наиболее излюбленных в Петербурге, недаром при перестройке Адмиралтейства общее решение фасада будет сохранено. Ф. Б. Растрелли на Зимнем дворце Анны Иоанновны использовал противоречащий канону тип ордерного построения — колоссальный ордер на ордерном этаже. Такое решение можно увидеть и на существующем Зимнем дворце Елизаветы Петровны (арх. Ф. Б. Растрелли) — именно оно придает зданию легкость и повышенную декоративность.

Обломы и профили в период аннинского барокко делались штукатурными или из мягкого известняка (на цоколе). Требования, предъявляемые в «Должности архитектурной экспедиции» гласили: «...каменного дела мастер иметь быть обучен грамоте, арифметике, геометрии и пяти чинам ордеров архитектуры и во исчислении кубическом или квадратном доволен, через которые б помощию мог исправлять аккуратно капители, базы, карнизы, архитравы, балюстрады, налишники и прочие орнаменты во всех строениях по приличеству мест и поданным от архитектора рисункам, шаблонам или лекалам» [6, с. 34]. Сохранившиеся штукатурные обломы многократно перетягивались и ремонтировались, но ясно видно изменение их характера по сравнению с петровским барокко: ушли в прошлое лаконичные тяги с крупными элементами,

аннинские профили более мелкие и дробные (см. прил., рис. 3.2.4). Формы становятся мягче. Каблучки и теперь встречаются чаще, чем выкружки и четвертные валики. В тягах ставят две-три полки подряд, нарушая классическое правило профилирования, предписывающее непременно чередовать элементы по форме и размеру. Санкт-петербургские архитекторы осваивают построение сложных элементов — аттических баз, ионических капителей с гирляндами и даже коринфских капителей, однако кронштейнов и модульонов в карнизах по-прежнему не ставят. Так, на церкви свв. правв. Симеона и Анны (арх. М. Г. Земцов) стоят упрощенные зубцы, далекие от классического рисунка. В антаблементах присутствуют неглубокие раскреповки, подчеркивающие барочный характер профилей. Специфическим элементом аннинского барокко является особый составной облом — валик между двух полочек, ставившийся под большим выступающим обломом, где он давал глубокую узкую тень [38].

Колонный ордер в период аннинского барокко продолжает развиваться и совершенствоваться. Он становится правильнее и лаконичнее, пропорции соблюдаются строже. Коринфский ордер применяют редко, чаще используют дорический и ионический. Как и в петровский период, ордерные элементы — это в подавляющем большинстве случаев пилястры. Тройные пилястры перестают применять, предпочитая им канонически правильные двойные. Отдельно стоящие колонны встречаются редко и только у особо значимых зданий, где обычно оформляют входные портики. М. Г. Земцов ставит колонны парно, с непременными отвечающими им пилястрами на стене. Многие здания аннинского периода украшены лопатками с элементами ордера. Судя по соответствию элементов, основным теоретическим образцом для построения ордера в то время служил трактат немецкого архитектора Л. Штурма [206], чьи ордера наиболее близки к аннинским по составу профилей и прорисовке.

Тосканский и дорический ордера аннинского периода (см. прил., рис. 3.2.5) различить трудно: высота колонн колеблется от 7 до 8,5 их нижних диаметров, характерных элементов дорического ордера (триглифов, зубцов или модульонов) не ставят. Колонны такого переходного вида чаще всего встречаются

в виде гладких пилястр без энтазиса. Пьедестал делают упрощенным, в виде цокольной тумбы. Базу — как дорической, так и аттической. Капитель имеет несколько искаженные обломы.

На фасадах Сампсониевского собора стоят пилястры с базами и капителями тосканского ордера, но над колоннами нет антаблемента, и капитель опирается непосредственно на карниз. На колокольне собора стоят уже более «полноценные» ордера: на втором и третьем ярусах размещены пилястры с практически одинаковыми профилями, пропорции которых ближе к тосканскому ордеру (ширина примерно семь раз укладывается в высоту); база аттическая. Капители здесь неправильные, с двумя большими последовательно идущими эхинами. Архитрав, фриз и нижняя часть карниза раскрепованы с небольшим выносом. Пропорции пилястр Иоанновских ворот Петропавловской крепости составляют 7,5 нижних диаметров в высоту. На фризе на месте триглифа расположена небольшая пластина. На стволах пилястр ленточные русты, база тосканская. Церковь св. вмч. Пантелеймона (арх. И. К. Коробов) также имеет пилястры, переходные между тосканскими и дорическими: отношение их высоты к ширине — около 8,3 (больше, чем у дорического ордера), к антаблементу — около 0,29 (выше канона). База — аттическая (в классицизме допускалась только для сложных ордеров). Высота капители превышает каноническую — 2/3 нижнего диаметра. В антаблементе присутствуют все три части — архитрав, фриз и карниз, но архитрав разбит на два пояса, что сложнее канона. Фриз без триглифов. Карниз высотой более 1/3 антаблемента, простой, с высокой венчающей частью. Хорошо видны барочные обломы. На церкви Трех Святителей (арх. Д. Трезини), украшенной пилястрами промежуточного ордера, также видны барочные профили с глубокими выкружками. Отношение высоты пилястр к ширине здесь — 8,2. База — дорическая, стоит на высокой тумбе-плинте. В капители почти нет эхина: три нижние полки разрослись и занимают его пространство. В антаблементе присутствуют все канонические части (архитрав, фриз и карниз), но высота его невелика. Архитрав и фриз также очень малы по

отношению к высокому карнизу. Архитрав, фриз и поддерживающая часть карниза раскрепованы до слезника карниза.

Ионический ордер в аннинский период ставится на наиболее значимых сооружениях (см. прил., рис. 3.2.6). База этого ордера всегда аттическая, а капитель — с шейкой. Очки волют соединяются спускающейся из них гирляндой. Архитрав и фриз, как правило, имеют раскреповку, а верхняя часть карниза не раскрепована и объединяет ордер. Карниз — барочный, на месте классических зубцов обычно стоит большая полка. Ионический ордер использовал Ф. Б. Растрелли для оформления Зимнего и Летнего дворцов Анны Иоанновны. Хотя по сохранившимся чертежам трудно подробно проанализировать детали, все же видно, что ордер имеет развитую капитель с шейкой, а под колоннами стоят как пьедесталы, так и упрощенные тумбы. Сохранились пилястры ионического ордера на втором ярусе колокольни церкви свв. правв. Симеона и Анны (арх. М. Г. Земцов). Они существенно короче канонических и имеют развитые пьедесталы. База аттическая, капитель — диагональная с шейкой, волюты соединены гирляндами. В антаблементе присутствуют все канонические части — архитрав (разбитый на два пояса), фриз и карниз. Под карнизом идут необычные зубцы, похожие скорее на поясок с вырезами, чем на классические зубцы-бруски, надетые на единый стержень.

Коринфский и композитный ордера использовались гораздо реже, чем ионический, и только в особо ответственных случаях (для императорских дворцов и триумфальных арок). Они всегда делались раскрепованными, с пьедесталами. На церкви Рождества Пресвятой Богородицы в 1734 г. «чистою работою по чертежу» архитектурные детали дорического ордера были сняты и заменены другими, выполненными в более сложном коринфском ордере [71, с. 141]. Церковь свв. правв. Симеона и Анны (арх. М. Г. Земцов) имела коринфский ордер на входном портике с южной стороны и на верхнем ярусе колокольни: на чертеже XVIII в. из коллекции Ф. Берхгольца хорошо видны двойные коринфские колонны с упрощенным пьедесталом в виде тумбы (см. прил., рис. 3.2.16). В настоящее время на здании присутствует правильная коринфская капитель с

широким основанием, не соответствующим фусту колонны. Эти колонны представляют собой характерный пример позднейших искажений, обусловленных пренебрежением особенностями исторического формообразования архитектурных деталей. Более достоверно выглядят не подвергшиеся столь разрушительным «исправлениям» пилястры переходного между коринфским и композитным ордера на третьем ярусе колокольни, о которых указывалось «...около болшаго ж лантернина зделать резною ж работою шеснатцать пилястровых капителей композического ордина...» [104, с. 263]. Эти пилястры короче канонических, их капители украшены головками ангелов, листья аканта несколько упрощены. Архитрав, фриз и нижняя часть карниза раскрепованы с небольшим выносом. В поддерживающей части карниза на месте зубцов стоит характерная обобщающая полка. Чертеж триумфальных ворот с изображением чрезвычайно вытянутых парных коринфских колонн (см. прил., рис. 3.2.30) приписывается Д. Трезини, однако ордер здесь имеет столь существенные искажения, что возникает вопрос: знаком ли его автор с классическими правилами построения?

Горизонтальные тяги аннинского барокко характеризуются, с одной стороны, нарастающими барочными тенденциями, с другой — более правильным классическим построением по сравнению с петровским периодом. **Цоколь** решается в виде простого цоколя, цоколя с верхним профилем, цоколя-пьедестала или цокольного этажа. «Обыкновенно в санктпетербургском здании полаты делаются на погребах, и то для того, чтобы во время приблой воды в полатах полов и протчего не повредило бы» [6, с. 67]. Большинство зданий имело высокий цоколь (Адмиралтейство, арх. И. К. Коробов; церковь свв. правв. Симеона и Анны, арх. М. Г. Земцов). На чертежах церкви св. вмч. Пантелеймона (арх. И. К. Коробов) можно увидеть непропорционально высокий цоколь, сейчас почти полностью ушедший в землю. Зимний дворец Анны Иоанновны, судя по чертежам, имел цоколь с верхним профилем (см. прил., рис. 3.2.27), а на фасаде Летнего дворца со стороны Невы стоял цоколь в виде пьедестала. Первый этаж Кадетского корпуса был решен как цокольный, отделанн ленточными рустами, с

прямоугольными окнами (ныне ушли в землю и заложены). На проектных чертежах Литейного двора (арх. И. Я. Шумахер) (см. прил., рис. 3.2.28) также можно видеть цокольный этаж с ленточными рустами. Здесь окна круглые, оформлены клиновидными рустами и замковым камнем сверху и снизу. Чаще все же встречаются лучковые и полуциркульные окна цокольных этажей (фиксационные чертежи построенного Литейного двора; фасад Аничкова дворца, чертеж М. Г. Земцова).

Венчающие карнизы делались простыми (без зубцов и кронштейнов) и часто раскреповывались — либо до слезника, либо весь карниз целиком. Полностью раскрепованный карниз можно видеть на фасаде Сампсониевского собора, а простой нераскрепованный — на проекте фасада Литейного двора (арх. И. Я. Шумахер) (см. прил., рис. 3.2.28). Встречаются карнизы, решенные в виде антаблементов: на церкви св. вмч. Пантелеймона (арх. И. К. Коробов) стоит антаблемент, раскрепованный до слезника карниза. Сам карниз — простой, отдаленно напоминающий тосканский. По стене церкви Трех Святителей (арх. Дж. Трезини) идет простой карниз, а над колоннами размещен полный антаблемент. Хотя карниз и простой, но все обломы в нем измельчены и три канонических части выделить сложно. В церкви Рождества Пресвятой Богородицы (арх. И. Ф. Бланк) по всему фасаду стоял полный раскрепованный венчающий антаблемент.

Межэтажные карнизы и тяги аннинского барокко имели вид пояса, гурта, карниза или даже полного антаблемента. По фасаду Кадетского корпуса (арх. Дж. Трезини) идет пояс с простым вертикальным рельефом, по фасаду Литейного двора (арх. И. Я. Шумахер) — гурт. В Зимнем дворце Анны Иоанновны (арх. Ф. Б. Растрелли) над первым этажом стоит карниз, причем иногда прямо над пилястрами, без фриза. Колокольни церкви св. вмч. Пантелеймона (арх. И. К. Коробов), Сампсониевского собора, церкви свв. правв. Симеона и Анны (арх. М. Г. Земцов) украшены полным антаблементом. **Второстепенные горизонтальные членения** стен практически не встречаются.

Для **вертикальных членений** в аннинский период, помимо колонных ордеров, использовались выступы, раскреповки, лопатки, цепи и столбы из рустов (см. прил., рис. 3.2.7). Разбивку плоскости фасада производили с помощью **выступов и раскреповок** — эти элементы хорошо читаются, например, на фиксационных чертежах Адмиралтейства (арх. И. К. Коробов) и Литейного двора (арх. И. Я. Шумахер). Глубокие ризалиты, оформляющие парадный двор, встречаются редко. Четкость и строгость аннинского барокко обусловила широкое использование **лопаток**, чаще всего простых или оформленных столбами из рустов. Простые лопатки стоят на Кадетском корпусе (арх. Дж. Трезини), а лопатки с вдавленными плоскостями филенок можно увидеть на аттике церкви св. вмч. Пантелеймона (арх. И. К. Коробов). На чертеже фасада Литейного двора (арх. И. Я. Шумахер) изображены лопатки с маскаронами львов. Ф. Б. Растрелли применил для оформления фасадов дворцов Анны Иоанновны лопатки с украшением в виде вертикальных кронштейнов — прием, ставший впоследствии характерным для его творчества. **Столбы из рустов** были чрезвычайно распространены, их можно встретить, например, на Зимнем дворце Анны Иоанновны (арх. Ф. Б. Растрелли) и Комендантском доме Петропавловской крепости. **Цепи из рустов** делали редко и только на сооружениях, связанных с военной деятельностью (Адмиралтейство, арх. И. К. Коробов).

Плоскости фасадов аннинского барокко читались ясно, благодаря контрасту цвета оштукатуренных стен и деталей. Такое решение было выработано еще в петровское время: основной фон фасада делали теплым, а детали выделяли белым или светло-желтым цветом. Характерным примером, хорошо отражающим изменение вкусов середины XVIII в., служит перекраска Петропавловского собора (арх. Д. Трезини): в 1732–1741 гг. — «персиковый со светло-желтыми деталями», в 1741–1757 гг. — «розовый с белыми деталями» [114].

Наиболее характерные элементы обработки плоскости стен аннинского барокко — это русты, филенки, ниши, картуши, рельефы и скульптура (см. прил., рис. 3.2.8). **Руст** использовался французский, ленточный, без вертикальных швов. Плоскость руста гладкая, швы — узкие, прямоугольного сечения. Подобные

русты можно увидеть на первом этаже колокольни церкви свв. правв. Симеона и Анны (арх. М. Г. Земцов) и на цокольном этаже Кадетского корпуса (арх. Дж. Трезини). Иоанновские ворота оформлены большими плоскими ленточными рустами с широкими швами. Похожими каменными рустами были оформлены и Петровские ворота, но русты Иоанновских ворот сделали штукатурными и их профиль упростился.

Филенки были очень распространены в аннинский период — их ставили над окнами, в аттиках и фронтонах, а также использовали для оформления лопаток (церковь св. вмч. Пантелеймона, арх. И. К. Коробов; Кадетский корпус, арх. Дж. Трезини). Филенки делали западающими, простыми (без обрамляющего канта), прямоугольными или прямоугольными со вписанной окружностью. **Ниши** без скульптурного заполнения устраивали для имитации окон: например, аттик церкви св. вмч. Пантелеймона (арх. И. К. Коробов) украшен двумя симметричными нишами с наличниками и треугольными фронтонами.

Скульптурными элементами оформляли верхние части фасадов — фронтоны и парапеты. Фасадную скульптуру аннинского барокко можно увидеть только на проектных и фиксационных чертежах. На фиксационном чертеже церкви свв. правв. Симеона и Анны (арх. М. Г. Земцов) из коллекции Ф. Берхгольца (см. прил., рис. 3.2.16) видны скульптурные фигуры и рельефы, украшающие колокольню. На церкви Рождества Пресвятой Богородицы (арх. И. Ф. Бланк), согласно описанию Я. Штелина, видевшего ее сразу после постройки, «на главном карнизе поставлены апостолы и другие святые в натуральную величину» [104, с. 266]. Парапеты и аттики Летнего и Зимнего дворцов Анны Иоанновны Ф. Б. Растрелли украсил обильным скульптурным декором. Все скульптурные украшения носят ярко выраженный барочный характер.

Для **верхних завершений стен** в аннинский период использовали парапеты, аттики и фронтоны (см. прил., рис. 3.2.9). **Парапеты** применялись редко и только для украшения особо значимых построек, так как здания обычно имели высокую мансардную крышу. Парапеты делали в виде балюстрад, часто со скульптурными украшениями (Зимний и Летний дворцы Анны Иоанновны, арх.

Ф. Б. Растрелли; церковь Рождества Пресвятой Богородицы, арх. И. Ф. Бланк). Глухой парапет можно увидеть на фиксационном чертеже церкви свв. правв. Симеона и Анны (арх. М. Г. Земцов). **Аттики** встречались чаще, но в барочной трактовке. На доме М. Г. Земцова стоит почти правильный классический аттик, украшенный наложенным спереди лучковым фронтоном. Широкое распространение имел мезонин (короткий аттиковый этаж с фронтоном). **Фронтоны** аннинского барокко в основном треугольные или лучковые. Иногда встречаются полуфронтоны, но чаще — правильные фронтоны с нижним карнизом. Ф. Б. Растрелли для дворцов Анны Иоанновны использовал более сложные барочные формы: на Зимнем дворце стоял выгрызенный фронтон со сложным лепным картушем, а на Летнем дворце, согласно «Описи бывшему Летнему дому», сохранившейся в документах Канцелярии от строений, — «...четыре фронтона, в том числе в средине два с клеймами и арматурою и при них лежащих фигур четыре. Балюстрад с тумбами на котором стоячих фигур девять, вазов точеных сорок шесть» [104, с. 251].

Крыши в аннинский период продолжают делать мансардными, но постепенно начинается процесс замены их на вальмовые. Показательна в этом отношении переделка М. Г. Земцовым здания Двенадцати коллегий с исправлением мансардных крыш: «Вода наполняла глубокие впадины, образовывающиеся на стыке высоких крыш, ведь отдельные крыши возвышались над каждым членением здания, придавая им вид самостоятельных домов, поставленных в ряд. <...> Впадины за аттиками и на стыках крыш было признано целесообразным перекрыть невысокими двускатными крышами. Земцов предложил и еще одно нововведение — вывести между крышами “для лутчего опасения от пожарного времени” брандмауэры, которым он придал вид декоративных стен» [71, с. 138–139]. Мансардная крыша Меншиковского дворца при перестройке под Кадетский корпус (арх. И. Ф. Бланк) была заменена на вальмовую без переломов (см. прил., рис. 3.2.24). В «Должности архитектурной экспедиции» написано: «В теплых местах обыкновенно делают кровли с переломом. <...> А здесь без всякой пользы такие кровли были поныне деланы, и

против простой кровли иждивение во оные употребляемо было, и сверх того во время пожара наивящше страх и опасность находилась. <...> Те ж с переломом кровли в защищении от снега и дождя против одинакой кровли ничем не превосходят, для чего оные оставляют, и впредь таких не делать» [6, с. 83]. «В марте и июне 1738 г. были объявлены три именных указа о перестройке крыш на петербургских жилых домах, по которым было предписано “на Васильевском острову у обывательских каменных домов кровли перестроить и покрыть железом или черепицею и притом у тех всех домов кровли сделать без перелому низкие, а на деревянных обывательских домах как на Васильевском острову, так и в протчих во всех частях, у которых высокия с переломом кровли имеются, впредь от сего времени в три года конечно переделать низкими без перелому”» [104, с. 285].

Покрывали крыши обычно железом или черепицей, о чем свидетельствует указ 1738 г.: «Е. и. в. высочайше указать соизволила на набережной Большой Невы реки и по задним линиям <...> все полаты и службы крыть черепицею или железом...» [71, с. 146]. Церкви и дворцы могли окрыть луженым «белым» железом. Так, при завершении строительства церкви свв. правв. Симеона и Анны (арх. М. Г. Земцов) «в октябре потребовали на покрытие кровли две тысячи листов белого железа» [104, с. 264].

Купола продолжали традиции петровского барокко: они имели небольшой радиус пролета, были восьмигранными в плане и венчались сверху башенкой (церкви св. вмч. Пантелеймона, арх. И. К. Коробов; свв. правв. Симеона и Анны, арх. М. Г. Земцов; Рождества Пресвятой Богородицы, арх. И. Ф. Бланк) (см. прил., рис. 3.2.10). Особенностью аннинской эпохи были высокие фигурные башни, часто завершавшиеся шпилями (колокольня церкви свв. правв. Симеона и Анны, арх. М. Г. Земцов; Адмиралтейство, арх. И. К. Коробов). Тем не менее шпили постепенно уходят в прошлое: И. К. Коробов выполнил проект башни Адмиралтейства «в двух вариантах: со шпилем и с завершением в виде купола своеобразной формы. Во втором варианте башня была меньшей высоты. Утвержден был вариант со шпилем, который с петровского времени

рассматривался как неотъемлемая часть Адмиралтейства» [7, с. 202]. Ярусное завершение аннинских куполов имело следующую структуру: над куполом ставили барабан со световыми окнами, завершавшийся малым куполом с навершием. Такой небольшой барабан (фонарик) назывался латернин. О церкви свв. правв. Симеона и Анны (арх. М. Г. Земцов) говорилось, что она была «каменным строением вчерне зделана», также «стропила и купол с лантернинами плотничною работою зделаны ж кроме колокольни, а и на колокольню досталная плотничная работа заготавливаетца» [104, с. 263; 16]. В сентябре 1734 г. при строительстве церкви Рождества Пресвятой Богородицы (арх. И. Ф. Бланк) плотничный мастер Иоганн Геринг подписался, что «зделает он плотничною работою на колоколне шпиц, стропила, лантернин, кровлю покроет гонтом, купол и лантернин и шпиц обошьет досками по чертежу» [104, с. 265; 15].

Окна аннинского барокко имеют ограниченный набор обрамлений по сравнению с классическими традициями. Пропорции окон основных этажей канонические — 1,5 и 2 квадрата. «Пропорцию окон во всех зданиях должен назначать под смотрением архитектора плотничный мастер, а по средней мере в малых строениях — как 3 фута ширины, а вышины в 6 футов или для холодного здешнего климату 5 футов» [6, с. 77]. Форма окон основных этажей — прямоугольная, лучковая (чаще) или полуциркульная. Сложных окон не делают.

Прямоугольные и лучковые окна основных этажей обрамляют наличником или наличником с сандриком (см. прил., рис. 3.2.11). Наличники очень часто делают со слегка выступающими ушками. Боковые ушки имеют меньший вынос по сравнению с петровским барокко и иногда чуть приспущены от верхних углов. Под окнами церкви св. вмч. Пантелеймона (арх. И. К. Коробов) и Литейного двора (арх. И. Я. Шумахер) можно увидеть подоконные парапеты, зрительно удлиняющие пропорции окон. Наличники имеют простой профиль (часто в виде пояса), по центру верхней перемычки ставится замковый камень. Сандрик с обязательным фронтоном делают с различными барочными отклонениями от канона: на церкви свв. правв. Симеона и Анны (арх. М. Г. Земцов) сандрик с классическим треугольным фронтоном прижат к наличнику,

хотя по правилам должен отступать; на церкви св. вмч. Пантелеймона (арх. И. К. Коробов) сандрик приподнят над наличником, но кронштейны продолжают наличник, а должны его обхватывать. Для творчества П. М. Еропкина «характерны <...> фронтончики усложненной формы в оконных наличниках с использованием рисунка раковины» [76, с. 168]. На доме князя А. Черкасского «для декора фасада использованы четыре различных чередующихся вида завершенных оконных наличников — по два на каждом этаже» [76, с. 169] — барочный прием, который обрел широкую популярность в елизаветинский период.

Полуциркульные окна обрамляют архивольтом с импостом (Кадетский корпус, арх. Дж. Трезини) или наличником с сандриком и фронтоном (Зимний дворец Анны Иоанновны, арх. Ф. Б. Растрелли; церковь Рождества Пресвятой Богородицы, арх. И. Ф. Бланк) (см. прил., рис. 3.2.12). На церкви Рождества Пресвятой Богородицы сандрик сделан в ширину окна с наличником, на Зимнем дворце — по-барочному заужен (впоследствии это станет характерным приемом Растрелли).

Окна верхних этажей делают близкими к квадрату, овальными (вертикальными и горизонтальными) и даже круглыми; распространены также мансардные окна и люкарны (проект Литейного двора, арх. И. Я. Шумахер).

Двери аннинского барокко постепенно приобретают более регулярный, классический характер. Высокие двухсторонние русские крыльца уходят в прошлое (хотя такое крыльцо еще можно встретить, например, на доме причта Исаакиевского собора М. Г. Земцова). Вход в здание все чаще делают с уровня земли. Характерные для аннинского периода поиски решения входа можно увидеть на фиксационных чертежах домов М. Г. Земцова и купца В. Кокушкина. Парадную дверь располагают, как правило, по центру здания, либо делают две двери симметрично расположенные относительно центральной оси. Двери , обрамляют рустованной кладкой, а сверху ставят замковый камень. «Должность архитектурной экспедиции» предписывает перемычку входной двери и окон делать на одном уровне: «А двери наружныя должны содержать горизонтальную

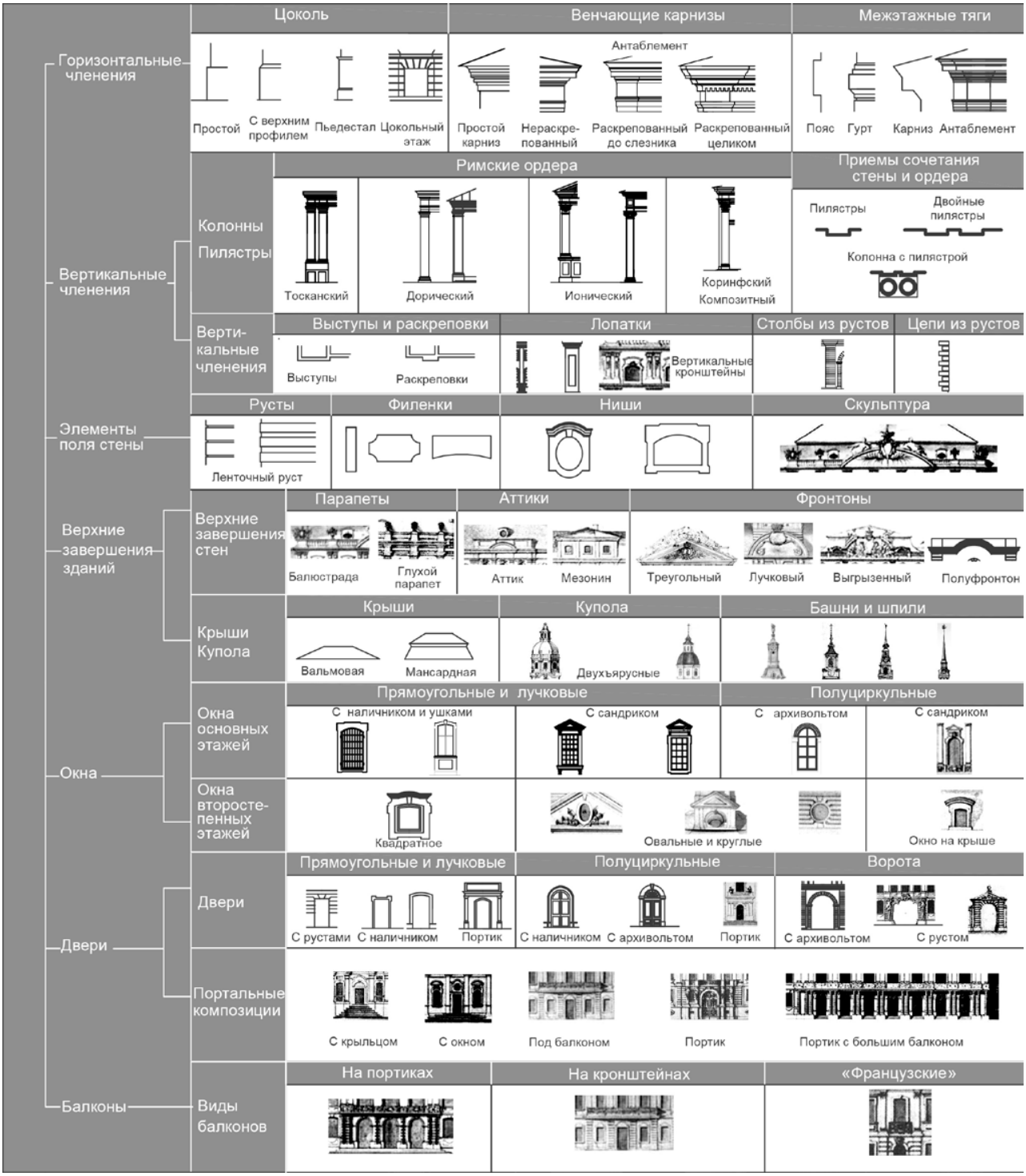
вышину с окнами» [6, с. 77]. Дверные проемы аннинского барокко — прямоугольные, лучковые или полуциркульные. Прямоугольные и лучковые двери чаще оформляют рустами, наличником, и в особо торжественных случаях — портиком, а полуциркульные — наличником, архивольтом, ордерным портиком (см. прил., рис. 3.2.13).

Широко применявшиеся **ворота** для проезда карет обычно обрамляли рустованной кладкой или столбами из рустов. На проекте Зимнего дворца Анны Иоанновны (арх. Ф. Б. Растрелли) можно видеть сложное обрамление ворот полуатлантами и картушем. Парадные **порталы** (см. прил., рис. 3.2.14) выделяли открытым крыльцом и ордерным портиком. Встречаются порталы, оформленные балконом или подъездными пандусами. Парадные **портики** имели сверху балюстраду или балкон и могли охватывать один, три и более проемов (см. прил., рис. 3.2.15). Один из входных портиков Зимнего дворца Анны Иоанновны (арх. Ф. Б. Растрелли) охватывал колоннадой под балконом семь проемов. Входные ступени в храмы делали трехсторонними открытыми (проекты церквей св. вмч. Пантелеймона, арх. И. К. Коробов; Рождества Пресвятой Богородицы, арх. И. Ф. Бланк).

Балконы в эпоху аннинского барокко использовали гораздо реже, чем в петровский и елизаветинский периоды, и только на важнейших дворцах. Балкон на входном портике стоит на Зимнем дворце Анны Иоанновны (арх. Ф. Б. Растрелли) (см. прил., рис. 3.2.26). На фиксационном чертеже дворца Б. К. Миниха изображены балкон с балюстрадой на входном портике и два «французских» балкона с решетками. Балкон на консолях с ограждением в виде кованых металлических решеток присутствует на дворце генерала А. И. Ушакова (см. прил., рис. 3.2.37). **Террас**, популярных в период петровского барокко, также почти не строят. В «Должности архитектурной экспедиции» пояснено, что «употребление тех террацев по имеющемуся в России климату весьма неудобно, понеже и бес того находится во всех зданиях от воздуха волглость и мокрота» [6, с. 55].

На основе анализа архитектурных форм составлена сводная классификация фасадных деталей аннинского периода (см. таблицу 4).

Таблица 4 – Классификационная система архитектурных фасадных элементов аннинского барокко



Аннинское барокко характеризуется бóльшей по сравнению с петровским периодом строгостью соблюдения ордерных канонов, сдержанностью решений и

поиском новых форм (особенно со стороны молодого придворного архитектора Ф. Б. Растрелли). Постепенно исчезают многие характерные элементы петровского барокко — высокие крыльца, мансардные крыши, трансформированные ушки оконных наличников, картуши и пр., архитектурные формы приближаются к европейским образцам. Зодчие и строители совершенствуются в построении и изготовлении ордерных колонн и элементов. В конце периода начинается нарастание декоративных барочных и рокайльных тенденций.

3.3 Система архитектурных форм и деталей фасадов елизаветинского барокко (1742 - начало 1760-х гг.) в Санкт-Петербурге

Елизаветинское барокко — яркая эпоха в истории архитектуры Санкт-Петербурга. Количество построек данного периода относительно невелико, но тем не менее этот «сравнительно короткий во времени мир архитектуры» [57, с. 19] во многом определил неповторимый облик Северной столицы. Архитектура елизаветинской эпохи достаточно сильно отличается от современной ей европейской архитектуры и западноевропейского барокко. И. Грабарь характеризовал этот период так: «...мажорность, красочность <...> брызжущий здоровьем оптимизм, полный величавости, но совершенно свободный и от мистической экзальтации, и от жеманной утонченности, свойственных западноевропейской культуре того времени...» [48, с. 279]. Начало периода отсчитывается со времени восшествия на престол императрицы Елизаветы Петровны — 25 ноября (6 декабря) 1741 г., а окончанием можно считать 10 августа 1762 г., когда императрица Екатерина II подписывает указ об увольнении обер-архитектора Ф. Б. Растрелли в отпуск для лечения в Италии. Определяющими для существования данного художественного стиля стали личные предпочтения Елизаветы Петровны и покровительство двора при выборе архитекторов.

Архитекторы елизаветинского барокко работали в рамках классических ордерных традиций: книги Дж. Виньолы, А. Палладио, Н.-Ф. Блонделя и других теоретиков ордерной архитектуры были основополагающими в обучении молодых зодчих. Тем не менее в рамках стиля допускались (и даже приветствовались) свободная трактовка и вариации на тему классических архитектурных форм. Барочные архитекторы легко пренебрегали понятиями устойчивости, соразмерности и спокойствия, столь высоко оцененными впоследствии, в эпоху строгого классицизма. Все ордерные архитектурные формы и детали фасадов елизаветинского барокко существенно отличаются от канонических образцов: пучки из нескольких колонн подпирают раскрепованные выступы стен, подчеркнутые на фасаде огромными карнизами; странные капители дополняются цветами и гирляндами; крыши опоясываются украшенными фигурами и вазами балюстрадами, которые разрываются причудливыми фронтонами, а по всему фасаду, обрамляя окна и двери, идет затейливая лепка, состоящая из маскаронов и завитков, напоминающих листья и створки раковин. Своеобразный облик зданий завершают ярусные башенки и купола. Фасады елизаветинской эпохи окрашены в необычно яркие и светлые цвета – лазоревый, сине-зеленый, розовый, ярко-желтый. Весь облик зданий этого периода выражает легкость, праздничность, радость победного торжества.

Оригинальный русский барочный стиль елизаветинского периода, важнейшим представителем которого является Ф. Б. Растрелли, имеет несомненную связь с французским рококо, появившимся во времена Регентства (1715–1723) и достигшим апогея в период самостоятельного правления Людовика XV (1722–1774). Виднейшие мастера рококо во Франции — Р. Декотт, Ж. М. Оппенор, Ж. О. Мейссонье и Ж. Бофран. В России были хорошо знакомы с этим стилем, в частности Ф. Б. Растрелли ездил в 1720-х гг. изучать архитектуру Франции. В библиотеке И. И. Шувалова, приобретенной для Академии художеств, значилась книга ведущего декоратора рококо Ж. О. Мейссонье «Livre des Ornaments et dessins» [191] с яркими рокайльными орнаментами, а в труде О.-Ш. д’Авиле «Cours d’architecture» [178] можно найти интерьеры, близкие по

стилистике растреллиевским. Тем не менее в западноевропейской архитектуре не существует прямых аналогов уникальным зданиям елизаветинского барокко. И. В. Локтев определяет стиль этого периода в России термином «монументальное рококо» [101, с. 299]. «Итальянский мастер сумел придать формам французских рокайлей подлинную монументальность и привнести в стиль рококо конструктивное начало» [24, с. 120]. С другой стороны, многими исследователями неоднократно подчеркивалась связь архитектуры елизаветинского периода с русскими самобытными национальными традициями «благодаря преемственности композиционных декоративных приемов русского зодчества XVII–XVIII вв.» [126, с. 312]. Нельзя не отметить также связь елизаветинского барокко с нарышкинским: цветовое решение, вольное отношение к ордерной системе, формы башен и куполов и т. п. близки к архитектуре именно этого периода.

Ведущим архитектором елизаветинского барокко в Санкт-Петербурге, несомненно, является Франческо Бартоломео Растрелли, творчество которого определило стилевой характер эпохи в целом. Следующим по значению зодчим можно считать Савву Ивановича Чевакинского. Пьетро Антонио Трезини много строил в Петербурге до 1751 г., однако лучшие его творения были впоследствии перестроены. Деятельность других архитекторов, работавших в рамках общего стилевого направления (Д. и И. Росси, И. Я. Шумахера, И. К. Коробова, Д. Трезини), не сравнимая по масштабам с творчеством Растрелли, тем не менее внесла существенный вклад в строительство города. Периодизация работы крупнейших архитекторов в Санкт-Петербурге в период елизаветинского барокко приведена в приложении на рис. 3.3.1.

Франческо Бартоломео Растрелли (1700–1771) — архитектор итальянского происхождения, который первоначально обучался под руководством своего отца Б. К. Растрелли (1675–1744), а в 1720-х гг. ездил в Италию и Францию «для продолжения образования и изучения архитектуры этих стран» [82, с. 223]. Будучи обер-архитектором императрицы Анны Иоанновны, он остался таковым и при Елизавете Петровне, на период царствования которой

пришелся расцвет его творчества. При анализе архитектурных форм рассматривались следующие здания, построенные по проектам Ф. Б. Растрелли: деревянный Летний дворец (стр-во 1741–1744), дворец М. И. Воронцова (стр-во 1749–1758), Строгановский дворец (стр-во 1753–1756), путевой Среднерогатский дворец в Петергофе (стр-во 1751–1754), перестроенный Большой дворец в Петергофе (1747–1751), Екатерининский дворец в Царском Селе (стр-во 1752–1757), павильоны Грот (стр-во 1753–1757) и Эрмитаж (стр-во 1744–1754) в Царском Селе, ансамбль Смольного монастыря (стр-во 1748–1764), Зимний дворец (стр-во 1754–1762) и др. (см. прил., рис. 3.3.49-60). Важнейшие постройки Ф. Б. Растрелли и их периодизация приведены в приложении на рис. 3.3.2.

Проектная и строительная деятельность Растрелли проходила в условиях уникальной творческой свободы и высокой интенсивности, многие архитекторы елизаветинской эпохи находились под влиянием его творчества. Богатая пластика барочного фасада, столь отличная от классической, решалась Растрелли за счет трансформации канонических элементов, осуществляемой однако в рамках общей классической традиции. Целью архитектора было создание нового эстетического образа зданий, выражающего праздничность и победное торжество. «Вернее было бы сказать, 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» [101, с. 302]. От 1750-х к 1760-м гг. архитектурные формы Растрелли развиваются и становятся все более свободными, изысканными и рельефными: от плоскостной пластики Летнего дворца архитектор постепенно переходит к рельефным формам фасадов Зимнего дворца и Смольного собора, он легко играет ордерными и декоративными элементами, создает множество вариаций архитектурных форм.

Творческий метод Ф. Б. Растрелли можно проиллюстрировать сохранившимися чертежами, вышедшими из его мастерской (см. прил., рис.

3.3.3): графические листы четко отражают замысел архитектора и дают заказчику точное представление о проектируемом объекте. Отмывка по плоскостям — почти без растяжек; тени построены в общем, без академической точности, но достаточно выявляют объем; часто встречается выделение цветом (декоративных деталей — желтым, крыши — голубым). Эти чертежи профессиональны и точны, но значительно уступают лучшим образцам западноевропейской академической графики того времени, так как Растрелли был нацелен на практическую работу и не стремился к достижению графического совершенства на бумаге, что свидетельствует в том числе о практическом характере его образования. В «Размышлениях о способах и трудностях, кои имеются в России для строительства столь же точного и совершенного, как и в прочих странах Европы» Ф. Б. Растрелли писал: «Архитектором в России служить весьма трудно, ибо недостаточно сделать проект постройки, надобно еще оный самому вычертить в большом масштабе и присутствовать постоянно при постройке, не имея ни хорошего старшего каменщика, ни десятника (как сие в обычае в чужеземных странах), которому можно было бы доверить, чтобы приказы хорошо выполнялись. А сверх того, надобно делать чертежи всех подробностей постройки как для столярного дела, так и для лепнины и прочего, и даже в увеличенном виде, иначе придется постоянно переделывать, из-за чего теряется время и растут расходы» [9]. В связи с этим на чертежах Растрелли изображено гораздо больше правильных ордерных элементов, чем было осуществлено на практике: например, здесь можно увидеть триглифы и модульоны на дорическом ордере, которые считались абсолютно необходимыми по каноническим правилам ордерной теории, но так и не были выполнены на зданиях Петербурга той поры. Эти листы свидетельствуют, что Растрелли прекрасно знал ордерную теорию, но допускал возможность отхода от нее при реальном строительстве. Чертежи содержат также чрезвычайно обильные украшения кровель, по большей части реализованные, но не выдержавшие испытаний климатом и временем и не дошедшие до нас. По чертежам Растрелли можно ясно проследить эволюцию его творчества в прорисовке архитектурных форм фасадов: если в начале 1750-х гг. в

основном преобладают пилястры, редкие и неглубокие раскреповки (чертеж Летнего дворца), то к концу 1760-х гг. стилевой характер фасадов становится все более барочным — появляются пучки двойных (и даже тройных) колонн и глубокие раскреповки, идущие по всей плоскости фасада (проект Гостиного Двора).

Савва Иванович Чевакинский (род. 1713 – ум. между 1772 и 1780) — второй наиболее значительный архитектор елизаветинского периода, происходил из дворянской русской семьи. С 1734 г. С. И. Чевакинский обучался в архитектурной команде И. К. Коробова, под руководством которого проработал семь лет. Самостоятельную творческую деятельность в Санкт-Петербурге начал в 1739 г. При анализе архитектурных форм рассматривались следующие здания, построенные по проектам С. И. Чевакинского: дворец Шереметевых на Фонтанке (стр-во нач. 1750-х – 1753 гг.), Никольский морской собор (стр-во 1753–1757), дворец И. И. Шувалова (стр-во 1753–1755) (см. прил., рис. 3.3.61-64).

Архитектурная графика С. И. Чевакинского (см. прил., рис. 3.3.4) проще и лаконичнее, чем у Растрелли. Наиболее наглядно выявить отличия их творческого почерка позволяет сравнение чертежей фасада павильона Монбижу в Царском Селе, выполненных обоими архитекторами (см. прил., рис. 3.3.52, 3.3.61). Кроме бросающейся в глаза разницы пропорций и деталировки (у Растрелли павильон выше, стройнее и гораздо богаче декорирован) заметно также и различие графического мастерства зодчих: фасад Чевакинского слабее отмыт, тени не вполне точно построены и не выявляют объема здания. Как видим, проблема отсутствия академического архитектурного образования в России в начале XVIII в. стояла достаточно остро.

Пьетро Антонио Трезини (род. 1692 – ум. после 1760) — архитектор из Швейцарии, учившийся в Милане, однофамилец знаменитого Доменико Трезини. П. А. Трезини приехал в Санкт-Петербург в 1726 г. и работал здесь до отъезда в Италию в 1751 г. Он проектировал и строил Спасо-Преображенский собор (стр-во 1743–1754) и собор во имя Святой Живоначальной Троицы Троице-Сергиевой пустыни, руководил достройкой Александро-Невской лавры (Семинарский и

Федоровский корпуса) и т. д. (см. прил., рис. 3.3.65-68) Несмотря на то, что большинство проектов П. А. Трезини заканчивали другие архитекторы, многие построенные им объекты были разрушены, а авторство сохранившихся требует подтверждения, влияние этого зодчего на архитектуру Санкт-Петербурга несомненно. Именно он разработал образ пятиглавого православного храма, ставший впоследствии традиционным для Петербурга. На сохранившихся в Государственном Эрмитаже авторских чертежах П. А. Трезини (см. прил., рис. 3.3.5) видна рука мастера, получившего профессиональное европейское архитектурное образование. Если фасады Спасо-Преображенского собора имеют более классическую трактовку, чем фасады Растрелли, то чертежи триумфальных ворот носят даже более барочный характер, чем постройки великого итальянца: колонны раскрепованы на всю высоту, карнизы обобщены, скульптурные элементы чрезвычайно богаты. Профессионально построенные сложные проекции имеют тонкую деталировку и легко отмыты для выявления объема.

Для анализа архитектурных форм елизаветинского барокко рассматривались также здания **других санкт-петербургских архитекторов**, дополняющие общую картину. Строительство корпусов Александро-Невской лавры было совместным творчеством многих зодчих: авторство Семинарского, Федоровского и Митрополичьего корпусов (стр-во 1756–1761) сегодня приписывают П. А. Трезини и Дж. Венероне, а общее руководство — И. Росси. Авторство фасадного решения каре корпусов Александро-Невской лавры сложно установить из-за частой смены архитекторов и отсутствия проектных чертежей. Согласно исследованию К. В. Малиновского, приписывание авторства проектов и постройки Семинарского, Федоровского и Митрополичьего корпусов Михаилу Дмитриевичу Расторгуеву (1728–1766) не имеет оснований, так как последний находился в должности «архитектурии ученика» [104, с. 341] и копировал чужие проекты. Манеж Первого кадетского корпуса был построен в 1756–1759 гг. по проекту архитекторов И. Г. Борхарда и И. Я. Шумахера, а скульптурное оформление фасадов, известных своими рельефами голов юношей-воинов, выполнил И. Юст. Строгое казенное здание Комендантского дома в

Петропавловской крепости было надстроено в 1751 г. по проекту военного инженера И. де Колонга и оформлено с элементами барокко.

Композиционное построение фасадов елизаветинского барокко, выбор формы и силуэта зданий во многом определялись общим стилем эпохи: «Барочная архитектурная декорация подчас маскировала в облике сооружений их функциональные различия. <...> Фасад гражданского здания — протяженная плоскость, за которой скрывается более или менее сложная пространственная структура» [127, с. 89]. Архитекторы елизаветинского барокко стремились создать регулярную симметричную композицию с выделенным центром, в классических традициях. Подобное решение подразумевало симметричное членение объема раскреповками и выступами, выделение центра (аттиками, фронтонами, куполами), акцентирование второстепенных центров и т. д. При этом фасад либо скрывал реальную пространственно-планировочную схему здания, либо обязывал к симметрии помещения различного функционального назначения. Несмотря на то, что фасады елизаветинского барокко в целом не выходили за рамки общих классических принципов, их образная направленность была несколько иной: общая композиция подчеркивала легкость и стройность здания, в то время как в классицизме более высоко ценились тектоническая устойчивость и соразмерность. Экспрессивность барокко проявлялась и в некотором преувеличении горизонтальной или вертикальной направляющей оси фасада.

Среди композиционных поисков елизаветинского периода можно выделить пять наиболее распространенных и характерных типов общего решения фасадов (см. прил., рис. 3.3.6).

1. Симметричные прямоугольные фасады с выделенным центром, подчеркнутым небольшим выступом, раскреповкой или фронтоном. Если фасад был достаточно протяженным, его боковые части также выделяли небольшими выступами и подчеркивали фронтонами. Центральная часть в этом случае получала надстройку из мезонинного этажа. Центр и боковые части могли оформить как колонные портики, увенчанные фронтонами. К данному типу

относятся фасады большинства общественных и жилых зданий елизаветинского периода — например, Среднерогатского, Строгановского, Воронцовского и Шереметевского дворцов.

2. Фасады грандиозных дворцов Растрелли (Летнего, Зимнего, Екатерининского и Петергофского). Перестроенные дворцы петровского времени превратились в протяженные многоэтажные композиции, которые сложно охватить единым взглядом. Фасады этих зданий имеют симметричное решение с относительно слабо выделенным центром. Их протяженные плоскости сформированы сочетанием колонных портиков, украшенных изысканными фронтонами, и рядовых участков стен, а завершающие торцы подчеркнуты башнями и куполами. При этом для соблюдения симметрии в одном конце здания размещали церковь, а с противоположной стороны ставили купол над светским помещением.

3. Компактные фасады павильонов и малых парковых дворцов (павильоны Эрмитаж, Грот и Монбижу в Царском Селе, арх. Ф. Б. Растрелли) строились на сложной и изысканной в плане форме. Центричная композиция создавалась вокруг выделенной куполом центральной оси, и здание приобретало пирамидальный силуэт, благодаря понижению боковых объемов и постепенному возвышению центральных.

4. Пятиглавые православные храмы елизаветинского периода имели симметричные компактные объемы, построенные на основе крестово-купольной схемы. Растрелли придавал своим соборам пирамидальный вид, сближая главы (собор Смольного монастыря), а С. И. Чевакинский и П. А. Трезини при сооружении Никольского и Спасо-Преображенского соборов сохранили традиционный силуэт.

5. Пирамидальные башенные композиции колоколен, башен и триумфальных ворот строились из объемов, оформленных как портики, которые ставили один на другой, постепенно уменьшая в размерах. Завершали композицию обычно главкой.

Ордерное построение фасадов елизаветинского барокко не было связано с типом общего решения здания: архитекторы разрабатывали оформление фасадов свободно, ориентируясь исключительно на ордерные традиции и собственные эстетические предпочтения. Все использовавшиеся в елизаветинский период типы ордерного оформления пришли из эпохи Возрождения — эти ставшие каноном схемы легко прочитываются за раскрепованными колоннами и обилием лепнины. Хотя отдельные элементы и акценты несколько видоизменялись, а некоторые ордерные правила и пропорции нарушались, в целом классические традиции оставались основополагающими. Тип ордерной композиции определял основные горизонтальные и вертикальные членения фасада, уточнял пропорции его частей и расположение архитектурных деталей. Верхний этаж могли рассматривать как часть стены или декорировать как аттик. Под аттик оформляли и центральный мезонин на фасаде. Зодчие елизаветинского барокко использовали четыре основных типа ордерного построения фасадов: безордерную композицию, поэтажный ордер, колоссальный ордер и колоссальный ордер на поэтажном ордере (см. прил., рис. 3.3.7).

Безордерная композиция елизаветинского фасада решалась просто, без межэтажных тяг, но обязательно с карнизом и цоколем. Углы дома часто оформлялись столбами из рустов, а центральная часть подчеркивалась фронтоном и иногда также выделялась столбами из рустов. Этот вид декоративного оформления представлял собой переходный тип от средневекового фасада к классическому ордерному. В эпоху барокко так оформлялись не очень богатые дома и вспомогательные флигеля (например, так решены флигеля при Зимнем дворце Анны Иоанновны на чертеже Ф. Б. Растрелли) (см. прил., рис. 3.3.58).

Поэтажный колонный ордер располагался на фасаде в соответствии с этажами. Данный способ оформления мог иметь следующие варианты: одноэтажное здание — колонны и пилястры идут вдоль фасада (павильон Грот в Царском Селе, арх. Ф. Б. Растрелли); одноэтажное здание с цокольным этажом — цокольный этаж решен как пьедестал, а вдоль основного этажа расположены колонны и пилястры (Летний дворец, арх. Ф. Б. Растрелли); фасад из двух и более

этажей — собственно поэтажный ордер на каждом этаже (проектный чертеж Гостиного Двора, арх. Ф. Б. Растрелли). В отличие от классической традиции начинать поэтажный ордер с тосканского или дорического, в елизаветинскую эпоху на первый этаж могли поставить сразу ионический ордер.

Колоссальный ордер, охватывавший несколько этажей фасада, имел два классических варианта: колоссальные колонны, идущие на все этажи здания, и колоссальный ордер на цокольном этаже. В первом случае колонны имели пьедестал, который не совпадал по высоте с поэтажным членением и мог доходить до середины окна первого этажа (Эрмитаж в Царском Селе, арх. Ф. Б. Растрелли(см. прил., рис. 3.3.50); Никольский собор, арх. С. И. Чевакинский). Во втором случае, при размещении колоссального ордера над цокольным этажом, последний рассматривался как основание для верхних этажей (Большой дворец в Петергофе, арх. Ф. Б. Растрелли). Екатерининский и Строгановский дворцы Ф. Б. Растрелли оформил колоссальным ордером, охватывающим второй и третий этажи, а под колоннами, на цокольном этаже, он поставил декоративные консоли в виде маскаронов или атлантов (этот прием архитектор широко использовал на фасадах своих дворцов).

Растрелли применял и не соответствовавший классическим традициям способ ордерного оформления — **колоссальный ордер на поэтажном ордере**: колоссальный ордер, охватывающий два верхних этажа, он располагал над первым этажом, оформленным поэтажным ордером (см. прил., рис. 3.3.8) (например, тяжелый монументальный колоссальный ордер Зимнего дворца стоит на достаточно легком нижнем ордере). В последующие эпохи такой прием считался недопустимым.

Архитектурные формы елизаветинского барокко существенно отличались по прорисовке от канонических ордерных элементов, однако чтобы понять логику их построения, необходимо отталкиваться от классической теории архитектурных форм, так как барочные мастера, хорошо знавшие классическую архитектуру, видели в сознательном изменении и трансформации ордерных элементов проявление творческой свободы и мастерства. О творческом духе

барокко И. Грабарь писал: «16-й век видел борьбу обоих начал в лице двух исполинов, Палладио и Микеланджело. Все дальнейшее искусство отмечено борьбой этих двух начал: охранительного или Палладианского, творчества отраженного, влюбленности в античный мир и революционного или Микеланджеловского — творчества из себя, влюбленности в себя. Микеланджело победил своего антипода Палладио, и его победа означала победу барокко над ренессансом» [191, с. 256]. Тем не менее все мастера итальянского Возрождения (и Палладио, и Микеланджело) основывались на ордерной архитектуре. Богатство пластики барочного фасада достигалось за счет трансформации классических элементов, проходившей в общих рамках канона.

Обломы и профили елизаветинского барокко отходят от классических канонов прорисовки. Криволинейные формы обломов в этот период рисуются и видоизменяются относительно свободно. Использование некоторых греческих элементов и сама возможность создания новых рисованных обломов связывают елизаветинское барокко с традициями Древней Греции. Чертежей данной эпохи с крупным изображением тяг почти не сохранилось, так как шаблоны профилей вычерчивались в натуральную величину — для использования на стройке, а потом чертежи терялись. Характерные барочные профили можно увидеть, например, на чертеже окна Монплезира (см. прил., рис. 3.3.60), выполненном Ф. Б. Растрелли. Хотя по сохранившимся зданиям часто сложно судить об обломах этого периода (при ремонте их могли огрубить или подправить на классические), рассмотрение большого числа тяг елизаветинской эпохи позволяет выявить их существенное отличие от профилей конца XVIII–XIX вв. Сохранились и не тронутые временем каменные тяги XVIII в.: в эту эпоху из камня часто делали профили баз и цоколей, как наиболее подверженные разрушениям.

Обломы елизаветинского барокко отличаются обобщенностью и существенным изменением прорисовки криволинейных профилей (эти приемы позволяли минимальными усилиями добиться максимального декоративного эффекта). Все обломы — без профилирования, цельнотянутые, выделенные цветом, с глубокими тенями. Белые тяги на цветном ярком фоне стен смотрелись

единой полосой, на которой мелкие прорисовки были бы незаметны, поэтому для проявления форм требовались глубокие выступы и запáды, дающие большие тени.

Европейские образцы барочных обломов XVII–XVIII вв. (например, приведенные в итальянских трактатах Г. Гварини [194] и А. дель Поццо [199]) существенно отличаются от русских аналогов. При сравнении елизаветинских профилей с гзимсами популярного в России в XVIII в. немецкого теоретика Л. Штурма [206] видно, что его работы гораздо сдержаннее и ближе к римским образцам. Примерные аналоги русских обломов присутствуют во французском барокко: кривые валы можно увидеть в «Cours d'Architecture» О.-Ш. д'Авиле [178], одно из изданий которого редактировал Ж.-Б. Леблон, а особые рисованные обломы с подсекающими верхними элементами — на некоторых профилях Версаля. В целом профили европейского барокко носят более гибкий, рисованный характер. В русском барокко этого периода обломы, с одной стороны, более простые, с геометрическими очертаниями, но с другой стороны, рисунок их подсечек и запáдов еще глубже. Эти элементы можно считать достаточно самостоятельным и характерным именно для русского барокко явлением (см. прил., рис. 3.3.9).

Прямолинейные обломы елизаветинского барокко были близки по рисунку к классическим римским обломам, но при их установке нередко нарушались правила профилирования: так, полочка часто стояла в ряду прямоугольных элементов, под ней не делали сглаживающей четверти круга, а сразу ставили следующую полку. Пояса делали всегда гладкими, не профилированными. Для выделения их иногда окрашивали в цвет фона фасада, между тем как остальные тяги были обычно белого цвета. Плинты — также гладкие; верх плинта могли подчеркивать западающими полочками, а под плинтом часто ставили еще один, цокольный плинт из естественного камня.

Наибольшие отличия в построении имеют простые **криволинейные обломы.** Валик, вал и четвертной вал рисовали почти одинаково, чаще всего заменяя на овальный облом с глубоким запáдом под верхним профилем.

Барочный валик с верхней подсечкой служит характерным датирующим обломом елизаветинского барокко. Только эхины тосканских и дорических капителей оставались собственно четвертными валами, остальные криволинейные обломы старались приблизить по рисунку к валу с подсечкой. Гусек делали редко, зато излюбленным элементом был видоизмененный каблучок, получивший зигзагообразное очертание с теневой канавкой наверху (облом сверху подкручивался, и над ним делалась западающая полочка). Барочные выкружки и каблучки повсеместно встречаются в карнизах и горизонтальных тягах на тех местах, где в классических профилях находились бы римские криволинейные элементы. Барочная выкружка могла располагаться и в совсем неожиданном месте — в завершении сандрика окна. В классическом варианте здесь стояли бы полка и каблучок.

Слезниковый камень Ф. Б. Растрелли неизменно выделял среди других обломов карниза, его слезник внизу всегда имел съемницу, но другие барочные архитекторы могли нивелировать слезник, так что он терял свой характер, зафиксированный ордерными традициями: так, на фасаде Семинарского корпуса Александро-Невской лавры слезник практически неотличим от полки — его вынос очень мал, а съемница отсутствует. Карниз в этом случае становится простым набором профилей и теряет свой трехчастный характер. Зубцов, модульонов и кронштейнов в елизаветинский период никогда не делали. На месте классических зубцов в ряду карниза размещали дополнительную полку, внешне напоминавшую второй слезник. По отсутствию зубцов в поддерживающей части можно сразу отличить карнизы елизаветинского барокко XVIII в. от карнизов эклектичного барокко XIX в., в которых классические зубцы делались всегда [34].

Об изготовлении каменных архитектурных форм Ф. Б. Растрелли писал: «Теска камня, обычная в иноземных странах, в России делаться не может, поскольку никто сему мастерству не обучен. Употребляется порода желтоватого камня, коий не имеет должной плотности, чересчур мягок и порист, так что из оного нельзя резать как должно модульоны, даже если находится кто способный к сему делу. Капители и базы колонн, кои здесь делают из такого камня, ужасны с

виду, поскольку камень не позволяет резать как следует листья капителей коринфских колонн и, будучи зернистым и мягким, разрушается под резцом, отчего вся резьба и скульптура, употребленная при постройке зданий, страдают несовершенством... Что до лепнины, то в сей стране довольно умельцев, а более всего на службе у Императрицы» [9].

Римские и греческие обломы традиционно украшались рельефными рисунками: четвертной вал — иониками, валики — бисером и перлом, вал — венком лавра, каблучок — цветами и т. д. В эпоху же елизаветинского барокко, хотя здания декорировали обильной лепниной и изысканными капителями, но обломы рельефом не украшали никогда, они всегда были гладкими. Колонны на фасадах также делали без каннелюр.

Колонный ордер елизаветинского барокко имеет существенные характерные особенности: отклонения в пропорциях и деталировке от классических образцов Виньолы и Палладио довольно значительны, общая прорисовка ордера близка к Позднему Возрождению и барокко, опиравшимся, в свою очередь, на традиции поздней Римской империи. Главное отличие ордера елизаветинского барокко от европейских аналогов заключается в особой стилистике декоративности — пышности и легкости одновременно. В этот период широко использовали только три ордера: дорический, ионический и композитный. Тосканский ордер не применяли, как слишком приземистый и простой для общего изысканного вкуса эпохи. Дорический ордер елизаветинского барокко можно отличить от тосканского только по пропорциям, так на нем часто не делали триглифов и других характерных элементов. Коринфский ордер использовали редко, причем строго повторяющиеся листья аканта на капители и [28].

Дорический ордер встречается нечасто: Ф. Б. Растрелли оформлял им ограды и входные пилоны ворот (см. прил., рис. 3.3.10), а на первых этажах зданий предпочитал ставить ионические колонны. Пилоны ворот Екатерининского дворца, изображенные на авторском чертеже Ф. Б. Растрелли, имеют наиболее разработанный дорический ордер. Пропорции колонн вытянуты,

на фризе видны триглифы, а в поддерживающей части — модульоны. Однако в процессе строительства в архитектурные формы ворот были внесены значительные изменения: на существующих пилонах ствол колонн охвачен круглыми рустами, модульоны отсутствуют, а вместо правильного дорического карниза выполнен карниз с характерной барочной полкой в поддерживающей части. Пилястры ограды Смольного собора решены Ф. Б. Растрелли гораздо проще. Их можно было бы назвать тосканскими, если бы не пропорции, соответствующие дорическому ордеру (высота равна 8 нижним диаметрам). База — аттическая, нет триглифов, нет даже архитрава. Карниз простой, по прорисовке ближе к тосканскому. Пилястры поставлены по две рядом, так что раскреповка выделяет обе пилястры сразу.

Довольно редко использовали дорический ордер и другие архитекторы. Фасад павильона в Царском Селе, изображенный на авторском чертеже С. И. Чевакинского (см. прил., рис. 3.3.62), украшен пилястрами дорического ордера. Они имеют вытянутые пропорции и декорированы по стволу рустами. Триглифов нет, фриз разбит раскреповками. Сохранившиеся пилястры первого этажа манежа Первого кадетского корпуса (арх. И. Г. Борхард, И. Я. Шумахер; оформление фасада 1757–1759 гг.) также имеют слегка вытянутые пропорции — их высота составляет 9 нижних диаметров. Все профили несколько грубоваты и преувеличенны. Место триглифа отмечено пластиной, как во времена аннинского барокко.

Сравнение пропорций дорического ордера Виньолы и ордеров елизаветинского барокко, проведенное на примере пилястр ограды Смольного собора (арх. Ф. Б. Растрелли) и первого этажа манежа Первого кадетского корпуса (арх. И. Г. Борхард, И. Я. Шумахер; оформление фасада 1757–1759 гг.), представлено в приложении на рис. 3.3.12. Из таблицы видно, что отношение высоты колонн елизаветинского барокко к нижнему диаметру примерно соответствует канону (высота равна 8–9 диаметров основания), антаблемент и пьедестал имеют значительные отклонения от ордерных пропорций, а капители

близки по составу к римской дорической капители, но прорисовка их обломов недостаточно изящна и пропорции нарушены.

Ионический ордер в период елизаветинского барокко использовался широко (см. прил., рис. 3.3.11). Датирующим признаком барочной ионической капители является наличие шейки (Растрелли часто обрабатывал ее каннелюрами). На рис. 3.3.13 приложения показано сравнение ионического ордера Виньолы и ордеров елизаветинского барокко на примере колонн Федоровского корпуса Александро-Невской лавры, Воронцовского и Зимнего дворцов (арх. Ф. Б. Растрелли). Видно, что пропорции ионического ордера елизаветинского барокко в целом соответствуют классическим, высота антаблемента и пьедестала также находится в рамках канона, а капитель значительно больше римской. База — аттическая; карниз — простой, но может иметь дополнительную барочную полку в поддерживающей части. Пьедестал решается с цоколем и карнизом (по Виньоле) либо в виде простого цоколя (как у тосканского ордера Палладио).

Ионические колонны Федоровского корпуса Александро-Невской лавры в целом соответствуют ордерным пропорциям, что свидетельствует о хорошем классическом образовании автора. Две пилястры и прижатая к ним полуколонна образуют пучок ордерных элементов. И пилястры, и колонна раскрепованы из плоскости стены. Капитель — с шейкой, волюта — в два завитка, большой эхин украшен трансформированными ониками. Карниз почти утратил свой ордерный характер, так как слезниковый камень практически нивелирован среди других обломов. Ионический ордер Зимнего дворца Ф. Б. Растрелли имеет пьедестал, решенный скорее как цокольная тумба. Шейка капители украшена каннелюрами. Ионический ордер Воронцовского дворца Ф. Б. Растрелли имеет разработанный ордерный пьедестал и аттическую базу. Капитель походит на капитель Зимнего дворца, на шейке также присутствуют каннелюры, но нет цветочных гирлянд, соединяющих волюты. Ионические колонны ограды того же Воронцовского дворца имеют капители с гирляндами.

Коринфский ордер в елизаветинскую эпоху применялся редко. Растрелли его не использовал. С. И. Чевакинский оформил колоннами коринфского ордера фасады Никольского морского собора (см. прил., рис. 3.3.14): ордер имеет сильную раскреповку (колонны раскрепованы попарно), его пропорции довольно точно повторяют классические, но в деталях много барочных изменений. База аттическая, капители с акантовыми листьями украшены головками ангелов. Карниз массивный, с большой полкой в поддерживающей части вместо зубцов.

Самое широкое распространение в елизаветинском барокко получил **композитный ордер**, как наиболее соответствующий творческой свободе в разработке декоративного убранства (см. прил., рис. 3.3.15). Композитный ордер Ф. Б. Растрелли легко перепутать с ионическим: их детали и профили практически не отличаются, даже на капители нет акантовых листьев — только волюты и шейка с каннелюрами. Главным отличием ордеров служат пропорции: отношение высоты колонны к ее нижнему диаметру у композитного ордера варьируется от 9,5 до 12. Спорный вопрос — к какому ордеру отнести колонны Строгановского дворца, имеющие ионические капители, — решил сам Растрелли, писавший в перечне своих сооружений: «Два главных фасада украшены прекраснейшей архитектурой <...> а средний выступающий корпус <...> включает колонны композитного ордера» [82, с. 253].

Особое своеобразие ордеру елизаветинского барокко придают ионические и композитные капители, существенно отличающиеся от капителей Виньолы и Палладио. Ионическая и композитная капители этой эпохи сходны в построении: под абакой — большие волюты, шейка капители — гладкая или с бороздками типа каннелюр, снизу отделена от ствола колонны астрагалом. Капители елизаветинского барокко всегда решались диагонально. Строение капители елизаветинского ионического ордера основано на подвиде ионической капители, распространенном в эпоху Позднего Возрождения (такие капители, например, сделал Микеланджело у ионических колонн римского Капитолия) [28]. Образцы подобных капителей можно увидеть также в трактатах Г. Блюма (XVI в.) и О.-Ш. д’Авиле (XVII в.) [178, 16]. Капители композитного ордера елизаветинского

барокко имеют тот же состав, но из центра волют спускаются гирлянды цветов. Акантовые листья в нижней части композитных капителей присутствуют только на колоннах Зимнего дворца. Хотя на чертежах Ф. Б. Растрелли можно встретить множество композитных капителей с листьями в нижней части, они не были воплощены в реальности (см. прил., рис. 3.3.17). Композитные пилястры Шереметевского дворца (арх. С. И. Чевакинский) украшены масками львов и имеют рельеф со слабо намеченными листьями акантов.

В приложении (рис. 3.3.16) приведено сравнение композитного ордера по Виньоле и ордера елизаветинского барокко на примере колонн Екатерининского, Зимнего и Строгановского дворцов (арх. Ф. Б. Растрелли). Видно, что пропорции колонн равны каноническим или более вытянутые: отношение высоты колонны к нижнему диаметру у Растрелли достигает 11,4. Композитные колонны других архитекторов имели менее вытянутые пропорции. Колонны обычно были гладкими, без каннелюр, хотя встречаются и рустованные колонны (павильон Грот в Царском Селе, арх. Ф. Б. Растрелли). Базы — аттические. Пьедесталы делали самой разнообразной формы: от простого плинта до сложных пьедесталов с рельефными композициями. Пропорции и рисунок антаблемента сильно изменялись от здания к зданию. Размер архитрава обычно уменьшали, а карниз, наоборот, могли увеличить почти вдвое (его размеры соотносили не с размерами колонн, а с величиной всего здания). Большие карнизы с выносом до 45° могли иметь барочную полку в поддерживающей части, под слезником, но никогда не имели ни зубцов, ни кронштейнов. Фриз украшали рельефом в виде гирлянд, но могли оставить и гладким. Чаще всего его окрашивали в цвет стен и ритмично разбивали белыми выступами над раскрепованными колоннами. Архитрав и карниз всегда были белыми [28].

Способы примыкания колонн к стене здания в елизаветинский период применялись следующие: пилястры; полуколонны; полуколонны с двумя пилястрами сзади; колонны, примыкающие к пилястре; отдельно стоящие колонны с пилястрой у стены (см. прил., рис. 3.3.18). Пилястры, широко использовавшиеся в период петровского и аннинского барокко, постепенно

отходят в прошлое, хотя их еще можно увидеть на фасадах манежа Первого кадетского корпуса (арх. И. Г. Борхард, И. Я. Шумахер) и Шереметевского дворца (арх. С. И. Чевакинский). «В разработке наружных стен Летнего дворца преобладает еще плоскостной принцип, свойственный раннему стилю Растрелли: только центральные части и углы выделены плоскими пилястрами» [48, с. 290]. Архитекторы постепенно переходят к оформлению зданий полуколоннами и колоннами. Собственно полуколонны, прижатые непосредственно к стене, встречаются редко. Наиболее распространенный способ решения колонн, характерный только для елизаветинского барокко, — колонны, примыкающие к пилястре. Барочные полуколонны выступали из стены более чем на 3/4 диаметра и имели утонение фуста. Пилястры на ними выполняли без энтазиса, соответственно, капитель пилястры получалась шире, чем капитель впереди стоящей колонны, и виднелась из-за нее. Такое сочетание колонны и пилястры давало ощущение пучка колонн на фасаде. Эффект могли усилить, расположив за одной полуколонной две пилястры. Колонны обычно примыкали к пилястре, цельные колонны с просветом между колонной и пилястрой, более соответствующие канону, применялись реже. Иногда ставили двойные колонны с пилястрами в простенке между окнами. С. И. Чевакинский на фасадах Никольского морского собора «выступающие углы здания оформлял пучками из трех колонн, средняя из которых поставлена на самый угол» [104, с. 344], что противоречит традиции. Ф. Б. Растрелли решал оформление углов колоннами канонически правильно — по одной или две колонны на каждом фасаде, не допуская углового размещения ордера.

Неотъемлемая черта елизаветинского барокко — раскреповка ордера относительно фасада. Барочные архитекторы располагали антаблемент столбиком над колонной, весь колонный ордер выступал из плоскости стены. Помимо выделения колонны, этот прием создавал декоративные выступы на пьедестале и антаблементе, в результате чего весь ордер превращался в изящный высокий столб с очень сложным набором элементов [28].

Горизонтальные членения фасадов елизаветинского барокко, в соответствии с положениями классической теории архитектурных форм, определяли построение ордера на фасаде и оформление фасада в целом. О **цоколях** елизаветинского периода лучше судить по авторским чертежам XVIII в., так как современный вид сохранившихся цоколей может существенно отличаться от первоначального. Постепенное поднятие культурного слоя привело к сокращению цоколей (особенно в нижней части), а суровый петербургский климат вынуждал ремонтировать или даже заменять их. Возможно, именно принимая во внимание трудности первых лет строительства Петербурга и предвидя подобные изменения, архитекторы елизаветинского барокко закладывают утяжеленные высокие плинты цоколей. Высокие нижние основания цоколей, облицованные известняковыми или гранитными плитами, существенно отличаются от классических ордерных канонов. Тем не менее зодчие стремились придать сооружениям праздничную элегантность и возвышенность, поэтому цоколи (за исключением нижней части) делались сложными — декоративными и легкими одновременно. В эпоху елизаветинского барокко были распространены следующие типы цоколей: простой; с верхним профилем; с базой, стулом и верхним профилем; цоколь в виде пьедестала; цокольный этаж (см. прил., рис. 3.3.19). *Простой цоколь* (гладкая облицовка низа стен без профилей) использовался как для обывательских домов, так и для дворцовых построек. Так, нижняя часть стены Большого Петергофского дворца (арх. Ф. Б. Растрелли) облицована гладкими известняковыми плитами на высоту 40–50 см — перестраивая и расширяя дворец Петра I, Растрелли сохранил простоту решения цоколя. *Цоколь с верхним профилем* применяли, если оформлявшие фасад колонны делались без пьедестала. Под базой колонны располагался увеличенный плинт. Переходя на стену, обломы базы колонны превращались в профиль (базу стены), который шел по всему фасаду. В цоколе павильона Грот в Царском Селе (арх. Ф. Б. Растрелли) плинт облицован известняковыми плитами, а база стены — тянутая, оштукатуренная. Плинты, базы колонн и стен Зимнего дворца (арх. Ф. Б. Растрелли) облицованы известняком. База колонн аттическая, соответственно,

база стены (верхний профиль цоколя, идущий вдоль всего фасада) имеет две выкружки и большую скоцию посередине. *Цоколь с базой, стулом и верхним профилем* по форме приближался к пьедесталу. Над ним располагали не выступающий карниз, а скошенный профиль базы стены или колонны — так решен, например, цоколь Екатерининского дворца (арх. Ф. Б. Растрелли). База здесь облицована известняком, а стул и верхний профиль — штукатурные.

Наиболее популярен в елизаветинский период был *цоколь в виде пьедестала*. При его построении отталкивались от пьедестала композитного ордера с развитым карнизом. Пьедесталы под колонны выступали из плоскости стены, так как колонны были раскрепованы по отношению к ней. Высокий и массивный цоколь пьедестала облицовывали естественным камнем. Цоколь пьедестала Смольного собора (арх. Ф. Б. Растрелли) облицован красным гранитом, из гранита выполнены также карниз пьедестала и база колонн. Пьедестал, как и колонны, раскрепован из плоскости стены; профили от цоколя и карниза пьедестала идут дальше по стене. Стул цоколя декорирован вдавленной филенкой, окрашенной в цвет фасада. Цоколь под колоннами и примыкающей к ним стеной мог иметь различную высоту на одном фасаде: раскрепованные колонны выделялись понижением или повышением цоколя. Так, цоколь под колоннами Зимнего дворца (арх. Ф. Б. Растрелли) ниже, чем на стенах: колонны не имеют пьедестала и как бы проходят сквозь цокольный этаж, оформленный как пьедестал. Для Никольского морского собора С. И. Чевакинский применил обратное решение — здесь цоколь стены много ниже высоких пьедесталов колонн, доходящих до середины окон первого этажа, и соответствует нижней части пьедестала. Изысканным цоколем оформлен павильон Эрмитаж в Царском Селе: стул пьедестала Растрелли декорировал рельефом, а цоколю пьедестала придал расширение, дополнительно приподнимающее здание над поверхностью окружающего его канала. Здесь цоколь стены также ниже высоких пьедесталов колонн.

Нижний этаж, оформленный как *цокольный этаж*, решали в виде пьедестала с каноническим трехчастным делением (цоколь, стул и карниз). Стену

цокольного этажа (стул пьедестала) могли декорировать рустами по всей длине цоколя (Воронцовский дворец, арх. Ф. Б. Растрелли), столбами из рустов — под колоннами верхних этажей (Летний дворец, арх. Ф. Б. Растрелли) или оставить гладкой (Зимний дворец, арх. Ф. Б. Растрелли). Окна цокольных этажей делали обычно прямоугольными (лежачих пропорций) или полукруглыми.

Венчающие карнизы елизаветинского барокко относятся к категории простых (см. прил., рис. 3.3.20). Согласно классической теории простыми называются карнизы, не содержащие зубчиков, модульонов или кронштейнов в поддерживающей части, однако трудно назвать простой широкую, с глубокими тенями, богато декорированную линию, венчающую фасад барочного здания. Венчающие карнизы зданий Ф. Б. Растрелли 1740-х гг. (например, Большого Петергофского дворца) еще сохраняли некоторую сдержанность, но карнизы его построек конца 1750-х гг. уже развились в сложные архитектурные формы с большими выносами, двумя слезниками и выступами-раскреповками над пучками колонн. Архитекторы елизаветинского барокко сделали раскреповки основным декоративным элементом фасада, несмотря на то, что классическая теория не одобряла раскреповок антаблемента, считая их атектоничными и противоречащими смыслу ордера. Напоминающие маленькие крылья раскреповки карниза над пучками колонн ритмично повторяются вдоль барочного фасада.

Для елизаветинского барокко характерны следующие типы венчающих карнизов: простой; с барочной полкой; карниз на стене и полный антаблемент над колоннами; полный антаблемент по всему фасаду; антаблемент с вертикальными кронштейнами на фризе. Карнизы Большого Петергофского дворца (арх. Ф. Б. Растрелли), Шереметевского (арх. С. И. Чевакинский) и Строгановского (арх. Ф. Б. Растрелли) дворцов относятся к категории простых. Они имеют каноническое деление на три части: свешивающуюся, поддерживающую и венчающую (поддерживающая часть чуть больше остальных). Сильно выступающий слезник завершается барочным астрагалом с западающей полочкой, венчающая часть включает большой гусек с полочками, а поддерживающая — несколько барочных выкружек с характерными глубокими тенями. Карниз с барочной полкой под

слезником выполнен на Зимнем дворце, Смольном соборе и павильоне Эрмитаж в Царском Селе (арх. Ф. Б. Растрелли). Такой карниз по пропорциям приближается к карнизу ионического ордера, но на месте классических зубцов или модульонов барочные архитекторы делают большую полку (равную слезниковому камню или немного меньше) — в результате карниз теряет классическую трехчастную структуру и становится сложным гзимсом, где слезник почти не читается. В эпоху эклектики, называемую также вторым барокко, этой ошибки зодчие уже не допускали, и карниз неизменно имел зубцы.

Барочные здания могли завершаться как собственно карнизом, так и полным антаблементом. Для выделения вертикальных членений использовали следующий прием: по стене шел только карниз, а над колоннами ставили полный антаблемент. Так, например, решена часть фасада Екатерининского дворца в Царском Селе (арх. Ф. Б. Растрелли). Применялся и полный антаблемент, идущий по всему фасаду. В этом случае карниз и архитрав выделяли белым цветом, а фриз окрашивали в цвет фасада, но раскреповки над колоннами на фризе также выделяли белым. Фриз части фасада Екатерининского дворца (арх. Ф. Б. Растрелли), где присутствует полный антаблемент, украшен рельефами в виде львиных масок и цветочных гирлянд. Антаблемент Зимнего дворца (арх. Ф. Б. Растрелли) имеет другое решение: карниз с двумя слезниками и гладкий фриз. Контур архитрава на стене сливается с сандриками окон, образуя волнистую линию, прерываемую рельефами над окнами. По сути, архитрав здесь перерождается в горизонтальную декоративную тягу.

Фриз Никольского морского собора С. И. Чевакинский украсил рельефами, напоминающими вертикальные кронштейны. Антаблемент с вертикальными кронштейнами применялся со времен Позднего Возрождения, но елизаветинское барокко придало этим элементам иное звучание: отдаленно напоминающая классический кронштейн декоративная форма стала излюбленной у барочных архитекторов — они ставили ее не только на фризе, но и на аттиковом этаже, и под межэтажным карнизом.

Среди **межэтажных карнизов и подоконных тяг елизаветинского барокко** (см. прил., рис. 3.3.21) особенно выделялся карниз, отделяющий первый этаж от второго (Зимний и Екатерининский дворцы, арх. Ф. Б. Растрелли), в то время как классицизм большее внимание уделял карнизу между цокольным и первым этажом. Зодчие елизаветинского барокко часто опускали межэтажные тяги между основным вторым и верхним малым этажом, так как это зрительно увеличивало основной этаж. Межэтажные и подоконные тяги выполнялись в форме гурта, антаблемента, гурта в виде антаблемента и межэтажного карниза на вертикальных консолях. На Большом Петергофском дворце (арх. Ф. Б. Растрелли) межэтажная тяга выполнена в виде гурта, но впоследствии этой несколько тяжелой форме предпочитали более изящные. Межэтажный карниз в виде антаблемента ставили при многоэтажном расположении ордера (например, на Зимнем дворце для поддержки колонн колоссального ордера), однако чаще всего его выполняли в виде гурта с упрощенным антаблементом. Такой карниз ставили над первым этажом. Тяга состояла из трех частей: астрагала, показывающего ее начало, плоскости посередине и гурта. В этом случае астрагал приравнивался к архитраву, плоскость — к фризу, гурт — к карнизу. Вынос всего профиля составлял 13–25°. Астрагал и гурт окрашивались в белый цвет, а фриз — в цвет фасада. В таком виде тяга по структуре приближалась больше к филенке, чем к антаблементу. Характерным приемом Растрелли было расположение под межэтажным карнизом скульптурных рельефов — вытянутых консолей, декорированных маскаронами или выполненных в виде атлантов (см. прил., рис. 3.3.22). Вынос консоли делался небольшим, поэтому скульптура скорее каплеобразно «свисала» с нее, а не поддерживала вышестоящую колонну. Рисунок и сечение консолей варьировались не только от здания к зданию, но и в пределах одного фасада.

Характерным приемом решения второстепенных тяг елизаветинской эпохи было рисование архитрава венчающего карниза как волнистой линии, поднимающейся над верхними окнами и соединяющейся с их сандриками. Так создавалась единая тяга, прерываемая декоративными цветными рельефами над

центрами окон, в которой архитрав терял свой тектонический смысл и по рисунку приближался к гурту.

Вертикальные членения елизаветинского барокко играли важнейшую роль в создании рисунка фасада, так как здания этой эпохи обладали ярко выраженной ритмической структурой, создаваемой разбивкой фасада на плоскости, выделением центральных частей портиками, закреплением углов пучками колонн и разбивкой тягами на этажи. Однако при анализе ритма нельзя забывать, что он есть следствие, а не причина композиционного построения. В основе архитектурных построений XVIII в. находились не поиски ритма и сочетаний форм, а ордерные композиции, но барочные архитекторы путем раскреповки колонн и выделения горизонтальных и вертикальных тяг белым цветом несколько нивелировали ордерные построения, выявляя общий ритм фасада. Для вертикального членения стен в эпоху елизаветинского барокко применялись выступы, ризалиты, раскреповки, ордерные колонны и пилястры (рассмотренные выше), столбы из рустов, лопатки и пилоны (редко), вертикальные декоративные консоли (под межэтажным карнизом, на фризе, на аттиковом этаже) и полуатланты (см. прил., рис. 3.3.23).

Выступы, ризалиты и раскреповки разбивали протяженные фасады на отдельные части, легко охватываемые взглядом. Членение фасада выступами подчеркивалось расстановкой колонн и пилястр, окрашенных в белый цвет. Выступающие части зданий оформлялись как портики с колоннами, западающие — как рядовые участки стен. Раскреповки стен были широко распространены в елизаветинский период: сложный лепной характер стены хорошо виден, в частности, на чертеже павильона Грот в Царском Селе, принадлежащем Ф. Б. Растрелли (см. прил., рис. 3.3.54).

Столбами из рустов могли оформить как цокольный этаж, так и фасад во всю высоту; цепи из рустов в этот период не встречаются. Боковые стороны главного фасада Шереметевского дворца (арх. С. И. Чевакинский) оформлены ленточным рустом: плоскость стены разбита выступающими столбами из рустов, идущими до межэтажного карниза, а углы оформлены столбами из рустов

высотой до венчающего карниза. Украшенные декоративными консолями столбы из рустов разбивают цокольный этаж Строгановского дворца (арх. Ф. Б. Растрелли).

Лопатки в елизаветинский период делались редко — на фасадах старались ставить хотя бы пилястры. Лопатками, напоминающими пилястры, оформлены фасады церкви Благовещения Пресвятой Богородицы на Васильевском острове. Растрелли использовал лопатки как основание для вертикальных декоративных консолей.

Вертикальные декоративные консоли характерны исключительно для елизаветинского барокко. Эта форма произошла от вертикального классического кронштейна. Хотя консоль далеко ушла от канонического образца, общий принцип построения остался тем же: валообразный элемент закручивали сверху и снизу в противоположные стороны. Классические волюты и акантовые листья сменились рокайльными завитками, сверху декоративной консоли обычно размещался маскарон. Такие консоли ставили под межэтажным карнизом цокольного или первого этажа (Строгановский и Екатерининский дворцы, арх. Ф. Б. Растрелли) (см. прил., рис. 3.3.24); на фризе под венчающим карнизом (Никольский морской собор, арх. С. И. Чевакинский); на аттиковом этаже и в мезонине. На аттиковом этаже Смольного собора (арх. Ф. Б. Растрелли) стоят обратные (перевернутые) консоли, напоминающие эвольвенты. Консоли волютообразной формы членят аттиковый этаж Шереметевского дворца (арх. С. И. Чевакинский) в соответствии с вертикальными ордерными элементами нижних этажей. Декоративные консоли Ф. Б. Растрелли могли быть решены в виде полуатлантов: скульптурные торсы могучих обнаженных мужчин украшают фасад Екатерининского дворца. «Гигантское напряжение их мощных фигур явно не соответствует той незначительной нагрузке, которую они несут на своих плечах» [177, с. 25]. Раньше такие фигуры стояли и на фасаде построенного Растрелли Строгановского дворца.

Вертикальные членения елизаветинского барокко играли, прежде всего, декоративную роль, порой утрачивая как тектонический, так и ордерный смысл.

Вертикальное членение фасада дворца Ф. Б. Растрелли — это сложный раскрепованный вертикальный элемент, меняющий свои очертания от этажа к этажу: из столба рустов на первом этаже (с базой, декоративной вертикальной консолью и карнизом) могла вырастать колонна второго этажа (также с базой, капителью, антаблементом и большим карнизом), а сверху, на мезонине, архитектор мог поставить обратную декоративную консоль. Подобные меняющиеся формы ярко читались на барочном фасаде, создавая сложную ритмическую композицию.

Оформление поля стены елизаветинского барокко решалось с помощью яркой цветовой палитры фона, рустов, декоративных панелей и филенок, ниш, картушей, лепнины и скульптуры (см. прил., рис. 3.3.25). Штукатурные стены в эту эпоху окрашивали в необычайно интенсивные, светлые тона. **Цветовое решение** фасада включало основной цвет стен (синий, зеленый, розовый, желтый), белые архитектурные детали и золотые (или охристые) вставки. Названий основных тонов было недостаточно для определения цветов барочных зданий, для их характеристики в то время вводились описательные понятия: лазоревый, персиковый, брусничный. Сохранилось распоряжение Растрелли: «Новые покои красить в <...> селадонный цвет» [82, с. 259]. Для цветов елизаветинского барокко характерны высокая светлота, повышенная насыщенность и широкая палитра со смещением спектра в холодную сторону. Эти тона придавали строениям вид праздничный и легкий (в отличие от периода классицизма, когда здания желали видеть более спокойными и устойчивыми). В цвет фона окрашивали стены, фризы, стул пьедестала и т. д. Архитектурные детали (колонны, карнизы, тяги, обрамления окон и дверей, скульптурные элементы, швы рустов и пр.) выделяли белым цветом. Естественный камень применяли в отделке цокольных элементов. Цвета Екатерининского дворца в Царском Селе (арх. Ф. Б. Растрелли) — лазоревый или бирюзовый (голубой ближе к зеленому), белый и золотой; Строгановский дворец (арх. Ф. Б. Растрелли) — розовый и белый; Никольский морской собор (арх. С. И. Чевакинский) — ярко-голубой и белый, с золотыми куполами; Шереметевский дворец (арх. С. И.

Чевакинский) — желтый и белый; Зимний дворец (арх. Ф. Б. Растрелли) имел цвет скорее песочный или персиковый.

В 1939–1940 гг. были проведены реставрационные исследования окраски фона Екатерининского дворца в Царском Селе (арх. Ф. Б. Растрелли). «Результаты этих исследований в обстоятельном докладе изложил профессор А. Т. Федотов — химик, крупный специалист по стеклу и смальтам. <...> Проанализировав полученный материал, Федотов “вынес на суд” членов Совета свое понимание задачи, поставленной зодчим в Царском Селе, суть которой заключалась в том, что “Растрелли на фасад смотрел не как на архитектурное произведение, где должны быть гладкие стены, на которые должны быть налеплены лепные украшения. Растрелли на фасад смотрел как на скульптурное произведение”, поэтому поля между лепкой он превратил из гладкой штукатурки Квасова в негладкую поверхность. <...> Расчистки, проведенные на двух участках фасада, показали, что Растрелли окрасил его в яркий бирюзовый цвет, который, как отмечал Федотов, в известковой краске получить нельзя. Результаты анализов свидетельствовали, что Растрелли использовал новую для России краску, названную Федотовым “итальянской смальтовой”, составленную из стеклянного порошка, разведенного на воде. <...> “Если это стекло раздробить в порошок, будет краситель, которым можно пользоваться как краской”. Такую краску, чтобы не обесцветить, растворяли в воде (а не в известковом молоке) и наносили на поверхность по способу фресковой росписи по сырой стене, без связующего. Показывая фрагмент подлинной штукатурки, Федотов отмечал: “Получилась яркая, интенсивная бирюзовая краска, которая цементировалась этим грунтом”. Растрелли понадобилась неровная поверхность для нанесения смальтовой краски, а рельефная поверхность штукатурки со смальтой, в свою очередь, по-разному скапливая и преломляя световые лучи, усиливала “пылающий” эффект фасада, на котором мерцала не только позолота, но и стеклянная пыль» [15].

Третьим цветом фасада (после основного фона и белых деталей) мог быть золотой — им подчеркивали капители и базы колонн, скульптуры на венчающей балюстраде, атлантов, маскароны в обрамлениях окон, главки, детали кровли и

куполов и т. п. Растрелли в «Полной реляции всех строений...» писал о Екатерининском дворце в Царском Селе: «...фасад сего большого дворца украшен великолепно архитектурою, и все капители, колонны, пилястры, наличники, статуи, вазы и даже балюстрады — все раззолочено, так же как и строение напротив в форме циркумференции, предназначенное для придворных» [9]. Однако «в конце концов преемница Елизаветы решила покончить со всем этим обветшавшим и грубоватым в своей роскоши убранством»: в 1769 г. Екатерина II предписывает «золоченые фигуры, кои по ветхости имеют к падению опасность, снимать долой, а вместо их вновь без повеления не делать» [15].

Цветовое решение елизаветинского барокко уникально для архитектуры Северной столицы: с одной стороны, оно традиционно русское, праздничное, контрастирует с сумрачной погодой и подчеркивает радость светлого дня в холодном городе, но, с другой стороны, его чрезмерные легкость и яркость не соответствуют строгому характеру Петербурга. Здания елизаветинского барокко, контрастирующие с архитектурой нашего города, одновременно являются ее важнейшими акцентами.

Русты в елизаветинскую эпоху широко применялись не только для создания вертикальных столбов, но и для отделки цокольных этажей. Барочные русты этого периода — французские, с горизонтальной ленточной расшивкой швов, профиль которых мог быть как простым прямоугольным (ограда Смольного монастыря, арх. Ф. Б. Растрелли), так и сложным (Строгановский дворец, арх. Ф. Б. Растрелли). Поверхность рустов обычно делали гладкой. Швы и поверхность рустов имели контрастные цвета: например, если руст окрашивали в цвет фасада, то швы — в белый. На Екатерининском дворце Растрелли применил обратное решение: швы окрашены в цвет фасада, а поверхность рустов — белая. Колонны павильона Грот в Царском Селе (арх. Ф. Б. Растрелли) украшены гладкими круглыми рустами белого цвета с голубыми швами.

Пустующие пространства на стенах заполнялись **декоративными панелями, филенками и нишами.** Эти элементы в елизаветинский период встречались нечасто, так как барочные здания были перегружены

архитектурными деталями, обрамлениями окон и скульптурными элементами, поэтому свободного места практически не оставалось. Декоративные панели делали простыми, выделяя неглубоким запáдом и цветом, либо декорировали штукатуркой с набрызгом или рельефом и оформляли филенками. Применение ниш и ложных окон носило редкий единичный характер. Ложное окно, решенное в соответствии с настоящими окнами этажа, выполнено на фасаде Митрополичьего корпуса Александро-Невской лавры. Полуциркульная полукруглая в плане ниша с декоративной решеткой оформляет простенок на первом этаже Шуваловского дворца (арх. С. И. Чевакинский).

Здания елизаветинского барокко обильно украшались **декоративной пластикой** (см. прил., рис. 3.3.26), применявшейся в обрамлениях окон, в картушах, на фронтонах, в капителях, в кронштейнах, при украшении парапета и т. д. Излюбленным барочным мотивом были рокайльные розетки, сочетавшиеся с маскаронами, вензелями, рельефами и кронштейнами (рокайль — основной орнаментальный элемент стиля рококо, напоминающий по форме завиток раковины, — появился во Франции в начале XVIII в.; этим термином стали обозначать все изгибающиеся, вычурные и необычные формы, напоминающие раковины, неровные жемчужины или камни). В рельефных изображениях на фасадах зданий главенствовал мотив праздничного победного торжества, воплощавшийся во множестве воинских атрибутов, в изображениях голов старых и молодых воинов, в полных достоинства женских масках и фигурках играющих с оружием амуров. Одновременно с триумфом звучит и тема грусти — в задумчивых маскаронах различных видов, выражающих скептицизм и иронию. Обе темы сливаются на фоне удивительного разнообразия чисто орнаментальных мотивов, неуловимых в своей вариативности.

Центральное место среди декоративных элементов елизаветинского барокко занимают различного вида **картуши**, обрамленные динамичными завитками в форме растений и раковин. Большие картуши с гербами владельцев сохранились на фасадах Шереметевского (арх. С. И. Чевакинский) и Строгановского (арх. Ф. Б. Растрелли) дворцов.

Для **скульптурных элементов** елизаветинского барокко не характерно было чисто механическое повторение: архитектор в проекте задумывал определенное количество видов скульптуры, а при строительстве вводились многообразные декоративные детали. Это было возможно благодаря выполнению элементов в натуре техникой «в наброс» [1, с. 145], предусматривавшей лепку известковым раствором с наполнителем на заранее укрепленном в стене каркасе. Так выполняли все фронтонные композиции и значительную часть скульптурно-декоративной обработки оконных проемов. Обычным же способом формовали капители колонн и пилястр, а также часть декора для обрамлений больших проемов. Эти детали располагали среди элементов, выполненных «в наброс»: например, фигурки амуров, головы воинов, женские и львиные маски могли отливать в формах и устанавливать на месте в нужном развороте уже в процессе лепки декоративного элемента на фасаде. Различные повороты и ракурсы скульптурных голов и свободная интерпретация рокайльных обрамлений формировали удивительно разнообразную систему скульптурно-декоративной пластики больших дворцов. Особенности применяемой техники позволяли создать неповторимое богатство декоративных деталей.

Часть скульптурных украшений выполнялась из дерева и камня, но из-за особенностей северного петербургского климата деревянные скульптуры разрушались в ближайшие десятилетия. Очевидец строительства Зимнего дворца Я. Штелин сообщает: «Новый и совсем легкий способ быстро и дешево изготавливать большие статуи, вазы, а также навершия, такие как балюстрады, пьедесталы и т. п., на главных карнизах и галереях был придуман при строительстве нового Зимнего дворца на Неве. А именно, генерал и директор Канцелярии от строений Фермор приказал изготовить из пудостского песчаника статуи, большие вазы, даже целые котлы, каждую из 4, 5, 6 частей, скрепленных железом, окрасить в белый цвет и установить по фасаду на главном карнизе. Глядя снизу на эти статуи наверху невозможно заметить соединение их частей, а они выглядят как другие мраморные статуи» [104, с. 307–308]. По рисункам Ф. Б. Растрелли скульпторы И. Дункер и Й. Баумхен в период с января по апрель 1756

г. выполнили модели из воска, согласно которым мастера-исполнители изготовили каменные фигуры. Работа над вырубкой 176 фигур из пудостского камня продолжалась с января 1756 г. по весну 1762 г. Фигуры с непомерно большими головами, кистями рук и стопами ног, вблизи грубые и странные, но хорошо рассчитанные на восприятие с земли, были вознесены на 25-метровую высоту. Головы и шеи статуй мастера намеренно утяжелили: сделай они их пропорциональными, воздушная среда «съела» бы объем деталей. Высота отдельно стоящих фигур составляла 3,4–3,6 м; высота ваз — 2,3–2,7 м.

Первоначальная каменная скульптура на балюстраде Зимнего дворца не дошла до нас: при пожаре 1837 г. она сильно пострадала и в 1841–1842 гг. была отреставрирована. Несмотря на это, к концу XIX в. она снова пришла в столь плачевное состояние, что в 1892 г. ее было решено заменить. Ныне стоящие на балюстраде статуи выполнены в 1894 г. из «вальцованной листовой меди» по моделям профессора Академии художеств М. П. Попова, который при лепке строго выдержал «правильные» пропорции фигур и не учел искажения воздушной перспективы. «При рассматривании вблизи современные статуи производят благоприятное впечатление, они внушительны и монументальны, но по мере удаления от них теряют свою выразительность. Именно потому, что скульптура сделана без расчета на дальнее смотрение, огромное воздушное пространство растворяет объем фигур, издалека фигуры кажутся плоскими и «тощими» [1, с. 157].

Верхние завершения стен елизаветинского барокко — это фронтоны, аттиковые этажи и парапеты. Различного вида **фронтоны** (см. прил., рис. 3.3.27) были важнейшим элементом барочной композиции. На протяженных фасадах с помощью изменяющихся фронтонов создавался ритм, выявлялся главный центр композиции и расставлялись второстепенные акценты. Основные виды фронтонов елизаветинского барокко: треугольный, лучковый и полуциркульный (правильные или раскрепованные), выгрызенный, сложный фигурный, лучковый полуфронтон. Треугольные фронтоны строились по римскому образцу: угол их наклона составлял, как правило, классические 20–25° (см. прил., рис. 3.3.28), но

иногда делали фронтоны с высоким подъемом (небольшой фронтон с наклоном около 38° стоит на Екатерининском дворце Растрелли). Несмотря на раскреповку ордера, треугольные фронтоны чаще оставляли нераскрепованными: если нижний карниз фронтона вынужденно имел раскреповку, то верхние наклонные карнизы были ровными. Профили нижнего и верхних наклонных карнизов рисовали одинаково, что не соответствовало классическим правилам построения фронтонов, согласно которым горизонтальный карниз (в отличие от наклонного) не должен иметь венчающей части. Венчающие элементы сохранялись на всех барочных карнизах.

Лучковый фронтон — наиболее распространенный тип в елизаветинский период. Его дуга рисовалась свободно: верхняя точка арки могла совпадать с построением римского фронтона, но могла быть и выше, что приближало фронтон к полуциркульной прорисовке. Контуры некоторых барочных фронтонов близки к эллиптической кривой. Растрелли на дворцах 1750-х гг. (Летний дворец) ставил нераскрепованные лучковые фронтоны, а на более поздних (Строгановский, Екатерининский и т. п.) — раскрепованные. Лучковыми полуфронтонами выделяли второстепенные центры фасада. На Строгановском дворце полуфронтоны охватывают только по одному окну и выглядят как увеличенные сандрики. Выгрызенный полуциркульный фронтон, разрезанный куполом с окном-люкарной, стоит на павильоне Грот в Царском Селе (арх. Ф. Б. Растрелли). Довольно часто встречался и сложный фигурный фронтон особой трехчастной формы: боковые его части рисовались как части треугольного выгрызенного фронтона, а центральная — в виде прямоугольника с маленьким полуфронтоном сверху. Все три части соединялись выкружками. Эта форма произошла от барочного аттика с верхним полукруглым фронтоном.

Тимпаны на фронтонах украшались рельефами: как правило, картушами, стилизованными под рокайльные розетки с гербами и инициалами владельцев. Скульптурный рельеф свободно заходил на карнизы фронтонов, а верхнюю точку фронтона могла закрывать царская или, например, баронская корона (Строгановский дворец, арх. Ф. Б. Растрелли). На боковых карнизах фронтонов

лежали или сидели скульптурные женские фигуры, что противоречило классическим канонам, согласно которым фигуры на фронтонах должны были стоять. Палладио допускал лежачие фигуры только на фронтонах сандриков окон [117, с. 25].

По центру фасада могли расположить мезонин, оформленный как **аттиковый этаж** с лучковым фронтоном. Характерным примером такого решения служит Шереметевский дворец на Фонтанке (арх. С. И. Чевакинский): аттиковый этаж здесь шириной в пять окон, а фронтон покрывает только три центральных окна. Аттиковый этаж разбивали лопатками, оформленными как консоли с маскаронами. Так решен, например, центральный аттик Летнего дворца Елизаветы Петровны (арх. Ф. Б. Растрелли), где аттиковый этаж охватывает семь окон, а фронтон — три центральных. Аттиковый этаж в чистом виде в елизаветинский период не встречается. Единственным исключением является невероятно высокий аттиковый этаж Смольного собора (арх. Ф. Б. Растрелли), оформленный барочными вертикальными кронштейнами.

Крыши елизаветинского периода обычно ограждали **парапеты с балюстрадами** (см. прил., рис. 3.3.29). Эти элементы более всего подвергались разрушительному воздействию петербургского климата, поэтому барочные парапеты нигде не сохранились полностью, но были частично утеряны или перестроены. Судить о крышной скульптуре елизаветинского барокко лучше всего по сохранившимся авторским чертежам архитекторов и фиксационным чертежам современников эпохи. Растрелли писал о павильоне Грот: «В старом саду Царского Села, возле большого пруда, я возвел каменное здание об одном этаже с двумя павильонами и купольной залой, снаружи с многими колоннадами, с фронтошпицем, с балюстрадой со статуями вокруг и разными вазами» [9]. По периметру крыши павильона Грот шла балюстрада, украшенная двенадцатью статуями и двенадцатью вазами, на скатах фронтонов располагались четыре скульптурные фигуры. При Екатерине II балюстрада была разобрана.

Барочный парапет, как и классический, состоял из тумб, участков ограждений (глухих или с балясинами) и скульптурных украшений на тумбах.

При сравнении барочных тумб на чертеже фасада Екатерининского дворца (арх. Ф. Б. Растрелли) с классическими образцами бросаются в глаза увеличение их нижней цокольной части, заужение стула пьедестала и преувеличенный размер карниза пьедестала парапета. На тумбах чередуются скульптурные фигуры и вазы: фигуры словно движутся в танце, вазы полны фруктов и цветов. Балясины, используемые Растрелли, имели особую форму — флаконовидную (перевернутая классическая кувшинообразная балясина): на глухом парапете Зимнего дворца флаконовидные балясины наложены глубоким рельефом на стенку ограждения и выделены цветом, просветы между ними окрашены в цвет фасада.

Крыши большинства зданий елизаветинского барокко — вальмовые, четырехскатные, с холодным чердаком (см. прил., рис. 3.3.30). В этот период окончательно завершился переход от мансардных крыш петровских времен к простым вальмовым крышам. Мансардные крыши в петербургском климате протекали, и долгую жизнь здания гарантировало только устройство холодного чердака с простой крышей. Если в начале 1750-х гг. проекты мансардных крыш еще встречаются, то в 1760-е гг. они совершенно исчезают. Мансардные крыши имеют боковые корпуса Большого Петергофского дворца (арх. Ф. Б. Растрелли); первоначальный проект Среднерогатского дворца (арх. Ф. Б. Растрелли) также предусматривал подобную крышу, но в окончательном варианте крыша уже упрощенная. Уклон вальмовых крыш барочных зданий составлял 20–30° — он определялся материалом кровли и утилитарными соображениями по поводу сброса воды и снега, а не эстетикой фасада. Крыши играли подчиненную роль по отношению к фасаду и часто скрывались за парапетами, Растрелли на некоторых чертежах фасадов крышу даже не изображает. Тем не менее елизаветинские крыши иногда украшались люкарнами и трубами декоративных форм в виде пьедесталов или ваз (Среднерогатский и Большой Петергофский дворцы, арх. Ф. Б. Растрелли). Дымовые трубы на проектных чертежах того времени не изображали, но на построенных зданиях они присутствуют в большом количестве как неизбежный атрибут сурового климата. Высокие трубы окрашивали в цвет фасада, а горизонтальные тяги выделяли белым.

Растрелли писал: «Большинство построек важных господ крыты железными листами размером обыкновенно в 2 фута 4 дюйма в квадрате. До того как покрыть крышу, надобно оные окунуть в чесночный сок и делать так раз в четыре года, отчего кровли блестят как намасленные и держатся долго, нисколько не ржавея. Строения Императрицы также кроют железными листами, с тою разницей, что перед настилкой оные лудят, отчего они весьма долговечны, но и расходов тоже намного больше» [9]. В качестве кровельного материала в елизаветинский период применяли черное и луженое «белое» железо (кованое котельное железо); монтаж готовых элементов осуществлялся внахлест, с помощью заклепок. «Первая луженая кровля Зимнего дворца имела естественный металлический цвет и ярко блестела на солнце. Позже, при Екатерине II, уже утратившую лужение и проржавевшую крышу подлатали и покрасили “под вид белого железа”, как это сегодня мы можем видеть на Петергофском дворце» [66].

Купола и главки, в отличие от крыш, выделяли и подчеркивали. Причудливые в своем разнообразии барочные купола меняли форму и украшения от здания к зданию, даже купола одного здания могли решаться различно. Тем не менее схема оформления фасада барочной главки или купола была одинаковой. Независимо от того, на церковном или гражданском здании находился купол, он имел следующие составные части: собственно купол на барабане и фонарик, в свою очередь, состоявший из барабана, свода (главки) и декоративного навершия. Три последовательно уменьшающиеся формы ставили одну на другую (см. прил., рис. 3.3.31). Барабан купола в плане мог иметь форму круга, восьмиугольника или квадрата. П. А. Трезини делал более традиционные круглые барабаны (проект Спасо-Преображенского собора, Успенская церковь), а С. И. Чевакинский и Ф. Б. Растрелли предпочтительной плановой формой видели восьмиугольник, позволявший поставить по углам барабана восемь и более колонн. В куполе церкви Большого Петергофского дворца (арх. Ф. Б. Растрелли) обыгрывается переход от квадратного основания к восьмигранному барабану фонарика. Квадраты оснований малых главок Смольного собора (арх. Ф. Б. Растрелли) вписаны в восьмигранники.

Форма самих куполов — полусферическая или эллиптическая (подъем эллипса небольшой, отношение высоты к радиусу купола — примерно 1,2–1,4). Металлические крыши куполов декорировали скульптурными узорами по граням и гирляндами по скатам. Лепнину покрывали позолотой. Украшали купола и круглыми окнами (люкарнами).

Фонарик ставился почти на всех барочных куполах. Барабан фонарика в плане обычно был восьмигранным, реже круглым. Его могли делать высоким (световым) или коротким (без окон). Иногда маковку фонарика ставили непосредственно на купол, без барабана. Фонарики церквей венчались главками в виде маковок луковичной формы, а фонарики гражданских зданий — шлемовидными главками или колпачками в форме вогнутого конуса. Навершия храмов состояли из переходной подставки, яблока и креста; над гражданскими зданиями или помещениями ставили только подставку и скульптурное завершение. По этому принципу решены купола Никольского морского собора (арх. С. И. Чевакинский), Смольного собора и Зимнего дворца (арх. Ф. Б. Растрелли).

Императрица Елизавета Петровна желала видеть православные храмы пятиглавыми: «Известны ее указы, данные архитектору П. А. Трезини к проекту Спасо-Преображенского собора, “чтобы главы делать против глав <…> соборной церкви Успенья” (1745), и к будущему Князь-Владимирскому собору (1747) — строить “о пяти главах по древнему российскому обычаю»”, а также аналогичное предписание Растрелли для собора Смольного монастыря (1748), куда она одно время предполагала удалиться» [148]. Предписанное пятиглавие решалось многообразно: С. И. Чевакинский и П. А. Трезини ставили пять отдельных глав (Никольский морской собор, собор Владимирской иконы Божией Матери), а Растрелли предлагал различные варианты — на общем куполе четыре малых купола и один большой фонарик с главкой (церковь Петергофского дворца) или четыре малые главы, прижатые к центральной (Смольный собор). Впрочем, продолжали строиться и одноглавые церкви (собор Зимнего дворца, арх. Ф. Б. Растрелли).

Окна елизаветинского барокко отличаются необыкновенным богатством оформления: барочные наличники, скульптурные элементы и различные типы фронтонов на сандриках создают ощущение праздничного многообразия. Рисунок окон меняется по вертикали от этажа к этажу: архитектурные формы постепенно усложняются от сдержанных наличников на цоколе до пышного декора основных этажей, завершают композицию обрамления верхних малых этажей (см. прил., рис. 3.3.32). Рисунок окон мог изменяться и по горизонтали (в пределах одного этажа): например, выступающие плоскости фасадов оформляли полуциркульными окнами, а западающие — лучковыми. Иногда чередовались только наличники (например, лучковый и треугольный фронтоны). «По всем фасадам Зимнего дворца (парадным и дворовым) Растрелли создал 12 различных типов оконных проемов: подвальный этаж — 1 тип, первый этаж — 5 типов, второй этаж — 3 типа, третий этаж — 3 типа. К этим 12-ти типам оконных проемов архитектором было скомпоновано 22 вида обрамлений. По этажам виды обрамлений распределялись так: подвальный этаж — 1 вид, первый этаж — 8 видов, второй этаж — 10 видов, третий этаж — 3 вида» [1, с. 138]. Между тем, при внимательном рассмотрении можно заметить, что из всего многообразия классических обрамлений почти всегда применяются лишь два типа: окно с наличником и окно с сандриком и фронтоном. Многие виды окон, составляющие неотъемлемую часть классической архитектурной теории (окна с фаской, с сандриком и контрналичником, ордерные и сложные окна и др.), не встречаются. Поиски разнообразных решений окон в эпоху елизаветинского барокко велись в рамках двух-трех типов обрамлений.

Окна елизаветинского периода — лучковые, полуциркульные, круглые, полукруглые или овальные (см. прил., рис. 3.3.33). Прямоугольные окна делали редко, предпочитая подчеркивать легкий подъем кирпичной арочной перемычки, что превращало окно в лучковое. Пропорции, очертания и обрамления окон зависели от их расположения на фасаде. Окна основных этажей имели чуть более вытянутые пропорции, чем предписывалось каноном: отношение ширины к высоте у классических окон — 1:1,5 или 1:2, а у барочных чаще всего 1:2 или

1:2,5 (полуциркульные окна рисовали еще более вытянутыми — 1:2,5 или 1:3). Главные окна дворцов достигали более 2,5 м в ширину и более 4 м в высоту. Расстекловка также зависела от расположения окна: переплеты окон парадных залов имели ячейки размером около 60–70 см, а в окнах рядовых помещений ячейки делали более мелкими — 30–40 см. Оконные рамы Екатерининского дворца (арх. Ф. Б. Растрелли) были деревянными, естественного цвета: «Рамы были из дуба, и они были покрыты масляным лаком. Замазка была сделана специальная, подкрашенная под цвет мореного дуба. Это свидетельствует о том, что во времена Растрелли этот оконный переплет не выглядел белым кружевом, как сейчас, когда он выкрашен белыми цинковыми белилами...» [15].

Окна основных этажей делались лучковыми или полуциркульными; каждая форма имела свои характерные решения обрамлений. **Лучковые окна** основных этажей были двух видов: с наличником и с сандриком и фронтоном (см. прил., рис. 3.3.34). Лучковые окна с наличниками ставили на первых этажах зданий, на западающих плоскостях главных фасадов, на боковых флигелях и т. п. Если ширина классического наличника составляла 1/5–1/6 от ширины окна, то барочный наличник мог быть уменьшен до 1/7 или, наоборот, увеличен до 1/4. Профиль наличника делался двух видов: первый, более традиционный, — последовательно уходящие плоскости, соединенные переходными элементами (такое построение отталкивалось от построения архитрава), и второй, напоминающий скорее багетную раму, — плоскость, обрамленная карнизом сверху и барочным астрагалом снизу. Оба типа наличников можно увидеть на окнах Екатерининского дворца в Царском Селе (арх. Ф. Б. Растрелли). Барочные наличники всегда имели длинные верхние ушки (см. прил., рис. 3.3.35), которые рисовали приспущенными от верхнего угла на 0,5–1 ширины наличника, что создавало изысканную барочную линию. Приспущенные ушки наличников — характерный элемент елизаветинского барокко, они присутствуют как на дворцах Ф. Б. Растрелли (Большом Петергофском, Екатерининском, Зимнем), так и на постройках С. И. Чевакинского (Шереметевском дворце, Никольском морском соборе).

Сверху окна вместо замкóвого камня ставили декоративный рокайльный рельеф, от наличника к нему могли идти волютообразные изгибы. Наличник шел вокруг окна или опирался на подоконный карниз. Если наличник огибал окно, то под окном (по центру) ставили декоративный рельеф. Если же наличник опирался на подоконный карниз, то последний, в свою очередь, мог опираться на маленькие консоли и иметь декоративный фартук (Никольский морской собор, арх. С. И. Чевакинский). Излюбленным элементом декора елизаветинских наличников были капли, которые ставились под ушками, под фартуком и т. д.

Обрамленные наличниками лучковые окна основных этажей могли дополнительно увенчиваться сандриком с обязательным фронтоном (см. прил., рис. 3.3.36). Использовались треугольные или лучковые фронтоны и полуфронтоны, а также фронтон с волютообразными завитками. Фронтон сандрика приподнимали довольно высоко над окном: высота подъема сандрика составляла от 1/5 до 1/2 ширины проема. В образовавшееся пространство ставили рокайльный рельеф или большой замкóвый камень. Сандрик могли также поддерживать декоративные консоли, которые достаточно свободно рисовались в виде волютообразных вертикальных кронштейнов или прямоугольных брусков с каннелюрами. Профиль сандрика сохранял форму карниза, но мог приобретать и округлую лепную форму с большим валом сверху. Оба вида профилей встречаются на окнах Екатерининского дворца (арх. Ф. Б. Растрелли).

Полуциркульные окна главных этажей оформлялись тремя способами: наличником, импостом и архивольтом с сандриком, фронтоном (см. прил., рис. 3.3.37). Если полуциркульное окно окаймлял простой наличник, то снизу делали подоконный карниз, а над окном ставили декоративный рельеф: например, окна второго этажа манежа Первого кадетского корпуса (арх. И. Г. Борхард, И. Я. Шумахер) украшены головами юношей-воинов. Второй способ предусматривал оформление окна как ордерной арки с архивольтом и импостом. Профиль архивольта решался как наличник с западающими плоскостями, а профиль импоста, отличающийся от канонического, имел вид планки, окаймленной большими валиками. Количество декоративной скульптуры зависело от

значимости здания и парадности фасада: так, импосты огромных окон Екатерининского дворца (арх. Ф. Б. Растрелли) поддерживают полуатланты, а архивольт огибает сложный декоративный рельеф с маскароном по центру.

Растрелли решал важнейшие окна композиционных центров фасада как полуциркульные, увенчанные сандриком и фронтоном (см. прил., рис. 3.3.38). Эти окна могли выходить на балкон — тогда они доходили почти до пола и имели балконную дверь. Классицизм признавал только один способ соединения полуциркульного окна и сандрика — по образцу окна Браманте. В этом случае сандрик был шире окна с наличником и кронштейны сандрика опирались на контрналичники. Зодчие елизаветинского барокко этот способ не применяли, но создавали новые нетрадиционные схемы. Обычно фронтон делали по ширине равным окну с наличником и сандрик с фронтоном высоко приподнимали над окном (на высоту 1/4–1/2 ширины проема). Сандрик и наличник соединяли декоративными дугами, изгибающимися к центру окна и опирающимися на импосты наличника. В обрамлении дуг, между сандриком и наличником, ставили декоративный рельеф. Так решены окна на фасадах Строгановского, Екатерининского и Зимнего дворцов (арх. Ф. Б. Растрелли). Фронтоны использовались треугольные и выгрызенные с волютообразными завитками, также применялись треугольные и лучковые полуфронтоны. Ни одну из этих форм нельзя признать соответствующей классическим канонам: все они (впрочем, как и большинство архитектурных форм елизаветинского барокко) являются свободными вариациями на тему ордерных элементов.

Окна второстепенных этажей имели другие формы. Для верхних и цокольных этажей, фронтонов и крыш использовались лучковые окна квадратных и «лежачих» пропорций, полукруглые и круглые окна (см. прил., рис. 3.3.39). Овальные окна в елизаветинский период не встречаются. Лучковые окна верхних малых этажей обрамляли наличником или наличником с сандриком и фронтоном. Их декоративное оформление, как правило, было более сдержанным, чем решение окон главных этажей, хотя иногда сливалось с ним в единый орнамент. Пропорции этих окон близки к квадрату (если окно имело «лежачие» пропорции,

их стремились приблизить к квадрату обрамлением). Наличники делали с верхними ушками, с фартуками с волютообразными изгибами. Сверху над окнами ставили замкóвые камни или рокайльные рельефы с маскаронами (Строгановский и Екатерининский дворцы, арх. Ф. Б. Растрелли). Верхние окна обычно не делались полуциркульными, но окна Большого Петергофского дворца Растрелли имеют очертания квадрата с малым полукругом. На сандриках верхних окон ставили лучковые фронтоны, фронтоны с волютообразными завитками и лучковые полуфронтоны, которые могли продолжаться в виде горизонтальной тяги по фасаду и даже переходить на архитрав колонны.

Круглые окна верхних этажей могли оформляться простым наличником: так решены, например, окна Шуваловского дворца (арх. С. И. Чевакинский). Круглыми обычно делались акцентные верхние окна — во фронтонах по центру фасада (см. прил., рис. 3.3.40). Их обрамляли широким декорированным наличником, а иногда даже сандриком с полукруглым полуфронтоном (окно фронтона Смольного собора, арх. Ф. Б. Растрелли). Круглые окна, как и полуциркульные, имели радиальную расстекловку (то есть рисунок переплета строился от центра окна). Окна на крышах применялись гораздо реже, чем в предыдущую эпоху, тем не менее можно встретить люкарны (манеж Первого кадетского корпуса, арх. И. Г. Борхард, И. Я. Шумахер; купол павильона Грот в Царском Селе, арх. Ф. Б. Растрелли).

Окна цокольных и полуподвальных этажей делались лучковыми, «лежачих» пропорций. Их оформляли просто — наличником и замкóвым камнем. Самые красивые окна цокольного этажа выполнены по проекту Ф. Б. Растрелли на здании Зимнего дворца: эти полукруглые окна, помимо наличника с замкóвым камнем, обрамлены волютообразными завитками, идущими к сандрику над окном. Сандрик нижних окон переходит в горизонтальную цокольную тягу, идущую вдоль всего фасада.

Двери и порталы елизаветинского барокко отличают торжественность и открытость внешнему миру. Входные двери делались широкими и высокими, часто с остекленными створками. Их встраивали в ряд окон первого этажа и

уравнивали с ними по высоте. Двери как бы соединяли внутреннее пространство здания с парадным двором, парком или городской площадью. Впоследствии, из-за несоответствия суровому северному климату, многие барочные двери были заменены на глухие, а проемы существенно уменьшены.

Двери в эту эпоху делались лучковыми или полуциркульными (см. прил., рис. 3.3.41), обычно двустворчатыми (распашными). Прямоугольные двери не применялись. Пропорции лучковых дверей составляли 2 квадрата, полуциркульных — 2 и 2,5 квадрата, а иногда даже 3 (грандиозный портал Смольного собора, арх. Ф. Б. Растрелли). Дверные створки могли быть разбиты на прямоугольные ячейки и остеклены. Размеры створок в целом соответствовали удобству открывания дверей — примерно 1 м в ширину и 2,5 м в высоту, но встречались и створки высотой до 3 м. Для сохранения эргономичного размера створок широко применялись приемы зрительного увеличения порталов, когда дверь встраивали в последовательно нарастающие портальные формы.

Лучковые двери елизаветинского барокко оформлялись наличником или сандриком и фронтоном, а полуциркульные — наличником, архивольтом и импостом, сандриком и фронтоном (см. прил., рис. 3.3.42). Дверные наличники обрамляли элегантными ушками, приспущенными от верхних углов проема, а сверху над дверью ставили замко́вый камень. Ряд таких остекленных лучковых дверей, навесом над которыми служит балкон, имеется в Большом Петергофском дворце (арх. Ф. Б. Растрелли). Сандрики над лучковыми дверями обязательно имели фронтон (треугольный или лучковый). Сандрик Среднерогатского дворца (арх. Ф. Б. Растрелли), увенчанный треугольным фронтоном, опирается на кронштейны, расположенные вровень с наличником двери. Такое смещение кронштейнов к центру — характерный прием елизаветинского барокко (классическая теория предписывала, чтобы кронштейны сандрика рисовались за наличником, как бы охватывая проем).

Ф. Б. Растрелли обрамлял **полуциркульные двери** наличником с ушками и замко́вым камнем или рельефом сверху (двери ограды Смольного монастыря), а также архивольтом с импостами (Екатерининский дворец, павильон Грот). По

архивольту часто шел обильный декоративный рельеф. Ставили над полуциркульной дверью и сандрик с фронтоном. На павильоне Каменное зало в Ораниенбауме (арх. Ф. Б. Растрелли) от высоко приподнятого лучкового полуфронтона идут волютообразные дуги с заужением к центральной оси двери. Сохранились два варианта решения главной входной полуциркульной двери на фасаде Спасо-Преображенского собора (арх. П. А. Трезини) (см. прил., рис. 3.3.66, 3.3.68): в первом варианте главная входная дверь — обрамленна архивольтом с замко́вым камнем, во втором — с наличником и сандриком в виде лучкового полуфронтона.

Въездные **ворота** могли располагаться на фасаде: если здание выходило на красную линию, то для въезда во внутренний двор делали арочные ворота, которые становились неотъемлемой частью фасада. «Входное крыльцо убирается с уличного фасада и переносится во двор, при этом въездные ворота располагаются или по обе стороны дома, или с одной стороны» [104, с. 346]. Чтобы обеспечить каретам удобный проезд и избежать увеличения высоты этажа, пропорции ворот вынуждены были делать неканоническими — лежачими. Ворота делались лучковыми или полуциркульными. Их обрамляли наличниками или архивольтами и часто оформляли рустами — для подчеркивания принадлежности к цокольному этажу и придания монументальности. Ворота Строгановского дворца (арх. Ф. Б. Растрелли) не имеют наличника (только узкую фаску), их обрамлением служат русты и декоративный рельеф с маской льва наверху (см. прил., рис. 3.3.43).

Портальные композиции играли важную роль в оформлении фасадов. Парадные входы во дворцы и соборы украшали сандриками с фронтонами, решали как ордерные порталы или портики, над входом мог располагаться балкон. Портальные композиции разрабатывали индивидуально для каждого фасада и не повторяли даже на одном здании — в этом видели проявление творческого мастерства архитектора. Акцентные композиции порталов применяли как в центре фасада, так и на его концах (в подчиненных центрах симметрии). Используя весь набор архитектурных форм (колонны, цоколи,

фронтоны, окна, порталы и т. д.), архитекторы создавали изысканные сочетания форм, которые «держали» весь фасад. Эти композиции являлись квинтэссенцией авторского поиска. Для летних дворцов был характерен простой прием раскрытия одного из больших окон первого этажа до размеров двери (Каменное зало в Ораниенбауме, арх. Ф. Б. Растрелли). Над тремя дверьми Большого Петергофского дворца, оформленными аналогично окнам первого этажа, Растрелли разместил балкон, одновременно выделяющий вход и играющий роль навеса. Композиция Никольского морского собора (арх. С. И. Чевакинский) охватывает вертикальную центральную ось фасада: над дверью — балкон, над ним — полуциркульное окно, над этим окном — круглое окно, балкон и дверь. Сложную нарастающую портальную композицию создал на фасаде Смольного собора Ф. Б. Растрелли: дверь вписана в гигантский проем, оформленный сандриком с лучковым фронтоном, а проем — в портик с выгрызенным фронтоном. Завершает композицию аттик с лучковым фронтоном. У входов больших дворцов ставили портики. Под навесами колонных портиков останавливались кареты, заезжавшие по пандусам в Зимний дворец. Портики охватывали одну или три двери и оформлялись ордером с раскрепованными колоннами. На крыше портика ставили ограждение с тумбами и решетками, очень редко — фронтон.

Крыльца и подъемы к главному входу дворцовых зданий в елизаветинский период также решались очень открыто. Существовало несколько характерных способов подъема ко входу: открытые трехсторонние ступени, крыльцо со сложными лестницами, портик с пандусами (см. прил., рис. 3.3.44). Открытые трехсторонние ступени делали у второстепенных входов, а также при входах в летние дворцы и павильоны (павильон Грот в Царском Селе, арх. Ф. Б. Растрелли). Подъем при этом мог быть достаточно высоким: в Екатерининском дворце (арх. Ф. Б. Растрелли) высота подъема такой лестницы без перил составляет почти 2 м. Крыльца со сложными двух- и трехмаршевыми лестницами были сделаны Растрелли в Летнем дворце Елизаветы Петровны и в павильоне Монбижу в Царском Селе. Высокие лестницы с балюстрадами не имели навесов и

поднимались на один или даже полтора этажа. Ко входным портикам больших дворцов подводили пандусы, чтобы обеспечить сквозной проезд карет. Пандусы украшали декоративными решетками и скульптурами (портики Зимнего и Екатерининского дворцов, арх. Ф. Б. Растрелли).

Балконы в эпоху елизаветинского барокко использовались очень широко — ими украшен даже фасад Никольского морского собора (арх. С. И. Чевакинский), хотя на церковном здании в них необходимости не было. Балконы делались шириной на одно окно (малые) или на несколько (большие). Большие балконы были в эту эпоху почти обязательным элементом оформления центральных и боковых фасадных выступов. Применялись следующие типы балконов: на кронштейнах, на выступе стены, над входными портиками, в толще стены («французские»), на террасах (см. прил., рис. 3.3.45).

Вынос консольной плиты балкона на кронштейнах в елизаветинский период редко превышал 1,5 м. Сами консоли отличались от классических римских горизонтальных кронштейнов (см. прил., рис. 3.3.46): в Большом Петергофском дворце (арх. Ф. Б. Растрелли), например, стоят упрощенные тяжелые выносные элементы. Но подобные консоли делали редко, предпочитая им вертикальные барочные кронштейны, приобретавшие порой вид причудливых листьев (балконы Екатерининского дворца, арх. Ф. Б. Растрелли). В таком виде консоли визуально не поддерживали балконы, а скорее свешивались с них. Большие балконы могли поддерживать полуатланты. В качестве балконных ограждений чаще всего применяли решетки (могли использовать и балюстраду с перевернутыми флаконовидными балясинами, но такое решение было тяжелым для легкого праздничного стиля, поэтому балюстрадами обычно ограждали парапеты).

Выступы и раскреповки стен первого этажа могли стать основанием для ордерных колонн и балкона между ними. Вынос балкона на выступах был вполне достаточным — около 1,3 м: такие балконы, огражденные металлическими решетками, украшают Строгановский дворец (арх. Ф. Б. Растрелли). В соответствии с классическими традициями, балконы размещали также над парадными входными портиками: они стоят, например, над входными портиками

Зимнего и Екатерининского дворцов. Из авторских чертежей (см. прил., рис. 3.3.47) видно, что Растрелли первоначально хотел и здесь применить легкие решетки со стойками, но в процессе строительства стойки заменили утяжеляющими тумбами в виде пьедесталов, которые посчитали более соразмерными. Использовались в этот период и «французские» балконы, не выделявшиеся из плоскости стены: они зрительно удлиняли окна, а их решетки служили дополнительными декоративными элементами проемов (второй этаж Екатерининского дворца, арх. Ф. Б. Растрелли). Балконы-террасы применялись довольно редко. Террасы на выступающих нижних этажах существовали, в частности, в Среднерогатском дворце и павильоне Монбижу в Царском Селе (арх. Ф. Б. Растрелли).

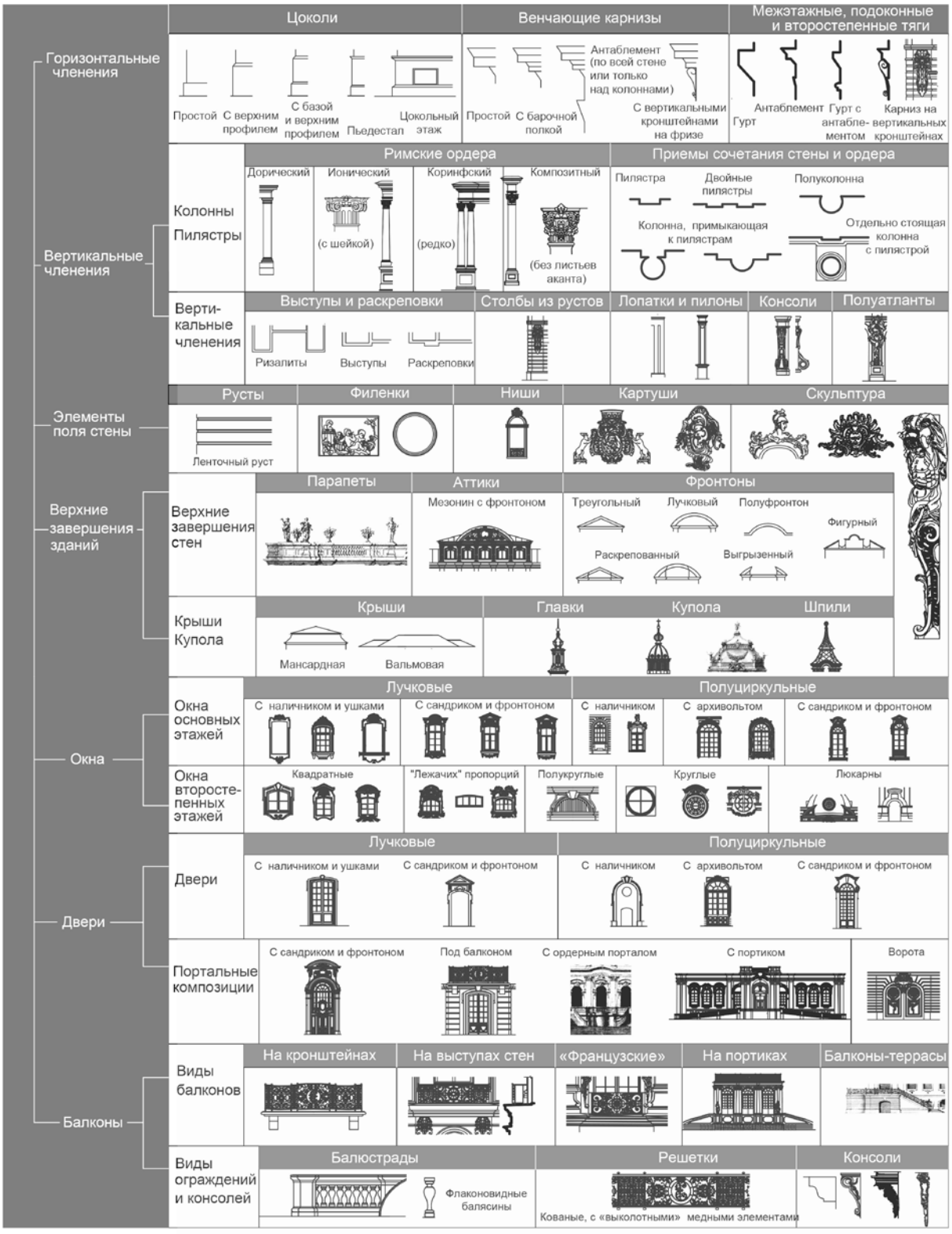
Особую красоту барочным балконам и фасадам придавали **решетки** (см. прил., рис. 3.3.48), изготовление которых развивалось в России под влиянием французских мастеров, разработавших прием сочетания сравнительно простой основы из кованых металлических элементов с наложенными сложными деталями с выпуклыми узорами. Кованые элементы выполнялись из прутков прямоугольного или круглого сечения, а золоченые вставки — методом выколотки (медные элементы выколачивались по заранее подготовленной форме). При обследовании Екатерининского дворца «было установлено, что первоначально решетки балконов выполнялись следующим образом: секции решеток представляли собой рамки из кованых пластин с закрепленными на них коваными же декоративными элементами. Крепление деталей к рамкам осуществлялось на расклепанных штифтах прямоугольного сечения, пропущенных через отверстия в деталях и рамке. Элементы рамки соединялись между собой на шипах, имеющих форму “ласточкиного хвоста” <...> по осям элементов прямоугольных сечений в определенном порядке располагались отверстия для крепления выколотных деталей. Крепление выколотных деталей в настоящее время выполнено на винтах, первоначально эти узлы выполнялись, вероятно, на медных заклепках со свинцовыми прокладками» [74]. Остатки исторических решеток сохранились на балконах Строгановского и

Екатерининского дворцов (арх. Ф. Б. Растрелли). Рисунок балконных решеток Растрелли, несмотря на кажущуюся сложность, строго симметричен по горизонтали, а часто и по вертикали. Принцип его построения таков: решетка разбивается на прямоугольные участки, в центр каждого прямоугольника помещается розетка, герб или вензель, а от них симметричные завитки распространяются к границам прямоугольной рамки. Симметрия соблюдается как в рамках фрагмента, так и во всей решетке. Кованую основу из изгибающихся прутьев дополняют выколотные лепные листья и вензеля, обильно украшенные позолотой. Парадный двор Воронцовского дворца отделяет от Садовой улицы чугунная ограда, отлитая по рисунку Растрелли, — это один из первых примеров использования в русской архитектуре литых решеток из чугуна. Рисунок ограды проще и грубее других растреллиевских образцов, но тем не менее она предваряет собой целое направление в построении петербургских решеток — как в технологическом, так и в стилистическом плане.

Елизаветинское барокко — уникальное явление в мировой культуре. С одной стороны, оно базируется на западноевропейских барочных традициях трансформации ордерных форм и декоративных приемах рококо, с другой — представляет собой самостоятельный стиль, развившийся благодаря сочетанию творческой деятельности архитекторов (прежде всего, Ф. Б. Растрелли) с устремлениями и вкусами правящей элиты периода царствования Елизаветы Петровны. Архитектуру елизаветинского барокко отличают стремление к торжественности, праздничности и декоративности, тектоническая легкость и устремленность вверх. В рамках ордерной архитектуры велись свободные поиски декоративных решений и новых архитектурных форм и композиций; архитектурные детали трансформировались в сторону обобщения и технологического упрощения при повышении декоративности и вариативности, что привело к видоизменению почти всех элементов. Обобщенная классификация фасадных деталей елизаветинского барокко (см. таблицу 5), составленная на основе проведенного анализа фасадных форм, позволяет охватить общую систему архитектурных форм как целостное явление, выявить наиболее характерные для

данного периода детали и отделить неиспользуемые формы, что особенно важно для изучения и реставрации архитектурных памятников, так как облегчает установление датирующих элементов и диссонирующих форм.

Таблица 5 – Классификационная система архитектурных фасадных элементов елизаветинского барокко



3.4 Закономерности формообразования деталей фасадов эпохи барокко XVIII века в Санкт-Петербурге

Формообразование архитектурных деталей эпохи барокко базируется на теории ордерных элементов, описанной в классических архитектурных трудах XVI – нач. XVIII вв., но имеет и ряд существенных отличий, определяющих выбор используемых элементов и особенности их прорисовки. Становление и развитие архитектуры Санкт-Петербурга начала-середины XVIII в. представляет собой уникальный процесс, требующий тщательного изучения. Исследователи традиционно разделяют эпоху барокко в Санкт-Петербурге на три стилевых периода: петровское (1703 – нач. 1730-х гг.), аннинское (1732 – нач. 1740-х гг.) и елизаветинское барокко (1742 – нач. 1760-х гг.) [126, 57]. Проведенный анализ фасадных деталей санкт-петербургских зданий всех трех периодов позволил выявить ряд основных закономерностей и приемов формообразования архитектурных элементов, характерных для барочного периода в целом.

Важнейшая для всего периода барокко закономерность заключается в неизменности **общего композиционного построения фасадов**, основанного на приемах, выработанных в Западной Европе в эпоху Возрождения. Архитекторы барокко стремились создать регулярную симметричную композицию фасада с выделенным центром, которая могла как скрывать реальную планировочную структуру здания, так и определять ее (в части «принудительной» симметрии функционально неоднородных помещений). Главными приемами для создания такой композиции служили симметричная разбивка протяженных фасадов по всей высоте выступающими и западающими плоскостями, а также выделение архитектурными формами центральной и дополнительных композиционных осей. Несмотря на появление специфических стилевых элементов (крылец, башен, порталов и т. д.), общая композиция фасада в периоды петровского, аннинского и елизаветинского барокко оставалась неизменной.

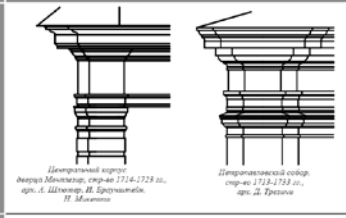
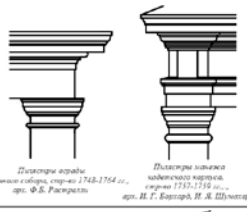
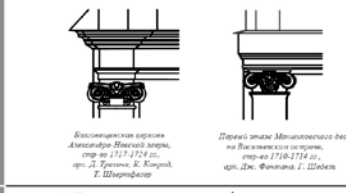
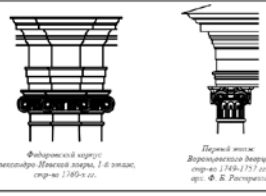
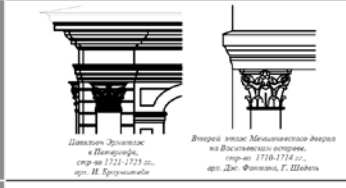
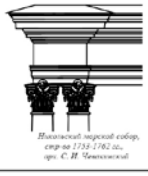
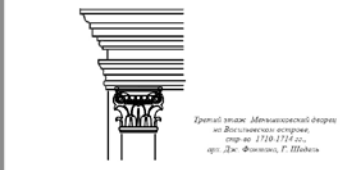
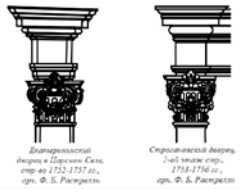
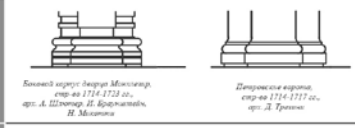
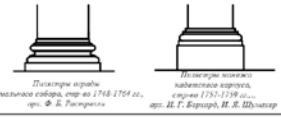
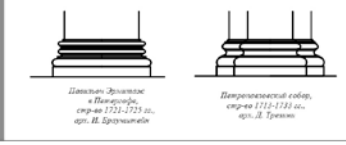
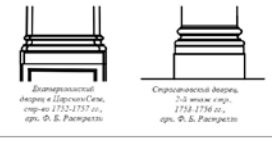
Наиболее существенное значение для периода барокко в Санкт-Петербурге имел отход от основополагающего принципа классицизма — создания зрительно

устойчивых и уравновешенных фасадов. Визуальная легкость и динамизм композиции, характерные для барочных фасадов, привели к изменению приемов формообразования элементов: облегчению форм цоколя (цокольного этажа), использованию ленточного руста, развитию форм венчающих карнизов и верхних окон, повышению роли крыш (распространению вальмовых крыш, башен, шпилей и т. п.) и элементов венчания стены (развитию барочных парапетов и фронтонов с обилием скульптурных элементов) и т. п.

Основой для декоративного оформления фасадов периода барокко в Санкт-Петербурге была классическая ордерная теория, которая не стремилась сделать ордер конструктивно оправданным и по сути описывала правила построения художественно-декоративной системы. Архитекторы классицизма при соблюдении ордерных установок ориентировались на конкретные аналоги или теоретические модели прошлого и сдерживали развитие декоративности ордера. В эпоху барокко в Петербурге декоративный характер **ордера** не только не скрывали, но в елизаветинский период даже подчеркивали: раскреповка, постепенно увеличивающая глубину от петровского к елизаветинскому барокко, превращала колонный ордер в изысканный вертикальный декоративный элемент фасада. Барочные архитекторы свободно развивали композиционную ордерную систему, допуская существенные изменения в составе и пропорциональном строе элементов. В каждый период предпочтение отдавалось тем или иным видам римского ордера: в петровское и аннинское барокко чаще ставили дорический и ионический ордера, реже — коринфский; в елизаветинское барокко наиболее распространены были ионический и сложный ордера, а дорический использовали мало. Тосканский и дорический ордера всех трех периодов различить сложно: пропорции колонн слегка вытянуты, триглифов не ставят, порядок элементов варьируется. Во все периоды предпочитали использовать полный ордер, то есть с пьедесталом. Барочные ордера обладают несколько вытянутыми пропорциями, характерными их элементами являются: ионическая капитель с шейкой, зауженный архитрав, простой карниз для всех ордеров, широкое применение аттической базы (см. таблицу 6). Ф. Б. Растрелли, по существу, создал свою

индивидуальную ордерную систему, изменив формообразование всех римских ордеров. Тем не менее творческий поиск эпохи барокко велся только в рамках ордерной системы, основополагающая роль которой не подвергалась сомнению [28].

Таблица 6 – Капители и базы ордеров эпохи барокко в Санкт-Петербурге

	Петровское барокко 1703 - нач.1730-х гг.	*Анненское барокко 1732 - нач.1740-х гг.*	*Елизаветинское барокко 1742 - нач.1760-х гг.*
Тосканские и дорические антаблемент и капитель			
Ионические антаблемент и капитель			
Коринфские антаблемент и капитель			
Сложные антаблемент и капитель			
Дорическая база			
Атическая база			

Алгоритм построения архитектурных фасадных форм эпохи барокко основывался на классической теории. Последовательность оформления фасадов деталями и соответствующая ей классификация архитектурных форм, выработанные теоретиками XVI–XVII вв., оставались неизменными на протяжении всех трех стилевых периодов барокко: вначале выбирался тип

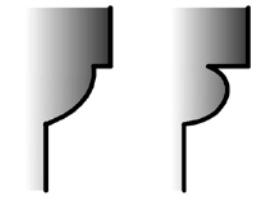
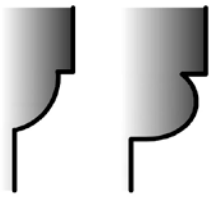
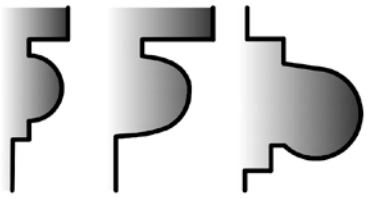
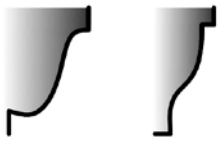
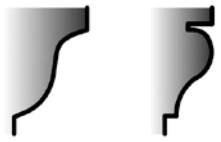
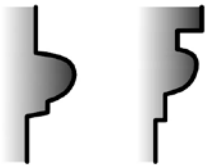
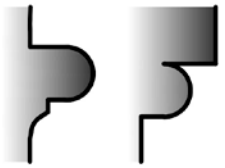
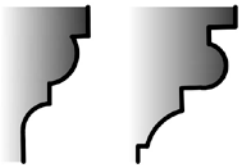
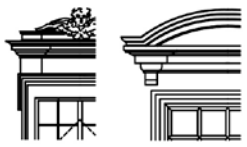
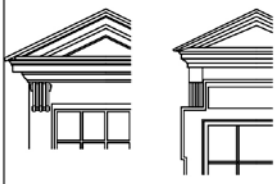
ордерного построения фасада, затем производилась разбивка фасада горизонтальными и вертикальными членениями, определялись элементы оформления плоскости стен и верхнего завершения, формы и типы обрамления проемов и т. д. Применение конкретных типов архитектурных форм в каждый стилевой период различалось — складывалась своя специфическая система фасадных деталей (см. таблицы 3, 4, 5).

Для каждого стилевого периода барокко в Санкт-Петербурге характерны свои специфические приемы прорисовки обломов, построения ордеров, формообразования карнизов, тяг, обрамлений проемов и т. д., которые постепенно изменяются от периода к периоду. При рассмотрении характера изменений выявляется общая тенденция трансформации элементов в сторону повышения выразительности и декоративности.

Обломы и профили петровского барокко носят черты переходного периода: встречаются как грубые упрощения (ряд последовательно расположенных полок), так и правильные римские обломы наряду с барочными элементами. Тяги петровского барокко — лаконичные, с крупными обломами. Каблучков и гуськов относительно немного, предпочтение отдается простым криволинейным обломам — валикам, выкружкам и четвертным валам. Используются и римские, и барочные обломы (выпуклые валики с резкой верхней подсечкой). Профили аннинского барокко носят более мелкий и дробный характер. Каблучки встречаются чаще, чем выкружки и четвертные валы, а барочные обломы везде ставятся наравне с римскими. Для елизаветинского барокко характерно повсеместное использование барочных криволинейных обломов глубокой рельефной формы — барочного полного валика и закругленного верхнего каблучка с непременной глубокой верхней подсечкой Барочные архитекторы свободно развивали [28]. Римские обломы применяются минимально и только в тех местах, где характер ордера без них будет окончательно искажен, например в эхинах дорической капители. Профили елизаветинского барокко — сложных очертаний, цельнотянутые, без профилирования и вставных элементов. Профили всех трех барочных периодов

отличает свободное композиционное варьирование обломов с существенными отклонениями от ордерных традиций (см. таблицу 7).

Таблица 7 – Характерные обломы трех периодов барокко в Санкт-Петербурге

	Петровское барокко 1703 -нач.1730-х гг.	*Аннинское барокко 1732-нач. 1740-х гг.*	*Елизаветинское барокко 1742 - нач. 1760 гг.*
Валик Четвертной валик	 *Петровские ворота, стр-во 1714-1717 гг., арх. Д. Трезини* *Павильон Эрмитаж в Петергофе, стр-во 1721-1725 гг., арх. И. Браунштейн*	 *Ивановские ворота, стр-во 1738-1740 гг.,* *Церковь Трех Святителей, стр-во 1740-1760 гг., арх. Дж. Трезини*	 *Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф.Б. Растрелли*
Каблучок	 *Дворец Марли, стр-во 1720-1725 гг., арх. И. Браунштейн* *Дворец Монплезир, стр-во 1714-1723 гг., арх. А. Шлютер, И. Браунштейн, Н. Микетти*	 *Церковь свв. прав. Симеона и Анны, стр-во 1731-1734 гг., арх. М. Г. Земцов* *Церковь св. влч. Пантелеймона, стр-во 1735-1739 гг., арх. И. К. Коробов (совр. состояние)*	 *Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф.Б. Растрелли*
Астрагал	 *Дворец Монплезир, стр-во 1714-1723 гг., арх. А. Шлютер, И. Браунштейн, Н. Микетти*	 *Ивановские ворота, стр-во 1738-1749 гг.* *Церковь св. влч. Пантелеймона, стр-во 1735-1739 гг., арх. И. К. Коробов (совр. состояние)*	 *Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф.Б. Растрелли*
Наличник	 *Летний дворец Петра I, стр-во 1710-1714 гг., арх. Д. Трезини* *Духовской корпус Александро-Невской лавры, стр-во 1717-1725 гг., арх. Д.Трезини,* *Дворец Монплезир, стр-во 1714-1723 гг., арх. А. Шлютер, И. Браунштейн, Н. Микетти*	 *Церковь св. влч. Пантелеймона , стр-во 1735-1739 гг., арх. И.К.Коробов (совр. состояние)* *Первый кадетский корпус, стр-во 1730-1740 гг., арх. Дж. Трезини*	 *Шереметевский дворец, стр-во нач. 1750-х гг., арх. С. И. Чевакинский* *Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф. Б. Растрелли* *Собор свт. Николая Чудотворца, стр-во 1753-1762 гг., арх. С. И. Чевакинский*
Кронштейны сандриков	 *Петропавловский собор, стр-во 1713-1733 гг., арх. Д.Трезини* *Благовещенская церковь Александро-Невской лавры, стр-во 1717-1724 гг., арх. Д. Трезини, К. Конрад, Т. Швертфегер*	 *Церковь свв. прав. Симеона и Анны, стр-во 1731-1734 гг., арх. М. Г. Земцов* *Церковь св. влч. Пантелеймона, стр-во 1735-1739 гг., арх. И. К. Коробов*	 *Шереметевский дворец, стр-во 1753-1755 гг., арх.С. И. Чевакинский* *Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф. Б. Растрелли*

Барочные карнизы, в соответствии с ордерными традициями, имели выявленную трехчастную структуру. Они относятся к простым карнизам, так как не имеют зубцов, модульонов или кронштейнов. В период аннинского барокко можно встретить элементы, отдаленно напоминающие зубцы, но признать эти упрощенные плоскостные формы ордерными нельзя. Все карнизы елизаветинского барокко — цельнотянутые, с крупной обобщающей полкой вместо ряда зубцов или модульонов. Раскреповка карниза в петровское барокко применялась не всегда: встречаются и правильные, не раскрепованные карнизы. Антаблементы и карнизы аннинского барокко чаще всего имеют неглубокую раскреповку, идущую до слезникового камня карниза. Для елизаветинского барокко глубокая раскреповка карниза и свободное рисование антаблемента венчающего карниза с прерывистой или искривленной линией архитрава становятся уже характерными приемами.

Эпохе барокко свойственны особые способы **сочетания колонного ордера и плоскости стены**. В периоды петровского и аннинского барокко ордер чаще всего выполняли в виде пилястр и очень редко — в виде цельных, круглых в плане колонн, полуколонн в эти периоды не использовали вовсе. Характерный прием петровского барокко — установка тройных пилястр (центральная пилястра накладывалась на две задние). В период аннинского барокко тройных пилястр уже не ставили, предпочитая более регулярный прием — двойные рядом стоящие пилястры. В елизаветинское барокко, помимо отдельно стоящих пилястр, полуколонн и колонн, широко распространены были барочные полуколонны, выступавшие из стены более чем на 3/4 диаметра. Применялись и приемы усложнения ордерных композиций: «пучки» колонн (полуколонна, примыкающая к одной или двум пилястрам), а также оформление простенков и углов двумя или четырьмя полуколоннами с пилястрами. Ордер елизаветинского барокко обязательно имел глубокую раскреповку относительно фасада.

В качестве **вертикальных членений** фасадов, помимо ордера, в петровское и аннинское барокко широко применялись лопатки и столбы из рустов. В период

елизаветинского барокко лопатки делали редко, чаще их заменяли пилястрами. Для этого периода характерна также особая архитектурная форма, произошедшая от вертикального классического кронштейна, — вертикальная декоративная консоль (валообразный элемент с маскароном, декорированный рокайльными завитками). Крайним развитием этой формы были полуатланты.

Плоскость стен фасадов эпохи барокко в Санкт-Петербурге, как правило, была гладкой, штукатурной. Декоративные элементы выделялись контрастным цветом. Русты обычно применялись ленточные — с горизонтальной разрезкой швов и невысоким рельефом. Естественный камень использовался только для отделки цоколя. Окраска стен петровского барокко могла имитировать кирпич или камень; детали фасада окрашивались как темнее, так и светлее фона (в аннинский и елизаветинский периоды — только светлее). Цвета барочных фасадов насыщеннее, чем у фасадов классицизма: в петровское и аннинское барокко — более темные и теплые, в елизаветинское — холодные, светлые, яркие, с широкой палитрой. Скульптурные элементы петровского и аннинского периодов — это картуши над входами, рельефные композиции в филенках, статуи и вазы (на парапетах, фронтонах, в нишах). Декоративная пластика на основе рокайльных мотивов, обильно украшавшая здания елизаветинского барокко, располагалась в обрамлениях над окнами (рельефы, маски), на фронтонах (картуши, скульптуры), парапетах (статуи, вазы), балконах (скульптурные кронштейны, полуатланты) и т. д. Стиль этого периода, огромный вклад в формирование которого внес Ф. Б. Растрелли, сумевший придать рокайльным формам подлинную монументальность, можно определить термином «монументальное рококо» [101, с. 299].

Отход от классического принципа визуальной устойчивости фасадных композиций привел к развитию элементов **верхнего завершения зданий**. Барочные парапеты, аттики и фронтоны характеризуются свободной трактовкой пропорций и форм. Широко распространяется мезонин (короткий аттиковый этаж с фронтоном). Формы фронтонов эпохи барокко самые разнообразные: треугольные, лучковые и полуциркульные (правильные и раскрепованные),

выгрызенные, сложные фигурные. Использовались и лучковые полуфронтоны. Барочный парапет состоял из тумб в виде пьедесталов, участков ограждений (глухих или балюстрад) и большого числа скульптурных украшений на тумбах. Балясины петровского периода — барочные, с острым ребром на пукле; елизаветинского — флаконовидные, с перевернутой по отношению к классическим кувшинообразным балясинам пуклей. Флаконовидные балясины — уникальный датирующий элемент елизаветинского барокко, более в архитектуре Санкт-Петербурга XVIII в. они не встречаются.

Крыши в первые десятилетия XVIII в. делались высокими, скатными, без перелома, встречались и ярусные крыши. В 20-е гг. XVIII в. под французским влиянием стали применяться мансардные крыши. Переход от петровских мансардных крыш к простым вальмовым окончательно завершился во времена царствования Елизаветы Петровны: крыши большинства зданий елизаветинского барокко — вальмовые, четырехскатные (с холодным чердаком). Барочные **купола и башни** имели относительно небольшой радиус пролета и решались по одному принципу: восьмигранные в плане купола вытянутых эллипсоидных очертаний увенчивались башенкой-фонариком. Яркой особенностью петровской эпохи являются высокие шпили на ярусных башнях.

Окна эпохи барокко имели ограниченный по сравнению с классическими традициями набор обрамлений, однако он непрерывно развивался в сторону повышения выразительности и декоративности. Эту тенденцию можно проследить на примере развития обрамлений окон основных этажей. В петровский период окна чаще делали прямоугольными, в аннинский и елизаветинский — лучковыми. Прямоугольные и лучковые окна основных этажей, как правило, имели только два вида обрамлений: наличник с ушками и наличник с сандриком и фронтоном. У наличников петровского барокко большие боковые ушки, в аннинский период вынос боковых ушек уменьшается, а ушки елизаветинского барокко характерно приспущены вниз от верхнего угла окна. Сандрики окон петровского и аннинского барокко рисовались ближе к каноническим образцам, а в елизаветинский период их высоко приподнимали над

окнами и украшали фронтонами (треугольными, лучковыми, с волютообразными завитками) или полуфронтонами (треугольными и лучковыми).

Окна второстепенных этажей чаще всего делались близкими к квадрату или прямоугольными, «лежачих» пропорций. Окна второстепенных верхних этажей петровской эпохи могли иметь форму овала (вертикального или горизонтального), в елизаветинский период овальные окна не встречаются — только круглые. Декоративность оформления второстепенных окон нарастает от периода к периоду: в елизаветинскую эпоху их могли обрамлять не только наличником, но и сандриком с фронтоном. Распространены были и разнообразные крышные окна — мансардные, слуховые, люкарны.

В период барокко существовал также особый вид окон, намного опережавший свое время, — широкие витражные окна, раскрывавшие в окружающее пространство внутренние интерьеры летних дворцов.

Дверные проемы барокко обрамлялись аналогично окнам основных этажей. Если окна петровского барокко, как правило, были прямоугольными, то двери, наоборот, чаще делались лучковыми. Особенностью этого периода были высокие входные крыльца, в аннинское барокко встречавшиеся гораздо реже. Главные входы в барочные дворцы и соборы оформлялись сандриком с фронтоном, над дверью могли расположить балкон, решить вход, как ордерный портал или портик. Квинтэссенцией авторского поиска барочных архитекторов были сложные портальные композиции, создававшие акценты в главных центрах фасадов.

Балконы в эпоху барокко использовались в качестве акцентных фасадных форм — чаще всего как элементы входных порталов. Применялись следующие виды балконов: на входных портиках, на кронштейнах, в толще стены («французские»), балконы-террасы. Ограждения балконов обычно решались в виде кованых металлических решеток с выколотными медными золочеными вставками и реже в форме балюстрад. Консоли балконов имели вид барочных вертикальных кронштейнов.

Подводя итоги сказанному выше, следует отметить, что архитектурные формы петровского барокко носят черты становления, постоянного поиска и совершенствования архитектурного строительного мастерства. К концу периода завершается освоение основ европейской теории и практики построения ордерных форм и деталей. В период петровского барокко из всего набора классических архитектурных фасадных форм, используемых в западной архитектуре и предлагаемых в теоретических западноевропейских трудах XVI – нач. XVIII вв., выделяются определенные виды фасадных элементов, которые затем развиваются в течение всей эпохи барокко. В период аннинского барокко пропорции этих элементов уточняются, а деталировка совершенствуется. Архитектурные формы аннинского периода, с одной стороны, приближены к немецкой системе, зафиксированной в популярном в начале XVIII в. теоретическом труде Л. Штурма [206], с другой стороны, носят явное влияние стиля барокко, активно внедрявшегося архитекторами итальянского происхождения Ф. Б. Растрелли и П. А. Трезини. Зодчие елизаветинского барокко создают уникальную, не имеющую аналогов в европейской архитектуре систему архитектурных форм, охватывающую все элементы фасада, — от обломов и ордеров до обрамлений окон и дверей. Проведенные исследования показывают, что в эпоху барокко была создана особая система архитектурных элементов, выбравшая из общего числа классических деталей фасадов определенный набор форм, которые в дальнейшем подвергались развитию и изменению. При этом в течение всей эпохи барокко данные элементы трансформировались в сторону повышения декоративности и выразительности. Развитие формообразования деталей имело взаимосвязанный и уникальный характер, сформировавшийся в результате сочетания творческой свободы архитекторов и национальных предпочтений правящей элиты в условиях культурного подъема в Санкт-Петербурге в начале-середине XVIII в.

3.5. Композиционная структура фасадов зданий первой половины XVIII в. и ее взаимосвязь с формированием архитектурно-градостроительной среды Санкт-Петербурга

В начале XVIII века в Санкт-Петербурге под влиянием западноевропейских тенденций происходит формирование архитектурно-градостроительной среды города: прокладываются магистрали и улицы, создаются доминанты, фиксирующие важнейшие городские центры и направления, постепенно формируются фасадные плоскости улиц, площадей и набережных. Композиционная структура Санкт-Петербурга определяется градостроительными тенденциями, например структурой магистралей, размерами владельческих участков, выделением мест и финансированием строительства общественных зданий и храмов и т.д. Но на архитектуру города создает также композиционная структура фасадов зданий, их детализация. Важнейшие композиционные фасадные структуры, влияющие на создание архитектурно-градостроительной среды:

- силуэты и величина городских доминант,
- фасадные плоскости улиц (непрерывность или дискретность),
- композиционная структура и детализация фасадов конкретных домов (выделение акцентных и западающих плоскостей), их пропорциональность и сомаштабность.

Эти композиционные структуры постепенно формировались в Санкт-Петербурге первой половине XVIII века, создавая архитектурно-градостроительную среду нового города.

Доминанты петровского периода – это высокие шпили и ярусные башни, часто также увенчанные шпилями. В условиях регулярной застройки Санкт-Петербурга, расположенного на ровной местности, значение этих форм для градостроительного решения сложно переоценить. В первые десятилетия города были определены места важнейших доминант и обозначены композиционные оси городской застройки, существующих до сих пор. Главные доминанты, такие как

Петропавловская крепость и Адмиралтейство, доминанты второго уровня (Кунсткамера, шпиль церкви Рождества Христова, будущего Казанского собора и т.д.) будут многократно перестраиваться, но их расположение было определено в первые десятилетия создания города. В XVIII в. архитектурные формы доминант прошли долгий путь развития — от шпилей и пирамидальных барочных башен с фонариками до классических сферических куполов. Если вначале XVIII в. доминанты это единообразные башенки с высокими шпилями, то далее к середине века формы постепенно усложняются и несколько понижаются. В царствование Елизаветы Петровны храмы становятся многоглавыми. Силуэты куполов и главок изменяют облик города, создавая многочисленные соподчиненные доминанты главным вертикалям, силуэты с высокими шпилями которых были созданы в эпоху Петра I.

Формирование сплошных **фасадных плоскостей улиц,** характерных для европейских городов, происходило в Санкт-Петербурге постепенно в течение всего XVIII века. Указы строить по красной линии, отказ от заборов, ворот и высоких входных крылец и т.д. воспринимались с трудом и имели множество отступлений. При анализе фасадных плоскостей улиц петровского барокко хорошо видны сложности этого переходного периода. Ширину здания часто делают менее ширины участка, и фасадная плоскость улицы состоит из собственно фасадов домов, а так же из въездных ворот и участков оград (см. прил., рис. 3.5.1а). В том случае, когда дома примыкают друг другу (см. прил., рис. 3.5.2 б,в) уличную плоскость фасадов часто разрушает высокое крыльцо, выступающее за красную линию. Композиционные центры фасадов не достаточно акцентированы, а боковые ризалиты могут образовывать неоправданно глубокий курдонёр и т.д. Рваная линия высоких крыш со снеговыми мешками между владельческими участками так же разрушает силуэтную плоскость улиц. Ступенчатая в плане расстановка домов на набережной Васильевского острова пример поиска фасадной структуры улиц в формирующемся городе (см. прил., рис. 3.5.1г).

К середине XVIII века эти отступления смягчаются и постепенно отходят в прошлое, но процесс формирования фасадных плоскостей улиц не завершен. Фасады ставят по красной линии, входные крыльца разбирают и организуют вход с уровня мостовой. Крыши становятся ниже и если дома соприкасаются друг с другом через брандмауэры, их делают двускатными. Тем не менее, очень часто, даже на центральных магистралях и набережных города, охраняется дискретная структура фасадной застройки (см. прил., рис. 3.5.2а). Въезд на владельческий участок, в данном случае, осуществляется через ворота, стоящие по красной лини и разделяющие здания. На тех магистралях, где уже сложилась сплошная фасадная плоскость городской застройки, система акцентирующих и фоновых плоскостей, создающая «полиритмику акцент-шаг» в масштабе городской застройки [144] еще не достаточно выявлена (см. прил., рис. 3.5.2б).

Если построение фасадных плоскостей улиц в середине XVIII в. находилось в стадии формирования, то построение архитектуры фасадов отдельных зданий согласно принципам, заложенным в «теории архитектурных форм», было освоено петербургскими архитекторами уже к аннинскому периоду. Фасады зданий М. Г. Земцова и П. М. Еробкина представляют собой тип фасада, ставшего наиболее распространённым в застройке центра города в конце XVIII - середины XIX вв. (см. прил., рис. 3.2.31, 32, 33, 34, 36, 37). Симметричность фасада, разбивка фасада на акцентные и фоновые плоскости, характерные пропорции, отбивка нижнего этажа, соответствие декоративных элементов их месторасположению - все эти приемы были усвоены и отработаны еще в 20-40 годы XVIII в.

Главное, что происходит в первой половине XVIII в., это освоение правил формирования фасада на основе европейской архитектурной теории и практики. При этом отрабатывается возможность создания фасадов различных стилей и образов на основе одного алгоритма формообразования, вытекающего из правил «теории архитектурных форм» (см. таблицу 8):

1) симметричное решение фасада с упорядоченным расположением объемов и проемов;

2) разбивка фасада на акцентные и фоновые плоскости;

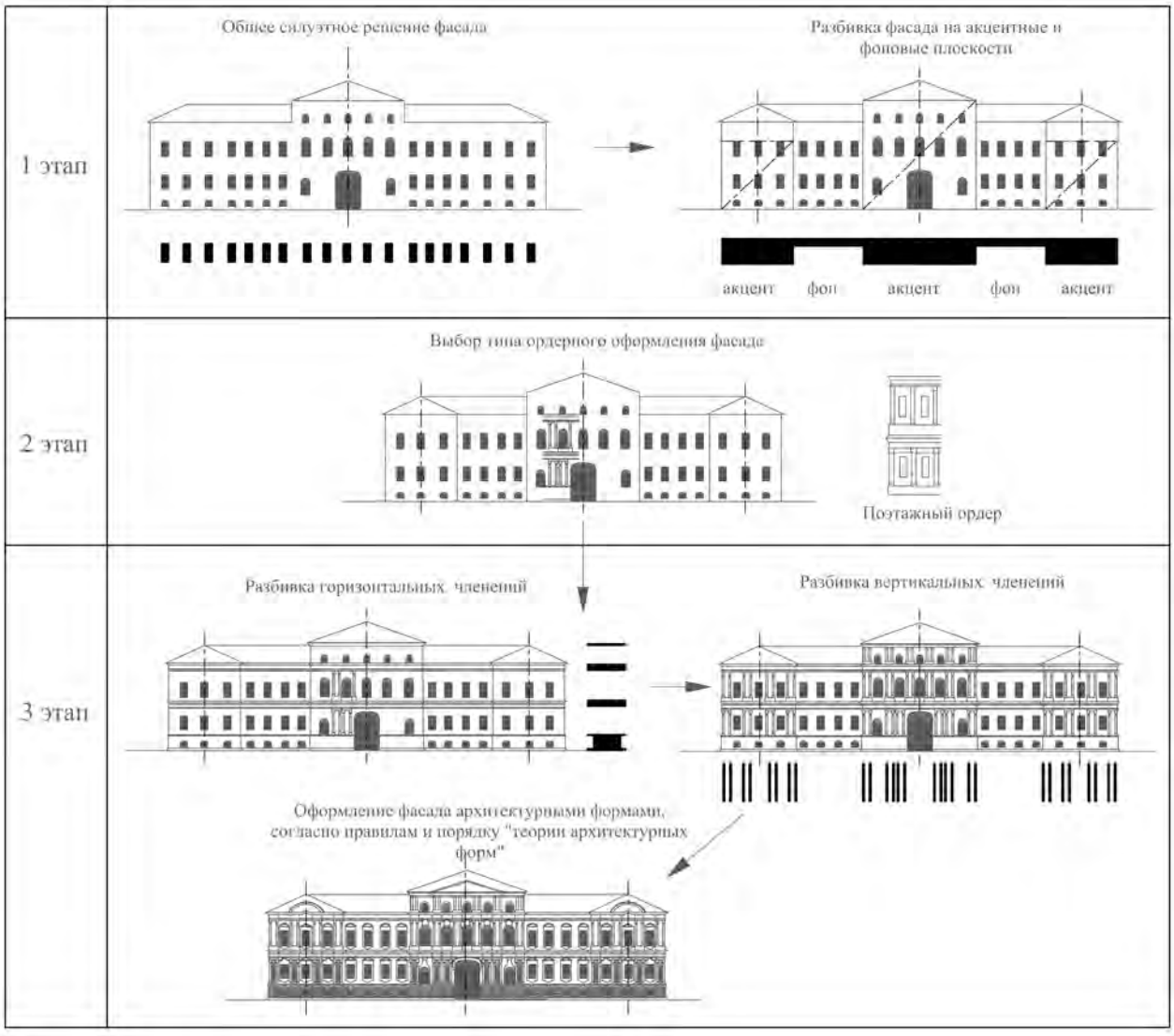
3) выбор типа ордерного оформления фасада;

4) разбивка горизонтальных и вертикальных членений;

5) оформление фасадов декоративными элементами на основе системы архитектурных фасадных форм в зависимости от акцентной значимости.

Освоение этих правил происходило постепенно, и наибольшей легкости и свободы творчества на основе классического алгоритма достигли архитекторы елизаветинского барокко. Ниже приведен анализ построения фасада Воронцовского дворца, арх. Ф. Растрелли по правилам «теории архитектурных форм».

Таблица 8 – Анализ построения фасада Воронцовского дворца, арх. Ф. Растрелли



Дома в Петербурге почти всегда и сразу стали делать симметричными, исключение составляют лишь некоторые здания петровского барокко (например, фасад Летнего дворца в Летнем саду со смещенным от центральной оси порталом входной двери). Однако в этот период освоение новых европейских архитектурных установок только начиналось, впоследствии же симметрия стала непреложным принципом архитектуры Санкт-Петербурга. Разбивка фасада на акцентные и фоновые плоскости в петровское барокко еще слабо выражена и значительно отличается от классических правил. Пропорции плоскостей не выверены – пропорциональные прямоугольники, на основе которых разбивается фасад, то слишком высокие, то слишком протяженные; часто одинаковые по пропорциям плоскости соседствуют друг с другом, что не соответствует правилам. В период аннинского барокко пропорции фасадных плоскостей выверяются гораздо точнее. Высокие мансардные крыши и архаичное крыльцо постепенно отходят в прошлое. Повсеместным становиться прием акцентирования центральной части фасада верхним завершением - фронтоном или аттиком. Традиционным приемом для Петербурга становиться мезонин – малый верхний этаж по центру фасада увенчанный фронтоном.

Фасады елизаветинского барокко всегда разбиваются на акцентные и фоновые плоскости, иногда пропорции акцентирующих плоскостей несколько вытянуты по вертикали (то есть «плохие» с точки зрения строгой классики), этим приемом достигали большей легкости и динамизма в фасадной композиции. К концу периода барокко перенасыщенность деталей приводит к нивелировке плоскостей барочных фасадов. На фасадах Зимнего дворца акцентные и фоновые плоскости решены по-разному в соответствии с архитектурной теорией, но общая насыщенность деталями столь велика, что все здание становиться единым акцентным элементом.

В петровское барокко еще не умели делать полный колонный ордер на фасаде, здания имеют безордерное решение или ордер в виде пилястр. В рисунке этих пилястр можно прочитать поэтажный ордер, гигантский ордер, гигантский ордер на цокольном этаже. В аннинский период все эти типы приобретают

пропорции и формы ближе соответствующие канонической трактовке. Елизаветинское барокко сделало ордер рельефным (пилястры сменяют полуколонны и пучками колонн) и изысканным по деталям. Именно к этому периоду относится наиболее вольная трактовка ордерных систем.

В период петровского барокко мешает классическому построению фасадов выступающее крыльцо, напоминающее о русских теремах. Это крыльцо разбивает фасадную плоскость улиц, и акцентирующая роль его слишком значительна. Крыльцо и высокий подклет приподнимает и отдаляет фасад от идущего по улице, делая его не сомаштабным пространству человека и улицы. В аннинское барокко уже освоены западноевропейские приемы акцентирования входов – порталы с уровня земли, балконы над входом, портики с балконами над входом. В Елизаветинское барокко входы во дворцы и храмы – это уже не портики, а скорее сложные вариации на тему портиков и порталов. Архитекторы елизаветинского периода, используя весь набор архитектурных ордерных форм (колонны, фронтоны, окна, порталы и т. д.), сознательно трансформировали формы классических портиков, создавая сложные изысканные и неповторимые композиции, которые становились квинтэссенцией авторского поиска и характеризовали мастерство зодчих.

В период петровского барокко преобладают вертикальные членения – пилястры, лопатки столбы из рустов, а горизонтальным членениям имеют меньшее значение. Межэтажные карнизы имеют незначительный вынос и простую профилировку. Значение горизонтальных членений для построения фасада и его сомаштабности городской среде полностью осознано к периоду аннинского барокко. Кордон, карниз над первым этажом, становиться неотъемлемой частью фасада. Первые этажи часто отбивают рустами, что делает фасад зрительно более устойчивым и тяжелым. В елизаветинское барокко тектоника фасадов облегчается, первые этажи становятся зрительно более лёгкими. Вертикальные членения опять преобладают над горизонтальными, но не за счет уменьшения последних, а за счет усложнения форм колонн и пилястр.

Пропорции проемов и простенков между ними на фасадах петербургских домов почти сразу стали делать классическими. Окна и двери основных этажей имеют пропорции «стоячих» прямоугольников 1,5-2 квадрата. Елизаветинское барокко изредка удлиняло эти пропорции, но это делалось в исключительных случаях и на акцентных местах фасадов. Все декоративные элементы располагались на фасаде с учетом правил «теории архитектурных форм» и в соответствии с порядком элементов в ней заложенных.

Таким образом, композиционную структуру фасадов зданий первой половины XVIII века во многом определяли правила, воспринятые из «теории архитектурных форм». Система разбивки фасада на фоновые и акцентный плоскости, система горизонтальных и вертикальных членений, многоэлементная система и иерархия видов архитектурных форм в зависимости от акцентной значимости – все эти положения были восприняты и отрабатывались архитекторами Санкт-Петербурга в первой половине XVIII в.

Выводы 3 главы

1. Для трех стилевых периодов барокко в Санкт-Петербурге XVIII в. (петровского, аннинского и елизаветинского) установлены важнейшие закономерности изменения форм (соответствие алгоритма оформления фасада правилам «теории архитектурных форм», создание в каждый стилевой период особой системы фасадных форм, отход от принципа визуальной тектонической устойчивости), описаны формообразующие приемы построения деталей и составлены классификационные системы фасадных элементов. На основе анализа творчества крупнейших архитекторов каждого периода выявлены индивидуальные особенности архитектурной детализации зданий и сооружений, определяющие авторский почерк зодчих.

Эпоха барокко в Санкт-Петербурге подразделяется исследователями на три стилевых периода: петровское (1703 – начало 1730-х гг.), аннинское (1732 – начало 1740-х гг.) и елизаветинское барокко (1742 – начало 1760-х гг.). Зодчие

петровского периода создали особую систему архитектурных элементов, выбрав из общего числа классических архитектурных фасадных форм определенный набор элементов, определивший характерный образ фасадов этого времени. В период аннинского барокко эти элементы подверглись изменениям и усовершенствованию (уточнению пропорций и деталировки). Архитектурные формы аннинского барокко, с одной стороны, приближаются к немецкой системе, зафиксированной в теоретическом труде Л. Штурма, популярном в начале XVIII в., с другой стороны, в них хорошо видны барочные изменения, внесенные архитекторами итальянского происхождения — Ф. Б. Растрелли и П. А. Трезини. Архитекторы елизаветинского барокко стали авторами уникальной системы архитектурных форм, не имеющей аналогов в европейской архитектуре. Развитие формообразования деталей в архитектуре Санкт-Петербурга на протяжении всех трех периодов барокко было взаимосвязанным и проходило в условиях сочетания творческой свободы зодчих, национальных предпочтений правящих кругов и культурного подъема начала-середины XVIII в.

Проведенный в ходе исследования анализ фасадных деталей исторических зданий трех стилевых периодов барокко в Санкт-Петербурге позволил выявить ряд важнейших закономерностей формообразования архитектурных элементов, характерных для всей эпохи барокко в целом:

1) неизменность общего композиционного построения фасадов, основанного на приемах, выработанных в Западной Европе в эпоху Возрождения,

2) отход от важнейшего принципа, выработанного в эпоху Античности и Возрождения — визуальной тектонической устойчивости — в сторону создания легких и динамичных композиций;

3) осуществление декоративного оформления фасадов архитектурными элементами на основе классической ордерной системы, соответствие алгоритма оформления правилам «теории архитектурных форм»;

4) наличие в каждый стилевой период своей особой системы наиболее распространенных типов фасадных форм.

Выделены также наиболее показательные приемы формообразования эпохи

барокко:

1) постепенное изменение прорисовки обломов, обусловившее развитие особой русской барочной формы — циркульных валиков с верхней подсечкой, служащих отличительным признаком профилей эпохи барокко;

2) отказ от применения вставных ордерных элементов (зубцов, модульонов, кронштейнов), развитие и постепенное усложнение раскрепованных цельнотянутых карнизов и тяг;

3) свободная трансформация колонного ордера в сторону повышения декоративности и одновременно технологического упрощения, которая привела, в частности, к созданию Ф. Б. Растрелли собственного варианта ордерной системы;

4) развитие в каждый стилевой период особых форм оконных обрамлений на основе наличников с ушками и сандриков на сдвинутых к центру окна кронштейнах;

5) наличие архитектурных форм, характерных для каждого определенного периода (для петровского барокко — тройные пилястры и высокие входные крыльца, для аннинского — пояса в виде упрощенных зубцов, для елизаветинского — вертикальные кронштейны и флаконовидные балясины).

Ведущие зодчие эпохи барокко работали в общих рамках стилевой системы архитектурных форм, во многом формируя ее и определяя возможности трансформации для всего архитектурного сообщества Санкт-Петербурга. В ходе исследования на основе анализа творчества крупнейших архитекторов каждого стилевого периода выявлены индивидуальные особенности архитектурной детализации зданий и сооружений, проявляющие авторский почерк зодчих.

2. Выявлены характерные приемы формообразования датирующих элементов и прослежены особенности их трансформации в стилевых периодах барокко в Санкт-Петербурге XVIII в. — петровском, аннинском и елизаветинском барокко.

Характерные приемы петровского барокко: римские обломы с преобладанием валиков и полок; простые карнизы, иногда с неглубокими раскреповками; римские ордера с барочными элементами — как правило, полные

(с пьедесталами) и часто с искаженными пропорциями; широкое применение пилястр. *Датирующие элементы петровского барокко:* тройные пилястры; шейка и характерного рисунка гирлянды на капителях ионического ордера; аттическая база на всех ордерах.

Характерные элементы аннинского барокко: римские и барочные обломы с преобладанием валиков, каблучков и полок; простые карнизы без вставных элементов с неглубокими раскреповками; римские ордера с барочными элементами; круглые колонны полного ордера. *Датирующие элементы аннинского барокко:* валик между двух одинаково выступающих полок; особая форма раскреповки антаблемента; шейка и гирлянды характерного рисунка на капителях ионического ордера.

Характерные приемы елизаветинского барокко: барочные русские обломы; простые карнизы с глубокими раскреповками; существенная барочная трансформация римских ордеров (глубокая раскреповка, вытягивание пропорций по высоте); пучки колонн; специфические формы наличников с ушками и сандриков с фронтонами; особый порядок обломов в ордерных профилях. *Датирующие элементы елизаветинского барокко:* валик и каблучок с верхней подсечкой; особая форма капителей сложных ордеров.

3. Композиционная структура Санкт-Петербурга, определяемая градостроительными тенденциями (структурой магистралей, размерами владельческих участков, размещением общественных зданий и храмов и т. д.), оказывала непосредственное воздействие на архитектурно-композиционные характеристики, структуру и детализацию фасадов зданий. В свою очередь, композиционные особенности фасадов и формообразование их элементов влияли на создание архитектурно-градостроительной среды, так как именно они определяли:

- силуэты и форму городских доминант;
- закономерности построения фасадной плоскости улиц и акценты разных уровней значимости;
- образность, пропорциональность и сомаштабность фасадов

конкретных зданий, сооружений и городского пространства в целом.

Композиционную структуру фасадов зданий первой половины XVIII века во многом определяли правила, воспринятые из «теории архитектурных форм». Разработка структуры фасадов на основе правил «теории архитектурных форм» позволила сформировать доминанты и акценты разных уровней, построить полиритмическую фасадную композицию улиц, создать сомаштабную городскую среду, учитывающую особенности восприятия на разных уровнях.Система разбивки фасада на фоновые и акцентный плоскости, система горизонтальных и вертикальных членений, многоэлементная система и иерархия видов архитектурных форм в зависимости от акцентной значимости – все эти положения были восприняты и отрабатывались архитекторами Санкт-Петербурга на в первой половине XVIII в.

Глава 4. СИСТЕМЫ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ И ДЕТАЛЕЙ ФАСАДОВ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII в. В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

4.1. Система архитектурных форм и деталей фасадов раннего классицизма (1760-е – 1770-е гг.) в Санкт-Петербурге

Период 1760–1770-х гг., который в истории русской архитектуры называют ранним классицизмом [174, с. 12, 20], приходится на краткое правление Петра III (25 декабря 1761 г. – 28 июня 1762 г.) и первую половину правления Екатерины II (28 июня 1762 г. – 1770-е гг.). С одной стороны, это переходное время ухода барокко и прихода классицизма, с другой стороны, необходимо отметить самодостаточность и уникальность архитектуры Санкт-Петербурга данного периода, когда творческая фантазия и свобода сочетались со сдержанностью и тонкостью вкуса [32]. В это время происходят изменения и общего композиционного характера построения зданий, и архитектурных элементов и деталей. Развитие архитектурных форм идет на фоне смены вкусов заказчиков и творческого соревнования ведущих архитекторов.

В период царствования Петра III «... смесь северонемецкой милитаристской “моды” и разных игровых затей в духе рококо превращает его вкусы, замыслы и постройки в одно из любопытных и занимательных явлений России XVIII века. <...> Уже после убийства Петра III, создавая свой дворец в Ораниенбауме, молодая императрица вновь заставила несчастного итальянца обратиться к тому же рококо с немецким оттенком» [167].

Вкусы пришедшей к власти Екатерины II постепенно меняются, и она обращает свой взгляд к классической архитектуре Французской академии, нашедшей свое отражение в трактатах Н.-Ф. и Ж-Ф. Блонделей. «К началу XVIII века звезда Италии, столько веков ярко горевшая и светившая миру, стала заметно клониться книзу, и взоры всех обратились тогда к Франции. <...> Но в то же время итальянский дух крепко держится во французском искусстве и особенно в архитектуре, которая во Франции всегда отличалась большим консерватизмом. В

XVII веке здесь царил Палладио, из учения которого Блондель-старший построил целую систему, поработившую все умы его современников и сковавшую творчество двух поколений. От Палладио осталась, в сущности, только схема…» [47, с. 256–258]. Влияние несущих еще барочные черты французских архитектурных форм в духе Н.-Ф. и Ж.-Ф. Блонделей на архитектуру Санкт-Петербурга периода 1760–1770-х гг. несомненно.

Начало эпохи раннего классицизма ознаменовано несколькими событиями: приезд в Россию по приглашению двора Ж.-Б. Валлен-Деламота (сентябрь 1759 г.); подача купцами прошения о пересмотре проекта Гостиного Двора Ф. Растрелли (1760 г.); утверждение проекта дворца И. Г. Чернышёва, выполненного Ж.-Б. Валлен-Деламотом, вместо проекта А. Ринальди (1761 г.); смерть императрицы Елизаветы Петровны (25 декабря 1761); приход к власти Екатерины II (28 июня 1762 г.); отставка Ф. Растрелли (ноябрь 1763 г). Конец этой эпохе полагают отъезд во Францию Ж.-Б. Валлен-Деламота (лето 1775 г.) и приезд в Россию Ч. Камерона (1779 г.) и Д. Кваренги (январь 1780 г.).

Ведущими архитекторами раннего классицизма являются А. Ринальди и Ж.-Б. Валлен-Деламот. В этот период работали также Ю. М. Фельтен и А. Ф. Кокоринов, А. Ф. Вист и В. И. Неелов, начинали самостоятельную деятельность И. Е. Старов и И. В. Неелов. Периодизация работы крупнейших архитекторов раннего классицизма в Санкт-Петербурге приведена в приложении (рис. 4.1.1). При выборе памятников для анализа архитектурных форм следует руководствоваться значимостью архитектурного объекта для формирования общих стилевых предпочтений периода, а также достоверностью и сохранностью фасадных элементов, подтвержденными наличием исторических и реставрационных графических материалов.

Антонио Ринальди (1709–1794) — архитектор итальянского происхождения, учился и работал вместе с итальянским архитектором Луиджи Ванвителли, творившим в духе позднего итальянского барокко. В 1754 г. Ринальди приехал в Санкт-Петербург и был назначен архитектором «малого двора» — строил для будущего императора Петра III. После вступления на

престол Екатерины II Ринальди был назначен придворным архитектором и оставался в этой должности до отъезда на родину в 1784 г. Периодизация основных работ А. Ринальди в Санкт-Петербурге приведена в приложении (рис. 4.1.2). При анализе архитектурных форм нами рассматривались следующие здания, построенные по проектам А. Ринальди (см. прил., рис. 4.1.37-4.1.42): дворец Петра III в Ораниенбауме (стр-во 1758–1762); Китайский дворец (стр-во 1762–1768) и Катальная горка (стр-во 1762–1774) в Ораниенбауме; Большой Гатчинский дворец (стр-во 1766–1781); Орловские ворота в Гатчине (стр-во 1777–1782); Мраморный дворец (стр-во 1768–1785); третий Исаакиевский собор (проект 1768 г.), а также проект дворца И. Г. Чернышёва (разработка 1756–1762 гг.). Для творческого почерка Ринальди в разработке архитектурных форм характерны две черты: с одной стороны, он сильнее других архитекторов этого периода тяготеет к барокко и наиболее свободно трактует ордерные формы и детали, с другой стороны, творческий стиль Ринальди наиболее подвержен трансформации. Архитектор прошел путь от создания великих проектов в стиле барокко до блестящих образцов классицизма — от Катальной горки до Мраморного дворца. «Если рассматривать постройки А. Ринальди в России в хронологической последовательности их возведения, то отчетливо видно, как классические формы и ясные композиционные приемы все больше вытесняли чрезмерную декоративность» [126, с. 343]. Детали Ринальди носят как более барочный, так и более новаторский, самостоятельный характер. Его ордер наиболее свободен в прорисовке — Ринальди, например, даже на поздних своих проектах не ставит кронштейны и модульоны на сложных ордерах. Обобщенные архитектурные формы Мраморного дворца выглядят опережающими свое время и перекликаются в трактовке с неоклассическими формами начала XX в. Ринальди широко использует характерный для итальянской архитектуры прием облицовки фасадов естественным камнем. Творческое соревнование Ринальди и Валлен-Деламота во многом определило развитие петербургского зодчества этого периода.

Жан-Батист-Мишель Валлен-Деламот (1729–1800 гг.) — французский архитектор, первый в России профессор архитектуры. Он «... принадлежал к прославленному роду Блонделей, давшему Франции немалое число архитекторов» [111]. Ж.-Б. Валлен-Деламот был приглашен в Россию графом И. И. Шуваловым в качестве профессора архитектуры петербургской Академии художеств. С 1759 г. он работал в Санкт-Петербурге, в 1766 г. получил должность придворного архитектора, в 1775 г. вернулся во Францию. Периодизация основных работ Ж.-Б. Валлен-Деламота в Санкт-Петербурге приведена в приложении (рис. 4.1.3). «Архитектор Жан-Батист-Мишель Валлен-Деламот (1729–1800) занимает строго определенное место в истории русской архитектуры. Сегодня без всяких оговорок и с полной уверенностью можно сказать, что он является основоположником русского классицизма» [176, с. 328].

Для анализа архитектурных элементов нами использовались авторские, фиксационные и обмерные чертежи следующих построек Ж.-Б. Валлен-Деламота (см. прил., рис. 4.1.43-4.1.51): Большой Гостиный Двор (стр-во 1761–1785); католический храм Святой Екатерины на Невском пр. (стр-во 1763–1783 гг., завершено А. Ринальди); дворец графа К. Г. Разумовского (стр-во 1762–1766); дворец графа И. Г. Чернышёва (стр-во 1762–1768); Академия художеств (стр-во 1764–1788 гг. совместно с А. Ф. Кокориновым); фасады и арка Новой Голландии (стр-во 1765–1780 гг. совместно с С. И. Чевакинским); Малый Эрмитаж (стр-во 1766–1769 гг. совместно с Ю. М. Фельтеном). «Строительные работы всегда тяготили Валлен-Деламота, и он старался переложить их на других. В сущности, это была едва ли не первая попытка в истории русской архитектуры разграничить проектную и строительную стороны работы» [176, с. 336]. Многие здания возводились совместно несколькими зодчими: Валлен-Деламот создавал первоначальный проект, а строительством (или его окончанием) по различным причинам занимались другие архитекторы. Примером тому могут послужить строительство Академии художеств совместно с А. Ф. Кокориновым или храма Св. Екатерины, достроенного А. Ринальди. Если архитектурные формы и детали первых построек Валлен-Деламота имели много барочных элементов, то

ордерные детали зданий конца 1760–1770-х гг. наиболее близки к каноническим формам, отраженным в трактатах Н.-Ф. и Ж.-Ф. Блонделей. Именно Валлен-Деламот ввел в архитектуру Санкт-Петербурга канонические ордерные формы.

Александр Филиппович Кокоринов (1726–1772) — русский архитектор, ученик И. Я. Бланка и архитектурной школы Д. В. Ухтомского. С 1761 г. директор, а впоследствии — профессор и ректор Императорской Академии художеств. А. Ф. Кокоринов вместе с Валлен-Деламотом участвовал в проектировании и строительстве дворца графа Разумовского и Императорской Академии художеств в Петербурге. Совместная работа с Валлен-Деламотом затрудняет выявление индивидуального творческого почерка А. Ф. Кокоринова, но его заслуги в обучении целого поколения зодчих Санкт-Петербурга, воспитанных на ордерных классических традициях, очевидны.

На становление классических форм в петербургской архитектуре оказали влияние и постройки **Александра Францевича Виста** (1722–1794) — русского архитектора немецкого происхождения, получившего архитектурное образование у И. Я. Бланка, М. Г. Земцова и П. А. Трезини и прошедшего стажировку в Италии. При анализе архитектурных форм нами рассматривались проектные и фиксационные чертежи Ботного домика (см. прил., рис. 4.1.56) в Петропавловской крепости.

Творчество **Юрия Матвеевича Фельтена** (1730–1801) также имеет большое значение для рассмотрения закономерностей построения фасадных элементов. Этот русский архитектор немецкого происхождения обучался в Тюбингенском университете в Германии и состоял с 1756 г. при архитекторе Растрелли помощником по сооружению Зимнего дворца. После отъезда Растрелли в 1760-х гг. Ю. М. Фельтен стал главным архитектором Канцелярии от строений, которую и возглавлял до 1784 г. В 1785 г. его утвердили на должность адъюнкт-ректора Императорской Академии художеств. Позднее Фельтен занимал пост директора Академии (1789–1794) и постепенно отошел от проектной практики. Периодизация важнейших работ Ю. М. Фельтена в Санкт-Петербурге приведена в приложении (рис. 4.1.4). Для анализа архитектурных форм из его

многочисленных построек выбраны (см. прил., рис. 4.1.52-4.1.55): Училище для мещанских девиц в Смольном (впоследствии переименованное в Александровское) (стр-во 1765–1775), евангелическо-лютеранская церковь Святой Екатерины на Васильевском острове (стр-во 1768–1771) и армянская церковь Святой Екатерины на Невском пр. (стр-во 1771–1780). «Все особенности раннего классицизма прослеживаются в творчестве Фельтена. Он современник архитекторов А. Ф. Кокоринова, Ж.-Б. Валлен-Деламота, чьи заслуги в формировании классицизма и основании русской академической архитектурной школы, быть может, гораздо существеннее. Роль Фельтена иная, а его индивидуальные искания соответствовали общей эволюции русской архитектуры и органически вливались в русло нового стиля. Кроме того, в отличие от своих коллег, он представлял местную петербургскую школу» [85, с. 474]. При рассмотрении архитектурных форм фасадов раннего классицизма необходимо учитывать как здания Ю. М. Фельтена, возведенные по законам ордерной архитектуры, так и постройки в готическом стиле, впервые появившиеся в этот период в Петербурге: церковь Иоанна Предтечи (стр-во 1776–1778), Чесменская церковь (стр-во 1777–1780), Чесменский дворец (стр-во 1774–1777).

Новое эклектичное романтическое направление присуще творчеству архитектора **Василия Ивановича Неелова** (1722–1782) и его сыновей. В. И. Неелов, работавший еще под руководством Растрелли, создал в Царском Селе классические парковые строения (Нижнюю и Верхнюю ванны, Мраморный мостик), а также неоготические здания Адмиралтейства и Эрмитажной кухни (см. прил., рис. 4.1.57-4.1.62). Китайский театр построен в 1778–1779 гг. сыном В. И. Неелова — И. В. Нееловым по проекту Ринальди.

Композиции фасадов раннего классицизма строились согласно общим принципам построения ордерного фасада. Наиболее важными для построения были стилистические и эстетические закономерности, которые в значительной мере преобладали над функциональными и конструктивными требованиями. Можно выделить три этапа композиционного построения и анализа классического ордерного фасада: первый этап — общее композиционное решение фасада;

второй — ордерное построение; третий — оформление декоративными элементами и формами (см. прил., рис. 4.1.5). Все три этапа имели в эпоху раннего классицизма свои особенности и предпочтения.

Для фасадов важнейших зданий раннего классицизма, определивших архитектурный стиль эпохи, характерны следующие наиболее распространенные **общие композиционные схемы**: тип 1 — симметричная композиция с выделенным центром и акцентированными флангами (в случае протяженных фасадов); тип 2 — центричная пирамидальная композиция; тип 3 — многоосевая композиция православных храмов; тип 4 — сложная композиция дворцовых ансамблей.

Композиционная схема типа 1 характерна для большинства общественных или жилых зданий — фасад всегда симметричен, его центр выделен выступающим объемом, над которым возвышается аттик, фронтон или реже купол. Боковые части акцентировали выступами (ризалитами), равными по ширине центральному выступу или чуть меньшими. Боковые выступы могли иметь небольшое акцентное выделение выше карнизной линии. Соединяющие простенки длиннее центрального и боковых выступов. Предпочтение отдавалось следующим пропорциям: выступы имели пропорции вертикальных квадратов, а соединяющие стены — пропорции лежачих квадратов (см. прил., рис. 4.1.6). По такой композиционной схеме решены фасады многих зданий раннего классицизма: Китайского и Мраморного дворцов, дворца Чернышёва на Мойке (арх. А. Ринальди), Мещанского (Александровского) училища (арх. Ю. М. Фельтен), Гостиного Двора и Академии художеств (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот). На всех фасадах видны акцентные симметричные выступы центра и флангов. Строгими классическими пропорциями обладает фасад Академии художеств — пропорции выступов близки к 1,5 квадратам, с ними контрастируют длинные лежачие прямоугольники западающих частей стены. Центральный выступ Академии художеств имеет сложное барочное решение в плане, «... в его центральной части еще сохраняются черты барочной архитектуры, свойственные раннему классицизму. С двух сторон главного портика фасад по первому этажу

выгибается по дуге, а по второму и третьему аналогичным образом западает» [176, с. 333].

Центричная пирамидальная схема композиции фасада (тип 2) характеризуется ярко акцентированным центром и пирамидальным понижением боковых сторон (см. прил., рис. 4.1.7). По этой схеме решены фасады костела Святой Екатерины (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот), армянской церкви Святой Екатерины (арх. Ю. М. Фельтен), Ботного домика (арх. А. Ф. Вист). Композиционные центры католического и армянского храмов акцентированы куполами на барабане. Религиозные традиции этих конфессий разрешают приблизить образ храма к классической схеме.

Православные традиции данного периода не позволяли строить храмы по классической центричной схеме. После указа Елизаветы Петровны строились пятиглавые храмы, к которым пристраивали высокую колокольню. Сложную многоосевую композицию типа 3 (и между тем однотипную схему) имеют многие соборы раннего классицизма: собор Святой Екатерины в Ямбурге (ныне Кингисеппе), Вознесенская церковь, Князь-Владимирский собор, Исаакиевский собор (арх. А. Ринальди), Андреевский собор (арх. А. Ф. Вист) (см. прил., рис. 4.1.7).

Кроме трех вышеописанных наиболее распространенных композиционных схем существовали и другие. Сложную разветвленную композицию (тип 4) имеет Гатчинский дворец (арх. А. Ринальди). «... Со стороны парадного двора он напоминал итальянские виллы эпохи Возрождения с галереями и террасами» [177, с. 73]. Симметрия сохраняется, присутствует и общее пирамидальное возрастание композиции к центру, который несколько продавлен между фланкирующими башнями. Нетипичная задача породила и сложный нетрадиционный силуэт.

Ордерное построение фасада. На выбранное общее композиционное решение фасада накладывался колонный ордер. Архитекторы могли выбрать один из типов ордерного оформления фасада, сложившихся в эпоху Возрождения: безордерная композиция, ордер одноэтажного здания, поэтажный ордер, поэтажный ордер на цокольном этаже, колоссальный ордер и колоссальный ордер

на цокольном этаже. В период раннего классицизма использовали все типы ордерного оформления фасадов, но наиболее часто применяли последний — колоссальный ордер на цокольном этаже (см. прил., рис. 4.1.8). В предшествующую эпоху елизаветинского барокко такого предпочтения не наблюдалось. Именно ранний классицизм ввел в моду палладианский прием установки колоссального ордера на цокольный этаж, визуально придающий зданию торжественность и устойчивость. Северный фасад Малого Эрмитажа, Академия художеств, дворец Разумовского, Мещанское училище и Мраморный дворец оформлены с применением этого строгого классицистического приема. Ордера дорический, ионический, коринфский или сложный (все, кроме тосканского) объединяют второй и третий этажи этих зданий гигантскими колоннами. Первый этаж оформляется как цокольный, и его стена обычно разбивается рустами.

Остальные типы ордерного оформления применяются не так массово (см. прил., рис. 4.1.9). Безордерный тип встречается редко. К нему можно отнести дворец Петра III (арх. А. Ринальди), хотя лопатки второго этажа издали читаются как пилястры. Правильный одноэтажный ордер, напоминающий портики древних храмов, оформляет Ботный домик (арх. А. Ф. Вист). А. Ринальди часто применяет суперпозицию поэтажного ордера. В Гатчинском дворце «... если при обработке фасада в первом этаже архитектор традиционно использовал пилястры дорического ордера, во втором — ионического, то в третьем вместо пилястр коринфского ордера — лопатки» [177, с. 73]. Дорический, ионический и коринфский ордера последовательно стоят на ярусах колокольни Князь-Владимирского собора. Катальная горка в Ораниенбауме оформлена поэтажным ордером на цокольном этаже.

Показательно сравнение проектов дворца графа И. Г. Чернышёва на Исаакиевской площади, выполненных Ринальди и Валлен-Деламотом. «Так же как в случае с Гостиным Двором, Валлен-Деламот выступил здесь соперником Ринальди, ранее предложившего свой проект. Ринальди, находившийся в конце 1750-х – начале 1760-х гг. под сильным влиянием стиля барокко и рококо,

разработал сложную планировочную композицию. Не отвечавший духу времени и дорогостоящий проект был отвергнут. Зато уже предварительный вариант Валлен-Деламота вызвал положительную реакцию, что было отмечено Чернышёвым в конце 1761 г.: “Я льщусь, что выйдет хороший дом, хотя очень простой архитектуры, но хорошо убранный, великолепно, благородно и со вкусом, но без золота и серебра”» [176, с. 345]. При сравнении видно, какие изменения претерпели все уровни композиционного построения (см. прил., рис. 4.1.10). Фасады решены по одной схеме — симметричный фасад с выделенным центром и акцентированными флангами. На проекте А. Ринальди выступающие и западающие части фасада одинаковы по размерам и имеют пропорции около двух квадратов. Валлен-Деламот делает пропорции выступающих частей фасада ближе к полутора квадратам, а западающие части резко сокращает, создавая фасад, более уравновешенный с точки зрения классического вкуса. Тип ордерного построения у Ринальди — поэтажный ордер, Валлен-Деламот применяет гигантский ордер на цокольном этаже, столь любимый в этот период. При дальнейшем рассмотрении видно, что существенным изменениям подверглись все архитектурные формы — от колонного ордера до наличников и фронтонов.

После выбора типа ордерного построения фасада приступали к его оформлению декоративными элементами и формами. Определяющими для формообразования всех фасадных элементов в этот период были построения обломов и ордеров.

Архитектурные обломы. Архитектурные профили раннего классицизма отличаются от последующего классического периода наличием барочных обломов. При ближайшем рассмотрении видно, что классические с виду карнизы и тяги состоят из элементов, существенно отличающихся от обломов Виньолы и Палладио. Важнейшим признаком барочных профилей является иное рисование простых криволинейных обломов — четвертного вала (эхина) и каблучка. В русском барокко эти формы рисуются с верхней подсечкой и характерным запáдом. Четвертной вал превращается в вал с обязательным верхним углублением, а каблучок получает рюмкообразную форму, также с верхней

подсечкой. Верхнее заужение профиля присутствует в очертаниях греческих обломов, но не характерно для римской традиции. Греческим обломам присущ также мягкий и плавный рисунок, словно сделанный от руки [32].

В период раннего классицизма, как и во времена растреллиевского барокко, рисунок обломов резкий, глубокий, близкий к циркульным очертаниям. Облом с верхней подсечкой дает резкие тени на фасаде и хорошо выделяет форму профиля. В условиях сумрачного северного климата Санкт-Петербурга этот прием давал эффектный результат, объясняющий долгое его применение, не согласующееся с классическими канонами. Такие профили можно увидеть у Ринальди на Китайском и Мраморном дворцах, у Валлен-Деламота — на Гостином Дворе и храме Святой Екатерины (см. прил., рис. 4.1.11). Наравне с барочными встречаются и правильные римские обломы. Эхин капители всегда рисуют по римским образцам (правильный четвертной вал), барочными делают только обломы карнизов и горизонтальных тяг. По сравнению с предшествующим елизаветинским периодом барочные обломы раннего классицизма имеют меньший выступ и не столь заметны за общим правильным построением гзимсов. Криволинейные обломы делаются небольших размеров, только чтобы подчеркнуть четкими тенями главные плоскости профилей [32].

Базу колонн сложных ордеров (ионического, коринфского и сложного) всегда делают аттической, с хорошо выделенной скоцией посередине. Архитрав часто рисуют упрощенно — как последовательно расширяющиеся полки. В сложных ордерах между полками архитрава ставят маленькие барочные каблучки. Профили наличников филенок и окон решаются по образцу архитрава — как ряд последовательно выступающих полок, разделенных барочными обломами с хорошо читаемыми валиками и глубоко очерченной тенью. Валлен-Деламот вводит в русскую строительную практику модульоны, зубцы и кронштейны. Эти элементы постепенно появляются на фасадах его зданий, а также зданий А. Ф. Кокоринова и Ю. М. Фельтена — вначале в упрощенной форме, потом во все более точной деталировке.

Для всех элементов (наличников, рельефов, отдельных обломов) в этот период характерны невысокий профиль и меньший выступ по сравнению с елизаветинским барокко. Рельефы становятся незначительно выступающими барельефами, а валики обломов уменьшаются. Заметно преобладание пилястр и лопаток, сменивших пучки полуколонн елизаветинского периода.

Интересной особенностью рисования архитектурных деталей этого периода является также некоторое обобщение форм: отдельные элементы сливаются в широкие с небольшим выступом пояса, плинты или блоки. Упрощения характерны и для пьедестальных форм — карнизы и цоколи пьедесталов рисуют как большие пояса. Кронштейны сандриков окон могут быть выполнены как немного выступающие блоки. Фаски и наличники решают как простые западающие и выступающие плоскости. Такая особенность трактовки ордерных деталей наиболее характерна для поздних произведений Ринальди (Мраморный дворец), но встречается и у других архитекторов, например на фасаде Мещанского училища Ю. М. Фельтена. Эта черта раннего классицизма предвосхищает поиск новых обобщающих архитектурных форм, характерный для последующих эпох, — подобные формы появятся в русской архитектуре в краткий период павловского классицизма (творчество В. Бренна) и в период неоклассицизма начала XX в. [32].

Кроме классического направления, в архитектуре этого периода существовало и романтическое течение — «готические» и «китайские» постройки. Обломы и детали этих сооружений в большинстве своем римские, классические. Так, по фасаду знаменитой Чесменской церкви (арх. Ю. М. Фельтен) идут небольшие карнизы, состоящие из римских полок, валиков и выкружек. Узор, покрывающий стены, имеет простой рельеф — это прямоугольные в сечении полоски, наложенные на поверхность стен. Только окна имеют наличники со скошенными вовнутрь профилями, что приближает их к подлинно готической деталировке. Для «готической» стилистики раннего классицизма характерны: широкое применение естественного материала в облицовке фасадов (кирпичные стены, вставки из естественного камня),

стрельчатые окна (типичные и для «китайского» стиля) и классические римские обломы (см. прил., рис. 4.1.12). Это видно по деталям церкви Иоанна Предтечи и Адмиралтейства в Царском Селе. Оформление этих зданий сдержанное, используются новые формы карнизов и завершений стен. На Чесменском дворце (арх. Ю. М. Фельтен) стоит небольшой арочный карниз; стены Адмиралтейства в Царском Селе (арх. В. И. Неелов) венчаются зубцами; Китайский театр (арх. А. Ринальди, И. В. Неелов) имеет необычный карниз в «китайской» стилистике и стрельчатые окна.

Особенности построения колонного ордера. В период раннего классицизма используются все пять видов римского колонного ордера: тосканский, дорический, ионический, коринфский и композитный. Происходит постепенный переход от барочных ордеров (тосканского, ионического и композитного), достаточно существенно отличавшихся от канонов, к пяти правильным римским ордерам. Ж.-Б. Валлен-Деламот вводит в практику русской архитектуры канонический дорический ордер с триглифами и коринфский ордер с кронштейнами. Пропорции ордеров соответствуют классическим канонам, но допускаются отличия в прорисовке отдельных элементов. Очень редко встречается такой классический элемент, как зубчики. Дорический и ионический ордеры предпочитают делать с модульонами. Стволы колонн выполняют с энтазисом, гладкие, без каннелюр. Базу всех сложных ордеров рисуют только аттической и никогда не используют для фасадов баз более сложных форм. Архитектурная форма пьедестала практически не используется, вместо нее обычно ставится высокая цокольная тумба [36].

В этот период в Санкт-Петербурге создается Академия художеств. Курс ордеров Виньолы читает А. Ф. Кокоринов, на этой базе Ж.-Б. Валлен-Деламот продолжает обучение проектированию на старших курсах [60, с. 28]. Ордера Валлен-Деламота, Кокоринова, а постепенно и других архитекторов стремятся ко все более точному соответствию ордерам Дж. Виньолы и А. Палладио. Только Ринальди продолжает относительно свободно рисовать колонный ордер. Со временем и он начинает точнее соблюдать пропорции, тщательнее прорабатывать

элементы, сокращает количество барочных раскреповок антаблемента. Чтобы увидеть динамику процесса, достаточно сравнить ранние произведения Ринальди (Китайский дворец, Катальная горка) и завершающий период раннего классицизма Мраморный дворец. Даже в поздних работах Ринальди не делает зубцов, модульонов или кронштейнов на своих ордерах [32] (возможно, он предполагал, что в темном суровом климате этими деталями можно пренебречь без особого ущерба общему решению декоративности фасада).

В период раннего классицизма более других ордеров сохранил барочные черты **тосканский ордер**, который чаще всего ставили в виде пилястр. Он использован для оформления Большого Гостиного Двора (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот), Ботного домика (арх. А. Ф. Вист), первого этажа Гатчинского дворца и ворот дворца Петра III (арх. А. Ринальди). Примеры и анализ пропорционального строя тосканских ордеров раннего классицизма приведены в приложении (рис. 4.1.13). Отношения высот тосканских колонн к нижнему диаметру в разных зданиях несколько отличаются от канона. Пропорции антаблемента со временем становятся все ближе к классическим, капители повторяют классические формы довольно точно. Базы рисуются свободнее, а пьедесталы всегда делаются меньше канонических размеров и оформляются скорее как цоколи — без трехчастного деления. Лучше всего сохранил первоначальный облик и декоративное оформление фасад Большого Гостиного Двора по Садовой линии. Здесь хорошо видны барочные обломы. Колонны пропорционально близки к дорическому ордеру (высота равна восьми нижним диаметрам), но прорисовка деталей позволяет отнести их к тосканскому. Антаблемент значительно меньше канонической величины, сильно уменьшены архитрав и особенно фриз. Колонны Ботного домика, наоборот, имеют антаблемент чуть большего размера. Увеличены по высоте также фриз и карниз — простой, с четко выраженной трехчастной структурой. Барочные обломы хорошо видны в поддерживающей части, барочным валиком завершается и архитрав. Капитель немного упрощена по сравнению с канонической, отсутствует завершающий облом на абаке. База,

напротив, имеет усложненное решение, а большой обратный каблучок не соответствует классической тосканской базе.

При прорисовке **дорического ордера** архитекторы раннего классицизма точнее следовали каноническим пропорциям. Дорический ордер применен для оформления фасадов Академии художеств (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ф. Кокоринов), Аничкова дворца (арх. И. Е. Старов), арки Новой Голландии (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот), лютеранской церкви Святой Екатерины (арх. Ю. М. Фельтен). При анализе дорических ордеров этого периода (см. прил., рис. 4.1.14) видно, что отношения высот колонн к их нижнему диаметру на всех зданиях точно соответствуют канону. Пропорции антаблемента варьируются несколько свободнее, но в очень небольших пределах. Валлен-Деламот и Фельтен ставят триглифы на фризах всех своих дорических ордеров, Ринальди же триглифы не использует (так, например, решен ордер первого яруса Катальной горки). Базы дорического ордера Валлен-Деламот рисует именно дорическими, а Ринальди и Фельтен, напротив, могут поставить под дорические колонны как дорическую, так и аттическую базы.

Ионический ордер в эпоху раннего классицизма использовался очень широко. Он применен для оформления фасадов Китайского дворца (арх. А. Ринальди), второго этажа Гатчинского дворца (арх. А. Ринальди), южного фасада Малого Эрмитажа (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, Ю. М. Фельтен). Ионический ордер мог иметь как более барочные формы (южный фасад Малого Эрмитажа), так и почти классические (фасад Мещанского училища). «Южный павильон, спроектированный в линию с главным фасадом Зимнего дворца, архитектор стилистически увязал с архитектурой Растрелли, повторив характерный для него прием обработки фасадов зданий приставными колоннами, поддерживающими разорванный антаблемент» [176, с. 364]. Интересно, что при оформлении северного фасада этого же здания архитекторы порывают с традициями барокко и практически не увязывают его с фасадом Зимнего дворца [36].

Анализ пропорционального строя ионических ордеров (см. прил., рис. 4.1.15) показывает, что отношение высоты колонны к нижнему диаметру

несколько меньше или равно классическому канону. Пропорции антаблемента достаточно точно повторяют классические. Карнизы близки по решению к А. Палладио и С. Серлио, которые в поддерживающей части карниза ставили упрощенные кронштейны и модульоны, а не зубцы, как Дж. Виньола. Как и во времена барокко, продолжают делать простые карнизы — так решены ионические ордера Китайского и Гатчинского дворцов. Капители ионического ордера могли делать классическими — без шейки (в соответствии с Дж. Виньолой и А. Палладио) или барочными — с шейкой (по Микеланджело). Капители Китайского дворца и Князь-Владимирского собора, например, — без шейки, а капители ионического ордера южного фасада Малого Эрмитажа и армянской церкви Святой Екатерины имеют шейку, отделенную от колонны астрагалом. В капителях некоторых зданий еще присутствуют барочные гирлянды, свешивающиеся из очков волют (Китайский дворец и армянская церковь). Базы ионического ордера всегда рисовали только аттическими, как у Палладио.

Особо значимые здания периода раннего классицизма оформлялись **коринфским ордером**. Известно, что Валлен-Деламот хотел поставить его на фасадах Академии художеств (сохранился макет первоначального проекта), но впоследствии ордер упростили и установили дорический. Коринфский ордер был применен для решения колонн дворца Разумовского (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ф. Кокоринов) и Мраморного дворца (арх. А. Ринальди). Анализ ордеров этих зданий (см. прил., рис. 4.1.16) показывает точное соблюдение канонических пропорций. Капители выполняются строгими, каноничными; ствол — с энтазисом, гладкий, без каннелюр; базы — аттические. Вынос карниза также соответствует классическому канону. Карниз во дворце Разумовского несколько увеличен по высоте, в поддерживающей части поставлены кронштейны, составляющие отличительную особенность ордера. На главном фасаде вместо зубцов стоит полка, а на дворовом фасаде уже выполнены зубцы. На Мраморном дворце над коринфским ордером А. Ринальди делает простой карниз с обобщающей полочкой вместо зубцов.

Композитный (сложный) ордер в эпоху раннего классицизма применялся также на наиболее важных зданиях. Колонны композитного ордера стоят на северном фасаде Малого Эрмитажа (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот), на фасадах католического собора Святой Екатерины (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ринальди), Мещанского училища (арх. Ю. М. Фельтен), армянской церкви Святой Екатерины (арх. Ю. М. Фельтен, Ж.-Б. Валлен-Деламот) (см. прил., рис. 4.1.17). Валлен-Деламот рисовал композитный ордер в классическом варианте, Ринальди и Фельтен допускали варианты, более близкие к барочной трактовке Растрелли. Пропорции ордера довольно точно повторяют канонические, база — аттическая, карниз немного крупнее классического. В карнизах вместо зубчиков Виньолы стоят кронштейны, рекомендуемые Серлио и Витрувием. Решение поддерживающей части ордера Малого Эрмитажа ближе к каноническому, на карнизе собора Святой Екатерины стоят барочные обобщающие полочки. Образцом классического ордера этой эпохи является композитный ордер северного фасада Малого Эрмитажа (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот). «При проектировании северного павильона Валлен-Деламот окончательно порвал с традициями барокко и дал один из лучших образцов раннего классицизма. Этот смелый шаг еще более укрепил его положение как ведущего зодчего новой архитектурной эпохи» [176, с. 366].

В период раннего классицизма можно встретить все виды **примыкания колонн к стенам** — как барочные, так и классические: пилястры [36]; классические полуколонны; барочные полуколонны, примыкающие к пилястре; отдельно стоящие колонны с пилястрой напротив (см. прил., рис. 4.1.18). Пилястры используются очень часто, их можно встретить и на барочном фасаде Катальной горки (арх. А. Ринальди) и на фасаде Академии художеств (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ф. Кокоринов). Полуколонны (трехчетвертные колонны), непосредственно примыкающие к стене, встречаются гораздо реже. Этот сдержанный классический прием применен на центральном портике дворового фасада Мраморного дворца. Чаще полуколонна (трехчетвертная колонна) по-барочному примыкает к расположенной сзади пилястре — такое решение имеют,

например, колонны Гостиного Двора и Орловских ворот. Этот прием не соответствует каноническому правилу, рекомендующему оставлять между стволом колонны и пилястрой просвет и разрешающему объединять только пьедестал. По данному правилу выполнены отдельно стоящие колонны с расположенными сзади пилястрами во дворце Разумовского.

Излюбленный прием барокко — раскреповка антаблемента — в период раннего классицизма постепенно уходит в прошлое, но его еще можно увидеть на дворовом фасаде Мраморного дворца [36]. «Три внешних плоскостных фасада дворца, обращенные к Неве, площади и переулку (ныне Мраморному), решены в строго тектонической системе мерного ритма коринфских пилястр большого ордера. <…> Лишь в архитектуре главного — восточного фасада, формирующего парадный двор, проявилась барочная тектоника. Вход во дворец вписан в четырехколонный пристенный сильно раскрепованный портик, завершенный фигурным аттиком» [126, с. 346]. Аркады встречаются относительно редко (Гостиный Двор). Композиции строятся на основе колоннады и портиков. Двойные колонны — частый прием раннего классицизма. Сдвоенные пилястры стоят, например, в простенках между окнами Гатчинского дворца. Четырехколонный портик Ботного домика имеет сдвоенные по бокам колонны, оставляющие широкий пролет по центру. Аналогично решен портик в доме Мятлевых. Характерен пример фасада Гостиного Двора: «... В обработке фасадов Валлен-Деламот ограничился пилястрами, повторяющими мерный ритм арок. Только в угловых частях здания можно обнаружить следы барокко. Большая пластическая выразительность достигнута здесь за счет использования сдвоенных колонн, несущих разорванный антаблемент. Это, однако, не меняет общего впечатления от Гостиного Двора как монументального памятника классицизма…» [176, с. 328].

Рассмотрение собственно деталей фасадов раннего классицизма следует начать, согласно классификации классических архитектурных форм, с **горизонтальных членений фасада.** Горизонтальные членения стен, как впрочем

и все фасадные элементы, отличаются двойственностью сочетания классических и барочных черт.

Архитектурные формы **цоколей** в этот период существенно упростились. Форма пьедесталов не встречается, даже у колонных ордеров цокольная тумба имеет упрощенный вид. Основной силуэт цоколя эпохи раннего классицизма — цокольная стена, облицованная гладкими каменными плитами, ступенчато несколько расширяющаяся книзу. Распространенные типы цоколей: простой, с верхним профилем, с базой и верхним профилем, цокольный этаж. Простой цоколь без нижних и верхних профилей используется часто, он стоит на павильонах Адмиралтейства и Нижней ванны в Царском Селе (арх. В. И. Неелов), на фасаде Гатчинского дворца (арх. А. Ринальди). На проекте Исаакиевского собора Ринальди выполнил трехчастный цоколь из верхнего западающего профиля, стула и высокого плинта, занимающего почти половину высоты цоколя. Характерный прием эпохи — низкий простой цоколь, идущий вдоль фасада и расчлененный высокими выступающими тумбами под колонными ордерами. Это дробное решение цоколя визуально существенно облегчает фасад. Так решены Ю. М. Фельтеном цоколя лютеранской и армянской церквей Святой Екатерины. К приемам уходящего барокко относятся трехступенчатые террасы сложного очертания в плане (Ботный домик А. Ф. Виста и Китайский дворец Ринальди).

Широко распространен в этот период цокольный этаж. В Академии художеств, по существу, два таких этажа — собственно цокольный и первый этаж, оформленный как цокольный. Цокольный этаж имеет простую гранитную облицовку без профилей, первый этаж оштукатурен под ленточный руст. Тот же прием использован на северном фасаде Малого Эрмитажа (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот) и на фасаде Мещанского училища (арх. Ю. М. Фельтен). Цоколь в этом случае является частью цокольного этажа и зрительно объединяется с ним.

В эпоху раннего классицизма встречаются следующие виды **венчающих карнизов**: простые, с барочной полкой под слезником, с модульонами или кронштейнами, с кронштейнами и зубчиками одновременно, с вертикальными кронштейнами, арочные (см. прил., рис. 4.1.19). Данный перечень показывает, что

в этот переходный период использовались классические, барочные и даже готические карнизы. Классические карнизы чаще решались в виде антаблементов. Ж.-Б. Валлен-Деламот первым начинает использовать модульоны, зубцы и кронштейны. Эти сложные обломы со временем появляются на фасадах не только его построек, но также на зданиях А. Ф. Кокоринова и Ю. М. Фельтена (см. прил., рис. 4.1.20). В строительной практике данные элементы делаются вставными, что существенно усложняет изготовление карниза. В растреллиевский период в Санкт-Петербурге использовали особую форму карниза — с обобщающей полкой. Для упрощения изготовления при сохранении сложности формы ряд зубцов (или модульонов) объединяли в дополнительную полку, близкую по форме к верхнему слезнику. Карнизы получались очень рельефными, сильно выступающими, но несложными в изготовлении. Их можно было сделать цельнотянутыми, без вставных элементов. Между тем М. Витрувий, А. Палладио, С. Серлио, Дж. Виньола [23, 204,117, 22] и другие основатели ордерной теории находили модульоны, зубцы и кронштейны абсолютно необходимыми для ордеров сложнее тосканского [36].

В раннем классицизме происходит восстановление правильных ордерных карнизов. Классический карниз имеет три части: поддерживающую, свешивающуюся и венчающую. Свешивающуюся часть составлял слезник, который должен был выделяться на карнизе. Четкое структурирование и правильный состав элементов отличают канонический классический карниз от барочного. Тем не менее барочные карнизы с обобщающей полкой еще широко распространены в этот период и встречаются как в его начале, так и в конце.

А. Ринальди даже в поздних своих работах не делает зубцов, модульонов или кронштейнов. Сравним два карниза Ринальди — венчающие карнизы Китайского (стр-во 1762–1768) и Мраморного дворцов (стр-во 1768–1785). Оба карниза близки по прорисовке к ионическому ордеру. Китайский дворец имеет пилястры ионического ордера, Мраморный — сложного. В обоих случаях присутствуют барочные обломы и два слезника (один — собственно слезник, другой — обобщающая полка), но характер карнизов отличается. В Китайском

дворце выносы обоих слезников небольшие, профиль сглажен и приближен к наклонной линии под 45 градусов. Внешне такой карниз выглядит скорее как тяга. В Мраморном дворце уже четко выражен трехчастный характер карниза, вынос слезника значительно больше, чем полки в поддерживающей части [36].

Ж.-Б. Валлен-Деламот, «основоположник русского классицизма» [176, с. 328], последовательно вводил в русскую архитектуру карнизы с модульонами и кронштейнами, масштабное изготовление которых требовало повышения уровня строительного ремесла. Классическим образцом для будущих поколений архитекторов стал антаблемент дорического ордера на фасадах Академии художеств и арки Новой Голландии. В профиле этих карнизов выполнено много художественных деталей. Модульоны отличаются тщательной проработкой, а пространство между ними на софите заполнено лепными розетками. На фризе здесь стоят триглифы, между которыми установлены метопы с аллегорическими рельефами.

Карниз с кронштейнами является развитием карниза с модульонами. Модульон сужается и приобретает вид волютообразно закрученного кронштейна. Такие карнизы располагаются на северном фасаде Малого Эрмитажа и фасаде костела Святой Екатерины (рис. 3, *в*, *г*). Ордера Валлен-Деламота близки по общему построению к ордерам «Курса архитектуры» его кузена Ж.-Ф. Блонделя, тем не менее при ближайшем рассмотрении можно увидеть, что карниз членится мелкими барочными обломами, почти нечитаемыми снизу. Сложный карниз коринфского ордера с лежачими кронштейнами и зубцами в поддерживающей части поставлен на заднем фасаде дворца Разумовского (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ф. Кокоринов). Общей тенденции наступающего классицизма последовали и другие архитекторы. Так, Ю. М. Фельтен поставил коринфский антаблемент над сложным ордером фасада армянской церкви (стр-во 1771–1780). Кронштейны здесь шире канонических и ближе по пропорциям к модульонам, но рельеф тщательно проработан и видны формы волютообразных завитков и акантового листа. Формы карнизов Ю. М. Фельтена достаточно разнообразны [36]. В начале периода он делал барочные карнизы, в конце — сложные

коринфские, а на башнях и куполах Чесменского дворца выполнил арочный карниз, берущий начало от средневековых традиций. Сложные формы карнизов свидетельствуют не только о стремлении архитекторов приблизиться к современным им европейским тенденциям, но и о возросшем мастерстве ремесленников и строителей.

Межэтажные тяги выполнялись в классическом стиле — в виде пояса, гурта, карниза и антаблемента. Одно из самых сложных решений межэтажной тяги — межэтажный карниз дворца Разумовского в виде антаблемента дорического ордера с триглифами и модульонами.

Вертикальные членения стен, такие как ризалиты, выступы и раскреповки, использовались для разбивки фасада на плоскости, выделения центральных и боковых частей. Иногда традиционные выступы сглаживались сложным барочным решением в плане — так решены центральный выступающий объем Академии художеств, углы Гостиного Двора и задний фасад Китайского дворца.

Ведущую роль среди вертикальных элементов играли колонны и пилястры, остальные элементы использовались редко. Даже такой распространенный элемент, как лопатки, применялся в данную эпоху очень ограниченно. Барочный прием двойных лопаток можно увидеть на дворце Петра III, лопатки также стоят на верхнем этаже Гатчинского дворца. Ни столбов, ни цепей из рустов не используют. На фасадах Мраморного дворца А. Ринальди и армянской церкви Ю. М. Фельтена можно увидеть новый для Петербурга прием — анты, что безусловно свидетельствует о возросшем интересе к античной культуре.

Элементы оформления поля стены имеют тонкий рисунок с невысоким рельефом, вполне соответствующий принципам сдержанности и элегантности. «Эстетика просветительства сделала критерием прекрасного благородную простоту, основанную на разумных и естественных началах, исключающих чрезмерную роскошь и вычурность. <…> Первые шаги ранний классицизм делает по пути преодоления повышенного декоративизма, характерного для предшествующей эпохи. Постепенно как бы высвобождается тектоническая

основа зданий. Торжественность достигается уже не обилием лепных или резных раззолоченных узоров, сплошь покрывающих стены, не иллюзорностью живописных плафонов, а строгостью хорошо найденных пропорций, четким линейным ритмом. Правда, в наследство от барокко остается тяготение к заполнению плоскости стен как на фасаде, так и в интерьере. Это достигается с помощью едва выступающих филенок, членящих поверхность, создающих слабую игру света и тени, путем включения скульптурных композиций на определенную тему. И только несколько позднее освобожденная от декораций плоскость стены зазвучит в полную силу» [85, с. 474].

Русты раннего классицизма имеют невысокий рельеф и неглубокие швы. Чаще всего встречается ленточный французский руст без вертикальных швов (дворец Разумовского, Мещанское училище), но постепенно входят в строительную практику и классические итальянские русты. Валлен-Деламот существенно расширяет палитру рустов (см. прил., рис. 4.1.21). На северном фасаде Малого Эрмитажа он применяет ленточный руст с рельефной поверхностью, на фасаде Академии художеств появляются вертикальные швы, но чередование выступающих из плоскости стены и западающих рядов визуально приближает решение рустов к ленточным. Под окнами Малого Эрмитажа можно впервые увидеть квадры.

Широко применяется такой прием, как **филенки**: простые; обрамленные тонким профилем (Гостиный Двор, Китайский дворец); с выделением картинной плоскости другим материалом и цветом (Орловские ворота); с тонким скульптурным рельефом (церковь Святой Екатерины на Васильевском острове). Показательны также филенки Мраморного дворца с барельефами в виде гирлянд и воинских доспехов. Для интерьеров А. Ринальди характерен особый орнамент — так называемый «цветок Ринальди» из переплетающихся стеблей лилий и колосьев (например, под овальными окнами костела Святой Екатерины на Невском пр.). Используя этот рельефный рисунок, Ринальди никогда не повторялся и всегда вносил в него новые черты.

Объемная скульптура устанавливалась по классическим правилам, как на самом фасаде, так и на его верхнем завершении. Так, по краям портика северного фасада Малого Эрмитажа (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот) стоят две скульптуры: богиня цветов Флора и богиня плодов Помона. Этот классический прием будет повторен на многих российских зданиях, например на доме Пашкова в Москве. На куполе Академии художеств в качестве памятника императрице Екатерине II установлена скульптура Минервы, окруженной гениями искусств.

Традиционным для раннего классицизма вариантом решения **отделки стен фасадов** была штукатурка кирпичной поверхности с последующей окраской, при этом детали выделяли светлым тоном на фоне более ярких и насыщенных стен. Яркая барочная колористика фасадов в этот период постепенно уступает место сдержанной классической. Китайский дворец и Катальная горка решены еще в светлых ярких (разве что немного менее насыщенных) тонах барокко, а фасады 1770-х гг. (Академия художеств, Малый Эрмитаж, костел Святой Екатерины и др.) — уже в приглушенной гамме классицизма; естественный камень здесь используется только для облицовки цоколя. Вместе с тем начинают появляться и отличные от традиционного решения: облицовка стен естественным камнем, кладка стен из кирпича (Адмиралтейство в Царском Селе, церковь Рождества Иоанна Крестителя на Крестовском острове).

Стремление А. Ринальди к применению в облицовке фасадов естественного камня оказало большое влияние на архитектурный облик Санкт-Петербурга. «В XVIII в. были открыты богатейшие месторождения русских цветных камней. Русский камень — мрамор с Урала, мраморы и граниты с тивдийских и рускольских ломок Карелии, необыкновенно разнообразные по структуре и по цвету, — использует Ринальди и во внешнем облике, и в интерьерах зданий. Надо заметить, что Ринальди первым использовал мрамор для облицовки стен. <...> Ринальди первый облицевал стены здания пудостским камнем. Так отделан Гатчинский дворец» [91, с. 462]. Использование пудостского камня, добываемого неподалеку от Гатчины, определило невысокий рельеф и плоскостной характер обработки стен фасадов Гатчинского дворца: наличники окон и арок едва

выступают над поверхностью стены. Мраморный дворец стал исключительным явлением в архитектуре Санкт-Петербурга — здесь Ринальди применил облицовку стен естественным мрамором. Несмотря на то, что с течением времени выявились сложность сохранения мрамора в северном климате и дороговизна подержания декора дворца в исходном состоянии, Мраморный дворец был и остается одним из наиболее значимых архитектурных шедевров города. При его отделке использовались русские породы мрамора, так как везти итальянские было дорого. «Естественный камень для Ринальди — своеобразный живописный материал, с помощью которого он выявляет композиционный строй сооружения, подчеркивая основные элементы композиции — цоколь, ордер и скульптурный декор. Первый этаж дворца наиболее насыщен цветом — он облицован темно-розовым крупнозернистым гранитом выборгского месторождения типа рапакиви. Блоки его подобраны так, что нижняя часть цоколя более интенсивна по цвету. Плоскости стен второго и третьего этажей выполнены из серого мелкозернистого сердобольского гранита с островов Ладожского озера. На их более светлом нейтральном фоне четко читаются полированные колонны и пилястры из светло-розового тивдийского, или белогорского, мрамора» [91, с. 389].

Верхние завершения стен раннего классицизма — это парапеты, фронтоны, аттики и даже щипцы (см. прил., рис. 4.1.22). Формы **фронтонов** менее разнообразны, чем в эпоху барокко: уходят в прошлое полуфронтоны, раскрепованные и выгрызенные фронтоны. В основном применяются правильные римские треугольные фронтоны. Они стоят, например, на фасадах Академии художеств (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот), Ботного домика (арх. А. Ф. Вист), армянской церкви (арх. Ю. М. Фельтен). Реже применяется лучковый фронтон (Китайский дворец, Князь-Владимирский собор; арх. А. Ринальди). Впервые в архитектуре XVIII в. появляется такая форма, как щипец — на фасаде здания Адмиралтейства в Царском Селе (арх. В. И. Неелов).

Парапеты — непременная архитектурная форма периода раннего классицизма — постепенно меняют рисунок в сторону упрощения. В начале периода ставятся барочные парапеты с балясинами и вазами (Катальная горка)

или с решетками и вазами (Китайский дворец). В конце периода на карнизе Мраморного дворца Ринальди уже можно видеть глухой парапет, но также декорированный вазами. Ю. М. Фельтен делал парапеты в виде балюстрад (армянская церковь), но предпочитал глухие парапеты без разделения тумбами (Мещанское училище). Ж.-Б. Валлен-Деламот чаще всего ставил на своих зданиях невысокие глухие парапетные стенки без разделения тумбами (Академия художеств, северный фасад Малого Эрмитажа).

Аттики применяются широко, пожалуй, даже чаще фронтонов. Формы аттиков разнообразны: это и классические аттики, и барочные, где центральная часть приподнимается и оформляется полукруглым фронтоном или скульптурным картушем (см. прил., рис. 4.1.23). На дворце Разумовского (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ф. Кокоринов) стоит классический палладианский аттик. На северном фасаде Малого Эрмитажа (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот) «классически ясную и четкую композицию венчает ступенчатый аттик с установленной на нем скульптурной группой» [176, с. 366]. Разнообразны формы аттиков у Ринальди: так, на фасадах Мраморного дворца стоят и аттики с картушами, и аттик с часами.

Крыши раннего классицизма — невысокие вальмовые чердачные, обычно скрыты за парапетом. Исключением является Ботный домик (арх. А. Ф. Вист), имеющий высокую мансардную крышу (видимо, это намеренная отсылка к периоду петровской архитектуры). В этот период происходит постепенная смена барочных куполов на классические формы (см. прил., рис. 4.1.24). Форма купола Катальной горки А. Ринальди — изысканно барочная. «Особенно типична для него трехъярусная колокольня, которую венчает столь любимая Ринальди главка, напоминающая крупную балясину. Такого рода ринальдиевские шпили, в которых по-разному разрабатывался мотив балясины, встречаются во всех его проектах культовых сооружений» [91, с. 381]. Исаакиевский собор Ринальди имеет высокий купол с башенкой-фонариком — завершение, характерное для соборов елизаветинского периода. Проекты Академии художеств (арх. Ж.-Ф. Блондель и Ж.-Б. Валлен-Деламот) показывают постепенное изменение вкусов: воплощенный проект ориентирован на важнейший классический аналог — купол

римского Пантеона. Сфера с пониженным радиусом, три ступени при основании и невысокое кольцо завершения четко соотносят купола Академии художеств и этого древнеримского памятника. Такой тип купола стал основополагающим для завершения культовых построек. Купола армянской церкви и церкви Святой Анны (арх. Ю. М. Фельтен) решены по классическому варианту — большой сферический купол с характерными переходными ступенями снизу.

Окна периода раннего классицизма можно систематизировать по классической схеме архитектурных форм фасадного оформления. Их подразделяли по месторасположению (окна главных и второстепенных этажей) и форме проемов (прямоугольные, полуциркульные, сложные, окна особых форм).

В период раннего классицизма использовали достаточно сдержанный набор архитектурных форм окон. Многие классические формы не применялись: так, например, не использовали самую сложную форму — ордерное окно. Наблюдается переход от окон барочных форм к классическим: упрощаются рисунки наличников и сандриков, но обломы и профили часто рисуются барочными. Сандрики и наличники крупнее классических пропорций, канонические формы кронштейнов не встречаются. Пропорции проемов прямоугольных и полуциркульных окон чуть более вытянуты по сравнению с классическими, отношение ширины полуциркульных окон к высоте может достигать 1:3. На смену барочным лучковым окнам пришли прямоугольные, дуги верхних перемычек теперь спрямляют.

При прорисовке форм обрамлений прямоугольных окон четко прослеживаются две тенденции: первая — переход от барочных форм к классическим (если в начале периода встречаются почти барочные по прорисовке окна, к концу периода они становятся вполне классическими); вторая тенденция — стремление к вариативности деталей (все время идет поиск новых деталей и элементов). Практически не встречается одинаковых по прорисовке окон и нигде нет окон, точно соответствующих классическим аналогам. Наличник то чуть шире, то чуть по-другому изгибается; ушки прогибаются то в одном, то в другом месте наличника; консоли сандрика рисуются по-разному.

Виды **прямоугольных окон** раннего классицизма: с обрамлением рустованными камнями, с наличником (с ушками или без них, с замковым камнем), с сандриком (с фронтоном или без него) (см. прил., рис. 4.1.25). Простейшим украшением прямоугольных окон главных этажей были наличники. Наличники, сандрики и кронштейны рисовали несколько массивнее, чем рекомендовалось каноном. Ширина наличника обычно составляла 1/4 от величины проема окна (в отличие от предписываемой 1/6). Отличительная особенность наличников этого периода — часто встречающиеся продавленные внутрь ушки. Стоит отметить, что Дж. Виньола и Ж.-Ф. Блондель рисовали ушки выступающими по верхним сторонам наличника [22, с. 55; 16], а в период барокко ушки рисовали сбоку, но приспускали вниз, так что наличие вдавленных ушек по верхней и нижней грани наличника характерно именно для раннего классицизма.

Наличники могли быть сдержанными классическими или с неожиданными барочными включениями (причем на одном фасаде). Пример такого решения — окна главного фасада Гатчинского дворца (арх. А. Ринальди). На первом этаже стоят ровные классические наличники, а на втором этаже наличник описывает сверху окружность, как бы образуя над окном медальон. Под нижней гранью наличника — характерные западающие ушки. Еще более барочный характер носит оформление окон Ботного домика (арх. А. Ф. Вист). Окна лучковые, со сложным барочным обрамлением. Вокруг окна — наличник с замковым камнем по центру. Наличник составной, из двух элементов: верхняя часть наличника отделяется от нижней и завершается сложными барочными завитками. По бокам наличника поставлены длинные спущенные ушки с каплями. Опирается наличник на карниз с упрощенными консолями. Все окно охватывает архивольт с замковым камнем, опирающимся на импосты и лопатки.

Окна могли находиться в рустованной стене, где их обычно обрамляли клиновидно решенными рустами. Окно первого этажа бокового ризалита Мещанского училища (арх. Ю. М. Фельтен) размещено в рустованной стене, его перемычку оформляют именно клиновидные русты. Дополнительно окно

обрамлено широкой западающей фаской, которая из-за большого размера издали напоминает наличник.

Сандрики прямоугольных окон основных этажей делали нарочито брутальными. В начале периода раннего классицизма сандрик прижимают к наличнику. Впоследствии сандрик отрывается от наличника, что соответствует традиции, но пропорциональные построения отличаются от канонических. Под сандриком ставят напоминающие по форме триглиф широкие консоли, по образцу Ж.-Ф. Неффоржа [196], и никогда не ставят классические кронштейны. Окна с сандриком всегда имели наличник, часто — с ушками. Сначала большие барочные ушки делали приспущенными по бокам, в конце периода наличник имел вдавленные ушки по верхней грани окна, образующие как бы места для вставки консолей. Встречаются сандрики с фронтоном и без (см. прил., рис. 4.1.26). Фронтон вначале делают лучковым, потом треугольным.

Во дворце Петра III Ринальди использовал окна с сандриками, носящими барочный характер. На первом этаже окно в 1,5 квадрата высотой обрамлено наличником с приспущенными ушками. Сверху непосредственно к наличнику примыкает карнизик-сандрик. На втором этаже высокое окно в 2,5 квадрата также имеет наличник с приспущенными ушками. Сверху установлен прижатый сандрик с полукруглым фронтоном. Окна Китайского дворца Ринальди также имеют барочное обрамление с прижатым к наличнику сандриком. Прямоугольные окна со ставнями обрамлены широким наличником с приспущенными ушками. Над окном размещен прижатый к наличнику карниз с фронтоном из волютообразных завитков. Лепные рокайльные вставки завершают барочный образ окна. Сложно представить, что Ринальди очень скоро будет рисовать совсем иные архитектурные формы. Большие окна Князь-Владимирского собора демонстрируют переход Ринальди к классическим образцам. Они обрамлены широким (более 1/4 ширины окна) наличником, верхние ушки которого охватывают окно сверху и сбоку. Над окном на узко поставленных консолях стоит сандрик с полукруглым фронтоном. Здесь видно, что сандрик уже отрывается от наличника. Под окном наличник делает выступ вниз, образуя

фартук-полотенце. Окна Мраморного дворца имеют как примыкающие к наличникам сандрики, так и классические сандрики с широким фризом над наличником. На главном фасаде сандрик примыкает к наличнику, на дворовом — приподнимается на консолях (см. прил., рис. 4.1.27). Центральное окно Мраморного дворца имеет сложную многоступенчатую композицию, напоминающую по структуре дверь римского Пантеона. Окно окружено широким наличником, над ним — сандрик на консолях. Все окно с обрамлением охватывает полуциркульная ниша с оформлением полусферы рельефом раковины.

Окна с сандриками расположены на первом и втором этажах фасада Мещанского училища (арх. Ю. М. Фельтен) (рис. 3.4). Сандрики слишком высоко приподняты над карнизом. Все элементы близки к классическим, но обобщены и несколько преувеличены. Обрамления окон четко выявляют ранг этажа, подчеркивая важность второго этажа относительно первого.

Полуциркульными окнами выделяли наиболее значимые места фасадов, подчеркивая акцентные фрагменты композиции. Уходят в прошлое сложные барочные наличники и сандрики с фронтонами, окна приобретают классическую сдержанность и правильность (см. прил., рис. 4.1.28). Полуциркульные окна в рустованных стенах делали с широкой фаской, с наличником, с огибающим сандриком, с архивольтом. Расстекловка верхней части окна могла быть и радиальной (барочной), и прямой (классической).

На первом этаже северного фасада Малого Эрмитажа (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот) расположены высокие рустованные окна, вытянутые пропорции которых составляют 3 квадрата. Они обрамлены широкой прямоугольной фаской. Ширина фаски у центральных окон фасада — 1/6 пролета, у боковых окон — более 1/4. Руст, примыкающий к окнам, — французский, без вертикальных швов. Сверху окна — клиновидные русты с замковым камнем под брильянтовый квадр. Пирамидальный квадр расположен также на подоконном парапете.

Окна первого этажа Академии художеств (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ф. Кокоринов) обрамляет та же широкая западающая рамка — фаска шириной более 1/4 ширины окна. Арку окна клиньями окружают русты. Замковый камень также

решен как пирамидальный квадр. Под окном — еще один квадр, увеличивающий и без того длинное окно.

Полуциркульные окна обрамляли также широким наличником, четко выявленным рельефом последовательно выступающих полок. На дворовом фасаде Мраморного дворца (арх. А. Ринальди) вокруг окон первого этажа размещены простые широкие наличники. Наличник из натурального мрамора имеет четко очерченную кромку. Расстекловка верхнего полукружия радиальная. На фасаде Гатчинского дворца (арх. А. Ринальди) наличник второго этажа также выполнен из натурального камня и имеет сходный сдержанный рисунок.

Полуциркульные окна с наличником и огибающим сандриком — особый тип, характерный именно для данного периода. Классический сандрик над полуциркульным окном должен строиться по образцу окна Д. Браманте (прямой сандрик с контрналичниками, идущими от кронштейнов, связывавших сандрик с наличником). В эпоху Растрелли рисовали сложные сандрики с фронтонами, высоко приподнимая их над окном. В эпоху раннего классицизма над наличником делают огибающий, почти прижатый сандрик, который напоминает кокошник и заканчивается по сторонам волютообразными кружками. Такое обрамление встречается в эту эпоху довольно часто и на полуциркульных окнах, и на круглых. Обрамление в виде огибающего сандрика применил А. Ринальди по центру фасада дворца Петра III. Оно выглядит здесь скорее как двойной наличник с дугой, которую сложно трактовать как карнизный сандрик. На втором этаже дворового фасада Мраморного дворца (арх. А. Ринальди) также появляется «двойной» наличник. Верхний сандрик (наличник) связывает с нижним рокайльный элемент. Центральное окно этого фасада имеет еще более барочное завершение: дугообразный сандрик высоко приподнят над наличником и связан с ним замковым камнем в виде кронштейна. Сандрик заужен по ширине, а по бокам волютообразные кривые идут от карнизика к ушкам. Близкие по решению окна стоят на южном фасаде Малого Эрмитажа (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, Ю. М. Фельтен): высоко стоящий дугообразный сандрик соединен с наличником замковыми камнями. Решения окон и деталей приближены к решениям

Растрелли. Постепенный уход барочных элементов подчеркивается решением северного фасада того же здания (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот), где окна обрамлены архивольтами с рокайльным замком по центру. О барокко напоминают несколько вытянутые пропорции окон — 3 квадрата. Подоконный парапет оформлен как балюстрада. Обрамление архивольтом с импостом и лопатками было наиболее богатой формой обработки полуциркульных окон в эту эпоху. Такие окна ставили по центру фасада на бельэтаже, обычно они выходили на балюстраду. Окна Академии художеств (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ф. Кокоринов) построены по строгим канонам наступающего классицизма. Пропорции окон — 2,5 квадрата, расстекловка полуциркульного завершения — от центра, подоконный парапет решен как балюстрада. Только украшенный гирляндой наличник в боковых выступах фасадов напоминает о барочной традиции.

Для зданий, построенных в стиле готической архитектуры, использовались стрельчатые окна. Такие окна, обрамленные опирающимся на карниз наличником, стоят на Чесменском дворце. На Чесменской церкви Ю. М. Фельтен поставил вокруг стрельчатых окон более соответствующее им обрамление — западающую фаску (см. прил., рис. 4.1.27). Интересно, что окна Китайского театра в Царском Селе (арх. А. Ринальди) также решены стрельчатыми.

В эпоху раннего классицизма в петербургской архитектуре впервые появляются **сложные окна**. В качестве акцентной композиции применяются тройные окна: окно Палладио и термальное окно (см. прил., рис. 4.1.29). Окно Палладио, где два меньших прямоугольных окна стоят по бокам большого полуциркульного, стоит на третьем этаже павильона Катальная горка (арх. А. Ринальди).

Термальное (Диоклетианово) окно, чрезвычайно распространившееся впоследствии, появляется в русской архитектуре в 1770-х гг. Это полуциркульное окно, разделенное двумя вертикальными стойками на три створки. Центральную часть делали шире, боковые — уже. Такие окна типичны для римских терм Диоклетиана, сохранившихся в Риме и Сплите. Их можно найти в трактате А.

Палладио [117, с. 17]. В широкую практику в XVIII в. это окно ввел шотландский архитектор Р. Адам, который изучил дворец Диоклетиана в Сплите и подробно описал его в книге, изданной в 1764 г. [220]. В архитектуре Петербурга термальное окно встречается в двух вариантах: полуциркульное и полукруглое. В доме Мятлевых полукруглое окно с двумя вертикальными стойками расположено над нишей, в которой находится большое прямоугольное окно. Вместе оба окна создают центральную фасадную композицию, перекликающуюся с римским аналогом. Зимний дворец и Малый Эрмитаж (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот) связаны переходом с большим полуциркульным термальным окном. Нижняя прямоугольная часть окна отделена от верхнего полукруга горизонтальной тягой и разделена пилястрами на три части **(**центральная часть в два раза шире боковых). Верхний полукруг разделен широкими вертикальными средниками. Большие окна, являющиеся вариацией на тему термального, стоят также в стенах Новой Голландии (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот). Окна охватывают три этажа. Первые два яруса разделены поэтажно пилястрами, верхний полукруг — средниками.

Окна верхних малых этажей зданий традиционно решали скромнее. Иногда их решение было близко к окнам главных этажей, тогда их пропорции составляли около 1,5 квадратов. На верхних этажах Мраморного дворца, Академии художеств, фасада костела Святой Екатерины стоят окна с пропорциями 1:1,5, обрамленные сдержанными наличниками или наличниками, опирающимися на подоконный карниз. Наличник мог быть украшен приспущенными ушками или замковым камнем. Оформление окон третьего этажа Академии художеств (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ф. Кокоринов) несколько разнится в пределах одного фасада. В боковых выступах окна наиболее сложные — наличник с верхними приспущенными ушками и замковым камнем в виде коринфского кронштейна, опирающийся на подоконный карниз. В западающих рядовых частях фасада окна окружены наличником с западающими ушками снизу. В центре фасада — окно с наличником и замковым камнем в виде кронштейна. Окна третьего этажа Мраморного дворца имеют наличники

классических очертаний с каноническими боковыми ушками по Дж. Виньоле [22], только барочные обломы профилей наличников напоминают об уходящей елизаветинской эпохе.

Окна дополнительных этажей могли иметь особые формы — квадратные, лежачих пропорций, круглые, овальные, полукруглые (см. прил., рис. 4.1.30). Такие окна использовали в подвальных и цокольных этажах, верхних малых этажах, над дверями, для украшения крыш и куполов. **Квадратные окна** традиционно ставили только на верхних малых этажах, так как Палладио на проектах своих палаццо рисовал в аттиковых этажах такие окна. Их обрамляли наличником, реже — наличником с ушками. Квадратные окна, соединяющиеся с окном нижнего этажа наличниками, стоят на дворце Разумовского (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ф. Кокоринов). На подоконном пространстве расположена филенка. Филенка главного фасада имеет рельеф в виде раковины, на остальных фасадах — без рельефа. Окно верхнего этажа северного фасада Малого Эрмитажа (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот) — квадратное, с лучковым завершением. Оно опирается на подоконный карниз.

Окна лежачих пропорций обычно ставили в цокольных этажах. Исключением из правила являются промежуточные окна второго этажа дворца Разумовского (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ф. Кокоринов) — эти маленькие окна лежачих пропорций спрятаны в межэтажном фризе над первым этажом. Стоячие карнизы как бы обрамляют их. Больше такие окна нигде не повторяются. Окна лежачих пропорций в подвальных этажах, особенно под конец периода раннего классицизма, делают очень простыми, без обрамлений. Их ставят в каменной кладке даже без выделения замкового камня. В цоколе Академии художеств (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ф. Кокоринов) подвальные окна квадратные, без обрамлений; на фасаде Мраморного дворца (арх. А. Ринальди) — лежачие, с элегантной решеткой в виде диагональной сетки, как бы нивелирующиеся в плоскости стены. Сравнение окон цокольного этажа северного и южного фасадов Малого Эрмитажа показывает, как менялась стилистика их решения. Цокольные окна южного фасада здания соответствуют окнам Зимнего

дворца (полукруглые, с аналогичными наличниками). Цокольные окна северного фасада — прямоугольные, лежачие, с пропорциями более двух квадратов, без обрамления.

Овальные окна горизонтального и вертикального расположения очень популярны в данный период (в отличие от елизаветинского барокко, когда предпочтение отдавалось круглым окнам). Горизонтальное овальное окно размещено над входной дверью армянской церкви Святой Екатерины (арх. Ю. М. Фельтен). Это традиционное dessus-de-porte вместе с дверью создает выразительную композицию входного портала. Окно обрамлено наличником, сверху декорировано рельефной гирляндой, расстекловка вертикальная. Вертикальное овальное окно характерно для фасадов А. Ринальди, иногда его называют «окном Ринальди». Такие окна с наличником и огибающим сандриком размещены на фасаде Катальной горки. Расстекловка окон радиусная. Ринальди использовал и горизонтальные овальные окна: такое окно, например, располагалось на аттиковом этаже Китайского дворца до перестройки в XIX в. В костеле Святой Екатерины на стене главного фасада и на барабане купола стоят вертикальные овальные окна, которые иногда приписывают Ринальди, руководившему строительством после отъезда Ж.-Б. Валлен-Деламота и бывшему прихожанином этого храма. В пользу этой версии говорит и рельеф из скрещенных веточек под окном [174]. Тем не менее вертикальное окно присутствует на раннем проектном рисунке Валлен-Деламота, хранящемся в музее г. Ангулема [176, с. 343]. Это доказывает, что подобное окно характерно не только для творчества А. Ринальди.

Круглые окна ставили на верхних малых этажах, на куполах и т. п. На башенке, венчающей ворота, некогда бывшие входом в крепость Петерштадт в Ораниенбауме, А. Ринальди поставил круглый люнет. Окно окружено наличником, над которым расположен столь характерный для этой эпохи огибающий сандрик. Окна в аттиках Китайского дворца также частично круглые, лучковые, с сандриками. По центру главного фасада дворца Разумовского окна верхнего этажа решены как круглые, с радиальной расстекловкой. Круглые окна

вписаны в квадрат и обрамлены гирляндой. Плоскость квадрата имеет сверху ушки и опирается на сандрик нижележащего окна. По углам сандрика рельеф в виде воинских доспехов.

Двери и порталы. В период раннего классицизма встречаются как полуциркульные, так и прямоугольные двери (см. прил., рис. 4.1.31). В предшествующий барочный период двери делали лучковыми и полуциркульными, так что появление прямоугольных дверей является несомненным новшеством и свидетельствует о стремлении к классическим образцам. Если лучковые двери встречаются только на самых ранних образцах этого периода, то полуциркульные двери остаются главной формой парадной двери фасадов. Общие пропорции дверей несколько понижаются по сравнению с барокко. Пропорции прямоугольных дверей составляют 1 3/4 квадрата, полуциркульных — 2–2,5 квадрата. Ширина дверных створок обычно была немного менее 1 м, а высота могла достигать 2,5 м (встречались даже трудно открываемые 4-метровые створки). Многие двери имели над створками верхнее окно, встроенное в основную коробку окон.

Несмотря на то, что **прямоугольных дверей** в период раннего классицизма встречается гораздо меньше, чем полуциркульных, они представляют несомненный интерес. Их обрамление носит изысканный, нестандартный характер, а решение всех портальных элементов достаточно сложное. Прямоугольные двери могли иметь два вида обрамлений: наличник и сандрик. Прямоугольная дверь с наличником главного входа Академии художеств (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ф. Кокоринов) является сложной модификацией сразу нескольких классических аналогов. Решение проема несомненно основывалось на композиции портала древнеримского Пантеона. На это указывают схожий рисунок филенок на дверных створках, окно с характерными вертикальными переплетами и общие пропорции дверей. По бокам двери Академии художеств расположены широкие лопатки, сверху над проемом — доска с надписью и балкон с малым выносом. Если сравнить окончательный вариант с одним из предварительных чертежей Валлен-Деламота (см. прил., рис. 4.1.31), то видно,

что дверь первоначально была ближе к двери Дж. Виньолы [22, с. 55]. Видимо, в процессе работы архитектор перешел от одного канонического образца к другому. Прямоугольные двери с сандриком встречаются у многих мастеров раннего классицизма, но у А. Ринальди и Ю. М. Фельтена сандрики решаются по барочным образцам, а Ж.-Б. Валлен-Деламот опирается на классические построения. Над прямоугольным проемом армянской церкви Ю. М. Фельтен расположил зауженный раскрепованный сандрик с маленьким аттиком и рельефными скульптурами над ним. Дверь обрамлена наличником с длинными ушками, составляющим 1/5 ширины проема. Зауженный фриз и нешироκий сандрик сразу выдают ее барочный характер. С другой стороны, в поддерживающей части сандрика видны зубцы, которых в елизаветинский период не делали. Решение портала костела Святой Екатерины на Невском пр. (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот) сложное и наиболее классически верное. Правильный сандрик с треугольным римским фронтоном на кронштейнах венчает дверь, обрамленную узким наличником. Кронштейны приближаются к формам ордерных кронштейнов, а поддерживающую часть карниза украшают ряды зубцов. Дверь является частью сложной портальной композиции, она расположена в большой полуциркульной нише, обрамленной колоннами сложного ордера. Здесь Валлен-Деламот дает пример композиции, последовательно увеличивающей масштаб входного проема.

Полуциркульные двери были распространены шире и имели несколько вариантов решения обрамлений: дверь в рустованной стене, с наличником, с барочным сандриком, ордерная дверь. Полуциркульная дверь в рустованном этаже без обрамления — это классическая форма решения первого этажа. Горизонтальный руст примыкал к вертикальным линиям проема, над полуциркульной кривой строили радиусные клинья рустов, над центральной верхней точкой проема ставили замковый камень. Такое решение применено Ю. М. Фельтеном в Мещанском училище. Высота проема здесь более чем вдвое превышает размер открываемых дверей. Выше дверей проем частично закрыт деревянными глухими филенками и частично — окном с радиальной

расстекловкой. Полуциркульные двери главного фасада дворца Разумовского (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ф. Кокоринов) также не имеют обрамления и встроены в рустованную стену. На стене выделена тяга импоста, а над проемом расположен рельеф с маской.

Полуциркульная дверь с наличником расположена на дворовом фасаде Мраморного дворца (арх. А. Ринальди). Над дверью поставлен балкон с небольшим выносом, под ним — филенчатая доска с надписью. Ширина классического наличника, решенного без замкового камня и ушек, составляет 1/6 ширины дверного проема. Тумба внизу наличника отсутствует (этот элемент не встречается в период раннего классицизма). Полуциркульную дверь с сандриком строили в этот период по барочным законам. Полуциркульные двери Китайского дворца (арх. А. Ринальди) обрамляет полукруглый изгибающийся сандрик с рельефом на месте замкового камня. Над входом Князь-Владимирского собора стоит треугольный короткий сандрик, фриз под которым имеет барочное заужение с рельефом по центру окна. Классический канон предполагал установку треугольного сандрика над полуциркульным проемом только по образцу окна Браманте. Заужение сандрика и фриза, приспущенные сложные ушки наличника — все это черты уходящего барокко. Примером полуциркульных дверей с импостом и архивольтом могут служить двери дворового фасада дворца Разумовского (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ф. Кокоринов).

Ордерные формы дверей используются в этот период достаточно широко. Вход в Ботный домик (арх. А. Ф. Вист) представляет собой классический портик с треугольным римским фронтоном. Дверь обрамляют архивольт, импост и лопатки. Она могла бы стать образцом классической архитектуры того периода, если бы не искажение формы одного из фасадов, вызванное расширением проема при проносе ботика. Двери Гатчинского дворца А. Ринальди также решает по ордерным канонам: боковые входы дворца оформлены классическими портиками с балконами.

Общая композиция входов в период раннего классицизма имеет два основных варианта решения: многодверная портальная композиция — ряд дверей

и аналогичных им окон равномерно расставляется по первому этажу без выделения основного входа (см. прил., рис. 4.1.32) и однодверная портальная композиция в центре фасада с четким выделением главного входа (см. прил., рис. 4.1.33).Примерами многодверной портальной композиции служат вход во дворец Разумовского (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ф. Кокоринов) и главный вход Гатчинского дворца (арх. А. Ринальди), где стремление придать зданию облик, близкий к палладианским палаццо, привело к созданию на первом этаже аркады, нивелирующей понятие центрального входа. Однодверная портальная композиция, наоборот, позволяла выделить главный вход. Наиболее ярко идея центрального входа выражена в портале костела Святой Екатерины (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот).

Ворота для проезда карет широко применялись на фасадах раннего классицизма. Ворота этого периода имеют пропорции между 1 и 1,5 квадратами (см. прил., рис. 4.1.34) и завершаются полуциркульным или трехциркульным проемом. Ворота дворца Петра III имеют трехциркульное лепное очертание. Та же лепная нечеткость чувствуется в арках Садовой линии Гостиного Двора (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот). Проем обрамлен архивольтом с замковым камнем и опирается на импост. Изящным образцом трехциркульной арки служат проездные ворота Мраморного дворца (арх. А. Ринальди). Здесь же имеются и более традиционные классические полуциркульные ворота с наличником и решеткой. Построение знаменитых ордерных полуциркульных ворот Новой Голландии (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот) отталкивается от римской триумфальной арки императора Тита. Несмотря на замену коринфского ордера на дорический, петербургская арка легче по пропорциям.

Архитектурная форма **балконов** достаточно широко использовалась в период раннего классицизма. Существовали следующие виды балконов: на консолях, на выступе стены между колоннами, в проеме окон («французские»), балконы на колонных портиках (см. прил., рис. 4.1.35). Балконы на консолях ставили по центру фасада, часто над входом. Такие балконы могли быть малыми — на одно окно (дворовый фасад Мраморного дворца, главный вход Академии

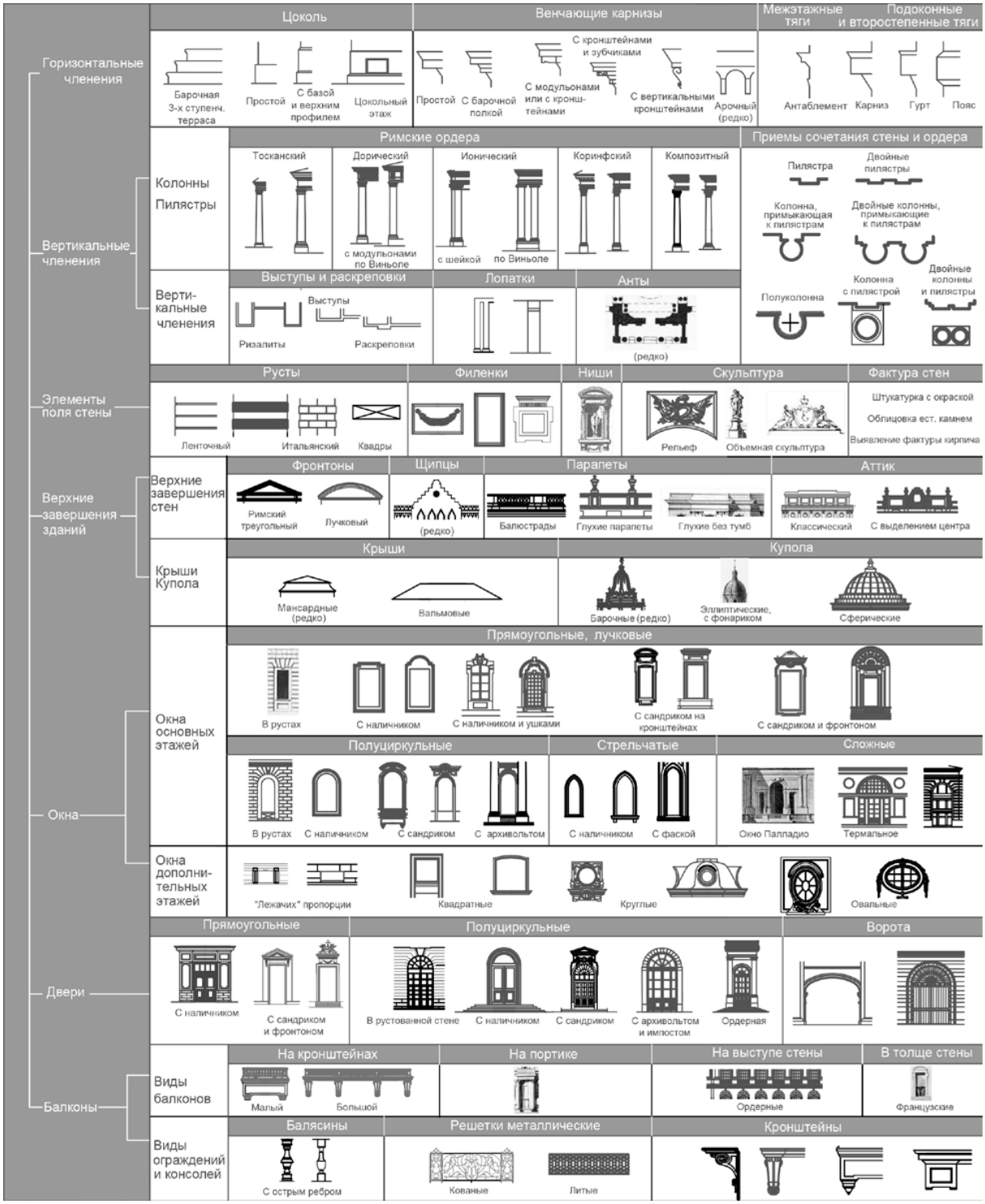
художеств) и большими — на три окна (невский фасад Мраморного дворца). Консоли имели не традиционный классический вид (подобно кронштейну коринфского ордера), а каждый раз видоизменялись и рисовались индивидуально. Стилистика их форм ближе всего к стилистике элементов Неффоржа [196, с. 558].

Балконы могли иметь ограждения в виде балюстрад или решеток. Балясины на Мраморном дворце — золоченые, со сложным силуэтом — можно отнести к виду барочных балясин с острым ребром. Флаконовидные елизаветинские балясины в этот период не встречаются; не получили распространения и классические кувшинообразные балясины. Балконы на выступе стены между колоннами с обязательной балюстрадой соответствуют классическому приему, встречающемуся еще у Палладио [12, с. 39]. Такие балконы сделал Ж.-Б. Валлен-Деламот на фасадах Академии художеств и дворца Разумовского. Балкон в проеме окон, так называемый «французский», относится к барочной традиции и присутствует на ранних зданиях А. Ринальди (дворец Петра III).

Ограждение балконов выполнялось также в виде металлических решеток (см. прил., рис. 4.1.36), изменявшихся в связи с постепенной сменой стиля и, одновременно, технологий производства. На российских дворцах эпохи барокко ставились кованые балконные решетки с накладными деталями из выколотой меди. Типичный пример барочных решеток — балконные решетки дворца Петра III (арх. А. Ринальди), где сложный рисунок образует симметричную композицию с четким выделением центрального ядра. Золотые листья и рокайльные завитки решетки контрастируют с ее черненой основой. Решетка Китайского дворца (арх. А. Ринальди) уже является примером перехода от барокко к классицизму. Она имеет сложный рокайльный орнамент, акцентируемый к центру композиции, но здесь уже нет накладных элементов. Решетка проще и легче, решена в одном цвете. На балконе дома Мятлевых сохранилась решетка с похожим по стилистике рисунком. Решетка аркады Садовой линии Гостиного Двора (арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот) имеет характерный для конца раннего классицизма орнамент — повторяющийся ряд прямоугольных элементов.

На основе анализа фасадных форм составлена сводная классификация архитектурных деталей раннего классицизма (см. таблицу 9), которая наглядно демонстрирует как расширенную систему элементов того времени, включающих барочные и классические формы, так и архитектурные формы, характерные только для данного периода.

Таблица 9 – Классификационная система архитектурных фасадных элементов раннего классицизма



4.2. Система архитектурных форм и деталей фасадов строгого классицизма (1780-е – начало 1790-х гг.) в Санкт-Петербурге

Стиль, господствовавший в архитектуре 1780-х – начала 1790-х гг., называют строгим классицизмом [126, с. 336]. Этот период приходится на вторую половину правления Екатерины Великой и характеризуется отходом от идеалов Французской академии архитектуры, выраженных в трудах Н.-Ф. и Ж.-Ф. Блонделей, и обращением к более строгому варианту классицизма, основанному на творчестве А. Палладио и изучении античного наследия. Возвращение к идеалам античности и палладианства, избавление от излишней декоративности, стремление к сдержанности и гармонии стали важнейшими принципами архитектурного творчества этой эпохи. За условную дату ее начала принимается 1780 г. — год приезда в Санкт-Петербург Ч. Камерона и Д. Кваренги. Период строгого классицизма продолжался до вступления на престол Павла I в 1796 г. Предпочтения нового императора привели к существенным стилевым изменениям, в связи с чем можно говорить о наступлении нового периода — «павловского классицизма» [47, с. 430].

«Главная заказчица важнейших сооружений — Екатерина II была увлечена величием и красотой античного зодчества. Она мечтала окружить себя как бы овеществленной античностью. <…> Не найдя удовлетворительного ответа на свои мечты у французских архитекторов, Екатерина II решила обратиться к первоисточникам в Риме, к итальянским архитекторам. Такая переориентация привела к тому, что с конца 1770-х гг. в Россию стали приглашаться архитекторы, художники, скульпторы и декораторы из Италии. В то же время Академия художеств успешно готовила отечественных архитекторов, лучшие из которых направлялись для усовершенствования за границу: во Францию и особенно в Италию. Первыми <…> были В. И. Баженов, И. Е. Старов, Ф. И. Волков» [126, с. 360].

В это время выходят книги по теории архитектуры на русском языке. В 1785 г. издается труд И. М. Лема «Опыт городовым и сельским строениям, или

Руководство к знанию, как располагать и строить всякаго рода строения по неимению архитектора», где приводятся архитектурные формы, еще несущие черты барокко [96]. В 1785 г. также издается «Сокращенный Витрувий, или совершенный архитектор» в переводе Ф. В. Каржавина (при участии В.И. Баженова), а в 1795 г. — «Открытие, описание и содержание г. Геркулана».

Петербургский строгий классицизм опирался в своем развитии на «греческий вкус» (фр. goût grec — стилевое течение в европейском искусстве конца 1750-х – 1770-х гг., ориентировавшееся на древнеримские и древнегреческие образцы, открытые раскопками Помпей и Геркуланума, и описания путешественниками забытых древних городов Сирии и Греции). Идеологом нового направления стал М.-А. Ложье, написавший Essay on Architecture [189], опубликованное в 1753 г. Ложье отрицал превосходство римской архитектуры, предпочитая греческое зодчество [35]. Новый стиль видел идеал красоты в «благородной простоте и спокойном величии» [21, с. 106]. «Из-под обилия барочных деталей постепенно высвобождался четкий и ясный объем здания. Торжественность достигалась <...> строгостью безупречно найденных пропорций, четким линейным ритмом, простотой и массивностью уравновешенных архитектурных форм. Первенствующее значение приобрел ордер» [84, с. 727–728].

Здания этого периода отличаются лаконичностью объемов, ясностью композиционных приемов, гармонией пропорций, точностью прорисовки деталей. Строятся и эклектичные здания — например, Китайская деревня (стр-во 1782 – нач. 1790-х гг.; арх. А. Ринальди, Ч. Камерон, В. И. Неелов), Баболовский дворец (стр-во 1783–1785 гг.; арх. И. В. Неелов). Несмотря на иное стилистическое направление, решения архитектурных форм этих построек соответствуют духу времени и дополняют общую картину.

Для анализа архитектурных форм строгого классицизма были рассмотрены здания и проектные чертежи ведущих архитекторов Санкт-Петербурга, способные наиболее полно охарактеризовать данную эпоху. Периодизация работы крупнейших зодчих Санкт-Петербурга того времени (Д. Кваренги, Ч. Камерона,

И. Е. Старова, Н. А. Львова и др.) приведена в приложении (рис. 4.2.1). Проанализированы также отдельные работы И. В. Неелова (см. прил., рис. 4.2.46-4.2.47) и Ф. И. Демерцова.

Джакомо Антонио Доменико Кваренги (1744–1817) — итальянский архитектор, представитель палладианства в русской архитектуре. В январе 1780 г. он приехал в Санкт-Петербург по приглашению Екатерины II в качестве «архитектора двора Ее Величества» и работал в столице до 1814 г. «В творениях Д. Кваренги конца XVIII века ярко воплощены черты строгого классицизма. <...> Постройки Кваренги отличаются монументальной простотой и ясностью композиции» [123, с. 400–402]. «По словам его современника аббата Торпа: «... его зовут Кваренги, но он лучше известен как “тень Палладио” — прозвище, данное ему за его страсть к этому великому архитектору, и он обычно так подписывается на визитных карточках, оставляемых друзьям...» [84, с. 723].

Кваренги построил множество зданий и разработал свой особый язык архитектурных форм русского классицизма, ставший впоследствии универсальным для многих жилых и общественных построек по всей России. Архитектурные формы Д. Кваренги отличаются лаконичностью и одновременно выразительностью, он использует только римские ордерные формы и не применяет греческие. Кваренги следовал принципам Палладио, однако это не подразумевает буквального «цитирования» им великого итальянца. Ни в одной постройке Кваренги нет точного повторения ордера Палладио или копирования архитектурных фрагментов. Его творческий метод самостоятелен и подразумевает создание собственных архитектурных форм в стилистике Палладио. При анализе архитектурных форм рассматривались следующие здания, построенные по проектам Кваренги: церковь Св. Марии Магдалины в Павловске (стр-во 1781–1783), колокольня собора Владимирской иконы Божией Матери (первые 3 яруса, стр-во 1783 г.), Академия наук (стр-во 1783–1789), Эрмитажный театр (стр-во 1783–1787), усадьба А. К. Нартова «Жерновка» (стр-во 1779–1781), усадьба графа Безбородко (стр-во 1773–1777), здание Иностранной коллегии (построено в 1750-х гг. М. А. Башмаковым, фасады переделаны в 1782–1783 гг. Д. Кваренги), дворец

Юсупова на Фонтанке (стр-во 1783–1793), Ассигнационный банк (стр-во 1783–1790), Серебряные ряды (стр-во 1784–1786), Малый Гостиный Двор (стр-во 1790-е гг.), Александровский дворец (стр-во 1792–1796), а также многочисленные сохранившиеся проектные чертежи архитектора (см. прил., рис. 4.2.21- 4.2.34).

Чарльз Камерон (1745/46–1812) — шотландец по происхождению, изучавший архитектуру в Риме (по возвращении из Италии в 1772 г. написал книгу «Термы римлян»). В 1779 г. Ч. Камерон приехал в Санкт-Петербург, где получил звание «архитектора Ее Императорского Величества». «Екатерина II, восхищенная познаниями и декоративным вкусом <…> Ч. Камерона, <…> требовала воссоздать атмосферу Древнего Рима» [126, с. 396]. Впоследствии Павел I, взойдя на престол, отстранил зодчего от всех работ. В творчестве Ч. Камерона звучат темы помпейской античности и греческой архитектуры. Его архитектурные формы отличаются большой декоративностью, тонкостью проработки, сложностью и полнотой элементов ордера. Он единственный из архитекторов этого периода профилирует обломы и использует греческие античные элементы. При анализе архитектурных форм рассматривались следующие постройки Ч. Камерона: Холодная баня с Агатовыми комнатами в Царском Селе (стр-во 1780–1785), Камеронова галерея (стр-во 1784–1787), Софийский (Вознесенский) собор в уездном городе София близ Царского Села (проект 1782 г., осуществлен И. Е. Старовым в 1782–1788 гг.), Павловский дворец (стр-во 1782–1786), павильон Храм Дружбы (стр-во 1780–1782) (см. прил., рис. 4.2.35- 4.2.37).

Иван Егорович Старов (1745–1808) — один из первых выпускников Санкт-Петербургской Академии художеств, за особые успехи в учебе получивший золотую медаль с правом на заграничную поездку во Францию и Италию. В 1772 г. И. Е. Старов начал работать в Комиссии о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы и продолжал обширную архитектурную деятельность почти до самой смерти. Стилистика его архитектурных форм несколько менялась со временем: в начале своей деятельности он работал в духе Французской академии и Дж. Виньолы, а впоследствии, к концу 1780-х гг., его

архитектурные формы стали ближе к стилистике Палладио и Кваренги. При анализе архитектурных форм рассматривались следующие здания И. Е. Старова: Свято-Троицкий собор Александро-Невской лавры (стр-во 1776–1790) и Таврический дворец (стр-во 1783–1789) (см. прил., рис. 4.2.38- 4.2.39).

Николай Александрович Львов (1753–1803) — русский архитектор дворянского происхождения, «... совершенствовался самостоятельно, изучая литературные источники и общаясь с петербургскими архитекторами. Служба в Коллегии иностранных дел способствовала его поездкам по западноевропейским странам. <...> Н. А. Львов с большим искусством применял реалистические принципы А. Палладио...» [126, с. 395]. Архитектурные формы Львова отличаются, пожалуй, даже большей строгостью, лаконичностью и приверженностью духу палладианства, чем формы Д. Кваренги. При анализе архитектурных форм рассматривались следующие здания, построенные по проектам Н. А. Львова: Главпочтамт (стр-во 1782–1789), Свято-Троицкий храм «Кулич и пасха» (стр-во 1785–1787), церковь Св. Екатерины в Мурино (стр-во 1786–1790), Невские ворота Петропавловской крепости (стр-во 1884–1887) (см. прил., рис. 4.2.40- 4.2.45).

Композиции фасадов строгого классицизма определялись общими принципами построения ордерных фасадов, включавшими три этапа: общее композиционное решение фасада, ордерное построение, оформление декоративными элементами и формами. Наиболее распространена была симметричная плоскостная композиция с выделенным центром и акцентированными флангами. Так решены, например, главные фасады Академии наук и Ассигнационного банка (арх. Д. Кваренги), Главпочтамта (арх. Н. А. Львов). Центр выделялся здесь четырех-, шести- или восьмиколонным портиком с треугольным фронтоном, боковые фланги — выступами плоскостей стен. Портик с треугольным фронтоном становится почти обязательным решением для центральной части фасадов многих зданий того времени (см. прил., рис. 4.2.2). Другая, гораздо реже встречающаяся композиционная схема этого периода, — протяженный фасад без выделения центра, решенный по образцу колоннады или

аркады (например, Серебряные ряды и Александровский дворец Д. Кваренги). Получает распространение компактная центричная схема (см. прил., рис. 4.2.3). Появляются здания, построенные по образцу ротонды: Храм Дружбы в Павловске (арх. Ч. Камерон), церковь Св. пророка Илии на Пороховых и храм Св. Троицы «Кулич и пасха» (арх. Н. А. Львов). Православные храмы все чаще строят по квадратной в плане крестово-купольной схеме с портиками с четырех сторон, без притвора и колокольни. По этой более соответствующей классическим вкусам схеме спроектирован храм в усадьбе А. А. Безбородко (арх. Д. Кваренги). Старая, более функциональная многоосевая композиционная схема также продолжает существовать (Троицкий собор Александро-Невской лавры, церковь Рождества Христова на Песках; арх. П. Е. Егоров).

В ордерном построении фасада используются все пять канонических схем: безордерная композиция, ордер одноэтажного здания, поэтажный ордер, поэтажный ордер на цокольном этаже, колоссальный ордер и колоссальный ордер на цокольном этаже. Фасады без колонного ордера имеют трехчастное деление (цоколь, стену и плоскость стены), а плоскость стены подразделяется горизонтальными тягами — межэтажными или подоконными (см. прил., рис. 4.2.4). Так решали задние фасады, боковые флигели и т. п. (например, задний фасад Александровского дворца Д. Кваренги). Часто встречаются фасады с одноэтажным (храм Св. Троицы «Кулич и пасха») и поэтажным ордером (колокольня собора Владимирской иконы Божией Матери). Поэтажный ордер на цокольном этаже встречается редко (например, на реконструированном Д. Кваренги фасаде Коллегии иностранных дел). Строгий классицизм отдавал предпочтение колоссальному ордеру и особенно — колоссальному ордеру на цокольном этаже (см. прил., рис. 4.2.5), которыми оформляли наиболее значительные здания того периода. Колоссальный ордер стоит на Александровском дворце и Академии наук, а колоссальный ордер на цокольном этаже — на Павловском дворце (арх. Ч. Камерон) и Эрмитажном театре (арх. Д. Кваренги).

После выбора общей композиционной структуры и ордерной схемы фасада приступали к его оформлению конкретными архитектурными формами, рассмотрение которых следует начать с выявления особенностей построения обломов и ордеров в этот период.

Обломы строгого классицизма — это правильные римские классические обломы. В этот период происходит окончательный отказ от барочных профилей и появляются первые тяги в традициях Древней Греции (см. прил., рис. 4.2.6). Барочные обломы встречаются крайне редко, тем не менее на фасаде Академии наук — этого образца классицизма — при внимательном рассмотрении можно увидеть барочный каблучок на наличниках дверей, сохранившийся, несмотря на многие перетягивания. В этой ранней постройке Д. Кваренги строительные мастера работали согласно старой барочной традиции, однако впоследствии архитектор уже не допускал подобных отклонений.

Д. Кваренги и Н. А. Львов рисовали правильные римские обломы, словно сошедшие со страниц классических трактатов. Идеальный ордер, основанный на римском наследии, они видели именно в творчестве Палладио и стремились придерживаться его строгих профилей больше, чем тонко проработанных профилированных тяг Дж. Виньолы [34]. Обломы Д. Кваренги и Н. А. Львова — четкие, лаконичные, без профилирования. Ч. Камерон и И. Е. Старов иногда профилировали фасадные обломы — обломы Павловского дворца, например, имеют карнизы с профилировкой ионików и каблучков в римской традиции. Греческие ордера и обломы привез в Россию Ч. Камерон — Холодные бани и Камеронова галерея в Царском Селе декорированы с применением греческих профилей. Однако греческие ордера российских зданий конца XVIII в. всегда рисовали с добавлением римских обломов: греческие каблучки соседствовали с римскими астрагалами.

Отношение к основополагающей форме **— колонному ордеру** — в период строгого классицизма представляло собой сложную смесь философских установок, стилистических веяний и личных творческих предпочтений архитекторов. Ошибочным будет представление, что в период строгого

классицизма в Санкт-Петербурге точно следовали какой-либо канонической схеме, например ордерам Виньолы или Палладио. При анализе ордеров зданий данного периода видно, что ни один зодчий не придерживался жестких схем. Каждый из ведущих архитекторов Санкт-Петербурга этого периода **(**Д. Кваренги, Ч. Камерон, И. Е. Старов, Н. А. Львов) рисовал ордер по-своему. Виден постоянный творческий поиск «идеального» ордера, выражающий, с одной стороны, общее развитие архитектурной мысли того периода, с другой — индивидуальные предпочтения каждого зодчего [28].

Большое влияние на восприятие колонного ордера оказали представления М.-А. Ложье, который рассматривал тосканский и композитный ордера как заимствованные римскими зодчими у греческих и не признавал их полноценными ордерами. Он считал, что тосканский ордер — это всего лишь грубый дорический, а композитный — смешение ионического и коринфского ордеров. М.-А. Ложье осуждал «недостатки» архитектурной практики применения ордеров, сформировавшиеся после эпохи Возрождения. Он утверждал, что пилястры использовать не следует, они должны быть заменены колоннами и полуколоннами. М.-А. Ложье не одобрял и применения пьедесталов, отсутствовавших в греческой архитектуре. Установку колонн на пьедесталы он приравнивал к надеванию на ноги второй пары обуви поверх первой. Чертежи ордеров, которые М.-А. Ложье считал наиболее правильными, представлены в конце его труда Essay on Architecture [189]. Все эти утверждения, еще не имевшие существенного влияния на архитектуру Санкт-Петербурга периода раннего классицизма, нашли свое отражение в эпоху строгого классицизма [28].

Приехавшие на смену Ж.-Б. Валлен-Деламоту Д. Кваренги и Ч. Камерон привезли новые веяния, изменившие русский колонный ордер. Кроме пяти римских ордеров (в трактовке Виньолы, Палладио и др.) начинают использовать греческие ордера. Пилястры, украшавшие большинство зданий раннего классицизма, отходят в прошлое. Теперь у стены предпочитают ставить колонны или полуколонны. Композитный ордер перестают применять вовсе. Тосканский ордер делают редко, при этом он начинает походить на дорический. Пьедесталы

не используют, и при необходимости ставят колонну просто на большую цокольную тумбу. Главное же — каждый архитектор сам очерчивает для себя границы трансформации ордеров. Выбор той или иной архитектурной формы определяется стилистическими предпочтениями, философскими взглядами, художественным вкусом и даже особенностями характера зодчего. Рисуя свои ордера, архитекторы безмолвно декларируют и отстаивают свои убеждения. Творческая свобода и вместе с тем следование общеевропейскому развитию архитектурной мысли — вот что отличает ордера строгого классицизма.

Н. А. Львову мы обязаны лучшим образцом **тосканского ордера** этого периода: портик с четырьмя тосканскими колоннами оформляет Невские ворота Петропавловской крепости (см. прил., рис. 4.2.7). Тосканский ордер ворот построен согласно системе Палладио [117, с. 30, 31], он точно повторяет и пропорции и обломы этого мастера Возрождения. Устойчивый тяжеловесный характер ордера подчеркнут двумя квадрами, объединяющими две колонны в нижней части ствола.

Д. Кваренги при рисовании тосканского ордера значительно дальше отходил от канонических образцов. В усадьбе графа Безбородко он оформил торцы боковых корпусов четырехколонными портиками с треугольными фронтонами. Ордера портиков имеют пропорции дорического ордера (высота колонны составляет восемь ее нижних диаметров). На фризе нет триглифов, признававшихся совершенно необходимым элементом дорического ордера еще со времен Витрувия. Под слезником карниза стоят модульоны, как бы подтверждающие, что это все же дорический ордер. Подобный промежуточный ордер Кваренги применял достаточно часто. Такие колонны стоят на фасадах Концертного зала в Павловске, Серебряных рядов в Санкт-Петербурге. Утверждение М.-А. Ложье, что тосканский ордер есть недоразвившийся дорический ордер, Кваренги применял на практике [28].

Дорический ордер Кваренги мог рисовать гораздо ближе к образцам эпохи Возрождения (см. прил., рис. 4.2.8): ордер церкви Марии Магдалины в Павловске имеет триглифы; высота колонн каноническая — восемь нижних диаметров; в

поддерживающей части карниза нет ни зубцов, ни модульонов, карниз близок к прорисовке Палладио. Д. Кваренги мог оформить карниз дорического ордера модульонами или упрощенными кронштейнами, но не любил ставить в поддерживающей части зубчики и использовал их очень редко.

И. Е. Старов в начале периода строгого классицизма точно следовал канонической традиции. Колонны входного портика Троицкого собора Александро-Невской лавры — дорического ордера, с модульонами, построены в соответствии с гравюрами Дж. Виньолы. Соблюдены пропорции, применены те же профили, заметно разве что немного меньшее профилирование обломов. В дальнейшем И. Е. Старов стал свободнее рисовать ордер: центральный портик Таврического дворца оформлен колоннами дорического ордера с зубчиками, как показано у Дж. Виньолы, но портики на боковых флигелях оформлены переходным ордером (ордер дорический по пропорциям, имеет зубчики в карнизе, но отсутствуют триглифы и уменьшен фриз).

Характерным примером дорического ордера строгого классицизма является ордер Н. А. Львова на здании Главпочтамта. Колонны, украшающие главный фасад, занимают промежуточное положение между римским дорическим и тосканским ордерами. Высота колонны составляет восемь нижних диаметров, антаблемент сильно уменьшен по высоте, фриз сливается с архитравом, отсутствуют триглифы. Карниз упрощен и близок к греческому варианту, так как его поддерживающая часть очень мало развита [28].

Греческие ордера в России первым стал применять Ч. Камерон**,** использовавший их для украшения фасадов Холодных бань в Царском Селе и павильонов в Павловске (см. прил., рис. 4.2.11,12). Ордера Камерона имеют очень тщательную деталировку, отличающую его от других мастеров.

Храм Дружбы в Павловске оформлен дорическим ордером, близким Парфенону: шестнадцать дорических колонн вырастают прямо из цоколя без базы вокруг стен круглой ротонды. Пропорции колонн чуть стройнее ордера Парфенона, профили и обломы близки по очертаниям к греческому памятнику. Широкая капитель имеет характерный греческий эхин, метопы — с рельефами,

модульоны нарисованы сплющенными, как греческие мутулы. Совершенно иначе выглядят пилястры греческого ордера в нижней части Камероновой галереи в Царском Селе. Эти фантазийные тяжеловесные пилястры из темного известняка решены на контрасте с легким светлым ордером верхнего этажа. Высота ствола около 6,5 нижних диаметров, на фризе нет триглифов, карниз простой, без модульонов. По существу, это «вольная фантазия» Камерона, так как в греческой архитектуре никогда не существовало тосканского ордера, и тем более на фуст не надевали русты.

Наиболее эффектен греческий ионический ордер Камерона (см. прил., рис. 4.2.12). Он применил знаменитый ордер храма Эрехтейона в Афинах для оформления Холодных бань, галереи в Царском Селе и павильона Трех граций в Павловске. Капители колонн с многократно закрученными волютами нарисованы почти в точном соответствии с греческим оригиналом. Карниз ордера Камероновой галереи приближен к римским традициям: присутствует развитая поддерживающая часть с зубчиками. Архитрава нет, фриз украшен венком. Аналогичный ордер использовал И. Е. Старов в интерьере Таврического дворца.

Римский ионический ордер архитекторы строгого классицизма строили в вариантах, близких к традиции Палладио, предпочитая его трактовке Виньолы (см. прил., рис. 4.2.9). Отношение антаблемента к высоте колонны составляло 1/5, в поддерживающей части карниза ставили модульоны или упрощенные кронштейны, капитель рисовали без шейки, базу всегда делали аттической. Кваренги, например, поставил подобный ионический ордер на здание Академии наук. Отличие от образца Палладио можно найти только в деталях: архитрав поделен на две части, а не на три; в поддерживающей части стоят кронштейны, а сама поддерживающая часть имеет немного иные обломы.

В 1782–1783 гг. Кваренги упразднил барочную отделку здания Иностранной коллегии и придал фасадам классическое оформление. Это сказалось на пропорциях ордера: отношение высоты колонн к антаблементу составляет 1/4, как у Дж. Виньолы. По рисунку же обломов ордер почти точно соответствует

палладианским традициям. В собственных зданиях Кваренги предпочитал следовать пропорциям Палладио.

В период строгого классицизма Кваренги рисует ионический ордер относительно точно, но впоследствии расширяет свою творческую свободу. Так, в здании Кабинета Его Императорского Величества у Аничкова моста (стр-во 1803–1805) Кваренги поставил ионические колонны с дорическим антаблементом. Кваренги указывает, что нарушение ордерного канона сделано, чтобы «... придать ионическому как можно большую силу и рельеф» [47, с. 425].

Интересны выпадающие из общего ряда ионические колонны Н. А. Львова на Свято-Троицкой церкви («Кулич и пасха»). Они носят безусловно барочный характер. Из очков волют свешиваются гирлянды цветов, высокий антаблемент имеет барочные обломы. Возможно, ордер Львова был подкорректирован местными мастерами, привыкшими работать в барочных традициях. Впоследствии такие колонны в Санкт-Петербурге уже не встречались [28].

Коринфский ордер был особенно любим Д. Кваренги, который часто украшал им свои здания. Кваренги создал свой вариант коринфского ордера, остававшийся практически неизменным на протяжении всего творческого пути зодчего. Сравним ордера Эрмитажного театра и построенного гораздо позже Александровского дворца в Царском Селе (см. прил., рис. 4.2.10). Ордер Кваренги очень похож на ордер Палладио, нет только пьедестала и зубцов в поддерживающей части. Пропорции ордера палладианские — отношение антаблемента к высоте колонны 1/5. База везде аттическая. На белом архитраве две или три последовательно расширяющиеся полки. Фриз гладкий, окрашенный в цвет фасада. Карниз у всех ордеров Кваренги белый, с упрощенными кронштейнами. Антаблемент близок к трактовке М.-А. Ложье и берет свое начало от ордера Серлио.

Самый изящный и детально проработанный коринфский ордер периода строгого классицизма принадлежит Ч. Камерону — гигантские колонны этого ордера украшают фасад центрального корпуса Павловского дворца. При ближайшем рассмотрении видно отсутствие архитрава, увеличенный фриз

непосредственно опирается на капитель. В результате пропорции антаблемента уменьшены и составляют менее 1/5 высоты колонны. Фриз обработан изящным рельефом и окрашен в белый цвет. Аттическая база выполнена из известняка. Карниз у Ч. Камерона нарисован очень детально: присутствуют и зубцы, и тщательно проработанные кронштейны с валообразно изогнутым акантовым листом.

Подобное рассмотрение и сопоставление архитектурных форм ведущих архитекторов строгого классицизма позволяет сделать выводы как о характере ордеров каждого зодчего, так и об общих закономерностях периода в целом. Д. Кваренги был последователем А. Палладио, однако ни одного колонного ордера в точном соответствии с гравюрами Палладио не создал. Любимым его ордером был коринфский, хотя он часто использовал дорический и ионический римские ордера. Тосканский ордер встречается у Кваренги реже всего и всегда с существенными отклонениями от канона. Архитектор свободно применял и варьировал элементы ордера. По сути, Кваренги, создавший свой вариант русского классицизма, заодно создал и свой вариант ордерной системы. Его ордера лаконичны, сдержанны и достаточно эффектны. Некоторые элементы ордера были им отвергнуты как несущественные.

Ч. Камерон использовал как римские, так и греческие ордера. Греческие дорический и ионический ордера Камерона носят сложный индивидуальный характер и достаточно далеко отстоят от античных аналогов. Коринфский ордер он рисовал ближе к римскому варианту. Благодаря тонкости прорисовки и большей профилировке элементов ордера Ч. Камерона существенно отличаются от ордеров других архитекторов.

И. Е. Старов точнее всего следовал образцам эпохи Возрождения, некоторые его колонные ордера являются прямым цитированием ордеров Дж. Виньолы. Впоследствии и он стал свободнее рисовать ордер. В поздних своих работах И. Е. Старов использует как образцы А. Палладио, так и греческие ордера [28].

Н. А. Львов был последователем А. Палладио, но в его архитектуре встречаются как барочные ордера, так и свободные интерпретации в духе палладианского классицизма. Львов перевел на русский язык трактат А. Палладио «Четыре книги Палладиевой архитектуры». «... В разделе об ордерной системе (главы 12–19) Львов подробно комментирует рассуждения Палладио о тосканском, дорическом и ионическом ордерах, оставляя без примечаний текст о коринфском и сложном ордерах. В такой форме выражаются творческие пристрастия Львова, отстаивавшего принципы “чистоты вкуса, соразмерности частей” с опорой на идеал архитектуры древних. В практической архитектуре Львова отчетливо выявилась любовь к тосканскому, дорическому и ионическому ордерам; в позднейших ордерах (коринфском и композитном) он, очевидно, находил безвкусие и излишества. Однако он не критикует их, а просто хранит молчание, оставляя за читателем-архитектором право использовать их в своей практике в том случае, если тому удастся послужить таким образом “чистому вкусу”» [107, с. 262].

В результате деятельности архитекторов периода строгого классицизма постепенно сложился особый вариант ордера русского классицизма, широко применявшийся по всей России в течение первой трети XIX в. Ордера зодчих строгого классицизма во многом определили направление и границы трансформации архитектурного ордера. Эти ордера сложно назвать «строгими» в смысле точного следования канонам, выработанным в эпоху Возрождения и отточенным французскими теоретиками XVII в., — строгими их делает минимализм выбранных для использования элементов. Многие канонические элементы (пьедесталы, сложные базы, многоэлементные карнизы и т. п.) упрощаются, остаются лишь наиболее значимые и определяющие элементы ордера. Особенности прорисовки ордера, несомненно, вносят свою лепту в общее своеобразие и очарование архитектуры строгого классицизма. Облик зданий в эту эпоху становится «строгим», но гармоничным, в том числе благодаря лаконичным решениям ордера [28].

Оформление фасада пилястрами в этот период применялось редко. Хотя И. Е. Старов и установил пилястры на боковые фасады Троицкого собора Александро-Невской лавры, но в общем предпочтение отдавалось полуколоннам у стены, согласно М.-А. Ложье (фасады Эрмитажного театра и Серебряных рядов, арх. Д. Кваренги). Пилястры сохраняются только в случае, если перед ними находится отдельно стоящая колонна. Этот классический прием установки колонны с отвечающей ей пилястрой применялся еще в римском Пантеоне. Так оформлены портики Академии наук и Ассигнационного банка (арх. Д. Кваренги), Таврического дворца (арх. И. Е. Старов). Иногда, окончательно отказавшись от пилястр, архитекторы ставили колонны просто напротив гладкой стены. Так решены портики Главпочтамта (арх. Н. А. Львов) и Павловского дворца (арх. Ч. Камерон).

Раскреповок, еще встречавшихся в раннем классицизме, уже не делают. Все ордера строгого классицизма штукатурные и окрашенные, естественный камень используется только для изготовления баз. Из известняка выполнены базы Концертного зала в Павловске (арх. Д. Кваренги) и базы колонн фасада Павловского дворца (арх. Ч. Камерон). Ордера окрашивали в белый цвет. Цветом могли выделить фриз (как правило, его окрашивали в цвет фасада). Стволы колонн на фасаде обычно делались гладкими, только Камерон использовал каннелюры для своих греческих ордеров. Изредка встречается утяжеление колонн рустами. Так, Н. А. Львов применил русты-квадры для оформления колонн Невских ворот Петропавловской крепости. На проекте ворот для городского вала, принадлежащем Д. Кваренги, нижнюю часть ствола колонн дорического ордера также охватывают русты (см. рис.4.2.34). При проектировании этих ворот Кваренги использовал характерный только для него прием установки квадратных ордерных столбов по краям колоннады. Эти столбы напоминают анты, стоящие по краям портиков греческих храмов. Похожие, но не связанные со стеной столбы стоят на фасаде усадебного дома в Жерновке по краям балкона.

Основным способом расстановки колонн в период строгого классицизма была колоннада, встречавшаяся гораздо чаще, чем аркада. Колоннада могла

увенчиваться фронтоном и превращаться в портик. Интерколумний всегда делали больше канонической величины — как правило, он определялся шириной простенков между окнами. Кваренги ставил обычно в квадрат 3,5 колонны (Ассигнационный банк). У Н. А. Львова расстояние между колоннами на фасаде Главпочтамта шире. Самый широкий интерколумний сделал Ч. Камерон на здании Камероновой галереи — здесь расстояние между колоннами равно их высоте.

Колонны на фасадах обычно выполнялись отдельно стоящими, изредка допускались парные колонны (фасад Павловского дворца, арх. Ч Камерон). Аркады использовались гораздо реже, тем не менее Кваренги поставил ордерную аркаду в фасаде Серебряных рядов, а Камерон — ордерную аркаду с греческим ордером на первом этаже своей галереи. Кваренги также применял архитектурную форму аркады без ордера (например, на фасаде Малого Гостиного Двора).

Рассмотрев особенности построения колонного ордера, перейдем к анализу **оформления фасадов декоративными элементами и формами**.

Эстетика классицизма сделала критериями прекрасного строгость пропорций и благородную простоту, отрицающую чрезмерную роскошь и вычурность. «... Плоскость фасадной стены освобождается от декораций» [85, с. 474], внешний облик зданий создает впечатление визуальной устойчивости и соразмерности. Число используемых видов элементов уменьшается (по сравнению с ранним классицизмом), а построение архитектурных форм начинает точнее соответствовать каноническим трактатам эпохи Возрождения.

Цоколь в период строгого классицизма делали простым, лаконичным, с визуальным утяжелением книзу (см. прил., рис. 4.2.13). Зрительно он должен был придавать зданию устойчивость. При этом цоколь старались выполнить так, чтобы его форма не напоминала форму пьедестала. Применялись следующие виды классических цоколей: простой, с верхним профилем, с базой и верхним профилем, цокольный этаж. Чаще всего встречались простые цоколи без профилей. Весь первый этаж мог быть оформлен как цокольный — так решены,

например, здания Главпочтамта (арх. Н. А. Львов) и Павловского дворца (арх. Ч. Камерон). Собственно цоколь в этих случаях делали очень простым — в виде ленты из плит естественного камня. Цокольный этаж Академии наук (арх. Д. Кваренги) облицован гранитными плитами, установленными без расшивки швов и завершающих профилей. В нем устроены квадратные окна, каждое с массивным замковым камнем. Цоколи Эрмитажного театра (арх. Д. Кваренги) и дома П. В. Неклюдова (арх. Ф. И. Демерцов) не доходят до окон первого этажа и имеют по верху профилированную тягу, вырезанную из того же камня. Узкий цоколь Ассигнационного банка (арх. Д. Кваренги) представляет собой простую гранитную ленту, по верху которой проходит штукатурный профиль, связывающий цоколь с плоскостью стены. Верхние профили цоколей строгого классицизма обычно простые — вал или четвертной вал с полочкой сверху. Снизу цоколь мог иметь расширение — базу. База цоколя на фасадах Камероновой галереи вырастает в высокую подпорную стену.

Венчающие карнизы наиболее значимых зданий в эпоху строгого классицизма старались выполнить в форме полного антаблемента. Простые карнизы без фриза и архитрава ставили на боковых флигелях или сопутствующих корпусах. Собственно карнизы делали как простыми (без зубцов и модульонов), так и сложными — с модульонами или кронштейнами. Типовым решением для многих зданий (Александровский дворец, Главпочтамт, Серебряные ряды, Троицкий собор Александро-Невской лавры и др.) стал карниз с модульонами или упрощенными кронштейнами, которые можно увидеть у Палладио на ионическом и сложном ордерах [117, с. 46, 60]. Даже карниз центрального объема Баболовского дворца (арх. И. В. Неелов), ориентированный на готический стиль, при ближайшем рассмотрении оказывается карнизом на кронштейнах. Отойти от складывающейся традиции старался Ч. Камерон: на Камероновой галерее он выполнил карниз с зубчиками, а на фасаде Павловского дворца — классический карниз коринфского ордера с зубчиками и кронштейнами.

Плоскость стены разбивали **межэтажными, подоконными и второстепенными тягами**. Значение горизонтальных тяг по сравнению с

предыдущим периодом возросло, они четко выделялись на относительно пустой плоскости стены. Архитектор выбирал и размещал тяги произвольно: например, размещая подоконную тягу и отказываясь от межэтажного карниза, он мог зрительно увеличить или уменьшить размер этажа. Подоконные и второстепенные тяги имели меньший вынос, чем венчающий или межэтажный карниз, их могли решить в виде карниза, гурта или пояса. Эти тяги разбивали стену, но при этом сохраняли ее массивную визуальную плоскость. Так, фасад Эрмитажного театра (арх. Д. Кваренги), помимо цоколя и венчающего карниза, имеет три промежуточные тяги: второстепенную тягу, продолжающую импост полуциркульных впадин первого этажа; кордонный карниз над первым этажом и пояс с меандром в уровне перекрытия под верхним малым этажом. Тяги в виде поясов декорировали орнаментом (пояс с розетками на фасаде Павловского дворца).

В трудах теоретиков ордерной архитектуры, помимо колонного ордера, описываются следующие **виды вертикального членения фасада**: выступы, лопатки, столбы, цепи и столбы из рустов, контрфорсы, атланты и т. д. Строгий классицизм отказывается практически от всех перечисленных элементов, здесь находят применение только приемы, расчленяющие плоскость стены: ризалиты, выступы и раскреповки. С их помощью выделяется средняя часть фасада, в которой располагается портик (дом П. В. Неклюдова, Ассигнационный банк, Павловский дворец). С помощью ризалитов и выступов акцентируются боковые части фасадов (Академия наук). Раскреповки выделяют боковые части фасада Эрмитажного театра (арх. Д. Кваренги), выходящего на Дворцовую набережную. Лопатки и столбы из рустов в период строгого классицизма не используются.

Используемые **элементы обработки поля стены** (русты, впадины, ниши, филенки, скульптурные элементы, фактура) отличаются лаконизмом и ориентируются на классические традиции. Поверхность стен оштукатуривается и окрашивается в светлые пастельные тона, менее насыщенные по сравнению с предыдущим периодом. Основные цвета фона фасада — серый, бежевый, светло-охристый, реже неяркие оттенки голубого, зеленого и т. п. Белый цвет, как

правило, служит для выявления архитектурных декоративных элементов. Естественный камень для облицовки фасадов не применяется, он используется только для защиты цоколя. Исключением является Камеронова галерея, где первый этаж оформлен как цокольный и облицован серым пудостским камнем.

Во многих зданиях для первого этажа применялись штукатурные **русты** (см. прил., рис. 4.2.14). Они могли быть ленточными (французскими, без вертикальных швов) и итальянскими (с вертикальными швами). Стены Ассигнационного банка (арх. Д. Кваренги) в уровне первого этажа отделаны штукатурными французскими рустами, два нижних цокольных ряда которых имеют большую высоту. Полуциркульные окна обрамлены клиновидными рустами, а замковый камень украшен львиной маской. Идентично оформлена плоскость стены первого яруса колокольни собора Владимирской иконы Божией Матери (арх. Д. Кваренги): французские штукатурные русты, арочные клиновидные русты над окнами и замковый камень с кронштейном. Стены первого этажа дома П. В. Неклюдова (арх. Ф. И. Демерцов) оформлены двумя видами рустов: в центральной выступающей части главного фасада стоит итальянский руст, имитирующий отдельные камни, по бокам от нее — горизонтальные ленточные русты. Швы рустов в сечении прямоугольные, без дополнительных профилей. Центральная часть главного фасада Павловского дворца в уровне первого этажа оформлена итальянскими рустами. Шов треугольный, кромки скошены под углом 45 градусов. Нижняя часть фасада Эрмитажного театра (арх. Д. Кваренги) также обработана штукатурным рустом с вертикальными перевязками швов, имеющих в сечении форму обратной четвертной выкружки. Плоскость рустов большинства зданий — гладкая. Исключением являются стены первого этажа Камероновой галереи, сложенные из крупных блоков пудостского камня. Простенки между окнами и первый ряд камней над окнами имеют грубую фактуру, остальные плоскости стены выполнены из гладких камней.

Строгий классицизм отличался сдержанностью декора, тем не менее зодчие использовали **скульптурные элементы** в местах, определенных классической

традицией (см. прил., рис. 4.2.15). Рельефные композиции располагались в филенках, на фризах, в тимпанах фронтонов и т. п.; круглая пластика — в нишах, на фронтонах, между колоннами. Скульптурные композиции были неизменно обращены к темам Древней Греции и Рима. Ниши, обычно полуциркульные и полукруглые в плане, делали без обрамлений, архивольта и дополнительных украшений — их оставляли гладкими и предназначали для установки статуй. Филенки (как правило, прямоугольные, обрамленные простой тягой) могли быть украшены рельефом. Во фронтонах устраивались барельефные композиции. Над оконными и дверными проемами часто располагались медальоны. Например, на стенах Храма Дружбы в Павловске (арх. Ч. Камерон) размещены 16 медальонов со скульптурными композициями на четыре повторяющихся аллегорических сюжета («Вручение дарственной грамоты наследнику», «Минерва-Виктория», «Справедливость» и «Щедрость»), выполненными по моделям Ж.-Д. Рашетта лепщиком Бернаскони. На фасаде Эрмитажного театра в полуциркульных нишах стоят скульптурные фигуры; над вторым этажом идет пояс с меандровым греческим орнаментом, а в круглых верхних нишах размещены бюсты деятелей искусства. Все ниши выполнены без украшений — ни наличников, ни архивольтов. На главном фасаде Павловского дворца в полуциркульных нишах также стоят скульптуры, а над проемами второго этажа находятся медальоны с античными аллегориями. Все ниши строгие, без рельефов или обрамления.

Концертный зал в Павловске (арх. Д. Кваренги) — одно из наиболее совершенных произведений мастера. «... На гладких наружных стенах его выведен лепной фриз из цветочных гирлянд и букраниев (черепов быков). Внутри ротонды и портика размещены барельефы на античные темы работы известного русского скульптора М. Козловского» [84, с. 745]. Центр его фасада выделен ризалитом с треугольным фронтоном, тимпан которого украшен венком с гирляндами. Этот мотив постоянно встречается у Кваренги, его можно увидеть, например, на проекте фронтона Ассигнационного банка и на фронтоне Коллегии иностранных дел.

Крыши в период строгого классицизма ставили только вальмовые, чаще всего на четыре ската, с уклоном, примерно соответствующим римскому фронтону. Украшений выше карниза гораздо меньше, чем в предыдущий период, они более сдержанны и имеют ограниченный набор форм. Даже парапет в виде балюстрады встречается редко (так, Д. Кваренги поставил балюстраду на стены Александровского дворца в Царском Селе, однако большинство его проектов не имеет парапета). Исключением является напоминающий о средневековой архитектуре парапет с зубцами Баболовского дворца (арх. И. В. Неелов).

Основным элементом **верхнего завершения стен**, акцентирующим главные композиционные оси фасадов, являлся треугольный римский фронтон. Греческих фронтонов в этот период не ставили даже на зданиях, ориентированных на греческую архитектуру. Фронтоны Камероновой галереи — римские. Не использовались также полуфронтоны, лучковые и иные фронтоны. Аттики устанавливали только над триумфальными арками, но не на зданиях. Купола делали сферические, по образцу римского Пантеона. Так, купола павильона «Храм Дружбы» (арх. Ч. Камерон) и церкви Марии Магдалины (арх. Д. Кваренги) имеют в основании переходные ступени, четко отсылающие к античному аналогу.

Окна главных этажей в эпоху строгого классицизма делались прямоугольными, полуциркульными или сложными. Лучковые окна не использовались. Наиболее распространены были **прямоугольные окна** — как без обрамления (с подоконным карнизом), так и со всевозможными классическими обрамлениями: с фаской, с рустами и замковым камнем, с наличником, с сандриком, с сандриком на кронштейнах, с сандриком на кронштейнах и фронтоном, с сандриком на кронштейнах и контрналичником, ордерное окно (см. прил., рис. 4.2.16). Появляется также особая форма — прямоугольное окно в полуциркульном обрамлении.

Прямоугольные окна без обрамления часто встречаются на фасадах зданий строгого классицизма. Несмотря на простоту и отсутствие декоративных элементов, они использовались даже на главных фасадах дворцов и государственных учреждений (здание Главпочтамта, арх. Н. А. Львов).

Западающая узкая фаска обрамляет окна Академии наук (арх. Д. Кваренги). Прямоугольные окна с рустованной перемычкой из клиновидных камней ставили на первых этажах зданий. Такие окна выполнены на фасаде Коллегии иностранных дел (перестройка Д. Кваренги). Пропорции оконных проемов приближены к двум квадратам. Наличники использовались не часто. Они имели классическое сечение, но их ширина была несколько меньше канонической. Д. Кваренги, рисуя окна с наличником, иногда использовал особый элемент — расширяющиеся ушки по сторонам окна снизу (Ассигнационный банк). Такое решение наличника характерно только для него, другие архитекторы ушек не применяли. Над окном могли поставить сандрики. Сандрик без кронштейнов можно увидеть на доме П. В. Неклюдова (арх. Ф. И. Демерцов). На фасадах Кваренги (Александровский дворец, Ассигнационный банк) под сандриком всегда стоят кронштейны, близкие к образцам Дж. Виньолы. Ч. Камерон обрамил прямоугольные окна на фасаде Павловского дворца сандриком с фронтоном на кронштейнах и контрналичником. Богатая декоративная порезка профилей этих окон является исключением из общего стиля эпохи. Пропорции окон — в два квадрата, ширина наличника классическая (1/6 ширины окна). Ордерные окна применялись редко. Их можно увидеть, например, на проектном чертеже павильона в Царском Селе (арх. Д. Кваренги) на боковых частях фасада (см. прил., рис. 4.2.29). В период строгого классицизма широко использовался прием расположения прямоугольного окна в полуциркульном обрамлении (верхний полукруг при этом оставляли в виде гладкой впадины). Такие окна ставились на первых рустованных этажах (Павловский дворец, арх. Ч. Камерон; Ассигнационный банк, арх. Д. Кваренги). Решение обрамления каждый раз было строго индивидуальным.

Полуциркульные окна в этот период делались реже и имели меньше вариантов обрамления: окно в рустованной стене, окно с архивольтом и импостом, ордерное окно (см. прил., рис. 4.2.17). Полуциркульное окно в рустованной стене первого этажа Главпочтамта (арх. Н. А. Львов) обрамлено западающими гранями фасок и клиновидными камнями перемычки. Согласно

классическим канонам пропорции окна вписываются в 2,5 квадрата. На башне Троицкого собора Александро-Невской лавры (арх. И. Е. Старов) можно увидеть полуциркульное окно, обрамленное архивольтом и лопатками с импостом. Полуциркульное ордерное окно второго яруса колокольни собора Владимирской иконы Божией Матери (арх. Д. Кваренги) — редкий пример ордерного окна. Богато оформленное окно выделяется на фоне сдержанных окон этого периода. Окно описано портиком дорического ордера, напоминающим о подобных решениях римской классической архитектуры и эпохи Возрождения. Пропорции оконного проема — 2 квадрата, верхний полукруг обрамлен архивольтом, опирающимся на импост.

Сложные окна строгого классицизма могут быть сведены к одной схеме: полуциркульное окно разбито на три части с двумя вертикальными простенками, а верхний полукруг отделен горизонтальным импостом (см. прил., рис. 4.2.18). Эти окна, называемые также термальными, появились в архитектуре Санкт-Петербурга в период раннего классицизма и получили затем широкое распространение. Сложное окно второго этажа Малого Гостиного Двора (арх. Д. Кваренги) по вертикали разделяется двумя колоннами ионического ордера и продолжающимися от них вверх лопатками, а по горизонтали — профилированной тягой. Арка обрамлена широким архивольтом с замковым камнем, опирающимся на импост; под прямоугольным окном — ниша с балясинами. Подобное сложное окно выполнено на торцевом фасаде дачи графа Безбородко (арх. Д. Кваренги). Пропорции общей композиции вписываются в 2 квадрата. Нижнюю часть окна разделяют две колонны ионического ордера, верхнюю — узкие столбики. Нижнюю часть окна от верхней отделяет широкий профилированный карниз. Под окном располагается ниша с балясинами. На первом ярусе Камероновой галереи находится сложное окно с вытянутыми по горизонтали пропорциями. Его прямоугольная и полуциркульная части разделены горизонтальной тягой, по вертикали окно делится двумя столбиками. Над окном расположен большой замковый камень, шириной почти в половину нижележащего окна. Сложные окна боковых выступов фасада Эрмитажного

театра (арх. Д. Кваренги) состоят из нижнего вертикального прямоугольного окна и верхнего полукруглого. Вся композиция располагается в полуциркульной нише, верхняя часть окна отделяется от нижней карнизом.

На фасаде Баболовского дворца (арх. И. В. Неелов) можно увидеть **стрельчатые окна**. На одном флигеле они обрамлены западающей фаской, на другом — выступающими плоскими наличниками. Стрельчатые окна, как и здания романтического направления, являются исключением в данный период.

Окна дополнительных этажей делались прямоугольными лежачих пропорций, квадратными, полукруглыми, круглыми и очень редко овальными (см. прил., рис. 4.2.19). Все окна решались очень строго, в большинстве случаев без обрамления или с минимальным обрамлением. Прямоугольные окна лежачих пропорций (обычно без обрамления) ставили в подвальных и цокольных этажах. Так, цокольный этаж Академии наук (арх. Д. Кваренги) имеет квадратные окна с большим замковым камнем сверху. Окна с пропорциями, близкими к квадратным, согласно принципам Палладио чаще размещали в верхних малых этажах. Квадратные окна Павловского дворца (арх. Ч. Камерон) расположены на третьем этаже главного фасада. Окна не имеют обрамления и снизу опираются на подоконную тягу, решенную в виде пояса с розетками. Полукруглые окна ставили над прямоугольными окнами нижележащего этажа, чтобы зрительно увеличить его высоту. Так стоит полукруглое окно второго этажа Александровского дворца (арх. Д. Кваренги). Оно выполнено наподобие окна Диоклетиана и состоит из трех окон, обрамленных общим архивольтом. Круглые окна делают в верхних малых этажах. Их можно увидеть, например, на зданиях Н. А. Львова: на церкви «Кулич и пасха» круглое окно имеет радиальную расстекловку, на фасаде здания Главпочтамта — более строгую крестообразную. Н. А. Львов также использовал и горизонтальное овальное окно (на Свято-Троицкой церкви «Кулич и пасха»), но такую форму можно рассматривать скорее как исключение, отголосок ушедшего барокко.

Анализ особенностей архитектурного построения окон строгого классицизма позволяет выявить наиболее характерные черты данного периода:

широкий спектр прямоугольных окон — от форм с полным отсутствием декора до сложных классических окон с сандриком на кронштейнах и контрналичником; появление новой архитектурной формы — прямоугольного окна в полуциркульном обрамлении; распространение сложных окон, решенных по типу термального; минимальный декор окон второстепенных этажей или его полное отсутствие.

Двери в период строгого классицизма предпочитают делать прямоугольными, полуциркульные двери встречаются несколько реже (см. прил., рис. 4.2.20). В предшествующий период раннего классицизма наблюдалась обратная тенденция. Пропорции дверей составляют обычно от 1,75 до 2–2,5 квадратов. Встречается как глухое заполнение дверных створок, так и светлое остекленное. Формы обрамлений прямоугольных дверей простые классические: с наличником, с сандриком, с сандриком на кронштейнах, с сандриком и фронтоном. Получает распространение новая, ранее не встречавшаяся форма дверей — прямоугольная дверь в полуциркульном обрамлении. Полуциркульные двери обрамляются наличником и ставятся в рустованных стенах. Помимо обычных дверей, встречаются также витражные двери (входы в магазины и летние дворцовые павильоны) и ворота для въезда карет во внутренние дворы (см. прил., рис. 4.2.21).

Прямоугольные двери имеют самое разнообразное обрамление, но практически всегда остаются художественно сдержанными. Наличники становятся у́же, чем в период раннего классицизма, их ширина составляет от 1/5 до 1/9 ширины окна. Прямоугольная дверь с наличником выполнена на главном фасаде Академии наук (арх. Д. Кваренги). Пропорции проема классические — 2 квадрата. Проем заполнен собственно двустворчатой филенчатой дверью и верхней фрамугой, разбитой переплетами на три вертикальных прямоугольника. Профилированный наличник шириной в 1/5 проема, в обломах которого можно увидеть еще барочные черты, опирается на тумбу.

Храм Дружбы в Павловске (арх. Ч. Камерон) имеет прямоугольную дверь с наличником и сандриком. Пропорции двери классические: 2 квадрата по высоте.

Каждая из двух створок разделена по высоте на 3 квадрата и 1 верхний горизонтальный прямоугольник. Дверь деревянная, с заклепками, выполнена по мотивам классических древнеримских дверей. Ширина наличника равна ширине сандрика (1/6 ширины проема).

Прямоугольная дверь с наличником и сандриком на кронштейнах стоит на торцевом фасаде одного из крыльев Александровского дворца (арх. Д. Кваренги). Ее пропорции также соответствуют двум квадратам. Высота сандрика на кронштейнах — 1/7 ширины проема. Проем обрамляется узким (1/9 ширины) наличником, который заканчивается снизу расширяющимися ушками (характерный прием Кваренги) и опирается на тумбы.

Прямоугольная дверь в полуциркульном обрамлении — особая форма решения дверей, характерная именно для строгого классицизма. Такие двери стоят, например, на главном фасаде Павловского дворца (арх. Ч. Камерон). Прямоугольная дверь вписана в гладкую полуциркульную нишу в рустованной стене, обрамленную клиновидными камнями. Прямоугольная дверь в полуциркульном обрамлении представлена также на фасаде здания Коллегии иностранных дел (арх. Д. Кваренги). Самой характерной ее особенностью является несоблюдение классических пропорций: дверь вытянута до 2,5 квадратов, а пропорции общей портальной композиции еще более усиливают эту черту (арка проема имеет пропорции 3 квадрата). Это нарушение напоминает о том, что фасад первоначально был барочным и лишь впоследствии перестроен Кваренги в классический.

Полуциркульные двери встречаются несколько реже. Полуциркульная дверь на фасаде Главпочтамта (арх. Н. А. Львов) расположена в рустованной стене и обрамлена наличником. Полуциркульными решали также витражные двери больших проемов. Их ставили в летних дворцах и павильонах, во входных проемах магазинов. Д. Кваренги применил в нескольких своих проектах особую сложную полуциркульную форму двери — на основе построения термального окна. Такая дверь стоит на выходящем в парк фасаде Александровского дворца. Пропорции всего проема — 2 квадрата. Под полукруглым верхним окном,

разделенным на три части вертикальными стойками, проем разбит импостом. Низ делят на три неравные части две дорические колонны. Сложная витражная дверь стоит на втором ярусе Камероновой галереи. Ее нижний прямоугольник разбит колоннами дорического римского ордера, а верхний полукруг имеет радиальную расстекловку. Возможно, в основе такой композиции лежит трансформация окна Баччо д'Аньоло [110, с. 227]. Пропорции всей портальной композиции приближены к квадрату, пропорции двустворчатой двери — к двум квадратам. Витражными решены проемы лавок Серебряных рядов (арх. Д. Кваренги). Архитектор изобразил на чертеже заполнение этих проемов, хотя в то время проемы на чертежах было принято заливать равномерным темным тоном. Проемы магазинов Кваренги решал как по типу окна Баччо д'Аньоло с радиальной верхней расстекловкой (Серебряные ряды), так и по образцу термального окна с вертикальным верхним остеклением (Торговые ряды).

Проемам **ворот** по мере возможности старались придавать классические пропорции. Проем бокового фасада Главпочтамта (арх. Н. А. Львов) — полуциркульный, в 1,5 квадрата, обрамлен архивольтом с замковым камнем. Проездные ворота Эрмитажного театра (арх. Д. Кваренги) — прямоугольные, в 2 квадрата, сверху располагается полукруглое окно малого второго этажа. В целом проем выглядит классическим полуциркульным, с несколько вытянутыми пропорциями (2,5 квадрата).

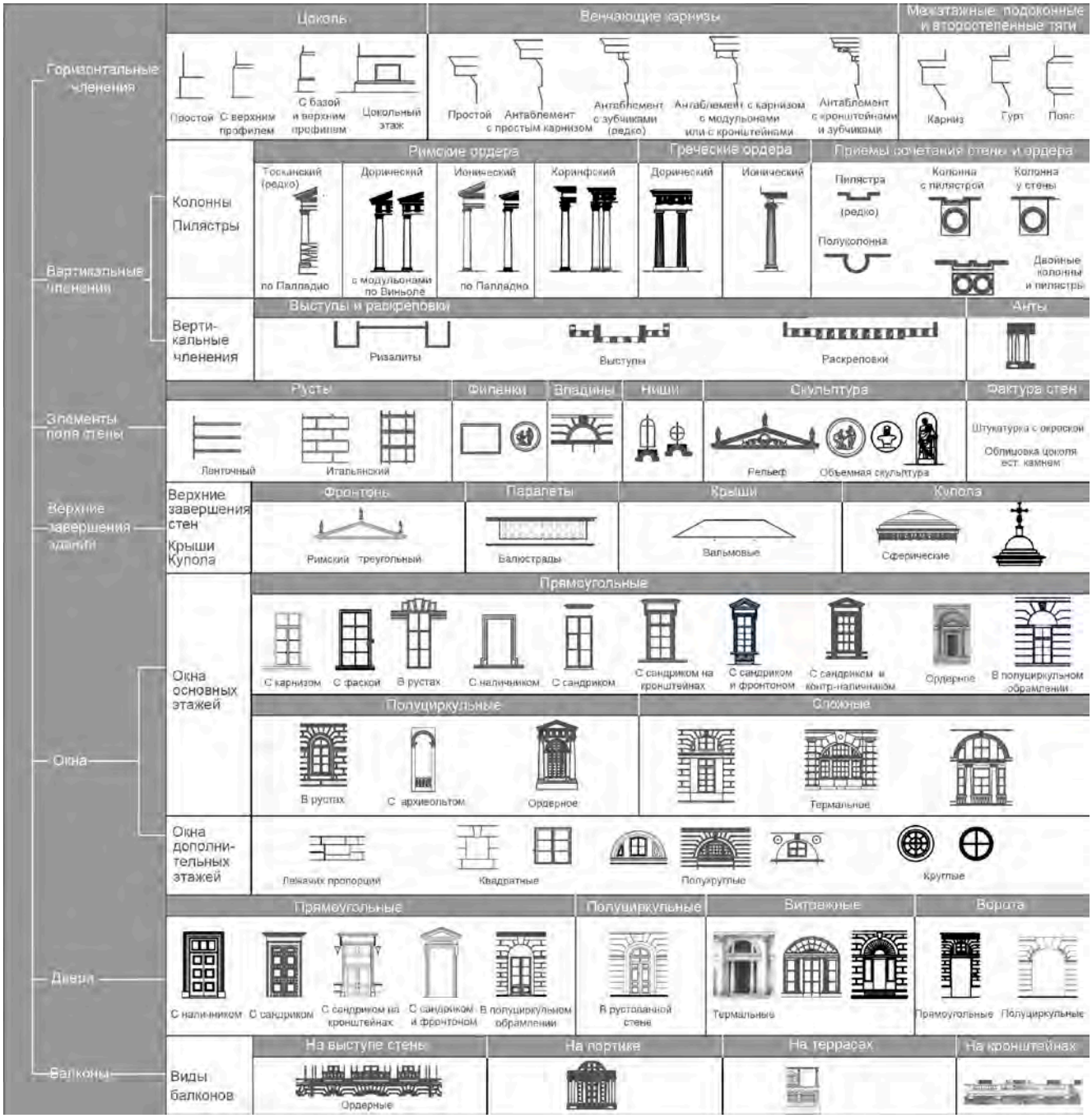
Входы наиболее значимых зданий строгого классицизма предварялись большими парадными **крыльцами** (см. прил., рис. 4.2.22). Размеры ступеней и подиумов в эту эпоху существенно увеличились, так как данные элементы придавали зданию парадность и величественность. Высокая трехсторонняя лестница-крыльцо ведет к главному входу в Троицкий собор Александро-Невской лавры (арх. И. Е. Старов). Прямоугольное в плане выступающее крыльцо подводит к портику римского дорического ордера. Крыльцо Ассигнационного банка на проекте Кваренги имело аналогичное решение. Открытые полукруглые в плане лестницы использованы на торцевых фасадах боковых флигелей Александровского дворца (арх. Д. Кваренги). Крыльцо у главного входа в

Павловский дворец (арх. Ч. Камерон) решено по образцу римских подиумов: лестничный марш углублен, а по бокам лестницу ограждают пилоны. Сам вход оформлен как аркада. Крыльцо по образцу подиума стоит и в усадьбе А. К. Нартова «Жерновка» (арх. Д. Кваренги), здесь на нем размещен портик с балконом. Высокое крыльцо Академии наук (арх. Д. Кваренги) состоит из двух маршей, расположенных параллельно плоскости фасада. «... Единственную уступку прошлому можно уловить в решении центральной лестницы, вынесенной за пределы основной линии фасада, поднимающейся двумя маршами с разных сторон на площадку основания колоннады. Подобного типа лестницы, но не столь массивные, были характерны для жилой застройки Петербурга более ранней поры» [84, с. 734].

Балконы в эпоху строгого классицизма применялись реже, чем в предшествующий период. Наиболее часто использовались ордерные балконы на выступе стен и балконы на входном портике, реже — балконы на террасах и совсем редко — балконы на консолях (см. прил., рис. 4.2.23). Ордерный балкон на выступе стен по образцу чертежей Палладио стоит на здании Главпочтамта (арх. Н. А. Львов). Второй этаж выступающего портика Ассигнационного банка (арх. Д. Кваренги) оформлен ордерным балконом с балюстрадой. Балясины здесь — классические кувшинообразные, балясин с острым ребром уже не используют. Балкон над входным портиком усадьбы «Жерновка» (арх. Д. Кваренги) огражден металлической решеткой. В этот период применяются как кованые, так и чугунные ограждения. Большой балкон в три окна Д. Кваренги поставил только на доме Ф. И. Гротена. Балкон на консолях считался не вполне классической формой и его старались избегать.

На основе приведенного выше анализа составлена сводная классификация архитектурных фасадных форм строгого классицизма (см. таблицу 10), выявляющая общие черты стилистики архитектурных элементов данного периода: ограниченный набор форм, строгую классическую деталировку, обращение к античной архитектуре и творчеству А. Палладио.

Таблица 10 – Классификационная система архитектурных фасадных элементов строгого классицизма



Таким образом, архитекторы Санкт-Петербурга периода строгого классицизма, ориентируясь на канонические классические формы, творчески переосмысляли западноевропейский опыт. Путем трансформации и развития фасадных форм они создали целостную систему архитектурных элементов, определившую образ столичного города.

4.3. Особенности трактовки фасадных элементов в период павловского классицизма (1796–1800 гг.) в Санкт-Петербурге

В период короткого правления Павла I (ноябрь 1796 г. – март 1801 г.) в стилистике архитектурных форм произошли существенные изменения. Ведущие архитекторы эпохи — Д. Кваренги и Ч. Камерон отошли на второй план, а вперед, по воле императора, выдвинулся Винченцо Бренна. «... В России каждое царствование совпадало обычно с периодом господства вполне определенного архитектурного стиля, и даже в дни недолгих царствований все же чувствуется тот или другой стилистический оттенок эпохи. Поэтому, если можно говорить о Петровском стиле, об Елизаветинском и даже об Аннинском <…> то естественно, что и краткое царствование Павла I должно было внести в Екатерининский классицизм свой особый оттенок, почти достаточный для того, чтобы оправдать выражение “Павловной стиль”. <...> То, чем Растрелли был для Елизаветинского времени, чем были Ринальди, Камерон и Кваренги для Екатерининского, — мы видим при Павле в лице Бренны» [47, с. 429–430]. Ведущая стилистическая направленность этого периода — обращение к архитектуре имперского Рима и средневековой романтике. «... Принципиально иным стало отношение к античности. Исчезла легкость и поэтичность обобщенных греко-римских образов Камерона. Мощный, сочный, с отчетливым ощущением силы, монументальный образ Рима эпохи расцвета империи стал доминировать и в организации пространства, и в декоре, предельно насыщенном, обращенным к тому, что Генрих Вельфлин назвал “барочной античностью”» [164]. Короткий временной промежуток существования стиля не позволяет говорить о выработке целостной системы архитектурных форм, но выявить основные особенности трактовки фасадных элементов все же возможно.

Имя **Винченцо Бренна** (1747–1820) стоит особняком среди архитекторов конца XVIII в. Любимый зодчий Павла I заплатил сполна за короткое время свободного творчества на посту ведущего архитектора столицы Российской империи: его произведения подверглись суровой критике и почти забвению,

авторство многократно оспаривалось, а проекты приписывались другим архитекторам. Тем не менее, творчество В. Бренна чрезвычайно значимо для архитектурного облика Санкт-Петербурга и его пригородов. Бренна завершил строительство загородных резиденций Павла I — Гатчинского и Павловского дворцов, а в центре Санкт-Петербурга возвышается главное его творение — Михайловский замок, формирующий ансамбль Летнего сада и Марсова поля. Величественный облик замка неотделим от образа Северной столицы и всегда тревожил романтически настроенные умы российской интеллигенции [34]. Незаслуженно забытое в XIX в. творчество В. Бренна подробно описано исследователями архитектуры XX–XXI вв. О нем писали И. Грабарь, Н. Е. Лансере, Д. О. Швидковский, В. К. Шуйский [47, 93, 175, 164]. «... Классицизм этого ведущего мастера Павла I представляет собой необычное, не вполне еще объясненное явление. По возрасту принадлежа к поколению Камерона и Кваренги (он родился в 1747 г.), он попал в Рим несколько раньше их и, обучаясь у великого знатока перспективных рисунков Стефано Поцци, застал последние отсветы барочных влияний, вскоре уничтоженных в Риме интернациональным кругом создателей архитектуры европейского неоклассицизма. С одной стороны, он продолжил изучение античных терм вслед за Камероном, но увидел в гротесках и других остатках декора этих сооружений иную, более театрализованную античность, чем британский мастер» [164].

При анализе архитектурных форм были рассмотрены следующие здания, построенные по проектам В. Бренна: портал «Маска» (стр-во 1795–1797), Михайловский замок (стр-во 1797–1801), два здания кордегардий (стр-во 1798–1799), Румянцевский обелиск (стр-во 1798–1799) и крепость Бип (стр-во 1795–1797).

В период недолгого царствования Павла I, помимо В. Бренна, проектируют и строят Д. Кваренги, Ч. Камерон, И. Е. Старов, П. Е. Егоров, Ф. И. Волков, Ф. И. Демерцов и другие архитекторы, но им поручают гораздо менее значимые работы. Период павловского классицизма существенно отразился и на творчестве

этих зодчих, но все же они остались гораздо ближе к стилистике строгого классицизма, чем Бренна.

При рассмотрении архитектурных форм анализировались также следующие постройки и проекты: башня Городской думы (стр-во 1799–1804 гг., арх. Д. Феррари), Мальтийская капелла (стр-во 1798–1800 гг., арх. Д. Кваренги), Приоратский дворец (стр-во 1798–1799 гг., арх. Н. А. Львов), Сергиевский всей артиллерии собор (стр-во 1796–1800 гг., арх. Ф. И. Демерцов), Знаменская церковь (церковь во имя Входа Господня в Иерусалим) (стр-во 1794–1804 гг., арх. Ф. И. Демерцов), дом графа Аракчеева (стр-во 1798–1799 гг., арх. Ф. И. Демерцов), церковь Покрова Пресвятой Богородицы в Коломне (стр-во 1796–1803 гг., арх. И. Е. Старов), офицерский корпус Семеновского полка (проект Ф. И. Волкова, 1796 г.).

Общее **композиционное решение фасадов** павловского периода в целом соответствует основополагающим композиционным правилам классицизма, требующим симметрии и визуальной устойчивости фасада, однако оба эти принципа уже не столь доминируют. Так, фасады Михайловского замка (арх. В. Бренна) благодаря сложному решению замковой церкви не выглядят однозначно симметричными. Появляются даже асимметричные решения фасадов в духе романтического средневековья (Приоратский дворец, крепость Бип). Композиционную схему павильонов кордегардий (арх. В. Бренна) можно было бы назвать центричной, но в отличие от классических центричных схем павильоны имеют почти барочное решение в плане, их боковые фасады отличаются от главных, а центр композиции не выделен. Храмы в этот период строят как по вытянутой многоосевой схеме (Сергиевский всей артиллерии собор, арх. Ф. И. Демерцов; церковь Покрова Пресвятой Богородицы, арх. И. Е. Старов), так и по центричной (Знаменская церковь, арх. Ф. И. Демерцов). Классическое здание должно быть визуально спокойным и уравновешенным, однако широкое использование в композициях построек башен и шпилей идет вразрез с этим принципом.

Применяются почти все типы **ордерного построения фасадов**: безордерная композиция, ордер одноэтажного здания (портал «Маска», арх. В. Бренна), поэтажный ордер (башня Городской думы, арх. Д. Феррари), колоссальный ордер (Сергиевский всей артиллерии собор, арх. Ф. И. Демерцов), колоссальный ордер на цокольном этаже (главный фасад Михайловского замка, арх. В. Бренна). Ордер, безусловно, остается важным элементом фасада, но его значение снижается. Гораздо чаще, чем в период строгого классицизма, встречаются здания, решенные по безордерной схеме. Отсутствие колонного ордера характерно не только для романтических эклектичных построек (Приоратский дворец, арх. Н. А. Львов; крепость Бип, арх. В. Бренна), но и для классических зданий (Холодная ванна в Павловске, арх. Ч. Камерон). Среди ордерных схем наиболее распространен по-прежнему колоссальный ордер на цокольном этаже (Михайловский замок, арх. В. Бренна).

В период павловского классицизма несколько меняется характер **профилей и обломов**, появляются раскреповки и некоторые барочные элементы. Обломы В. Бренна — классические римские, четкие и лаконичные (см. прил., рис. 4.3.1). Профилей с верхними подсечками не используют. Иногда, впрочем, можно увидеть чуть более глубокую подсечку загибающего каблучка, однако она сделана скорее для ясности форм, чем для отсылки к барочной традиции. Профили — без порезок, на поясах иногда встречается орнамент (например, меандр). Особенно выделяются наличники Михайловского замка: глубина и четкость обломов делают их почти неоклассическими. Зубцы, кронштейны и модульоны В. Бренна использует часто и разнообразно[34]. Применяет он и некоторые барочные элементы — раскреповки и фантазийные вертикальные кронштейны (северный фасад Михайловского замка). Греческих обломов Бренна не использует, однако другие архитекторы этого периода остаются верны античным идеалам строгого классицизма: И. Е. Старов, Ф. И. Волков и Ф. И. Демерцов ставят греческие ордера на фасады некоторых своих зданий и, соответственно, используют греческие обломы (например, Ф. И. Волков на фасаде солдатских казарм лейб-гвардии Семеновского полка) (см. прил., рис. 4.3.17).

В ордерах Бренна отчетливо видно влияние архитектуры поздней Римской империи. Он использует только римские ордера — дорический и ионический, реже коринфский. В качестве **дорического ордера** В. Бренна рисует на своих фасадах ордер, занимающий, по сути, промежуточное положение между тосканским и дорическим (см. прил., рис. 4.3.2). Видимо, находясь под влиянием строгого классицизма и теорий М.-А. Ложье [189], В. Бренна считал тосканский ордер недоразвившимся дорическим. Ордер Бренна имеет пропорции дорического: отношение высоты колонны к нижнему диаметру 1:8. Триглифов на фриз Бренна не ставит, несмотря на то, что они считались неотъемлемой частью дорического ордера со времен Витрувия [23, с. 77]. Архитрав и карниз Бренна рисует свободно и каждый раз несколько иначе. Северный фасад Михайловского замка украшает галерея мраморных дорических колонн. Пропорции ордера, формы капителей и баз — дорические, по Дж. Виньоле, но антаблемент не имеет ни триглифов, ни модульонов. Архитрав ближе к коринфскому ордеру, карниз — к тосканскому, по Палладио. Обойдя вокруг Михайловского замка, можно увидеть, что под этим же антаблементом на других фасадах присутствуют колонны как ионического, так и коринфского ордеров. Входной портик дворового фасада Михайловского замка также оформлен колоннами некоего промежуточного ордера: их высота менее 7,5 нижних диаметров, на фризе нет триглифов. В поддерживающей части карниза стоят кронштейны, что не характерно ни для дорического ордера, ни тем более для тосканского. Колонны первого этажа здания левой кордегардии отходят от канона еще дальше: по пропорциям ордер дорический, но колонны обвиты круглыми в плане рустами, а их шейки имеют преувеличенную высоту. База ближе к дорической прорисовке, чем к тосканской. Антаблемент не имеет архитрава, на фризе нет триглифов. В поддерживающей части карниза есть зубчики, но их расположение между криволинейными обломами скорее приближает карниз к ионическому или композитному ордеру. Вместо пьедестала — невысокий цоколь тумбой [28].

Наиболее значимые места фасадов В. Бренна оформляет **ионическим ордером**, отталкиваясь в своих построениях от ордера Дж. Виньолы и

относительно свободно трансформируя его (см. прил., рис. 4.3.3, 4.3.4). Главный фасад Михайловского замка украшен ионическими колоннами из естественного камня (В. Бренна, подобно А. Ринальди, часто использовал естественный камень). Гигантский ордер стоит на цокольном этаже. Пропорции колонн ближе к Дж. Виньоле (антаблемент составляет 1/4 высоты колонны). Вместо пьедестала применена тумба высотой до подоконного парапета. База колонн — аттическая (эту базу все русские архитекторы XVIII в. ставили под колоннами сложных ордеров, предпочитая ее базам Дж. Виньолы и А. Палладио). Колонны — гладкие мраморные, без каннелюр. Капитель без шейки, украшена ониками. Антаблемент решен ближе к сложному ордеру, чем к ионическому. Архитрав разделен двумя поясами, хотя и Палладио, и Виньола делят архитрав ионического ордера тремя поясами. Фриз выполнен из естественного камня малинового цвета с надписью золотыми буквами римским капитальным шрифтом. Карниз в поддерживающей части имеет упрощенные кронштейны, решенные как простые бруски. Подобные ионические колонны поставлены на западном фасаде Михайловского замка (на первом этаже, у дворцовой церкви). Они также выполнены из камня, но антаблемент оштукатурен. Колонны двойные, антаблемент раскрепован, что является несомненным признаком барочных традиций — раскреповки в период строгого классицизма не допускались. Профиль карниза существенно отличается от профиля карниза колонн главного фасада: он гораздо проще, так как в поддерживающей части нет кронштейнов. Карниз решен так же, как и карниз дорического ордера северного фасада [34].

Портал «Маска» в Гатчине, выполненный из пудостского камня, В. Бренна также оформил ионическим ордером, близким по пропорциям к ордерам Виньолы. Пьедестал простой, в виде прямоугольных тумб. База, как всегда, аттическая. Капитель без шейки, а архитрав выполнен из трех поясов, по Виньоле. Карниз не имеет зубцов (вероятно из-за сложности обработки камня), но вместо них под карнизом расположена полочка, зажатая между двумя рядами переходных элементов. Именно так в свое время рисовали карнизы Ф. Растрелли и А. Ринальди.

Другие архитекторы этого периода тяготели к более классическому рисунку ионического ордера: Ф. И. Волков поставил ионические колонны на здание офицерского корпуса Семеновского полка, а Ф. И. Демерцов оформил ими фасады Знаменской церкви и Сергиевского всей артиллерии собора. В отличие от В. Бренна, бравшего за основу ордер Виньолы, Ф. И. Демерцов придерживался в своих построениях ионического ордера Палладио [34].

Коринфский ордер В. Бренна использовал редко (см. прил., рис. 4.3.5). На первом этаже западного фасада Михайловского замка коринфский ордер образует своеобразный портик бокового входа. Пропорции гладких мраморных колонн канонические, отношение высоты антаблемента к высоте колонн близко к 1/4. База аттическая. Антаблемент решен ближе к сложному ордеру (на других фасадах замка под таким же антаблементом стоят колонны дорического и ионического ордеров). Карниз простой, без кронштейнов и модульонов. На втором этаже западного фасада стоят двойные пилястры коринфского ордера. Под ними — пьедестал, форма которого не характерна для периода строгого классицизма. Антаблемент над колоннами раскрепован относительно плоскости фасада, фриз отсутствует, а карниз непосредственно поставлен на архитрав, отчего весь антаблемент получается ниже по пропорциям. Пилястры Михайловского замка напоминают барочные формы Растрелли, их отличает разве что наличие под слезниками карнизов упрощенных кронштейнов, которых Растрелли не использовал.

В конце XVIII в. архитекторы свободно используют различные приемы примыкания колонн к стене: пилястры, полуколонны, отдельно стоящие колонны напротив гладкой стены и колонны с пилястрой у стены (см. прил., рис. 4.3.6). Первые три приема как более лаконичные применяют Ф. И. Демерцов, Ф. И. Волков и И. Е. Старов; Д. Кваренги ставит у Мальтийской капеллы полуколонны, избегая пилястр. Бренна же свободно использует все способы: центральные колонны главного фасада Михайловского замка, оформляющие портал входа, имеют сзади пилястры, а боковые колонны главного фасада стоят напротив гладкой стены. Портики кордегардий оформлен четырьмя колоннами, при этом за

двумя крайними колоннами пилястры стоят, а за внутренними — нет. Эти барочные приемы подчеркивают декоративность ордера [34].

Характерная особенность павловского классицизма — почти полное отсутствие аркад в любых видах. Колонный ордер ставится в виде колоннад — вероятно, такое решение более соответствует военному духу эпохи Павла I.

В. Бренна широко применяет прием сдвоенных колонн. Сложным портиком сдвоенных колонн оформлен портал «Маска»: спереди четыре колонны; сзади, у стены — еще две, отдельно стоящие. Широко использованы сдвоенные колонны и на фасаде Михайловского замка. Другие архитекторы этого периода, наоборот, избегают близко поставленных колонн: Знаменская церковь, Сергиевский всей артиллерии собор (арх. Ф. И. Демерцов) и Мальтийская капелла (арх. Д. Кваренги) оформлены портиками колонн с интерколумнием, равным величинам, установленным классиками Возрождения, или превышающим их.

Бренна нарушает правила поэтажной расстановки колонн: на одном фасаде на цокольном этаже может стоять гигантский ордер, а на другом неожиданно появляется поэтажный. Именно так решены фасады Михайловского замка и кордегардий. Нужно отметить, что таких отклонений от правил не наблюдалось даже в период расцвета русского барокко и тем более в период классицизма [34].

В. Бренна, по сравнению с другими архитекторами, несколько по-иному трактует **плоскость стен фасада** и использует характерные только для него архитектурные формы. Он часто применяет для оформления фасадов естественный камень: из гладких тесаных пудостских плит сложен портал «Маска», фасад Михайловского замка облицован со вставками серого и темно-розового песчаника. Природный камень в период раннего классицизма применял для облицовки фасадов А. Ринальди, но в период строгого классицизма фасады предпочитали оштукатуривать. В. Бренна широко использует русты, причем предпочитает две крайние формы: французский ленточный и брильянтовый итальянский руст эпохи Возрождения. Фасады Михайловского замка и кордегардий обработаны французским рустом (плоскость стены членится только горизонтальными швами, вертикальные швы отсутствуют). Подобный руст

использовался в Санкт-Петербурге в период барокко и раннего классицизма. Главный фасад Михайловского замка обработан брильянтовым рустом, лицевая сторона которого отесана в форме четырехгранной пирамиды. Композиция из таких рустов акцентирует внимание на главном портале замка, создавая эффектную игру света и тени. «... Очень характерны именно для Бренны наличник ворот и особенная обработка рустов, заостренных на своей поверхности, — совершенно так же, как обсечены камни на Румянцовском обелиске и на Никольских воротах крепости Бип» [47, с. 447–448]. Другие архитекторы этого периода предпочитают итальянский плоский руст с вертикальным швом, характерный для строгого классицизма (дом графа Аракчеева, стр-во 1798–1799 гг., арх. Ф. И. Демерцов).

Меняется характер **скульптурных элементов фасада**: рельефы становятся выпуклее, широко используется тема военных трофеев (см. прил., рис. 4.3.7). «... Огромное мастерство он проявил в архитектурных композициях военных трофеев, в скульптурных арматурах. <...> Гораздо свободнее и увереннее трактована арматура на шедевре Бренны — памятнике Румянцеву-Задунайскому, сооруженном им по повелению императора в 1799 г. на Марсовом поле и перенесенном в 1820 г. на нынешнее место, в сквер подле Академии художеств. Щиты, мечи, шлем и турецкая чалма сочинены и нарисованы изумительно твердой, уверенной рукой. Этот памятник надо причислить к лучшим, какие когда-либо появлялись, несмотря на его кажущуюся незначительность. Лучшие арматуры, самые декоративные и прекрасные, Бренна оставил на стенах своего главного создания — Михайловского замка. <...> К мотивам природы он подходил так же просто, как это делали в дни барокко, — очень реально воспроизводя цветы, ветки, листья, фрукты на своих стенах и дверях. Натурализм его декораций сближает его с мастерами предшествующей эпохи и резко отличает от последующей, — ярко-стилистической» [47, с. 442–444]. Обращает внимание включение обелисков в портал главного фасада Михайловского замка, где архитектура становится почти театральной декорацией. Центральный портик фасада включает множество эклектичных элементов разных эпох: египетские

обелиски, брильянтовый руст итальянских палаццо, римский фронтон со скульптурной композицией в тимпане, изображающей «Историю, заносящую на скрижали славные деяния царствования», выполненной из паросского мрамора братьями-итальянцами Пьетро и Иоахимом Стаджи.

Прорисовка **окон** В. Бренна также существенно отличается от обрамлений строгого классицизма: наличники шире, архитектурные элементы — крупнее (см. прил., рис. 4.3.8). Классический наличник должен составлять 1/6 от ширины окна, а ширина некоторых наличников окон Михайловского замка вырастает до 1/4. На фасадах замка присутствуют как классические формы обрамлений (окна с сандриками на кронштейнах, по Виньоле [22, с. 50]), так и вольные фантазии в духе Ж.-Ф. Неффоржа [73, с. 37, 50]. Возвращаются ушки; русты и замковые камни сочетаются с сандриками. Кронштейны под сандриками выполняются как в традиционном виде, так и в виде пластины, напоминающей триглиф. Бренна сочетает и трансформирует элементы, создавая собственные композиции. Следует отметить, что внешние фасады Михайловского замка украшены традиционными окнами, а окна внутреннего двора наиболее свободны в прорисовке и разнообразии форм.

Окна основных этажей павловского классицизма могли быть прямоугольными или полуциркульными, сложных окон не встречается. На главном фасаде Михайловского замка стоит большое окно, представляющее собой промежуточную форму между прямоугольным и сложным (см. прил., рис. 4.3.9). Оно состоит из прямоугольного и полукруглого окон, разделенных импостом. Расстекловка полукруглых окон у Бренна всегда радиальная. Он не использует вертикальных импостов Диоклетиановых окон, столь характерных для строгого классицизма.

Формы обрамлений **дверных проемов** В. Бренна отражают ту же тенденцию (см. прил., рис. 4.3.10): классические детали укрупняются и свободно сочетаются. Если на главных фасадах Михайловского замка ставятся канонически правильные двери, то обрамление дверей дворовых фасадов представляет собой вариации на темы классических форм.

Рассмотрение и сопоставление архитектурных деталей эпохи павловского классицизма позволяет сделать определенные выводы. Хотя Бренна вышел из той же среды, что Кваренги и Камерон и получил сходное образование, его трактовка архитектурных форм существенно отличается от решений современных ему архитекторов. В ордерах В. Бренна отчетливо видны как влияние архитектуры поздней Римской империи, так и барочные реминисценции: несмотря на то, что профили всех элементов максимально приближены к классическим римским обломам, решение более крупных элементов вполне барочное. Но самое главное заключается в том, что ордер перестает играть для Бренна важную формообразующую роль — для него это всего лишь один из элементов украшения фасада. Именно поэтому Бренна свободно нарушает канонические правила и смешивает элементы разных ордеров. Чтобы поступать подобным образом в период общей увлеченности классическим наследием, были необходимы и личная смелость и, безусловно, поддержка державного заказчика [34]. «... Главное, пожалуй, было в том, что Бренна был способен соединить образ имперской торжественной античности с повышенной эмоциональностью предромантических увлечений. <...> Он перенесся от окрашенного в барочные тона рождающегося просветительского классицизма прямо к моменту его смены ампиром, к классицизму, передающему идеи возникающего романтизма. Если Павел был первым императором романтической эпохи, то Бренна был предтечей романтического классицизма» [164].

Можно выделить следующие основные, несколько противоречивые особенности ордеров В. Бренна:

– переходный характер дорического ордера, приближенного по прорисовке к тосканскому;

– ориентация на ордера Виньолы (большинство современников Бренна предпочитали трактовку Палладио);

– использование форм пьедестала, не применявшихся со времен Растрелли;

– применение раскреповок;

– свободный, почти фантазийный характер архитектурных форм обрамлений окон и дверей, оформления поля стены.

Часть подобных черт сближает творчество В. Бренна со строгим классицизмом, часть — обращает ко временам барокко, но все вместе они создают неповторимый характерный почерк архитектора. С одной стороны, ордера Бренна имеют подчеркнуто барочный характер, резко отличающийся от ордеров его современников. С другой стороны, архитектурные формы Бренна явно несут черты нового времени, их невозможно спутать с элементами русского барокко. Множество деталей, словно маркеры, отличают его ордера от ордеров середины XVIII в.: правильные римские (а не барочные) обломы с характерными кривыми; карнизы с кронштейнами, которых не было в эпоху барокко; отсутствие у ионической капители шейки и т. д. Архитектурные формы В. Бренна — это обращение к барокко на новом уровне, более близкое к стилевому направлению эклектики. Таким образом, период павловского классицизма стал предвестником историзма, который получил распространение лишь во второй половине XIX в., вылившись впоследствии в модерн, эклектику и множество «неостилей» [34].

4.4. Закономерности формообразования деталей фасадов эпохи классицизма XVIII в. в Санкт-Петербурге

В середине XVIII в. архитектурные формы фасадов постепенно становятся подлинно классическими — зодчие обращаются к античной архитектуре как высшему образцу и ориентируются на традиции высокого Возрождения и трактаты XVI–XVIII в., посвященные исследованию античного зодчества. Если барокко допускало индивидуальное творчество в формообразовании архитектурных элементов, то классицизм строго следует канонам античности и эпохи Возрождения.

В эпоху раннего классицизма (1760-е – 1770-е гг.) в Санкт-Петербурге происходит постепенный отказ от барочных форм, идет изучение и развитие архитектурных деталей в духе Французской академии архитектуры. В период

строгого классицизма (1780-е – нач. 1790-х гг.) формообразование элементов фасадов ориентируется на палладианское и античное наследие: архитектурные формы соответствуют трактатам А. Палладио и М.-А. Ложье [117, 189], а также вновь открытым античным памятникам. Павловский классицизм (1796–1800 гг.) обращается к формам поздней Римской империи и снова вводит в употребление некоторые приемы и элементы барокко — уже на ином уровне. Этот процесс смены стилистических предпочтений и соответствующее ему изменение формообразования элементов и составляют важнейшую закономерность развития архитектурных форм классицизма второй половины XVIII в.

Формообразование архитектурных деталей эпохи классицизма XVIII в. базируется на теории ордерных элементов, однако ориентация на аналоги не подразумевает буквального копирования и отсутствия творческого процесса — архитекторы лишь следовали общим принципам и традициям. В архитектуре Санкт-Петербурга имеются буквально единичные объекты, где можно увидеть прямые цитаты архитектурных деталей исторических памятников или канонических трактатов. На каждом стилистическом этапе классицизма XVIII в. у каждого ведущего архитектора существовали свои предпочтения. Формообразование архитектурных элементов фасадов Санкт-Петербурга середины-конца XVIII в. представляет собой уникальный процесс, имеющий свои существенные особенности.

Важнейшая закономерность построения фасадов периода классицизма, как и периода барокко, — неизменность общего композиционного построения, основанного на приемах, выработанных в Западной Европе еще в эпоху Возрождения. Непреложными принципами являлись создание симметричной композиции, выделение архитектурными формами центральной и дополнительных композиционных осей фасада, симметричная разбивка протяженных фасадов выступающими и западающими плоскостями по всей высоте стены. В Санкт-Петербурге в период классицизма существенное значение имело создание визуально устойчивого, соразмерного, строго организованного и уравновешенного образа фасада. Среди ордерных схем построения фасадов

наиболее полно отражала эту тенденцию схема гигантского ордера на цокольном этаже, которая и нашла самое широкое распространение во все три периода классицизма XVIII в.

Основой декоративного оформления фасадов в период классицизма в Санкт-Петербурге была классическая ордерная система. Ордерная теория не стремилась сделать ордер конструктивно оправданным и, по существу, описывала правила построения художественно-декоративной системы. При соблюдении ордерных установок архитекторы классицизма ориентировались на конкретные аналоги и теоретические модели прошлого, а также сдерживали развитие декоративности ордера. Так, декоративный прием раскреповки, окончательно подрывающий визуальную устойчивость ордера, был недопустим в период строгого классицизма, но применялся в ранний и павловский периоды.

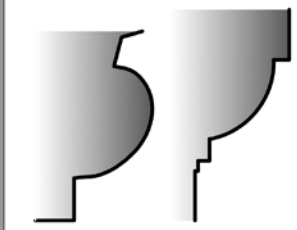
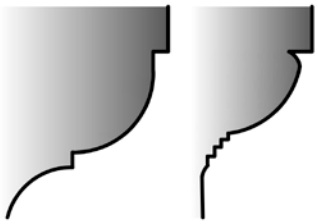
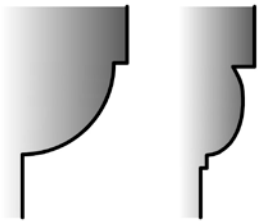
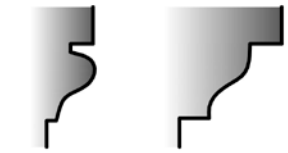
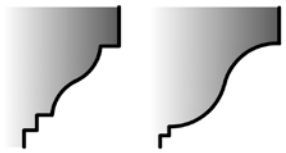
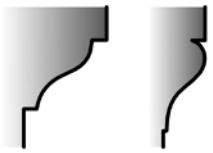
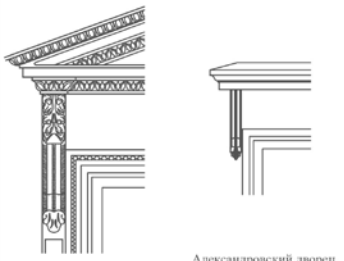
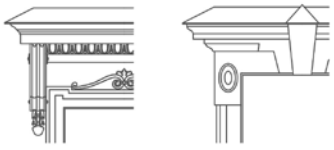
Алгоритмы построения архитектурных фасадных форм классицизма и барокко аналогичны. Выработанные теоретиками XVI–XVII вв. последовательность оформления фасадов деталями и классификация архитектурных форм оставались неизменными на протяжении всего XVIII в. Вначале выбирался тип ордерного построения фасада, затем фасад разбивался горизонтальными и вертикальными членениями, определялись элементы оформления плоскости стены, верхнего завершения фасадов, формы и типы обрамления проемов и т. д. Однако если общие принципы классификации и последовательность выбора форм и оставались актуальными для эпохи классицизма в целом, то применение тех или иных приемов и форм отличалось в каждый стилевой период. Общая номенклатура архитектурных форм периода раннего классицизма отличалась необычайной широтой, благодаря использованию как канонических классических форм и элементов французского неоклассицизма в духе Ж.-Ф. Неффоржа [196], так и некоторых барочных форм. Палитра строгого классицизма значительно у́же: барочные и неоклассические французские элементы не используются, нет и сложных канонических классических форм (например, почти не встречается композитный ордер). Зато появляются элементы вновь открытых и изученных античных памятников:

греческие ордера и Диоклетианово (термальное) окно. Павловский классицизм обращается к сложным классическим формам поздней Римской империи и добавляет эклектичные и неоклассические формы.

Обломы раннего классицизма отличаются переходным характером: среди них встречаются как барочные, так и классические формы. Архитекторы этого периода могли вначале придерживаться форм елизаветинского барокко, а немного позже перейти к правильным римским профилям. Только А. Ринальди ставил барочные обломы как на ранних, так и на поздних своих произведениях. Профили и тяги раннего классицизма характеризуются тонкой профилировкой и невысоким рельефом. Другая особенность рисования архитектурных элементов этого периода — некоторое обобщение форм: отдельные элементы сливаются в широкие пояса с небольшим выступом, плинты или блоки. Упрощены и пьедестальные формы — карнизы и цоколи пьедесталов рисуются как большие пояса. Кронштейны окон могли выполняться в виде слегка выступающих блоков, по Ж.-Ф. Неффоржу [34].

Зодчие строгого классицизма строили не только правильные римские обломы, они ввели в архитектурную практику Санкт-Петербурга и греческие обломы. Однако идеальный ордер они видели именно в творчестве А. Палладио и следовали принципам его сдержанных и лаконичных обломов и профилей. Тяги и наличники строгого классицизма — четкие, с более высоким по сравнению с эпохой раннего классицизма рельефом. Модульоны, кронштейны и наличники имеют канонические формы. Греческие ордера российских зданий конца XVIII в. всегда рисовали с добавлением римских обломов. Сравнительная таблица характерных обломов эпохи классицизма второй половины XVIII в. в Санкт-Петербурге приведена в таблице 11.

Таблица 11– Сравнительная таблица характерных обломов эпохи классицизма второй половины XVIII в. в Санкт-Петербурге

	Ранний классицизм 1760-е- 1770-е гг.	*Строгий классицизм 1780-е - нач.1790-х гг.*	*Павловский классицизм 1796 - 1800 гг.*
Четвертной вал	 Большой Гостиный двор, Садовая линия, стр-во 1761-1785 гг., арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот Арка Новой Голландии, стр-во 1770-е гг., арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот	 Александровский дворец, стр-во 1792-1796 гг., арх. Д. Кваренги Храм Дружбы в Павловске, стр-во 1780-1782 гг., арх. Ч. Камерон	 Михайловский замок, стр.1797-1801 гг., арх. В.Бренна
Каблучок	 Мраморный дворец, стр-во 1768-1785 гг., арх. А. Ринальди Арка Новой Голландии, стр-во 1770-е гг., арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот	 Главпочтамт, стр-во 1782 -1789 гг., арх. Н.А. Львов Александровский дворец, стр-во 1792-1796 гг., арх. Д. Кваренги	 Михайловский замок, стр-во 1797-1801 гг., арх. В. Бренна
Наличники	 Мраморный дворец, стр-во 1768-1785 гг., арх. А. Ринальди	 Академия наук, стр-во 1783-1789 гг., арх. Д. Кваренги	 Михайловский замок, стр-во 1797-1801 гг., арх. В.Бренна
Кронштейны сандриков	 Мраморный дворец, стр-во 1768-1785 гг., арх. А. Ринальди Армянская церковь Св.Екатерины, стр-во 1770-1780 гг., арх. Ю.М.Фельтен	 Павловский дворец, стр-во 1782-1786 гг., арх. Ч. Камерон Александровский дворец, стр-во 1792-1796 гг., арх. Д. Кваренги	 Михайловский замок, стр-во 1797-1801 гг., арх. В. Бренна

Имперский дух павловского классицизма требовал ясно выраженных форм. Обломы В. Бренна, ведущего архитектора этого периода, — классические римские, четкие и рельефные. Кроме того, Бренна использовал раскреповки и некоторые барочные элементы. Так, в его обломах иногда можно увидеть немного углубленную подсечку загибающего каблучка, отсылающую к барочной

традиции. Модульоны, кронштейны и наличники могли быть как канонически правильными, так и укрупненных фантазийных форм.

Ордера, выполненные согласно классическим канонам, появились в России только во второй половине XVIII в. Ордера Ж.-Б. Валлен-Деламота, А. Ф. Кокоринова, И. Е. Старова и других архитекторов раннего классицизма по прорисовке элементов и пропорциям ближе к традициям Дж. Виньолы и Н-Ф. Блонделя. А. Ринальди строит колонный ордер с барочными элементами (в частности, он использует прием раскреповки и ставит простые карнизы над ионическим и коринфским ордерами). В период раннего классицизма используются все пять видов римского колонного ордера, но наиболее распространены дорический, ионический и композитный. Пропорции ордеров соответствуют классическим, но допускаются отличия в прорисовке отдельных элементов. Очень редко встречается такой классический элемент, как зубчики (их предпочитают заменять модульонами). Базу всех сложных ордеров рисуют только аттической, более сложных баз не применяют. В период раннего классицизма встречаются все виды примыкания колонн к стенам — и барочные, и классические: пилястры, непосредственно примыкающие к стене классические полуколонны, отдельно стоящие колонны с пилястрой напротив [32].

Архитекторы строгого классицизма строят римские ордера в трактовке Виньолы и Палладио (трактовка последнего предпочитается при построении, например, ионического ордера). Начинают использовать и греческие ордера. От пилястр, украшавших большинство зданий раннего классицизма, теперь отказываются, у стены предпочитают ставить колонны или полуколонны. Композитный ордер перестают применять вовсе. Тосканский ордер делают редко, при этом он начинает походить на дорический. Пьедесталов не используют, колонны ставят просто на большие цокольные тумбы. Каждый архитектор строго классицизма выбирает классические образцы и границы возможной трансформации ордеров, следуя собственным стилистическим предпочтениям и философским взглядам. Так, Д. Кваренги, будучи последователем Палладио, не создал ни одного колонного ордера, точно соответствующего его гравюрам.

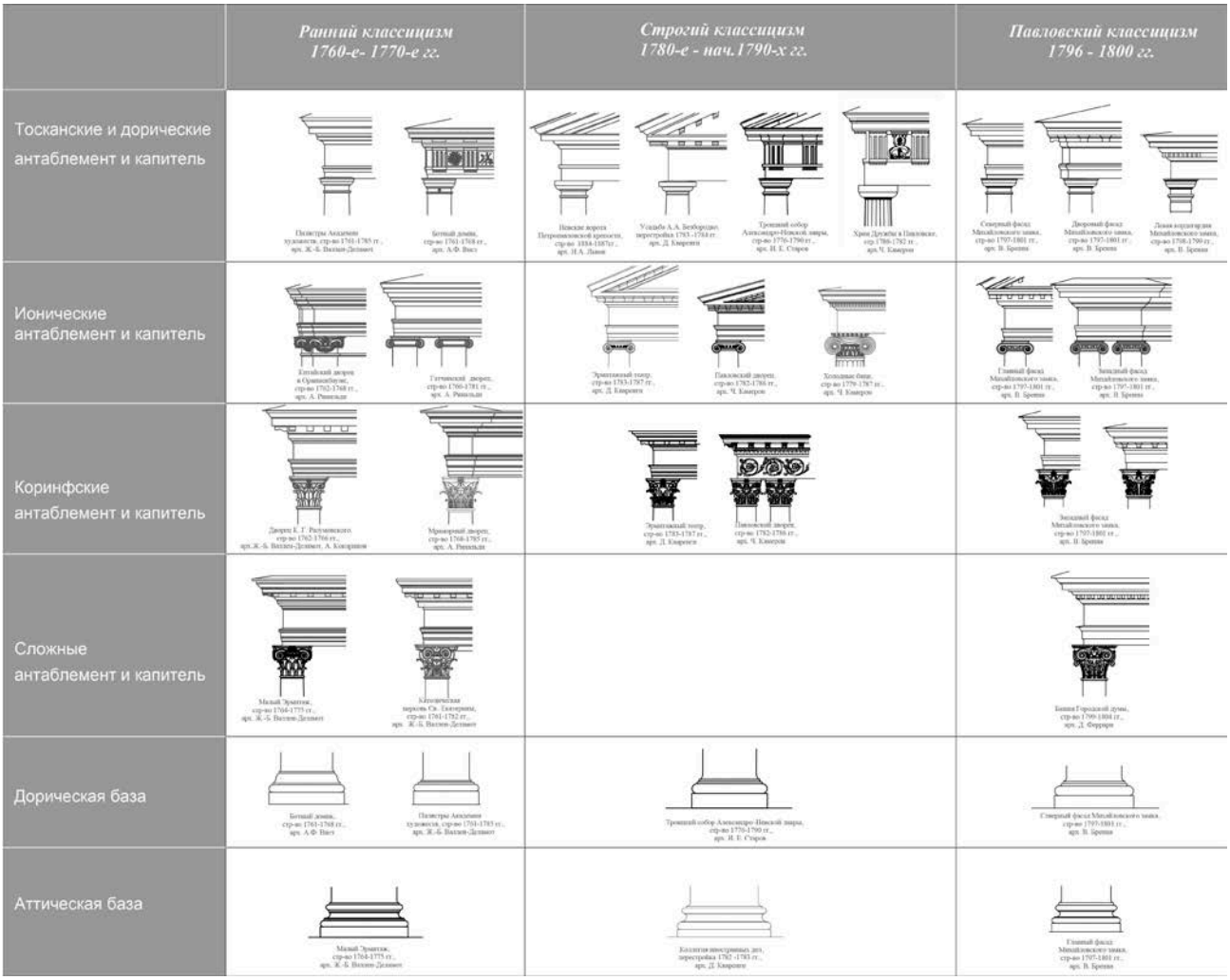
Архитектор свободно применял и варьировал элементы ордера и, по существу, создал свой вариант ордерной системы, отвергнув при этом часть элементов, как несущественные. Ордера Кваренги лаконичны, эффектны и сдержанны. Некоторые ранние колонные ордера И. Е. Старова являются прямым цитированием ордеров Виньолы, но со временем Старов приблизился к палладианской традиции и стал свободнее рисовать ордер, следуя примеру других архитекторов. Ордера Ч. Камерона (в частности, греческие дорический и ионический) носят сложный, индивидуальный характер, отличаются тонкостью прорисовки и большой профилировкой элементов. Коринфский ордер Камерон рисовал ближе к варианту Виньолы. Последователем Палладио был и Н. А. Львов, но в его творчестве встречаются как барочные ордера, так и свободные интерпретации в духе палладианского классицизма [35].

В период строгого классицизма сложился особый вариант русского классического ордера, широко применявшийся в России в течение первой трети XIX в. Он отличается от классических ордерных систем эпохи Возрождения минимализмом выбранных для использования элементов. В русском классическом ордере сохранились наиболее значимые и определяющие элементы, а многие канонические формы (пьедесталы, сложные базы, многоэлементные карнизы и пр.) упростились.

На ордера павловского классицизма сильно повлияла архитектура поздней Римской империи. В архитектурную практику возвращается композитный ордер. В творчестве В. Бренна присутствуют также барочные реминисценции (раскреповки, пьедесталы, сдвоенные колонны и т. д.). Ордер перестает играть для Бренна формообразующую роль и становится одним из элементов украшения фасадов, поэтому Бренна смело нарушает канонические правила и смешивает элементы разных ордеров.

Процесс трансформации характерных элементов ордеров классицизма второй половины XVIII в. в Санкт-Петербурге наглядно иллюстрирует сравнительная таблица 12.

Таблица 12 – Сравнительная таблица элементов ордеров эпохи классицизма второй половины XVIII в. в Санкт-Петербурге



Эстетика классицизма сделала критерием прекрасного благородную простоту и соразмерность пропорций, отказавшись от роскоши и вычурности. Со второй половины XVIII в. в зданиях начинает постепенно выявляться тектоническая основа, подчеркнутая линейным ритмом горизонтальных и вертикальных членений. Ранний классицизм еще тяготеет к заполнению плоскости фасадных стен архитектурными формами с невысоким рельефом (пилястрами, едва выступающими филенками и пр.), но в период строгого классицизма гладкая плоскость стены уже освобождается от декораций, а рельефные архитектурные элементы подчеркивают ее тектоническую силу. Павловский период привносит в оформление фасадов театральные и эклектичные

черты: на фасадной плоскости появляются и варьируются детали разных эпох и ордерных систем.

Большое значение для классических фасадов имеет линейный ритм горизонтальных тяг. Цоколь делают простым, реже с цокольной базой и верхним профилем. Форма пьедестала не встречается в периоды раннего и строгого классицизма и появляется только в павловский период. Широко используется прием оформления первого этажа как цокольного, придающий зданию визуальную устойчивость. Карнизы над главными фасадами решаются в виде антаблементов. Формы карнизов — как простые, так и с модульонами, зубцами или кронштейнами. Строгий классицизм сделал наиболее распространенной парадной фасадной формой карниз с упрощенными кронштейнами в духе Палладио. Вертикальные кронштейны карнизов встречаются редко, только в ранний и павловский периоды. Помимо венчающих карнизов, широко используются межэтажные и подоконные карнизы, второстепенные тяги. Четко выверенный пропорциональный шаг горизонтальных тяг на гладких стенах является одним из ведущих элементов композиции строгого классицизма.

Классические правила и требование от фасадов визуальной устойчивости привели к изменению верхних завершений стен, крыш и куполов. В период строгого классицизма строят скатные крыши без переломов, с уклоном, примерно соответствующим углу наклона римского фронтона. Построение куполов ориентируется на сферические купола Древнего Рима. Для раннего классицизма характерны аттики на фасадах зданий, вновь вошедшие в практику в павловский период. Архитекторы строгого классицизма ставят аттики только над триумфальными арками, а самой распространенной (и практически единственной) формой верхнего завершения стен этой эпохи становится правильный римский фронтон.

Рисунок обрамления окон и дверей раннего классицизма еще достаточно далек от классических традиций. Эти фасадные формы рисуются наиболее свободно: присутствует множество барочных приемов и элементов, нет классических сандриков и кронштейнов. Важнейшие места фасадов оформляют

полуциркульными окнами, решение которых наиболее приближено к классическому. В период строгого классицизма в оформлении фасадов преобладают прямоугольные окна, решенные согласно классическим трактатам. Получает распространение форма классического окна с сандриком, вертикальными кронштейнами, наличниками и контрналичниками. Сложные окна во второй половине XVIII в. обычно рисовали по образцу термального (Диоклетианова) окна. В короткий период павловского классицизма В. Бренна предпринимает попытку разработать вариации классических форм — смелые свободные элементы обрамления окна.

Окна второстепенных этажей, как правило, имеют квадратные или «лежачие» прямоугольные формы. Окна второстепенных верхних этажей раннего классицизма делались также овальными (вертикальными или горизонтальными) с радиальной расстекловкой; для строгого классицизма характерны круглые окна и полукруглые с вертикальными импостами.Парадные дверные проемы раннего классицизма, согласно классическим правилам, делали прямоугольными и полуциркульными (последние использовались чаще). В период строгого классицизма чаще использовали прямоугольные двери, оформленные наличниками, сандриками на кронштейнах и сандриками с фронтонами. Характерной для строгого классицизма формой решения широких проемов (входов в летние дворцы, магазины) был проем, решенный по типу термального окна.

Распространенными формами балконов в период раннего классицизма были балкон на консолях и французский балкон. Ограждение обычно выполнялось в виде барочных балясин с округлым ребром на пукле. В эпоху строгого классицизма балконы на кронштейнах строили редко и старались использовать более классические формы — ордерный балкон между колоннами на выступе стен или балкон на входном портике с кувшинообразными балясинами. В период павловского классицизма возвращаются все виды и формы балконов. Балясины этого периода также кувшинообразные.

Архитектурные формы классицизма второй половины XVIII в. носят черты постоянного поиска и изменения, происходящих тем не менее в рамках классической ордерной системы и теории. В этот период зодчие отказываются от барочной стилистики и переходят к увлечению строгим палладианским вкусом, а в конце века обращаются к барочному наследию на новом уровне. В каждый период создается собственная система архитектурных элементов, выбирающая из западноевропейского опыта формы, наиболее соответствующие вкусам российских заказчиков и предпочтениям петербургских архитекторов. Этот творческий характер развития формообразования деталей и определил дальнейшее развитие архитектуры Санкт-Петербурга и во многом всей России.

4.5. Композиционная структура фасадов зданий второй половины XVIII в. и ее взаимосвязь с созданием архитектурно-градостроительной среды Санкт-Петербурга

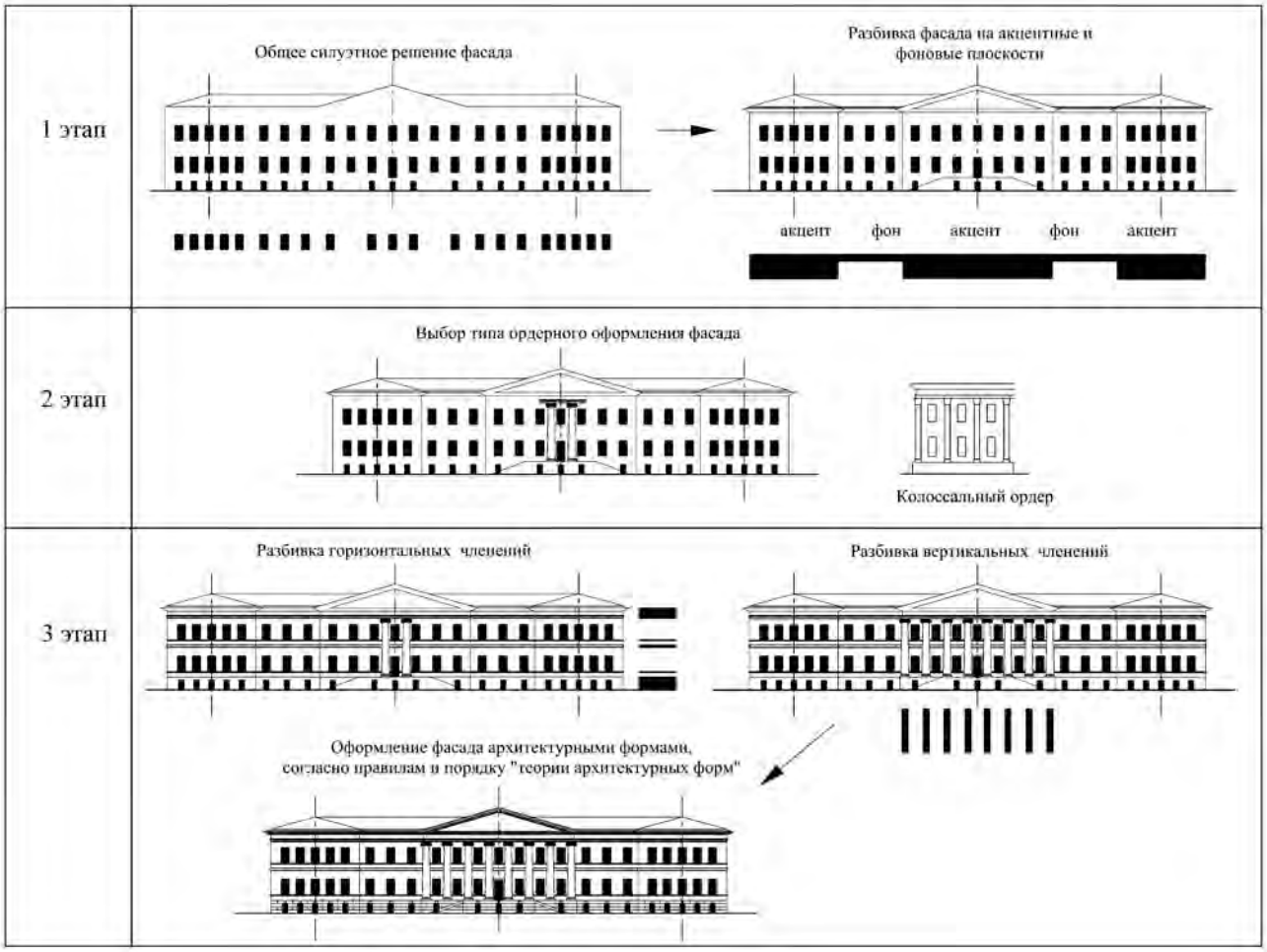
Исторический центр Санкт-Петербурга представляет собой единую и вместе с тем сложную иерархически структурированную городскую среду, куда в различные исторические периоды достаточно легко вписывались здания, возводившиеся зодчими, работавшими в разных стилях. С XVIII до начала XX вв. архитекторы создавали общий городской ансамбль. «Главной особенностью Санкт-Петербурга стали не отдельные (хотя и многочисленные) памятники, здания, сооружения, ансамбли и комплексы, не отдельные каналы, реки, магистрали, проспекты и улицы, а его удивительный, неповторимый целостный градостроительный контекст и закономерности формирования среды города…» [146]. За счет чего оказалось возможным в течение более чем двух столетий формировать единую по ритмике и масштабу, строгую и вместе с тем разнообразную городскую среду Санкт-Петербурга? Это стало возможным, в том числе благодаря общей композиционной структуре построения фасадов, освоенной и отработанной архитекторами Санкт-Петербурга в течение XVIII в. Во второй половине XVIII века была сформирована структура архитектурно-

градостроительной среды Санкт-Петербурга, которая оставалась базисной основой в XIX- начале XX вв. исторической части города. В период царствования Екатерины II в основном сложились трассировка важнейших городских магистралей, принципы размеры и разбивка владельческих участков, месторасположение важнейших городских зон и центров притяжения. Решение главных городских доминант, места и основы силуэтного решения, были заложены предшествующий период. Во второй половине XVIII века было закончено строительство многих соборов и храмов, строительство которых было заложено в предшествующие периоды: Троицкий и Андреевский соборы, Князь-Владимирский собор и собор Владимирской Божией Матери, строился Исаакиевский собор, перестроенный позднее, и т.д. Купола соборов, решенные в классических архитектурных формах, постепенно меняли силуэт города. К 1790-ым годам приобрели законченный вид набережные, спуски, пристани, художественные ограды, благоустраивались магистрали города, сформировалась фасадная плоскости улиц. «Сохранялись ставшие типовыми размеры участков, а их застройка на Адмиралтейской стороне предложена – сплошная, «единой фасадой», в 3 этажа на «высоких подвалах», в новом архитектурном стиле», «…запрет на городских территориях деревянного строительства и переход к плотной кирпичной брандмауерной застройке в 2-3, в некоторых местах - в 4 этажа» [146]. Был выработан тип застройки (см. прил., рис. 4.5.1), ставший впоследствии традиционным для Петербурга, - сплошная застройка зданий по красной линии со въездами на участок через арочный проезд. Крыши над домами вдоль улиц - двускатные, разделяются брандмауэрными стенками по владельческим участкам. Эстетические принципы классицизма – «благородная простота и спокойное величие» [12] позволили создавать массовую фоновую застройку, где добротность и сдержанность приветствовалась более, чем превосходство над соседними зданиями. Полиритмичный строй улиц формировала разбивка плоскостей фасадов и выделение акцентных плоскостей архитектурными формами. Дома этого периода обычно симметричные, центр фасада часто оформлял фронтоном или аттиком, а портал центрального входа

подчеркивался балконом на консолях или реже колонным портиком (см. прил., рис. 4.5.2).

При разработке собственно фасадной композиции, руководствовались правилам «теории архитектурных форм». Оставались неизменным во все стилевые периоды XVIII в. следующие правила: симметрия фасадной композиции, разбивка протяженных фасадов выступами или раскреповками на плоскости по принципу «акцент-фон», выбор ордерного построения фасада, разбивка горизонтальных и вертикальных членений, оформлении этажей архитектурными формами согласно их правилам и порядку заложенному «теории архитектурных форм». Порядок построения проиллюстрирован на примере фасада Академии Наук архитектора Д. Кваренги (см. таблицу 13).

Таблица 13 – Анализ построения фасада Академии наук, арх. Дж. Кваренги



Все описанные ранее правила построения фасада имели некоторые особенности в период классицизма. Общее силуэтное решение в этот период особенно строго придерживалось симметрии, а разбивка фасадных плоскостей по принципам «акцент-фон» усиливается по своему композиционному значению. Пропорциональная разница между разбиваемыми плоскостями была четко выделена: «лежачие» прямоугольники соседствовали со «стоячим», согласно традициям «теории архитектурных форм». Пропорции плоскостей в виде прямоугольников в 2-2,5 квадрата, сменились пропорциями близкими к 1,5 квадратам. Изменение пропорциональных членений хорошо видно на проектах дома Чернышева, выполненных А. Ринальди и Ж.-Б. Валлен-Деламотом (см. прил., рис. 4.1.10). На акцентных плоскостях фасада ставился колонный ордер, и наиболее распространённым типом ордерного оформления фасада был колоссальный ордер и особенно часто колоссальный ордер на цокольном этаже. Оформление фоновых плоскостей подчеркивалось отсутствием колонн и сдержанностью решения архитектурных форм.

Горизонтальных членений стало меньше, что не уменьшило их значение для фасада. На гладкой стене горизонтальные членения особенно четко выявляли структуру фасада. Кордон подчёркивал первый уровень здания, приближая его человеческому масштабу. Прием отбивки рустом нижнего этажа делал его рельефнее и текстурированнее в уровне идущего вдоль фасада зрителя.

На фасадах периода классицизма четко прослеживается соответствие решения фасадных форм и деталей их расположению на фасаде. Выбор формы и сложность построения элемента согласно порядку «теории архитектурных форм» определялась его акцентной значимости и статусу места его размещения на фасаде. Так решены, например окна на фасаде Мраморного дворца арх. А. Ринальди (см. прил., рис. 4.1.5): на подвальном этаже – лежачие окна без обрамлений, на первом этаже – окна с садриком, в уровне бельэтажа - окна с сандриком на кронштейнах, по центру по бельэтажа – окно с сандриком в полуциркульном обрамлении. На фасаде Академии наук арх. Дж. Кваренги

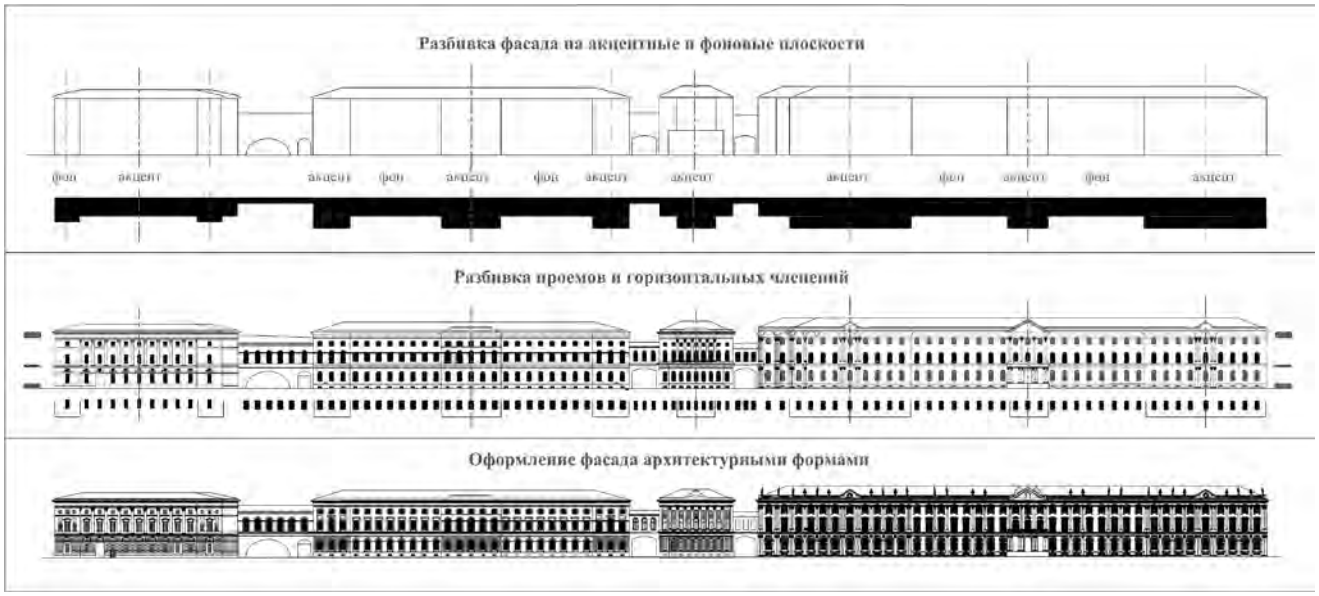
решение применить простые прямоугольные окна по центру фасада привело невозможности использовать более сложные формы обрамлений окон на всем фасаде.

Архитекторы и заказчики Санкт-Петербурга во второй половине XVIII в. решали важнейшую эстетическую проблему, во многом определившую образ города. Как примирить в архитектуре города здания, имеющие разные стилистические решения? Негативное восприятие стиля барокко в первые десятилетия торжества классицизма усугубляло ситуацию. Этот период многие здания были перестроены. Расширение дома и увеличение этажности сопровождалось и сменой архитектурных форм фасадов.

Вопрос сочетания зданий разных стилей прорабатывался при расширении Зимнего дворца и строительства корпусов Эрмитаж. Вообще, вопросы выбора стиля и эстетики архитектурных форм в XVIII в. отрабатывался на самых выдающихся зданиях эпохи, и впоследствии они становились примером для остальных сооружений города. Первым опытом поиска архитектурных форм фасада сочетающегося с барочным обликом Зимнего дворца (арх. Ф. Растрелли), было строительство Южного фасада Малого Эрмитажа (предположительно арх. Ю. М. Фельтен). Архитектурные формы этого фасада приближены к решению Зимнего дворца Ф. Растрелли: тот же ордер, близкие по стилистике декоративные формы. Судя по тому, что данный прием приближения прорисовки и стилистики архитектурных деталей, более не повторялся, опыт был признан не удачным. Ж.-Б. Валлен-Деламот решил Северный фасад Малого Эрмитажа в новом для того времени классическом стиле. Фасад оформлен гигантскими ордером на цокольном этаже, формы и деталировка элементов кардинально отличается от расположенного рядом дворца. В зданиях совпадают высоты, пропорции окон и простенков, горизонтальные членения идут на одном уровне, но меняются их размеры и очертания профилей. Ю. М. Фельтен строит следующее по набережной Невы здание Большого Эрмитажа со сдержанной лаконичной деталировкой и без использования ордера. Фасад Большого Эрмитажа выполняет роль фонового объема, подчиненного акцентным фасадам Зимнего дворца и Малого Эрмитажа,

но тем не менее, и сам фасад этого дворца разбит на акцентные и фоновые плоскости. Замыкает композицию фасад Эрмитажного театра (архитектор Дж. Кваренги) с деталировкой, представляющей еще один вариант трактовки классических форм. В результате все эти дворцы и соединяющие их переходы создали единый фасадный ансамбль. Полиритмично чередующая плоскость фасадов создает пульсирующую поверхность - «акцент - фон» (см. таблицу 14).

Таблица 14 – Анализ построения фасадов ансамбля Зимнего дворца и зданий Эрмитажа на Дворцовой набережной, архитекторы Ф. Растрелли, Ж.-Б. Валлен-Деламот, Ю. М. Фельтен, Дж. Кваренги (стр-во 1754-1787 гг.)



В результате этого и подобных опытов строительства важнейших зданий в Санкт-Петербурге конца XVIII в. были выработаны основные композиционные принципы построения фасадов Санкт-Петербурга, соблюдавшиеся в течение следующего века:

- ограничение фасадов по высоте (не выше карниза Зимнего дворца),

- разбивка фасадов на акцентные (выступающие) и фоновые (западающие) плоскости, с выделением архитектурными формами акцентных плоскостей в

соответствии с градостроительными требованиями формирования городской среды,

- разбивка фасада горизонтальными членениями, где обязательными являются тяги венчающего карниза, цоколя и кордона, выделяющие три зоны на фасаде – цокольную, основную и зону верхнего завершения стен и зданий,

- построение пропорции проемов и простенков в соответствии с требованиями «теории архитектурных форм», а так же соблюдение правила «вертикальных осей»,

- оформление фасада декоративными элементами на основе системы архитектурных фасадных форм, в соответствии с их зоной размещения на фасаде и акцентной значимостью.

Все эти приемы были восприняты строителями Санкт-Петербурга из арсенала классической западноевропейской архитектуры (см. прил., рис. 4.5.3). При построении здании Санкт-Петербурга важен был общий порядок композиционного строя, а вот конкретное формообразование элементов допускалась, а в последствии даже приветствовалась различным по стилевой принадлежности. Такое решение обеспечивало создание единой, упорядоченной и вместе с тем разнообразной городской среды, с элементами тождества, нюанса, контраста.

Единая система решения композиционной структуры фасадов, не зависящая от стилевого периода, оказала существенное влияние на создание общей архитектурно-градостроительной среды Санкт-Петербурга XVIII в. Разработка структуры фасадов на основе правил «теории архитектурных форм» позволила: сформировать доминанты и акценты разных уровней, построить полиритмическую фасадную композицию улиц, создать сомаштабную городскую среду, учитывающую особенности восприятия на разных уровня. Особое сочетание градообразующей роли государства, единой теоретической базы («теория архитектурных форм») и свободы творчества архитекторов и заказчиков в соответствии с меняющимися стилевыми пристрастиями времени создали архитектурно-градостроительную среду Санкт-Петербурга. В каждый отдельный

стилевой период XVIII в разрабатывались особые композиционные приемы и архитектурные формы, которые при сохранении единства масштаба и полиритмики создавали градостроительные акценты разных уровней, в соответствии с требованием городской среды. Соблюдение этих принципов, выработанных в XVIII в., позволило легко встраивать в городскую среду в XIX в. здания эклектики и модерна.

Выводы 4 главы

1. Для трех стилевых периодов классицизма в Санкт-Петербурге XVIII в. (раннего, строгого и павловского) определены закономерности детализации фасадов зданий (оформление фасадов на основе классической ордерной системы с ориентацией на конкретные аналоги Античности и эпохи Возрождения, визуальная тектоническую устойчивость фасадной композиции, соответствие алгоритма построения форм правилам «теории архитектурных форм») и характерные приемы построения форм. Описаны конкретные особенности построения ордеров и прорисовки деталей ведущими архитекторами данных периодов. Составлена классификация наиболее характерных фасадных элементов раннего и строгого классицизма.

Формообразование архитектурных деталей эпохи классицизма в Санкт-Петербурге XVIII в. базировалось на теории ордерных элементов. Однако ориентация на аналоги не подразумевает буквального следования каноническим традициям и представляет собой уникальный творческий процесс со своими существенными особенностями. Эпоха классицизма в Санкт-Петербурге подразделяется на три стилевых периода: ранний классицизм (1760-е – 1770-е гг.), строгий классицизм (1780-е – начала 1790-х гг.) и павловский классицизм (1796–1800 гг.). На основании проведенного в ходе диссертационного исследования анализа фасадных деталей исторических зданий всех трех периодов выявлен ряд важнейших закономерностей формообразования архитектурных элементов, характерных для всей эпохи классицизма в целом:

1) неизменность общего композиционного построения фасадов, основанного на приемах, выработанных в Западной Европе в эпоху Возрождения;

2) ориентация на важнейший принцип Античности и итальянского Возрождения — визуальную тектоническую устойчивость фасада, создание соразмерного, строгого, организованного и уравновешенного образа зданий;

3) декоративное оформление фасадов на основе классической ордерной системы с ориентацией на конкретные аналоги и теоретические модели прошлого (для каждого стилевого периода классицизма — свои), с учетом минимизации декоративных качеств ордера;

4) соответствие алгоритма оформления фасадов архитектурными элементами правилам «теории архитектурных форм»;

5) наличие в каждый стилевой период собственной системы фасадных элементов со специфическими приемами построения и набором.

Общая номенклатура архитектурных форм раннего классицизма в Санкт-Петербурге отличалась необычайной широтой, благодаря использованию как постепенно уходящих русских барочных форм, так и канонических классических форм, приведенных в трудах Н.-Ф. и Ж.-Ф. Блонделей, и даже новых элементов французского неоклассицизма в духе Ж.-Ф. Неффоржа. Палитра строгого классицизма значительно меньше: исчезают барочные и неоклассические французские элементы, отсутствуют и сложные канонические классические формы (например, почти не встречаются композитный ордер и ордерное прямоугольное окно). Зато появляются элементы вновь открытых и изученных античных памятников — греческие ордера и Диоклетианово (термальное) окно. Павловский классицизм обращается к сложным классическим формам поздней Римской империи и итальянского Возрождения.

2. Выявлены характерные приемы формообразования датирующих элементов (приемы прорисовки обломов и профилей, построения ордеров, карнизов и элементов обрамлений проемов) и прослежены особенности их трансформации в стилевых периодах классицизма в Санкт-Петербурге XVIII в. - раннем, строгом и павловском классицизмах.

Характерные приемы раннего классицизма: совместное использование римских и русских барочных обломов; небольшой вынос барочных криволинейных обломов; карнизы — как простые, так и сложные (с зубцами, модульонами и кронштейнами); ордера — римские канонические, полные (с пьедесталами), встречаются точные цитаты Дж. Виньолы и Н.-Ф. Блонделя. *Датирующие элементы раннего классицизма:* барочные обломы при общем классическом характере решения форм; широкие кронштейны сандриков; аттики особой формы.

Характерные приемы строгого классицизма: римские и греческие обломы; карнизы — без раскреповок, ордерные (с модульонами или упрощенными кронштейнами); ордера — римские (по А. Палладио) и греческие, без пьедесталов; тосканский ордер рассматривается как недоразвившийся дорический, композитный ордер отсутствует. *Датирующие элементы строгого классицизма:* упрощенные кронштейны-модульоны по А. Палладио; узкие кронштейны сандриков по Дж. Виньоле; кувшинообразные балясины.

Характерные приемы павловского классицизма: использование классических форм поздней Римской империи наряду с эклектичными и неоклассическими элементами. *Датирующие элементы павловского классицизма:* в творчестве В. Бренны — особые формы обрамлений окон, барочные вертикальные консоли, свободные вариации канонических и эклектичных форм (другие архитекторы этого периода — Д. Кваренги, Ф. И. Демерцов и Ф. И. Волков придерживались палладианской трактовки форм, оставаясь в рамках стилистики строгого классицизма).

3. Определено на основании проведенного сравнительного анализа архитектурных форм Санкт-Петербурга XVIII в., что в каждый отдельный исторический стилевой период складывалась своя особая система фасадных элементов, которые в разной мере отходили от канонов, описанных в «теории архитектурных форм». Все архитектурные стилевые системы XVIII в. (как барочные, так и классические) основывались на ордерных правилах, но их

элементы могли значительно отличаться от теории, причем все трансформации были взаимосвязаны.

Основы профессионального архитектурного образования и проектной деятельности на базе западноевропейской ордерной теории в России и, в частности, в Санкт-Петербурге были заложены в XVIII в. Ордерная теория и классические формы изучались всеми зодчими XVIII – начала XX вв. в ходе профессионального обучения, но в реальной проектной практике канонические формы трансформировались. В каждый исторический стилевой период из общего набора форм архитектурной теории выделялись наиболее используемые элементы и определялись возможности их трансформации. Смена стилевых предпочтений и философских взглядов приводила к существенным модификациям трактовки ордерной системы и формообразования архитектурных деталей, а в конечном итоге — к изменениям образных решений фасадов зданий, затрагивающим все архитектурные формы: от обломов и ордеров до обрамлений окон и балконов. В некоторые периоды отход от теории архитектурных форм был больше (елизаветинское барокко), в другие — меньше (строгий классицизм), но все архитектурные формы Санкт-Петербурга XVIII в. неизменно основывались на классической теории, несмотря на многочисленные отличия от канонов. Развитие фасадных элементов в Санкт-Петербурге XVIII в. происходило под влиянием европейских теоретических трудов: в петровскую и аннинскую эпохи — популярен был трактат Л. Штурма, в период раннего классицизма — труды Н.-Ф. и Ж.-Ф. Блонделей, в период строгого классицизма — работы А. Палладио, М.-А. Ложье и др. Однако фасадные формы Санкт-Петербурга значительно отличаются от западноевропейских: в каждый исторический период сочетание господствующих архитектурных концепций, местных стилевых предпочтений и творческого выбора архитекторов формировало целостную систему элементов, которая менялась при смене стиля.

4. Выявлено, что композиционная структура фасадов зданий Санкт-Петербурга XVIII в., независимо от стилевого решения, имела единое строение, подчиняющееся градостроительным требованиям формирования городского

пространства, и основанное на положениях «теории архитектурных форм», важнейшие принципы которой (разбивка фасада на фоновые и акцентные плоскости, система горизонтальных и вертикальных членений, многоэлементная иерархическая система архитектурных форм с различной акцентной значимостью) оказали существенное влияние на формирование единой архитектурно-градостроительной среды города. Это влияние проявилось в правилах и практике формирования доминант и акцентов, в единстве (единообразии) создания фоновых фасадных поверхностей улиц, площадей, набережных.

На основе «теории архитектурных форм» в Санкт-Петербурге в течение XVIII в. были выработаны композиционные принципы построения фасадных линий города, к важнейшим из которых можно отнести:

- ограничение фасадов по высоте (не выше карниза Зимнего дворца);
- разбивку фасадов на акцентные (выступающие) и фоновые (западающие) плоскости, с выделением акцентных плоскостей архитектурными формами в соответствии с градостроительными требованиями формирования городской среды;
- разбивку фасадов горизонтальными членениями, при которой обязательными являлись тяги венчающего карниза, цоколя и кордона, выделявшие на фасадах три зоны — цокольную, основную и зону верхнего завершения стен и зданий;
- построение пропорций проемов и простенков в соответствии с требованиями «теории архитектурных форм», в том числе соблюдение правила «вертикальных осей»;
- оформление фасадов декоративными элементами на основе системы архитектурных фасадных форм (в соответствии с зоной их размещения на фасаде и акцентной значимостью).

Основные теоретические установки разработки фасадных решений оставались неизменными в течение всего XVIII в. (в периоды барокко и классицизма), варьировались только конкретные стилевые эстетические

предпочтения, а также приемы формообразования и компоновки элементов (рис. 8, 9). При создании фасадной застройки Санкт-Петербурга важен был общий порядок композиционного строя, при соблюдении которого сохранялась возможность разнообразного стилевого формообразования фасадов и их элементов. В каждый отдельный стилевой период XVIII в. разрабатывались особые приемы формообразования архитектурных форм, при сохранении единства масштаба и полиритмики создававшие градостроительные акценты разных уровней, а также единое поле фоновой застройки в соответствии с требованиями городской среды. Такое решение обеспечивало создание единой, упорядоченной и вместе с тем разнообразной городской среды с элементами тождества, нюанса и контраста. Все эти положения были развиты в архитектуре XIX – начала XX вв., что и создало в конечном итоге уникальную городскую среду Санкт-Петербурга.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование обобщает и систематизирует сведения теоретических архитектурных трудов конца XVI – начала XX вв. о формообразовании деталей фасадов исторических зданий, основанных на «теории архитектурных форм», что позволяет выявить логику построения элементов и основы композиционной структуры фасадов. В ходе работы сформирована классификация деталей фасадов, собраны, доработаны и унифицированы правила и графические схемы их построений, проанализированы и уточнены принципы оформления фасадов исторических зданий. Выявлены важнейшие принципы композиционного построения фасадов «теории архитектурных форм», влияющие на создание архитектурно-градостроительной среды.

На основе исследования разработана методика изучения архитектурных форм исторических зданий XVIII–XIX вв., которая позволяет проводить анализ элементов отдельных стилевых исторических периодов в конкретном регионе. Согласно предлагаемой методике, проанализирована детализация фасадов зданий Санкт-Петербурга XVIII в. На основе сопоставления элементов различных стилевых периодов между собой, а также с элементами «теории архитектурных форм» выявлены закономерности и особенности формообразования фасадных деталей в Санкт-Петербурге XVIII в. Составлены и описаны классификационные системы фасадных элементов стилевых периодов XVIII в. в Санкт-Петербурге. Выявлены на примерах творчества крупнейших архитекторов каждого стилевого периода индивидуальные особенности архитектурной детализации зданий и сооружений, определяющие авторский почерк зодчего. По результатам работы созданы типологические таблицы важнейших элементов и графические материалы, позволяющие структурировать полученные сведения для теоретического и практического применения, в первую очередь в историко-архивных исследованиях и в реставрации.

В работе описаны важнейшие принципы композиционного построения фасадов в Санкт-Петербурге, выработанные в течении XVIII в. на основе правил

«теории архитектурных форм», определившие создание единой архитектурно-градостроительной среды города, позволившую сформировать доминанты и акценты, построить фасадную плоскость улиц, создать сомаштабную городскую среду, сочетавшую сооружения разных стилей.

Диссертационное исследование может получить продолжение в ходе изучения фасадов и их элементов исторических памятников других стилевых периодов XVIII – начала XX в., так как основные его выводы и разработанные методики универсальны и могут быть использованы не только для Санкт-Петербурга, но и для других городов России, имеющих здания, построенные по законам ордерной архитектуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева, С. Б. Архитектурная и декоративная пластика Зимнего дворца / С. Б. Алексеева // Русское искусство барокко: материалы и исследования / под ред. Т. В. Алексеевой. – М.: Наука, 1977. – С. 128-157.

2. Альберти, Л.-Б. Десять книг о зодчестве: материалы и комментарии. В 2 т. Т. 1 / Леон-Баттиста Альберти; под ред. А. Г. Габричевского. – М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935. – 392 с.

3. Альберти, Л.-Б. Десять книг о зодчестве: материалы и комментарии. В 2 т. Т. 2 / Леон-Баттиста Альберти; под ред. А. Г. Габричевского. – М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1937. – 793 с.

4. Андреева, Е. А. Петербургская резиденция А. Д. Меншикова в первой трети XVIII в.: описания палат, хором и сада: исследование и документы / Е. А. Андреева. – СПБ.: Историческая иллюстрация, 2013. –360 с.

5. Антонов, В. В. Бренна: после отъезда из России / В. В. Антонов // Московский журнал. – 2013. – № 10. – С. 58–65.

6. Аркин, Д. Должность архитектурной экспедиции / Д. Аркин // Архитектурный архив: сборник. Т. I / Академия архитектуры СССР, Институт истории и теории архитектуры; отв. ред. Д. Аркин; ред. Н. Брунов [и др.]. – М., 1946. – С. 21–98.

7. Аркин, Д. Е. Растрелли / Д. Е. Аркин. – М. : Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1954 . – 119 с.

8. Архитекторы об архитекторах. Ленинград - Петербург: XX век / ред. Ю. И. Курбатов. – СПб.: Иван Федоров, 1999. – 567 с.: ил. – (300 лет Санкт-Петербургу: 1703 – 2003).

9. Батовский, З. Архитектор Растрелли о своих творениях : материалы деятельности мастера : к 300-летию со дня рождения архитектора Ф.-Б. Растрелли / З. Батовский. – 1-е рус. изд. – СПб.: Студия Александра Зимина, 2000. –117 с.

10. Берзен, Р. Курс черчения архитектурных ордеров / Р. Берзен, В. Пясецкий. – СПб.: Изд-во Ин-та гражд. инж., 1909. – 2 с., 18 л. черт.

11. Блинова, Е. К. Художественные принципы становления и развития архитектурного ордера в Санкт-Петербурге : дис. д-ра искусствоведения: 17.00.04 / Блинова Елена Константиновна; [Место защиты: Российский государственный педагогический университет]. – Санкт-Петербург, 2012. – 466 с. : ил.

12. Блинова, Е. К. Ордерные формы и ордерные композиции в архитектуре Петербурга XVIII века: дис. канд. искусствоведения: 17.00.04 / Блинова Елена Константиновна; [место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. –Санкт-Петербург, 2004. –252 с.

13. Блюм, Г. Columnae или Описание и применение пяти ордеров / Г. Блюм; под ред. А. Г. Габричевского. – М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1936. –111 с.

14. Борисова, Е. А. Чевакинский С. И. и архитектурное образование первой половины XVIII века / Е. А. Борисова // Русское искусство XVIII века : материалы и исследования / под ред. Т. В. Алексеевой ; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М., 1968. – С. 33 – 53.

15. Ботт, И. К. Фасад Большого Царскосельского дворца: легенды и реальность [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: http://tsarselo.ru/yenciklopedija-carskogo-sela/stroitelstvo-carskogo-sela-gorodskoe-hozjaistvo/bott-ik-fasad-bolshogo-carskoselskogo-dvorca-legendy-i-realnost.html#.VsWJmW5ggZU. – Загл. с экрана. – Дата обращения: 06.02.2017.

16. Браузеветтер, А. Архитектурные формы гражданских построек : в 2 ч. 202 табл. с поясн. текстом / А. Браузеветтер, проф. К.К. Staatsgewerbeschule in Brünn; пер. со 2-го нем. улучш. изд. инж.-технол. К. В. Наумова; под ред. гражд. инж. адъюнкт-проф. Технол. ин-та Л.П. Шишко. – СПб.: И.И. Базлов, 1904. – [4], 23 с., 202 л. черт. : черт.; 30.

17. Брайцева, О. И. Некоторые особенности ордерных композиций в русской архитектуре рубежа XVII XVIII вв. / О. И. Брайцева // Архитектурное наследство. Вып. 18. – М.: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1969. - С. 45-60.

18. Бусева-Давыдова, Н. В. Декор русской архитектуры и проблема стиля /

Н. В. Бусева-Давыдова // Архитектурное наследство. Вып. 38. Проблемы стиля и метода в русской архитектуре. –- М.: Стройиздат, 1995. – С. 38–49.

19. Васильев, Б. Л. Нееловы / Б. Л. Васильев // Зодчие Санкт-Петербурга, XVIII век : [архитекторы барокко, ранний классицизм, строгий классицизм / ред.: Ю. В. Артемьева, С. А. Прохватилова]. – СПб. : Лениздат, 1997. – С. 879–900.

20. Вельфлин, Г. Ренессанс и барокко: Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / Генрих Вельфлин; пер. Е. Г. Лундберга, под ред. Е. Н. Козиной. – СПб : Азбука-классика, 2004. – 286 с.

21. Винкельман, И. В. Избранные произведения и письма / И. В. Винкельман ; пер. А. А. Алявдиной. – М.; Л.: Academia, 1935. – 684 с.

22. Виньола, Джакомо Бароцци. Правило пяти ордеров архитектуры / Джакомо Бароцци Да Виньола; под ред. А. Г. Габричевского. – М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1938. – 168 с.

23. Витрувий, М. П. Десять книг об архитектуре / Марк Поллион Витрувий; пер. с лат. Ф. А. Петровского. – М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. – 331с.

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

25. Возняк, Е. Р. Особенности композиционного построения и декоративного оформления фасадов Петровского барокко в Санкт-Петербурге / Е. Р. Возняк // Вестник гражданских инженеров. – 2011. – № 2 (27). – С. 5–10.

26. Возняк, Е. Р. Обломы и карнизы Елизаветинского барокко (1742-1762) в Санкт-Петербурге / Е. Р. Возняк // Вестник гражданских инженеров. – 2012. – № 4 (33). – С. 13–21.

27. Возняк, Е. Р. Художественный металл русского барокко в архитектуре Санкт-Петербурга / Е. Р. Возняк, Е. В. Жолобова // Вестник гражданских инженеров. – 2013. – № 1 (36). – С. 5–11.

28. Возняк, Е. Р. Архитектурный колонный ордер в эпоху елизаветинского барокко (1742–1762 гг.) в Санкт-Петербурге / Е. Р. Возняк // Вестник МГСУ :

науч.-техн. журн. – 2013. – № 3. – С. 7–15.

29. Возняк, Е. Р. Теория исторических архитектурных форм: вчера и сегодня / Е. Р. Возняк, Е. В. Жолобова // Вестник гражданских инженеров. – 2013. – № 3 (38). – С. 22–31.

30. Возняк, Е. Р. Виды и правила построения балясины как архитектурной формы исторических зданий Санкт-Петербурга / Е. Р. Возняк // Вестник гражданских инженеров. – 2013. – № 3 (40). – С. 21–26.

31. Возняк, Е. Р. Принципы оформления классического фасада архитектурными формами / Е. Р. Возняк // Современные проблемы науки и образования: электронный научный журнал. – 2014. – № 6. – URL: http://www.science-education.ru/120-17003.

32. Возняк, Е. Р. Архитектурные обломы и профиля раннего классицизма в Санкт-Петербурге / Е. Р. Возняк // Современные проблемы науки и образования: электронный научный журнал. – 2015. – № 1 (часть 1). – URL: http://www.science-education.ru/121-17680.

33. Возняк, Е. Р. Архитектурные формы оформления классических окон в XVIII−XIX вв. / Е. Р. Возняк // Вестник гражданских инженеров. – 2015. – № 1 (48). – С. 5–14.

34. Возняк, Е. Р. Особенности трактовки классических ордеров Винченцо Бренна в архитектуре Санкт-Петербурга конца XVIII в. / Е. Р. Возняк // Вестник МГСУ : науч.-техн. журн. – 2015. – № 4. – С. 15–25.

35. Возняк, Е. Р. Особенности построения колонного ордера в Санкт-Петербурге в период строгого классицизма (1780-е – середина 1790-х гг.) / Е. Р. Возняк // Вестник гражданских инженеров. – 2015. – № 3 (50). – С. 12–20.

36. Возняк, Е. Р. Становление классического ордера в архитектуре Санкт-Петербурга (начало – вторая четверть XVIII в.) / Е. Р. Возняк // Вестник гражданских инженеров. – 2015. – № 4 (51). – С. 5–13.

37. Возняк, Е. Р. Обломы и профили фасадов зданий Санкт-Петербурга XVIII в. / Е. Р. Возняк // Вестник МГСУ : науч.-техн. журн. – 2015. – № 12. – С. 13–24.

38. Возняк, Е. Р. Систематизация архитектурных форм и деталей исторических зданий на примере классификации деталей фасадов петровского барокко в Санкт-Петербурге / Е. Р. Возняк // Фундаментальные исследования. – 2016. – № 2–2. – С. 241–245.

39. Возняк, Е. Р. Классификация архитектурных форм и деталей фасадов елизаветинского барокко в Санкт-Петербурге / Е. Р. Возняк // Фундаментальные исследования. – 2016. – № 8–2. – С. 239–242.

40. Возняк, Е. Р. Закономерности формобразования деталей фасадов эпохи барокко в Санкт-Петербурге / Е. Р. Возняк // Вестник гражданских инженеров. – 2016. – № 3 (56). – С. 5–12.

41. Возняк, Е. Р. Основы теории архитектурных форм исторических зданий = Theory of classical architectural details and forms of istorical buildings : монография / Е. Р. Возняк ; С.-Петерб. гос. архитектур.-строит. ун-т. – СПб. : Коло, 2015. – 192 с.

42. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда / А. А. Кедринский, М. Г. Колотов, Б. Н. Ометов, А. Г. Раскин – Л. : Стройиздат, 1983. – 312 с.

43. Гарнери, А. Ордера гражданской архитектуры Джакомо Бароцци да Виньола в сопоставлении с Витрувием, Палладио, Серлио и Скамоцци : переводное издание / Август Гарнери ; пер. с итал. А. А. Зальцман, С. А. Тульчинский ; общ. ред. И. И. Малоземов. – [Киев] : ОНТИ-ДНТВУ-НКТП, 1937. - 130 с.

44. Г. Д. По поводу исследований проф. Валле // Зодчий. – 1901. - Вып. 9. – С. 124–126.

45. Гессен, А. Э. Жизнь архитектуры (вопросы научной реставрации) / А. Э. Гессен // Восстановление памятников культуры : проблемы реставрации : сборник статей / ред. Д. С. Лихачев. – М., 1981. – С. 73–94.

46. Горюнов, В.С. Архитектура эпохи модерна: Концепция. Направления. Мастера / В.С. Горюнов, М. П. Турбин. – 3-е изд. – СПб., 2013. – 360 с.

47. Грабарь, И. История русского искусства. Архитектура. В 5 т. Т. 3.

История архитектуры, Петербургская архитектура в XVIII и XIX веке / И. Грабарь. - М.: Издание И. Кнебель, 1909. - 584 с.

48. Русская архитектура первой половины XVIII века: исследования и материалы / ред. И. Э. Грабарь. – М.: Госстройиздат, 1954. – 415 с.

49. Грубе, Г.-Р. Путеводитель по архитектурным формам : [слов.-справ.] / Г.-Р. Грубе, А. Кучмар; пер. с нем. М. В. Алешечкиной. - 2-е изд., репр. - М : Стройиздат, 2003. - 214 с.

50. Гуляницкий, Н. Ф. Исследование ордерных композиций произведений мастеров русской архитектуры: автореф. дис. ... канд. архитектуры / Акад. архитектуры СССР, Ин-т истории и теории архитектуры. - М., 1955. - 17 с.

51. Гуляницкий, Н. Ф. О своеобразии и преемственных связях ордерного языка в русской архитектуре / Н. Ф. Гуляницкий // Архитектурное наследство. Вып. 23. Национальное своеобразие и взаимовлияния архитектуры народов СССР / ред. О. Х. Халпахчьян. - М.: Стройиздат, 1975. - С. 26.

52. Гуляницкий, Н. Ф. История архитектуры / Н. Ф. Гуляницкий. - 3-е изд., доп. - М.: Стройиздат, 1984. - 334 с.

53. Гурьев, О. И. Композиции Андреа Палладио : вопросы пропорциональности / О. И. Гурьев. - Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1984. - 120 с.

54. Денисов, Ю. М. Зодчий Растрелли: материалы к изучению творчества / Ю. М. Денисов, А. Н. Петров. – Л. : Изд-во лит. по строительству, архитектуре и строит. материалам [Госстройиздат], 1963. – 203 с.

55. Джакомо Кваренги: архитектурная графика : коллекция Государственного музея истории С.-Петербурга : научный каталог / [авт.-сост.: А. М. Павелкина]. – СПб. : Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 1998. - 153 с. : ил., цв. ил.

56. Дуров, А. Архитектурные формы: каменные, кирпичные, деревянные / А. Дуров. – М., 1914. - 203 с.

57. Евсина, Н. А. Архитектурная теория в Росси XVIII в. / Н. А. Евсина ; Академия наук СССР, Институт истории искусств Министерства культуры СССР. -

М.: Наука, 1975. – 262 с.

58. Евсина, Н. А. Архитектурная теория в России второй половины XVIII – начала XIX в. / Н. А. Евсина; Академия наук СССР, Институт истории искусств Министерства культуры СССР. – М.: Наука, 1985. – 256 с.

59. Евсина, Н. А. Пути развития стиля в русской архитектуре середины XVIII столетия // Русский классицизм второй половины XVIII начала XIX века / Российский институт искусствознания ; отв. ред. Г. Г. Поспелов. - М., 1994. - С. 33-41.

60. Евсина, Н. А. Русская архитектура в эпоху Екатерины II : барокко – классицизм – неоготика / Н. А. Евсина ; РАН, Рос. ин-т искусствознания. – М. : Наука, 1994. – 223 с.

61. Залесский, В. Г. Архитектура: краткий курс построения частей зданий, читанный в Императорском Московском техническом училище / В. Г. Залесский. - [М., Пименовская ул., соб. д. : Типо-литогр. Т-ва И. Н. Кушнерев и К], 1904. - 582 с. : рис., табл., 1 вкл. л..

62. Заварихин, С. П. Явление Санктъ-Питеръ-Бурха / С. П. Заварихин. - СПб. : Стройиздат СПб., 1996. – 212 с.

63. Заварихин, С. П. Город и зодчий : архитектурная школа гражданских инженеров в Петербурге: [альбом] / [авт.-сост. С. П. Заварихин]. – СПб. : Санкт-Петербургский гос. архитектурно-строит. ун-т, 2007. - 336 с.

64. Заварихин, С. П. Русская архитектурная критика (середина XIII – начало XX вв.) / С. П. Заварихин. – СПБ: Издательство Ленинградского университета, 1989. – 224 с.

65. Заковоротная, Т. А. Архитектурные ордера / Т. А. Заковоротная, В. И. Мартынова, Н. В. Фурман; Саратовский гос. техн. ун-т. - Саратов : СГТУ, 2006. - 76 с.

66. Зимин И. В., Зимний дворец : люди и стены. История императорской резиденции, 1762-1917 / И. В. Зимин. – М. ; СПб. : Центрполиграф Русская тройка-СПб, 2012. - 478 с.

67. Ильин, М. А. Наследие Палладио и русская архитектура конца XVIII

века / М. А. Ильин // Архитектура СССР. - 1938. - № 10. - С. 35-40.

68. Ильин, М. А. О палладианстве в творчестве Д. Кваренги и Н. Львова / М. А. Ильин // Русское искусство XVIII века: материалы и исследования : сборник / под ред. Т. В. Алексеевой ; АН СССР, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. - М.: Наука, 1973. - С. 103-108.

69. Ильин, М. А. Архитектура 2-й половины XIX века / М. А. Ильин, Е. А. Борисова // История русского искусства. Т. 9, кн. 2 / [ред. В. С. Кеменов и Г. Г. Поспелов]. - М.: Наука, 1965. – С. 257-301.

70. Ильин, М. А. Некоторые особенности переломного периода между барокко и классицизмом в русской архитектуре [Электронный ресурс] / М. А. Ильин // ARTYX.RU: История искусств : [сайт]. – Электрон. дан. - Режим доступа: http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000005/st012.shtml. – Дата обращения: 06.02.2017.

71. Иогансен, М. В. Михаил Земцов / М. В. Иогансен // Зодчие Санкт-Петербурга, XVIII век: [архитекторы барокко, ранний классицизм, строгий классицизм / ред.: Ю. В. Артемьева, С. А. Прохватилова]. – СПб. : Лениздат, 1997. - С. 112-155.

72. История русской архитектуры / В. И. Пилявский, Т. А. Славина, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков, Г. В. Заушкевич, Ю. Р. Савельевина : под общ. ред. Ю. С. Ушакова, Т. А. Славиной. - 2-е изд., перераб. и доп. – СПб. : Стройиздат СПб., 1994. - 600 с.

73. Кальницкая, Е. Я. Цветной камень в истории и реставрации Михайловского замка / Е. Я. Кальницкая // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. - 2008. - Т. 59, № 16. - С. 259-269.

74. Калинин, В. А. О металлическом фасадном декоре Екатерининского дворца в Царском Селе [Электронный ресурс] / В. А. Калинин. - Электрон. дан. – Режим доступа: http://tsarselo.ru/yenciklopedija-carskogo-sela/stroitelstvo-carskogo-sela-gorodskoe-hozjaistvo/kalinin-va-o-metallicheskom-fasadnom-dekore-ekaterininskogo-dvorca-v-carskom-sele.html#.WJiFZTi2s8k. – Дата обращения: 07.02.2017.

75. Калязина, Н. В. Дворец Меншикова в Санкт-Петербурге : история, реставрация, музей / Н. В. Калязина, Е. А. Калязин. – Спб.: Блиц, 1996. – 138 с.

76. Калязина, Н. В. Петр Еробкин / Н. В. Калязина, Е. А. Калязина // Зодчие Санкт-Петербурга, XVIII век: [архитекторы барокко, ранний классицизм, строгий классицизм / ред.: Ю. В. Артемьева, С. А. Прохватилова]. – СПб. : Лениздат, 1997. - С. 156-190.

77. Кедринский, А. А. Основы реставрации памятников архитектуры / А. А. Кедринский. - М. : Изобразтельное искусство, 1999. – 184 с.

78. Кетова, К. С. Историографический обзор и анализ степени изученности биографии графа ф. Б. Растрелли / К. С. Кетова // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. - 2011. - № 4 (58). - С. 40-43.

79. Кирштейн, Г. Строительное искусство. Руководство к возведению фабричных, гражданских и сельских строений / Г. Кирштейн. – Рига: Издание Н. Киммеля, 1904. – 436 с.

80. Киселев, И. А. Архитектурные детали в русском зодчестве XVIII-XIX веков : справ. архитектора-реставратора / И. А. Киселев. – М. : Academia, 2005. – 496 с.

81. Коваленская, Н. Н. История русского искусства XVIII века / Н. Н. Коваленская. – М.; Л. : Искусство, 1940. – 258 с.

82. Козьмян, Г. К. Франческо Бартоломео Растрелли / Г. К. Козьмян // Зодчие Санкт-Петербурга, XVIII век: [архитекторы барокко, ранний классицизм, строгий классицизм / ред.: Ю. В. Артемьева, С. А. Прохватилова]. – СПб. : Лениздат, 1997. - С. 217-290.

83. Козьмян, Г. К. Чарлз Камерон / Г. К. Козьмян. - Л.: Лениздат, 1987. - 176 с. –(Зодчие нашего города).

84. Коршунова, М. Ф. Джакомо Кваренги / М. Ф. Коршунова // Зодчие Санкт-Петербурга, XVIII век : [архитекторы барокко, ранний классицизм, строгий классицизм / ред.: Ю. В. Артемьева, С. А. Прохватилова]. – СПб. : Лениздат, 1997. - С. 721-769.

85. Коршунова, М. Ф. Юрий Фельтен Санкт-Петербурга XVIII век / М. Ф.

Коршунова // Зодчие Санкт-Петербурга, XVIII век : [архитекторы барокко, ранний классицизм, строгий классицизм / ред.: Ю. В. Артемьева, С. А. Прохватилова]. – СПб. : Лениздат, 1997. - С. 465-526.

86. Косяков, Г. Архитектурные мотивы. Материалы для композиции каменных и деревянных сооружений : альбом / Г. Косяков. – Л.: Путь, 1924. – 177 л.

87. Красовский, А. Гражданская архитектура. Части зданий (с атласом) / А. Красовский. – СПб., 1851. – 463 с. – Атлас, 100 грав. л.

88. Крестинский, П. Архитектурные формы. Чертежи / сост. П. Крестинский, исполнил И. Рерберг. – СПб., 1892. – 20 л. черт.

89. Курбатов, В. Я. Значение графа Бартоломео Растрелли в истории русского зодчества / В. Я. Курбатов // Зодчий. - 1907. - № 45. – С. 461-463 ; № 47. - С. 477-483.

90. Курбатов, Ю. И. Петроград. Ленинград. Санкт-Петербург: Архитектурно-градостроительные уроки / Ю. И. Курбатов. – СПб.: Искусство СПб, 2008. – 280с.

91. Кючарианц, Д. А. Антонио Ринальди, Санкт-Петербурга XVIII век / Д. А. Кючарианц / Зодчие Санкт-Петербурга, XVIII век : [архитекторы барокко, ранний классицизм, строгий классицизм / ред.: Ю. В. Артемьева, С. А. Прохватилова]. – СПб.: Лениздат, 1997. – С. 379-464.

92. Кючарианц, Д. А. Иван Старов / Д. А. Кючарианц. – Л.: Лениздат, 1982. – 192 с. – (Зодчие нашего города).

93. Лансере, Н. Е. Винченцо Бренна / Н. Е. Лансере. - СПб.: Коло, 2006. – 286 с.

94. Лебедева, Г. С. Архитектурная теория Витрувия / Г. С. Лебедева // Искусствознание. - 2009. - № 3-4. - С. 5-34.

95. Лем, И. Теоретические и практические предложения о гражданской архитектуре с объяснением правил Витрувия, Палладия, Серлио, Виньолы, Блонделя и других, сочиненные надворным советником и архитектором Иваном Лемом : в 2 ч. – Москва: Типография С. Селиванова 1806. – 2 ч. ; 26 см.

96. Лем, И. М. Опыт городовым и сельским строениям, или Руководство к знанию, как располагать и строить всякого рода строения по неимению архитектора, издан вторым тиснением с прибавлением двух частей и с объяснением на таблицах разных зданий, сочиненный архитектором ... Лемом, состоящим в 6 классе / И. М. Лем. – СПб., 1802. - 126 с. : 15 л. ил.

97. Летопись возрождения: Восстановление памятников архитектуры Ленинграда и пригородов, разруш. в годы Великой Отечеств. войны нем.-фашистскими захватчиками / А. А. Кедринский, М. Г. Колотов, Л. А. Медерский, А. Г. Раскин ; под ред. д-ра искусствоведения И.А. Бартенева. – Л.: Стройиздат, [Ленингр. отд-ние], 1971. - 116 с.

98. Лисовский, В. Г. Архитектура Петербурга : три века истории / В. Г. Лисовский. – СПб. : Славия, 2004. - 415 с.

99. Лисовский, В. Г. Санкт-Петербург : очерки архитектурной истории города. В 2 т. Т. 1. Классический город / В. Г. Лисовский. - СПб. : Коло, 2009. - 451 с. : илл.

100. Лисовский, В. Г. Санкт-Петербург: очерки архитектурной истории города. В 2 т. Т. 2. От классики к современности / В. Г. Лисовский. - СПб.: Коло, 2009. - 582 с.

101. Локтев, В. И. Растрелли и проблемы Барокко в архитектуре / В. И. Локтев // Барокко в славянских культурах : [сб. ст.] / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики; [редкол.: А.В. Липатов и др.]. – М.: Наука, 1982. – С. 299–315.

102. Малиновский, К. В. Доменико Трезини / К. В. Малиновский. - СПБ. : Крига, 2007. – 232 с.

103. Малиновский, К. В. Художественные связи Германии и Санкт-Петербурга в XVIII веке / К. В. Малиновский . – СПб. : Крига, 2007. – 494 с.

104. Малиновский, К. В. Санкт-Петербург XVIII века / К. В. Малиновский. - СПб. : Крига, 2008. - 576 с.

105. Мак-Грю, Ч. Б. Двери и порталы в итальянской архитектуре : обмеры и фотографии / Ч. Б. Мак-Грю. – М., 1949. – 194 с.

106. Милюгина, Е. Г. Н. А. Львов – издатель «Русского Палладия» / Е. Г. Милюгина // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. - 2009. - № 1/2 (63). – С. 256-265.

107. Милюгина, Е. Г. Обгоняющий время: Николай Александрович Львов : поэт, архитектор, искусствовед, историк Москвы / Е. Г. Милюгина. - М.: Русский импульс, 2009. - 360 с.

108. Михайловский замок. Реставрация и новые проекты в исторических интерьерах // Вестник «Зодчий. 21 век». - 2014. - № 4 (53). - С. 60–65.

109. Михайлов, Г. В. Проблемы реконструкции и реставрации Константинов-ского дворца в Стрельне / Г. В. Михайлов // Константиновский дворцово-парковый ансамбль в Стрельне: история и современность : сборник статей / Упр. делами Президента Рос. Федерации, Гос. комплекс "Дворец Конгрессов". - СПб., 2006. - С. 11-23.

110. Михаловский, И. Б. Теория классических архитектурных форм / И. Б. Михаловский. – М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1937. – 288с.

111. Медведкова, О. До приезда в Россию: Валлен-Деламот и конкурс на проект площади Людовика XV / О. Михайлова // Пинакотека. – 2002. - № 13-14. - С. 28-34.

112. Мещеряков, В. В. Исследования и реставрация дворца Меншикова // "Здесь память прошлого еще жива вокруг" : Дворец Меншикова: 1711-2011 : к 300-летию Дворца А. Д. Меншикова и к 30-летию экспозиции "Культура России первой трети XVIII века" во Дворце А.Д. Меншикова : каталог выставки. – СПб., 2011. – С. 168-179.

113. Мурашова, Н. В. Федор Демерцов / Н. В. Мурашова. – СПб. : Белое и Черное, 2002. - 186 с. - (Архитекторы Санкт-Петербурга).

114. Наливкина, С. Петропавловский собор. История реставрации 1999-2003 гг. [Электронный ресурс] / С. Наливкина // Акме : Реставрация памятников архитектуры : [сайт]. - Электрон. дан. - Режим доступа: http://www.akme.ru/dek /publ04.htm. – Дата обращения: 07.02.2017.

115. Никифорова, Л. В. Культурная история ордера: мужское/женское в

образах ордерной архитектуры XVIII столетия / Л. В. Никифорова // Общество. Среда. Развитие. - 2011. - № 4. - С. 158-162.

116. Никулина, Н. И. Николай Львов / Н. И. Никулина. – Л. : Лениздат, 1971. - 133 с. – (Зодчие нашего города).

117. Палладио, А. Четыре книги об архитектуре Андреа Палладио, в коих, после краткого трактата о пяти ордерах и наставлений наиболее необходимых для строительства, трактуется о частных домах, дорогах, мостах, площадях, ксистах и храмах. В 2 т. Т. 1. Текст трактата / в пер. акад. архитектуры И. В. Жолтовского. – М. : Изд-во Всес. акад. архитектуры, MCMXXXVI [1936] ("Образцовая" тип.). - 348 с. - (Классики теории архитектуры / под общ. ред. А. Г. Габричевского).

118. Парланд, А. А. Лекции архитектуры и орденов, читанные академиком А. Парландъ / А. А. Парланд. - СПб., [б. г.]. - 203 с.

119. Партина, А. С. Архитектурные термины : иллюстрированный словарь / А. С. Партина. – М. : Стройиздат, 1994. - С. 208.

120. Петров, А. Н. Палаты Кикина / А. Н. Петров // Архитектурное наследство / Акад. архитектуры СССР, Ин-т истории и теории архитектуры. – Л.; М.: 1953. – С. 141-147.

121. Перов, А. Н. Савва Чевакинский / А. Н. Перов // Зодчие Санкт-Петербурга, XVIII век : [архитекторы барокко, ранний классицизм, строгий классицизм / ред.: Ю. В. Артемьева, С. А. Прохватилова]. – СПб. : Лениздат, 1997. - С. 291-324.

122. Петров, А. Н. С. И. Чевакинский и петербургская архитектура середины XVIII в. / А. Н. Петров // Русская архитектура первой половины XVIII века : исследования и материалы / ред. И. Э. Грабарь. - М., 1954. - С. 311-368.

123. Пилявский, В. И. Восстановление Зимнего дворца после пожара 1837 года / В. И. Пилявский, Т. Л. Пашкова // Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий = Hermitage. History of buildings erection and architecture / [В. М. Глинка и др.] ; под общ. ред. Б. Б. Пиотровского. – Л. : Стройиздат, 1989. - С. 193-284.

124. Пилявский, В. И. Джакомо Кваренги : Архитектор. Художник / В. И.

Пилявский. - Л : Стройиздат, Ленингр. отд-ние, 1981. - 212 с.

125. Пилявский, В. И. Иван Кузьмич Коробов : материалы к изучению творчества / В. И. Пилявский // Архитектурное наследство. Вып. 4. - Л. ; М., 1953. – С. 41–65.

126. Пилявский, В. И. История русской архитектуры / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. - Л : Стройиздат, Ленингр. отд-ние, 1984. - 511 с.

127. Плужников, В. И. Организация фасада в архитектуре русского барокко / В. И. Плужников // Русское искусство барокко : материалы и исследования / под ред. Т. В. Алексеевой. – М. : Наука, 1977. – С. 88-127.

128. Плужников, В. И. Распространение западного декора в петровском зодчестве / В. И. Плужников // Древнерусское искусство. Зарубежные связи / под ред. Г. В. Попова. – М., 1975. – С. 362–370.

129. Пономаренко, Е.В. Архитектура усадеб южного урала В XVIII-XIX вв./ Пономаренко Е.В. // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре. Градостроительство сборник статей/ под ред. М.И. Бальзанникова, К.С. Галицкова, Е.А. Ахмедовой.- Самара, 2016. – С. 229-233

130. Пунин, А. Л. Санкт-Петербург в эпоху Петра Великого: градостроительное развитие новой столицы России и стилевые особенности петровского барокко. Ч. 1. / А. Л. Пунин. – СПб. : Лики России, 2014. – 211 с.

131. Пясецкий, В. Н. Архитектурные формы раннего возрождения в Италии / В. Н. Пясецкий. – СПб. : Издание редакции журнала «Строитель», 1897. – 106 с.

132. Пясецкий, В. Н. Заметки о преподавании теории архитектуры как искусства в наших высших школах зодчества / В. Н. Пясецкий // Зодчий. – 1902. — Вып. 40. — С. 453—455; Вып. 41. — С. 463—467.

133. Пясецкий, В. Н. Теория архитектуры как искусства: Программы, заметки и чертежи для подготовки к экзаменам / В. Н. Пясецкий ; С.-Петерб. жен. политехн. курсы. - СПб, 1907. – 61 с.

134. Рейер, В. К. Архитектурные орнаменты и профили, составленные В. Рейером и принятые в руководство в Строительном училище Гл. упр. путей сообщения и публичных зданий. – СПб. : Etabliss. polytechnogr. D'A. Baumann,

1857. – 2 с. : 28 л. ил.

135. Рихтер, Ф.Ф. Памятники древнего русского зодчества/ Ф.Ф. Рихтер. – Москва: хромо–лит. Г. Кирстена, 1850. – 53 с.

136. Романович, М. Е. Гражданская архитектура : в 3 т., с 2887 чертежами в тексте и с особым атласом в 2221 чертежей на 115 листах : в 3 т. / М. Е. Романович. – СПб.: Паровая Скоропечатня П.О. Яблонского, 1895. – 3 т.

137. Романович, М. Е. Гражданская архитектура. Части зданій : в 4-х т., с 2889 чертежами в тексте и с особым атласом в 2222 чертежа на 115 листах . Т. I / М. Е. Романович. - 3-е изд. - СПб. : [б. и.], [1901] (СПб., Лештуков пер., № 13 : Паровая Скоропечатня П. О. Яблонского). - X, 584 с. : ил.

138. Русское искусство XVIII века Материалы и исследования / Под ред. Т. В. Алексеевой; АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры Москва : Наука, 1974. – 234 с.

139. Руднев, В. Архитектурные ордера и краткие сведения об архитектурных формах / В. Руднев. - СПб., 1914. - 23 с.

140. Русанов, Геннадий Ефремович. Динамика архитектурного ансамбля [Текст] / Г. Е. Русанов; С.-Петерб. гос. архитектур.-строит. ун-т. - СПб. : [б. и.], 1999. - 149 с.

141. Русанов, Г. Е. Структура архитектурных ансамблей в исторически сложившемся городе : на примере Санкт-Петербурга : дис. ... д-ра архитектуры : 18.00.04 / Русанов Геннадий Ефремович; С.-Петерб. гос. архитектур.-строит. ун-т. - Санкт-Петербург, 2002. - 495 с. : ил.

142. Савельев Ю.Р. Николай Султанов. Архитектурное наследие России / Савельев Юрий Ростиславович;. Изд. Дом Руденцовых. М., 2015 – 752 С.

143. Сборник обязательных постановлений Санкт-Петербургской городской Думы – СПб., 1903. - 534 с.

144. Семенцов, С. В., Объемно-пространственная система города как основа его гармонии (на примере Ленинграда) [Рукопись] : дис. канд. архитектуры : Т. 2 / С. В. Семенцов; Ленинградский Ордена трудового Красного знамени инженерно-строительный институт. - СПб., 1982. - 156 с. : ил.

145. Семенцов, С. В. Этапы формирования пространственной среды Санкт-Петербурга / С. В. Семенцов // Вестник гражданских инженеров. - 2006. - № 2. - С. 15-20.

146. Семенцов, С. В. Градостроительное развитие Санкт-Петербурга в 1703-2000-е годы : дис. ... д-ра архитектуры : 18.00.01 / Семенцов Сергей Владимирович ; С.-Петерб. гос. архитектур.-строит. ун-т. – СПб., 2007. - 736 с.

147. Славина, Т. А. Исследователи русского зодчества: русская историко-архитектурная наука XVIII – начала XX века / Т. А. Славина. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1983. – 192 с.

148. Станюкович-Денисова, Е. Ю. Канонический и современный [Электронный ресурс]: [Николо-Богоявленский Морской собор] / Е. Ю. Станюкович-Денисова // Вода живая : Санкт-Петербургский церковный вестник : [сайт журнала]. - Режим доступа: http://aquaviva.ru/journal/?jid=23894. – Дата обращения: 07.02.2017.

149. Станюкович-Денисова, Е. Ю. Образцовые проекты в жилом строительстве Петербурга 1730-1760-х гг.: проблема типологии и модификации / Е. Ю. Станюкович-Денисова // Актуальные проблемы теории и истории искусства = Actual problems of theory and history of art : сб. науч. статей / [под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой] ; С.-Петербургский гос. ун-т, Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. - СПб. : Профессия, 2011 - Вып. 1. - С. 174-179.

150. Станюкович-Денисова, Е. Ю. Церковь Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы в Петербурге: к истории строительства и реконструкции первоначального облика // Актуальные проблемы теории и истории искусства = Actual problems of theory and history of art : сб. науч. статей / [под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой] ; С.-Петербургский гос. ун-т, Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – СПб.: НП-Принт, 2013. - Вып. 3. - С. 258–262.

151. Султанов, Н. Теория архитектурных формъ. Каменныя формы (с атласом) / Н. Султанов. - С.-Петербургъ, 1901 (Типографія журн. "Строитель"). -

453 с. ; атлас - ил. : 28 табл.

152. Талепоровский, В. Н. Кваренги : материалы к изучению творчества / В. Н. Талепоровский. – Л. ; М. : Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1954 - 116 с. : рис., планы, фото + 56 л. ил. – (Мастера русской архитектуры).

153. Талепоровский, В. Н. Чарльз Камерон / В. Н. Талепоровский. — М. : Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1939. – 240 с. – (Мастера архитектуры русского классицизма).

154. Тиц, А. А. Неизвестный русский трактат по архитектуре / А. А. Тиц // Русское искусство XVIII века : материалы и исследования / под ред. Т. В. Алексеевой ; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. - М., 1968. - С. 17-30.

155. Трацевский, В. В. Классические архитектурные формы / В. В. Трацевский, А. Н. Колосовская, И. А. Чижи. – Минск: Вышэйшая школа, 2008. - 208 с.

156. Устав строительный. Свод законов. Т. XII, ч. I. – СПб., 1900. – 664 с.

157. Ухналев, А. Е. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. Век восемнадцатый / А. Е. Ухналев. – СПб. : Левша, 2002. – 236 с.

158. Ухналев, А. Е. Особенности стилистической ситуации в архитектуре Петербурга первой четверти XVIII в. / А. Е. Ухналев // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. - 2011. - Вып. 140. - С. 136–148.

159. Ухналев, А. Е. Метаморфозы «петровского барокко». Судьба «больших» стилей в архитектуре первоначального Петербурга / А. Е. Ухналев // Искусствознание. - 2011. - № 1–2. - С. 228–247.

160. Франческо Бартоломео Растрелли = Francesko Bartolomeo Rastrelli : Архит. проекты из собр. Гос. музея истории Санкт-Петербурга : каталог / сост.: Г. Б. Васильева и др. – СПб. : Лицей, 2000. - 114 с.

161. Ханковска, Р. Храм Святой Екатерины в Санкт-Петербурге / Р. Ханковска. - СПб. : Чистый лист, 2001. – 237 с.

162. Швидковский, Д. О. Англо-русские связи в архитектуре второй

половины XVIII – начала XIX столетия : дис. ... д-ра искусствоведения : 18.00.01 / Д. О. Швидковский. – М.: ВНИИТАГ, 1994. – 493 с.

163. Швидковский, Д. Архитектура русского классицизма в эпоху Екатерины Великой / Д. Швидковский. - М. : Архитектура-С, 2016. – 256 с.

164. Швидковский, Д. О. Архитектурная судьба Павла I / Д. О. Швидковский // Проект Классика. – 2001. - № II-MMI. - 146-151.

165. Швидковский, Д. О. Екатерина II и Павел I: Политические отношения в архитектуре / Д. О. Швидковский // Исторический журнал: научные исследования. 2011. - № 6. - С. 84-94.

166. Швидковский, Д. О. Когда родилась классическая архитектура и есть ли у нее будущее? / Д. О. Швидковский, Ю. Е. Ревзина //Дом Бурганова. Пространство культуры. - 2014. - № 2. - С. 15-32.

167. Швидковский Д. Краткое рококо Петра III / Д. Швидковский // Проект Классика. – 2002. - № IV-MMII. - С. 130-135.

168. Швидковский, Д. О. Пути развития российской архитектуры / Д. О. Швидковский // Пространство и Время. - 2013. - № 1 (11). - С. 103-116.

169. Швидковский, Д. Франция в русском классицизме XVIII века [Электронный ресурс] / Дмитрий Швидковский // Razlib.ru : библиотека обучающей и информационной литературы : [сайт]. - Режим доступа: http://www.razlib.ru/ kulturologija/pinakoteka_2001_01_02/p12.php. – Дата обращения: 07.02.2017.

170. Швидковский, Д. О. Франция и развитие русской архитектуры в эпоху классицизма / Д. О. Швидковский // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 2 / Гл. ред. академик РАН Г.М. Бонгард-Левин. – М.: Собрание, 2006. – С. 151-160.

171. Швидковский, Д. Чарлз Камерон и архитектура императорских резиденций / Д. Швидковский. – М. : Улей, 2008. – 256 с.

172. Швидковский, Д. О. Чарлз Камерон при дворе Екатерины II / Д. О. Швидковский. - М.: Улей, 2010. – 487 с.

173. Шумилкин, С.М. Торговые центры европейской части России конца XVIII - первой половины XIX ВВ. Типология, география, структура / С. М.

Шумилкин ; Нижегор. гос. архитектур.-строит. ун-т. – Нижний Новгород : ННГАСУ, 2012. – 228 с. : ил.

174. Шуйский, В. К. Введение / В. К. Шуйский // Зодчие Санкт-Петербурга, XVIII век: [архитекторы барокко, ранний классицизм, строгий классицизм / ред.: Ю. В. Артемьева, С. А. Прохватилова]. – СПб. : Лениздат, 1997. - С. 5-16.

175. Шуйский, В. К. Винченцо Бренна / В. К. Шуйский // Зодчие Санкт-Петербурга, XVIII век : [архитекторы барокко, ранний классицизм, строгий классицизм / ред.: Ю. В. Артемьева, С. А. Прохватилова]. – СПб. : Лениздат, 1997. - С. 770–827.

176. Шуйский, В. К. Жан Батист Мишель Валлен-Деламот / В. К. Шуйский // Зодчие Санкт-Петербурга, XVIII век : [архитекторы барокко, ранний классицизм, строгий классицизм / ред.: Ю. В. Артемьева, С. А. Прохватилова]. – СПб. : Лениздат, 1997. - С. 479.

177. Шуйский, В. К. Золотой век барокко и классицизма в Санкт-Петербурге / В. К. Шуйский. – М. : Центрполиграф, 2008. – 288 с.

178. Aviler, A.-Ch. D’ Cours d’architecture: qui comprend les Ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures & les descriptions de ses plus beaux bâtimens, & de ceux de Michel-Ange, des instructions et des préceptes & plusieurs nouveaux desseins concernans la distribution & la décoration, la matière & la construction des édifices, la maçonnerie, la charpenterie, la couverture, la serrurerie, la menuiserie, le jardinage, & généralement tout ce qui regarde l'art de bastir / A.-Ch. D’Aviler. — Paris, 1738. - XXVIII, [8], 408, [38] p., pl. : ill., grav. en taille douce (en partie dépl.) ; 29 cm. – Сведения доступны также по Интернету: http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/200.

179. Architectural theory : from the Renaissance to the present : 89 essays on 117 treatises. Vol. 1 / with a preface by Bernd Evers and an introduction by Christof Thoenes ; in cooperation with the Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin. - Köln : Taschen, 2011. - 25th anniversary special ed. - 2011. - 399 p. (permanens pag.) : chiefly ill., plans, draw. - 2 vol. in slip case.

180. Architectural Principles in the Age of Humanism/ Rudolf Wittkower -

Academy press, 1991 - 164 с.

181. Blondel, F. Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture : [5 parties [en 2 vol.] / François Blondel. - A Paris : de l'imprimerie Lambert Roulland, 1675-1683. - 5 parties [en 2 vol.]. ; 39 cm. – Сведения доступны также по Интернету: http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/1287114.

182. Blondel, J.-F. Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments : [6 tomes] : contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes, par J. F. Blondel, Architecte, dans son Ecole des Arts / Jacques-François Blondel. - A Paris : chez Desaint, libraire, 1771-1777. - 6 tomes ; 19 cm. - Сведения доступны также по Интернету: http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/103727.

183. Briseux, Ch.-Et. Architecture moderne, ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes tant pour les maisons des particuliers que pour les palais : [2 tomes] / Charles-Etienne Briseux. – Paris : chez Claude Jombert, 1728. - 2 tomes ; 29 cm. - Сведения доступны также по Интернету: http://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-11200.

184. Buhlmann, Josef. Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance / Buhlmann, J. – Stuttgart, 1913. - [4], 31 p., 75 h. de grab. ; 43 cm. - Сведения доступны также по Интернету: http://www.europeana.eu/portal/ru/record/2022705/

lod_oai_bvpb_mcu_es_483311_ent1.html?q=Die+Architektur+des+klassischen+ Altertums+und+ der+Renaissance.

185. Cordemoy, J.-L. de. Nouveau traité de toute l'architecture ou L'art de bastir; utile aux entrepreneurs et aux ouvriers..../ J.-L. de Cordemoy -Paris, 1714. - 290 p.

186. Durand, Jean-Nicolas-Louis. Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle / J. N. L. Durand. – Paris : Auteur, 1802. - VIII, 110 p. - Сведения доступны также по Интернету: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/durand1802/0001.

187. Le Muet, P. Regles des cinq ordres d’architecture de Vignolle reveuee (sic)

augmentees et reduites de grand en petit… / Pierre Le Muet. – Paris : M. Tavernier, 1631–1632. - In-8 , [4]-101 p. dont XLI pl. - Сведения доступны также по Интернету: https:// www.architectura.cesr.univ-tours.fr.

188. Letarouilly, Pl. Edifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et praticuliers les plus remarquables ... : [6 tomes] / dessinés, mesurés et publiés par Pl. Letarouilly – Paris : typographie de Firmin Didot frères, MDCCCXL-MDCCCXLVII [1840-1857]. - 6 tomes: 3 Texte and 3 Planches ; Texte: 30 cm ; Planches: 58 cm. - Сведения доступны также по Интернету: http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo /8787968.

189. Laugier, M.-A. Essay on Architecture / Marc-Antoine Laugier. – A Paris, 1755. - XLIV, 316 S. ; 21 cm : 8 gefaltete Kupfertaf. - Сведения доступны также по Интернету: http://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-128?lang=it

190. Medvedkova, O. Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, architecte 1679-1719 - De Paris à Saint-Pétersbourg / Olga Medvedkova. – Paris: Alain Baudry & Cie, 2007. – 359 s.

191. Meissonnier, J. A. Livre D'Ornemens Inventes & Dessines Par J. O. Meissonnier Architecte, dessinateur de la Chambre & Cabinet Du Roi / Juste Aurèle Meissonnier. – Paris, 1733-1745. - Сведения доступны также по Интернету: http://www.europeana.eu/

192. Jones, Inigo: A complete body of architecture : adorned with plans and elevations from original designs, in which are interspersed some designs of Inigo Jones, never before published / Inigo Jones, Isaac Ware. - London : printed for T. Osborne & J. Shipton, 1756. - 748 s. - Сведения доступны также по Интернету: http://www.e-rara.ch/zut/content /titleinfo/3404347.

193. Gibbs, James. A book of architecture containing designs of buildings and ornaments / J. Gibbs. – London : printed for W. Innys [etc.], 1739. - XXV s., 150 Kupfertafeln ; 47 cm. - Сведения доступны также по Интернету: http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/203786

194. Guarini, G. Architettura civile del padre D. Guarino Guarini ... : opera postuma ... / Guarino Guarini. – Torino : Appresso Gianfrancesco Mairesse ..., 1737. –

307 p. - Сведения доступны также по Интернету: http://www.e-rara.ch/zut/content /pageview/32991.

195. L’architecture contenant la toscane, dorique, ionique, corinthiaque et composée.../ Albert Girard, Hendrik Hondius, Samuel Marolois, Jan Vredeman de Vries, Paul Vredeman de Vries – Amsterdam : Johannes Janssonius, 1628. – 174 p. - Сведения доступны также по Интернету: http://architectura.cesr.univ-tours.fr/ Traite/Images/13331Index.asp.

196. Neufforge, J.- Fr. Recueil Elementaire d’Architecture. Vol. 1–8. / Jean-Francois Neufforge. – Paris, 1757–1768. – 8 vol. - Сведения доступны также по Интернету http://www.ub.uni-heidelberg.de.

197. Palladio, A. The four books of architecture / by Andrea Palladio ; literally translated from the original Italian by Isaac Ware. - London : printed for R. Ware, [1738]. - [8] Bl.,110 S. : Ill. (Kupfertafen: VIII-XXXIV, I-LVIII, I-XXI, I-XCIX) ; 41 cm. - Сведения доступны также по Интернету: http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/3982323.

198. Perrault, Cl. Ordonnnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens... / Claude Perrault. – Paris: Coignard, 1683. - 124 p. - Сведения доступны также по Интернету: http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images /ENSBA1273Index.asp

199. Pozzo, A. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei ... : in quâ docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia quę pertinent ad architecturam = (Prospettiva de' pittori e architetti ...; in cui s'insegna il modo più sbrigato di mettere in prospettiva tutti i disegni d'architettura / d'Andrea Pozzo. - Romae : Komarek 1693. - [110] Bl. ; 42 cm. - Сведения доступны также по Интернету: http://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-4098.

200. Robert, A. Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia / Adam Robert. - London: Printed for the author, 1764. - iv, [7], 33 p., [54] leaves of plates : ill. - Сведения доступны также по Интернету: http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/dldecarts.adamruins.

201. Ruggieri, F. Studio d’architettura civile : 4 tomi / Ferdinando Ruggieri. –

Firenze, 1722–1755. - 4 tomi ; 47 cm. - Сведения доступны также по Интернету: http://www.e-rara.ch.

202. Serlio, S. Regoli Generali di Architecttura sopra le cingue Mancere etc. / Sebastiano Serlio. – Venezia, 1537. - 76 ff. sur papier vergé : illustartions en noir ; 33 cm. - Сведения доступны также по Интернету: http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/B272296201_A101Index.asp

203. Serlio, S. Il Terzo Libro / Sebastiano Serlio. – Venezia, 1540. – 170 p. - Сведения доступны также по Интернету: https://archive.org/details/ilterzolibronelq00serl.

204. Serlio, Sebastiano. Extraordinario Libro di architettvra / Sebastiano Serlio. – Venezia, 1551. - Сведения доступны также по Интернету: https:// www.architectura.cesr.univ-tours.fr.

205. Scamozzi, Vincenzo. Dell’Idea delia architetture universal / Vincenzo Scamozzi. – Venezia, 1615. – 832 p. - Сведения доступны также по Интернету: https://archive.org/details/dellideadellaarc00scam.

206. Sturm, L. Ch. Leonhard Christoph Sturms vollständige Anweisung Regierungs-, Land- und Rath-Häuser, wie auch Kauff-Häuser und Börsen starck, bequem und zierlich anzugeben : worinnen Nicolai Goldmanns Text Lib. IV, capp. 6, 7, 8 und 9 erläutert, bey der Gelegenheit von den Basilicis der alten Römer gehandelt, alles durch ausführlichere Anmerckungen zu würcklicher Ausübung bequem und durch gute Beyspiele in sauberen Kupfferstichen deutlich gemachet wird : 2 Bände / von Leonhard Christoph Sturm. - Augspurg : in Verlegung Jeremiae Wolffens, 1718. - 2 Bände in 1 ; 33 cm. - Сведения доступны также по Интернету: http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/3436152/.

207. Vredeman de Vries I., Girard Alb., Hondius H.,Marolois S.,Vredeman de Vries P. L’architecture contenant la toscane, doriqve, ioniqv / I. Vredman., Girard Alb., Hondius H., Marolois S.,Vredeman de Vries P.– Amsterdam, Johannes Janssonius, 1628. - 402 p. - Сведения доступны также по Интернету: http://www.e-rara.ch

АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ

208. РГИА. Ф. 470. Ед. хр. 69. Л. 132; Ед. хр. 108. Л.

209. СПФ АРАН. Ф.18Р.Оп. 3.Д. 4997.л.25, Ф.3.ОП.1.Д.118.Л.588

210. РГИА.Ф.467 оп.2.кн.68*л.170-212

211. РГАДА.Ф.647.Оп.5.Ед.хр.101.Л.4 и об.

212. РГИА.Ф.815. ОП,1740 г. ЕД.хр.115.Л.11

213. РГИА.Ф.470. ОП.5. ЕД.хр.104.Л.37

214. РГИА.Ф.467. ОП.3(108/542). ЕД.хр.1.Л.10

215. РГИА.Ф.815. ОП.5, 1740 г. ЕД.хр.115.Л.11

216. РГИА.Ф.470. ОП.5. ЕД.хр.112.Л.2

217. РГИА.Ф.470. ОП.6. ЕД.хр.2.Л.1

218. РГИА.Ф.470. ОП.5. ЕД.хр.107.Л.160

219. Государственный Эрмитаж. Инв. номер ЭРГ-7823.

220. Государственный Эрмитаж. Инв. номер ЭРГ-17088.

221. Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР-4339.

222. Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР-4338.

223. Государственный Эрмитаж. Инв. номер ЭРГ-7822.

224. Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР-4739

225. Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР-4726.

226. Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР-4743.

227. Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР-3734.

228. Сер. 1740-х гг. СПФ АРАН. Р. IX. Оп. 2. Д. 8. Л. 7

229. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-F-5024-и

230. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-A-518-и

231. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-F-5027-и

232. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-A-519-и

233. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-F-664-и

234. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-A-4992-и

235. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-A-5022-и

236. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-A-520-и

237. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-А-1674-и
238. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-А-5008-и
239. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-А-5012-и
240. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-А-5015-и
241. Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР-5835
242. Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР- 6848
243. Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР- 6849
244. Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР- 684
245. Государственный музей истории Санкт-Петербурга, ОР-48751
246. Государственный музей истории Санкт-Петербурга, ОР-45151
247. РГАДА. Фонд канцелярии Сената, д.866/3349
248. Государственный музей истории Санкт-Петербурга, ОР-23368
249. Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-1654-и
250. Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-355-и
251. Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-918-и
252. Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-1653-и
253. Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-358-и
254. Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-1652-и
255. Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-384-и
256. Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-343-и
257. Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-352-и
258. Государственный Эрмитаж, ОР-11047
259. Государственный Эрмитаж, ЭРР-27234
260. Государственный Эрмитаж, ЭРР-31490
261. Государственный Эрмитаж, ЭРР-27227
262. Государственный Эрмитаж, ЭРР-3334
263. Государственный Эрмитаж, ЭРР-1668

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный
архитектурно-строительный университет»

На правах рукописи

ВОЗНЯК
Екатерина Рюриковна

ЗАКОНОМЕРНОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ФАСАДОВ ЗДАНИЙ И ИХ ЭЛЕМЕНТОВ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ XVIII ВЕКА

Специальность 05.23.20 - Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора архитектуры
Том II

Приложения к главам 1, 2

Научный консультант
доктор архитектуры, доцент ВАК
С. В. Семенцов

Санкт-Петербург

2017 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Том II

Приложение 1 к главе «Теория архитектурных форм» и принципы решения фасадов зданий и их элементов в Европе конца XVI – начала XX вв.»

1.1. «Теория архитектурных форм» в Западной Европе и России……..4

Рисунок 1.1.1. Титул и страница книги С. Серлио “Regole generali di architetura sopra le cinque maniere…” (1537 г.)……..4

Рисунок 1.1.2. Титул и страницы книги Дж. Виньолы «Правило пяти ордеров архитектуры» (Амстердам, 1642 г.)…….4

Рисунок 1.1.3. Страницы трактата А. Палладио «Четыре книги об архитектуре» (1570 г.) …….5

Рисунок 1.1.4. Титулы 1-го, 2-го и 3-го томов трактата Н.-Ф. Блонделя “Cours d’architecture” (1675–1683 гг.)……...5

Рисунок 1.1.5. Титулы книг “Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole” О.-Ш. Д’Авиле (1738 г.); “ Cours d’architecture” Ж.-Ф. Блонделя (1771–1777 гг.)…….6

Рисунок 1.1.6. Листы из труда И. М. Лема «Опыт городовым и сельским строениям, или Руководство к знанию, как располагать и строить всякаго рода строения по неимению архитектора» (1802 г.)…….6

Рисунок 1.1.7. Титул книги Н. В. Султанова «Теория архитектурных форм» и страница из альбома к ней (1914 г.)……...…7

Рисунок 1.1.8. Титул и страница книги И. Б. Михаловского «Теория классических архитектурных форм» (1937 г.)……..7

1.2. Принципы и правила композиционного построения и оформления архитектурными деталями фасадов исторических зданий……...8

Рисунок 1.2.1. Фасадные композиции из трактата А. Палладио «Четыре книги об архитектуре» ……..……..8

Рисунок 1.2.2. Схемы композиций фасадов в сооружениях Д. Кваренги……8

Рисунок 1.2.3. Безордерная композиция фасада…….....9

Рисунок 1.2.4. Ордерная композиция одноэтажного здания…….9

Рисунок 1.2.5. Поэтажный ордер…….9

Рисунок 1.2.6. Поэтажный ордер на цокольном этаже……10

Рисунок 1.2.7. Колоссальный ордер…….…10

Рисунок 1.2.8. Колоссальный ордер на цокольном этаже……11

Рисунок 1.2.9. Изменение ордерных пропорций на фасадах венецианских зданий постройки Якопо Сансовино……11

Приложение 2 к главе «Система фасадных элементов в «теории архитектурных форм» и методика их исследования»…….……....12

2.1. Основополагающие элементы «теории архитектурных форм» - обломы, колонные ордера, балясины…….12

2.1.1. Архитектурные обломы и составление профилей……..12

2.1.2. Колонные ордера, формы сопряжения колонны и плоскости стены, базовые ордерные композиции…….....……26

2.1.3. Балясина……...…57

2.2. Горизонтальные и вертикальные членения стен……64

2.2.1. Горизонтальные членения стен……..64

2.2.2. Вертикальные членения стен и отдельные подпоры…….…….103

2.3. Виды обработки поля стены, верхние завершения стен и зданий…….113

2.3.1. Элементы обработки поля стены……113

2.3.2. Верхние завершения стен, крыши и купола……...…139

2.4. Система обрамлений отверстий фасада……...164

2.4.1. Окна……164

2.4.2. Двери и порталы……213

2.4.3. Балконы……..238

ПРИЛОЖЕНИЕ 1
К ГЛАВЕ «ТЕОРИЯ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ» И ПРИНЦИПЫ РЕШЕНИЯ ФАСАДОВ ЗДАНИЙ И ИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ЕВРОПЕ КОНЦА XVI – НАЧАЛА XX ВВ.»

1.1. «Теория архитектурных форм» в Западной Европе и России

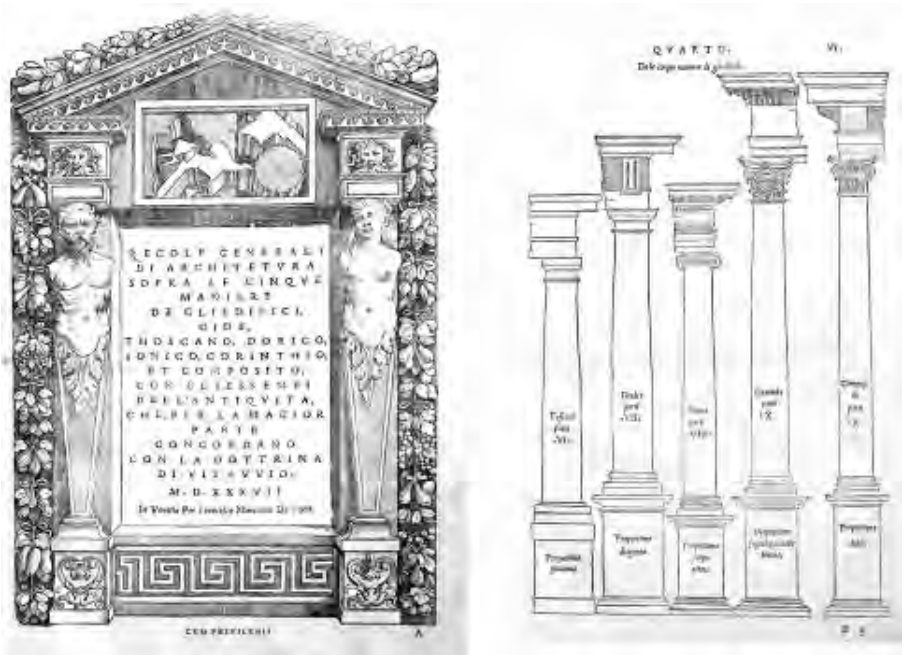


Рисунок 1.1.1. Титул и страница книги С. Серлио “Regole generali di architetura sopra le cinque maniere…” (1537 г.) [202]



Рисунок 1.1.2. Титул и страницы книги Дж. Виньолы «Правило пяти ордеров архитектуры» (Амстердам, 1642 г.) [22]

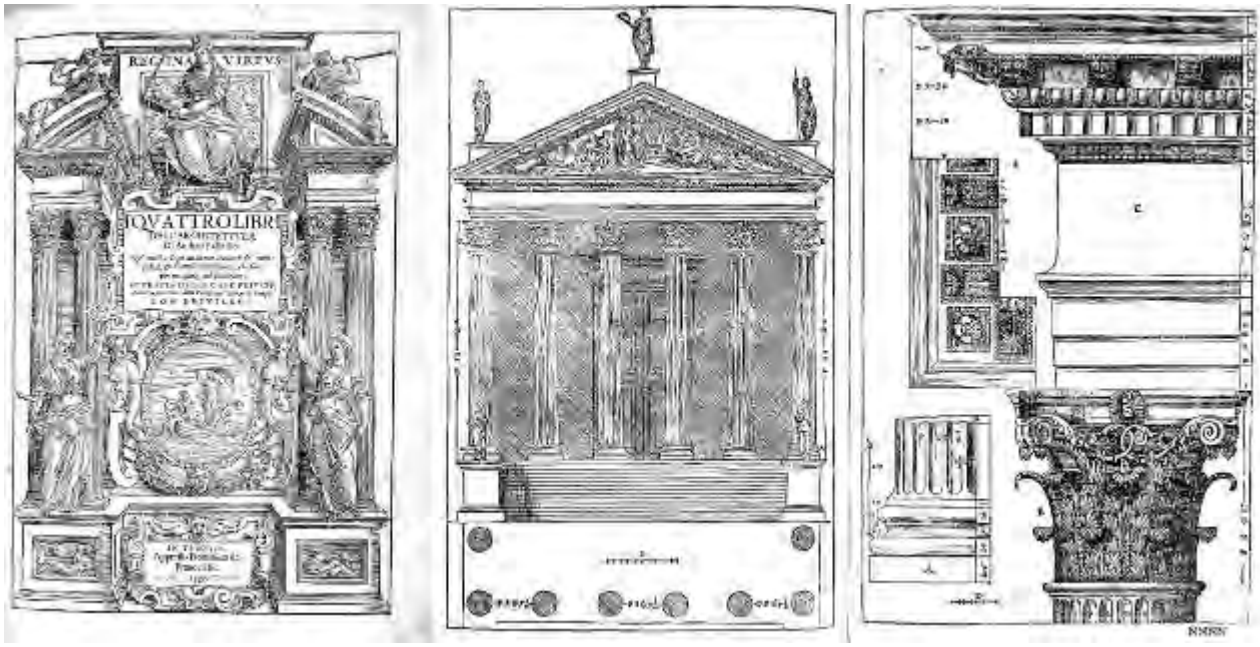


Рисунок 1.1.3. Страницы трактата А. Палладио «Четыре книги об архитектуре» (1570 г.) [117]



Рисунок 1.1.4. Титулы 1-го, 2-го и 3-го томов трактата Н.-Ф. Блонделя “Cours d’architecture” (1675–1683 гг.) [181]

а) *б)*

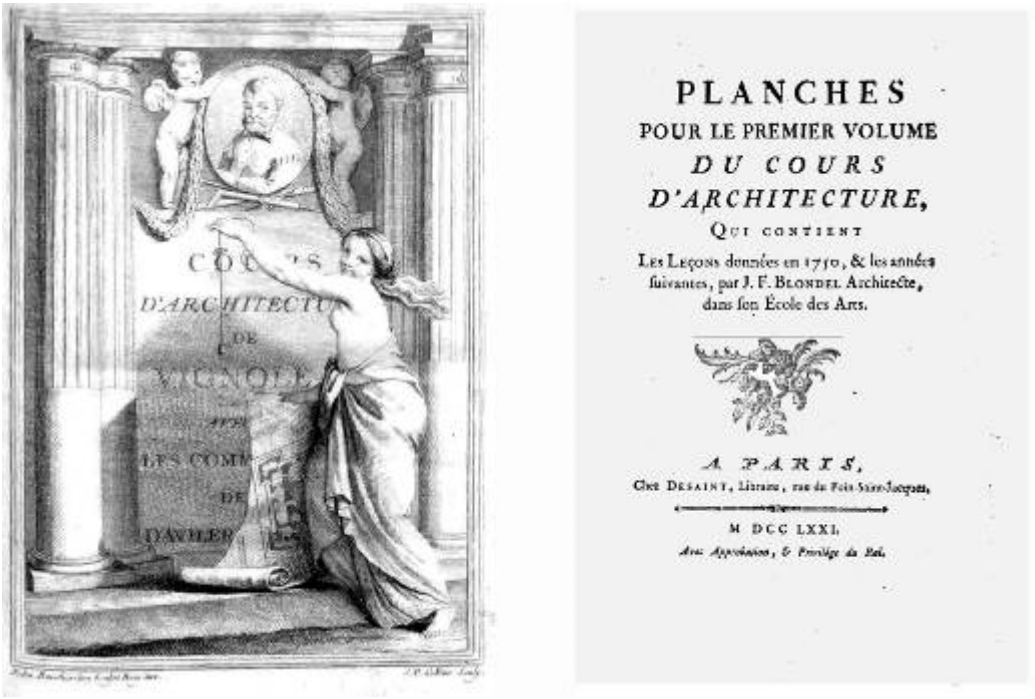


Рисунок 1.1.5. Титулы книг: *а* — “Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole” О.-Ш. Д’Авиле (1738 г.) [178]; *б* — “Cours d’architecture” Ж.-Ф. Блонделя (1771–1777 гг.) [182]

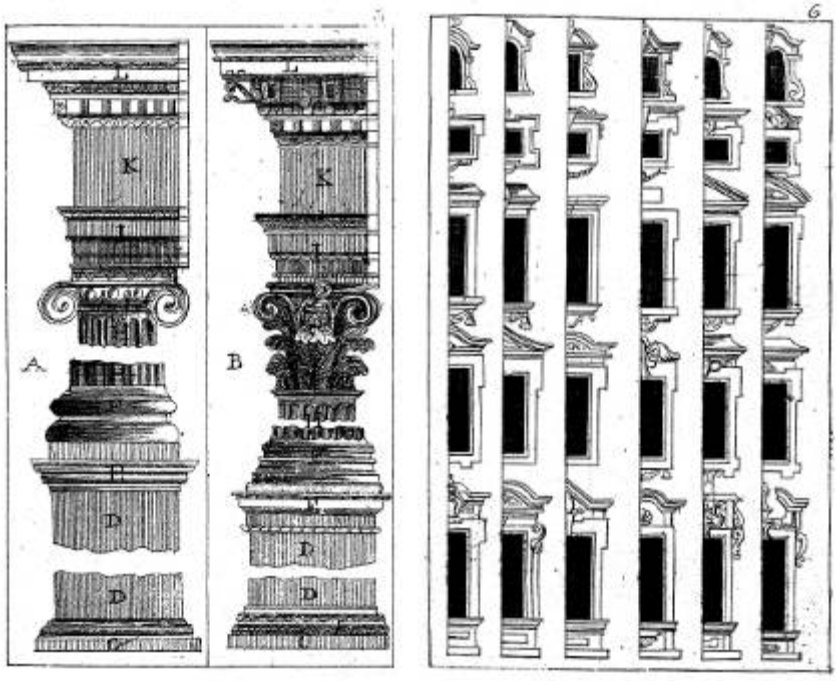


Рисунок 1.1.6. Листы из труда И. М. Лема «Опыт городовым и сельским строениям, или Руководство к знанию, как располагать и строить всякаго рода строения по неимению архитектора» (1802 г.) [96]



Рисунок 1.1.7. Титул книги Н. В. Султанова «Теория архитектурных форм» и страница из альбома к ней (1914 г.) [51]



Рисунок 1.1.8. Титул и страница книги И. Б. Михаловского «Теория классических архитектурных форм» (1937 г.) [110]

1.2. Правила построения фасадов и принципы классификации архитектурных деталей фасадов согласно «теории архитектурных форм»

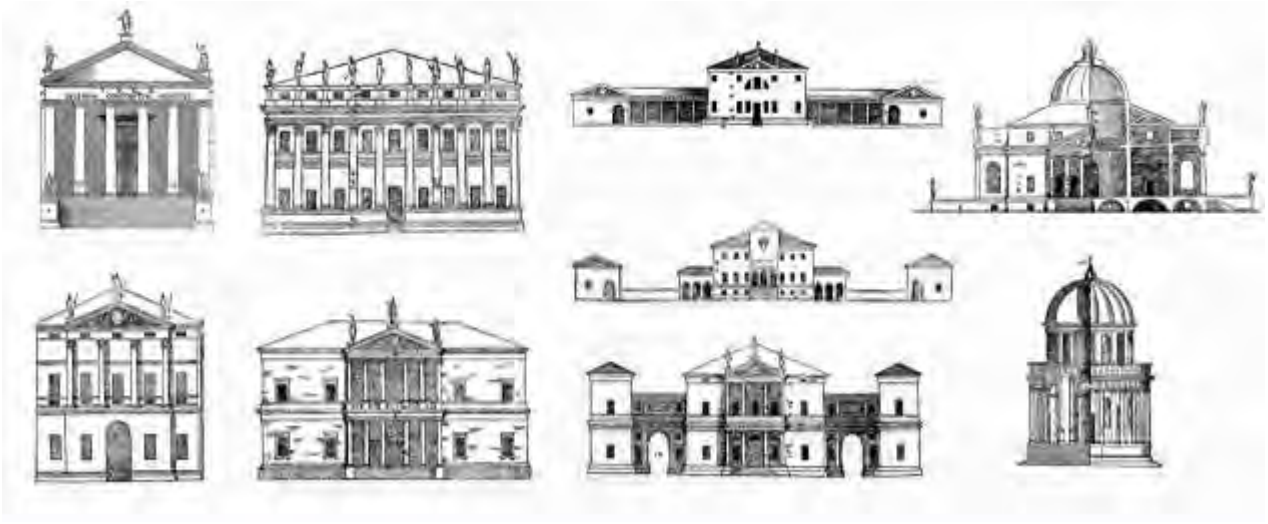


Рисунок 1.2.1. Фасадные композиции из трактата А. Палладио «Четыре книги об архитектуре» [9]

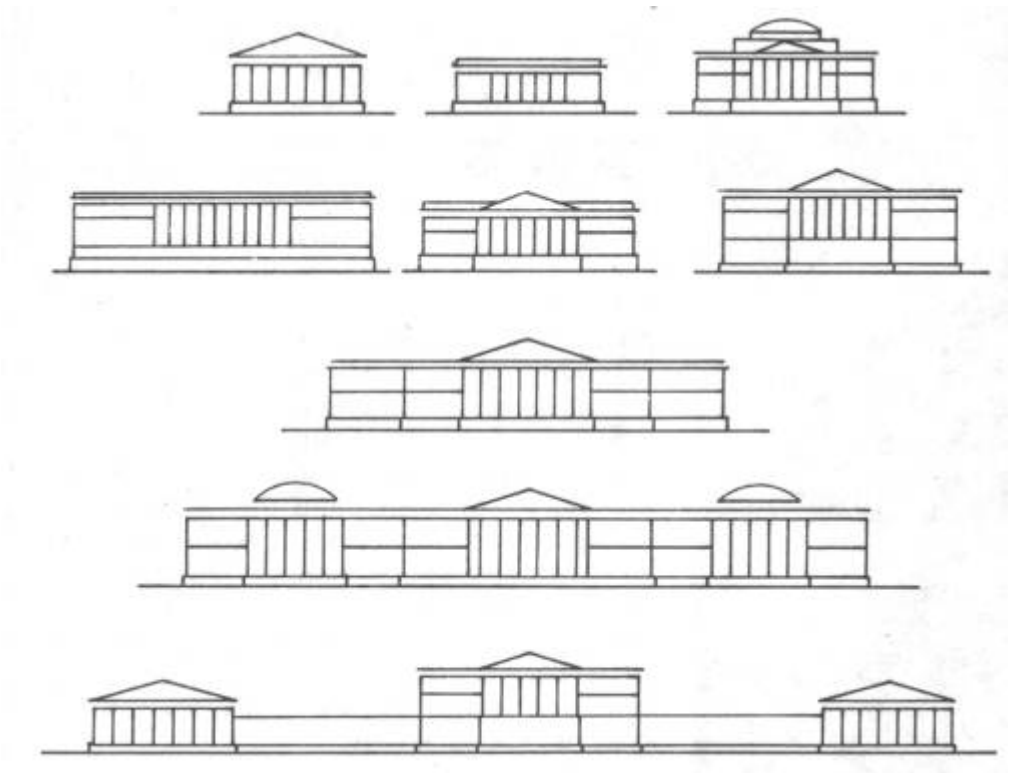


Рисунок 1.2.2. Схемы композиций фасадов в сооружениях Д. Кваренги (по В. Н. Талепоровскому) [152]

а) *б)* *в)*

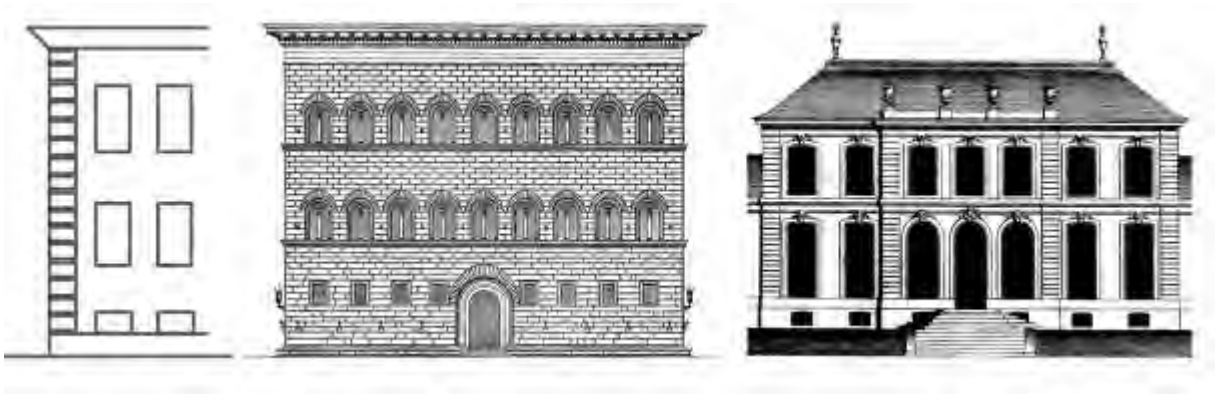


Рисунок 1.2.3. Безордерная композиция фасада: *а* — общая схема; *б* — палаццо Строцци во Флоренции (по Й. Бюльману) [184]; *в* — фасад французского особняка (по Ж.-Ф. Блонделю) [182]

а) *б)* *в)* *г)*



Рисунок 1.2.4. Ордерная композиция одноэтажного здания: *а* — общая схема; *б* — палаццо Анжело Марцелло (по Г. А. Косякову) [86]; *в* — фасад особняка (по Ж.-Ф. Блонделю) [182]; *г* — вилла Ротонда (арх. А. Палладио) [117]

а) *б)* *в)* *г)*

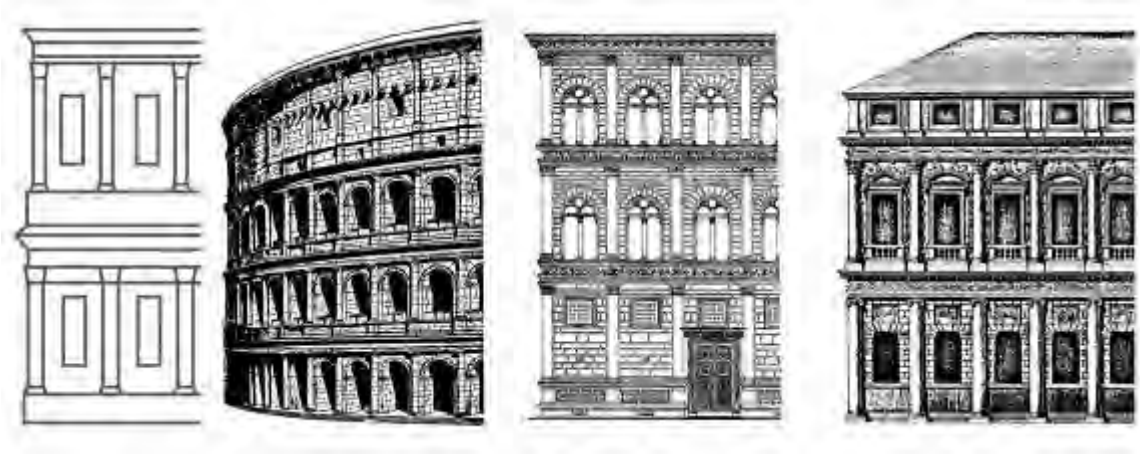


Рисунок 1.2.5. Поэтажный ордер: *а* — общая схема; *б* — амфитеатр Флавиев (Колизей) [110]; *в* — дворец Ручеллаи (арх. Л. Б. Альберти) [110]; *г* — палаццо Барбаран да Порто в Виченце (арх. А. Палладио) [117]

а) *б)* *в)*

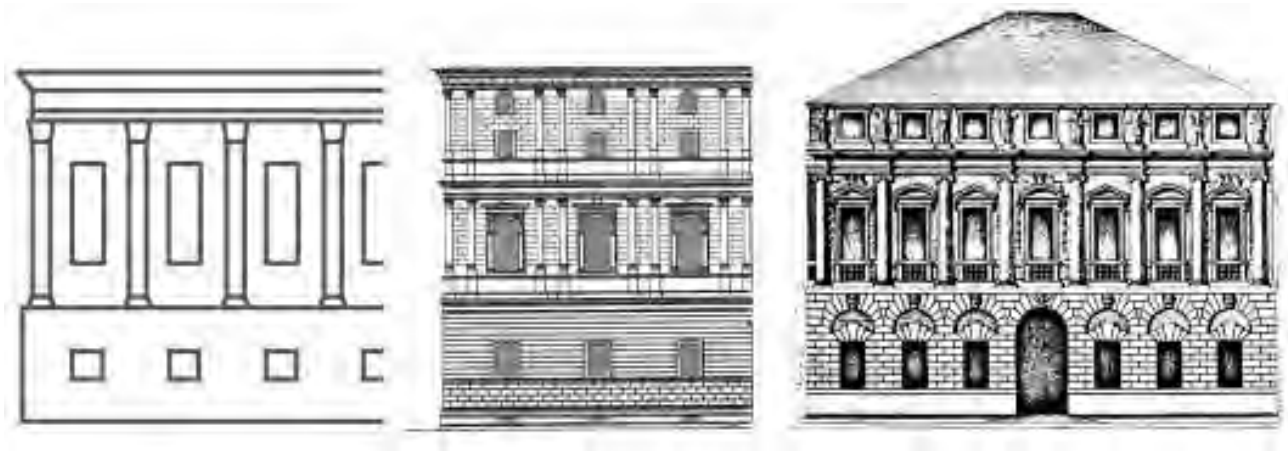


Рисунок 1.2.6. Поэтажный ордер на цокольном этаже: *а* — общая схема; *б* — дворец Канчеллерия в Риме (арх. Д. Браманте) [110]; *в* — палаццо Тьене в Виченце (арх. А. Палладио) [117]

а) *б)* *в)*

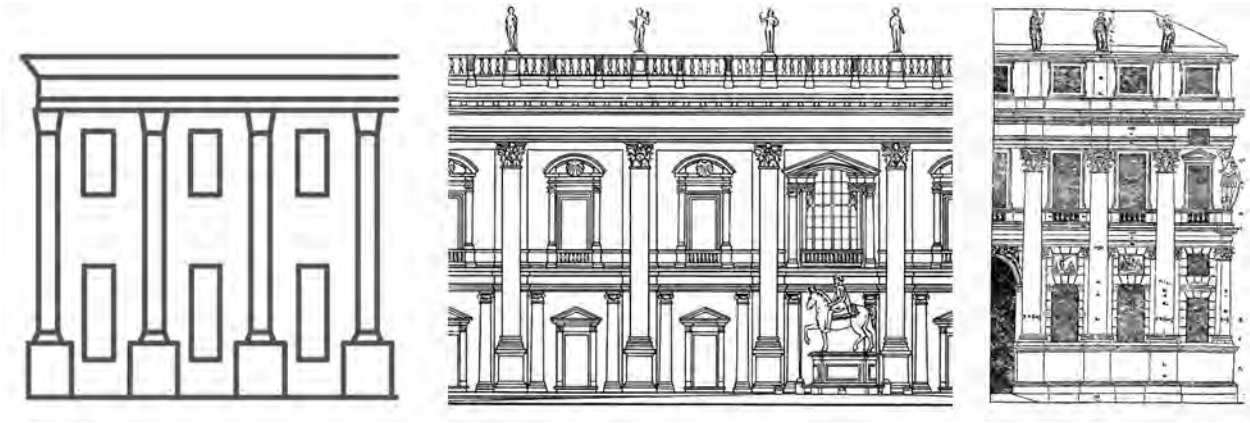


Рисунок 1.2.7. Колоссальный ордер: *а* — общая схема; *б* — дворец Консерваторов в Риме (арх. Микеланджело) [110]; *в* — дворец Вальмарана в Виченце (арх. А. Палладио) [117]

а) *б)*



Рисунок 1.2.8. Колоссальный ордер на цокольном этаже: *а* — общая схема; *б* — английский дворец (по Д. Гибсону) [193]

а) *б)*

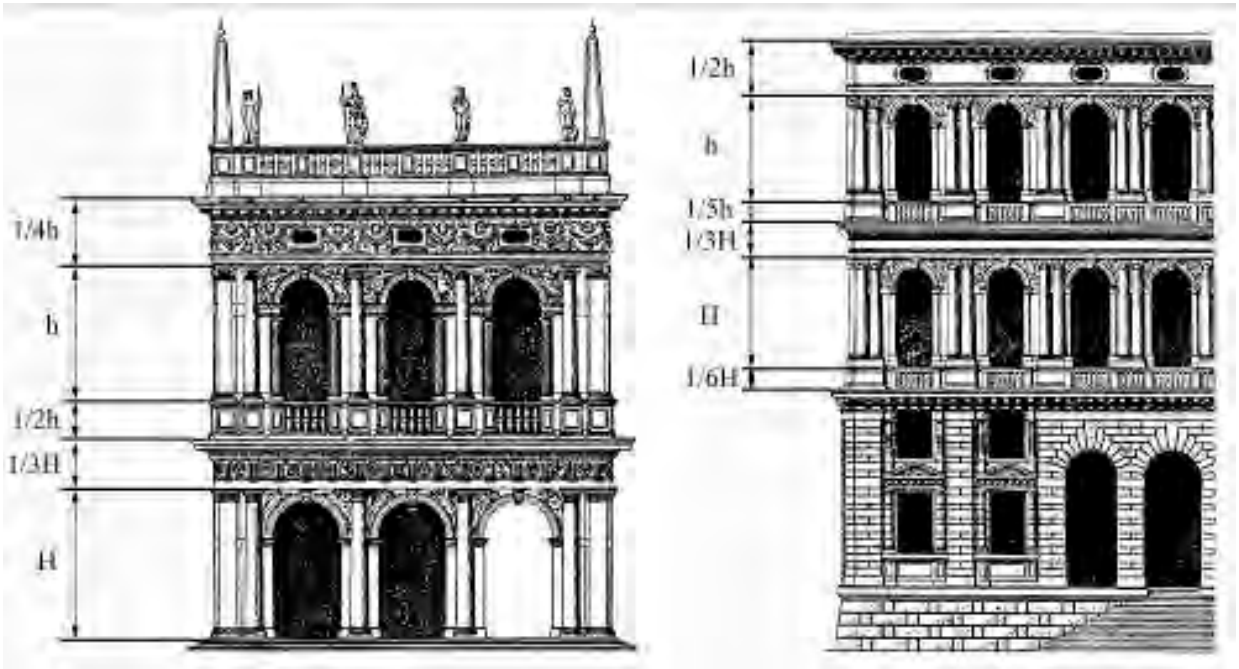


Рисунок 1.2.9. Изменение ордерных пропорций на фасадах венецианских зданий постройки Якопо Сансовино (по И. Б. Михаловскому [110]): *а* — библиотека св. Марка; *б* — палаццо Корнер

ПРИЛОЖЕНИЕ 2
К ГЛАВЕ «СИСТЕМА ФАСАДНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В «ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ» И МЕТОДИКА ИХ ИССЛЕДОВАНИЯ»

2.1. Основополагающие элементы «архитектурной теории форм» - обломы, колонные ордера, балясины

2.1.1 Архитектурные обломы и составление профилей

Все архитектурные детали классицизма состояли из небольших пластических форм, которые носили название обломов или мулюров. Обломы – самые простые части, на которые можно разделить всякую сложную классическую архитектурную форму.

Из обломов составляли профиля, тяги фасадов и интерьеров домов, колонны. **Профилями** или **гзимсами** называли сочетание нескольких обломов в одну архитектурную форму. Служат для ограничения, подразделения и сопряжения гладких поверхностей.

Каждый облом имел определенное значение, и выражал идею поддержания, или венчания, или разделения. Обломы могли украшать рельефным орнаментом, причем определенным обломам соответствовал определенный орнамент. Орнаменты всегда соответствовали очертанию облома и положению его в общей композиции профиля.

Очертания обломов завысило от стиля архитектуры. Выделяли греческие, римские, готические обломы. Можно говорить о барочных обломах. Чаще всего использовали римские обломы, пришедшие из архитектуры Древнего Рима.

Римские обломы подразделялись на простые и сложные. Простые обломы могли быть прямолинейными и криволинейными (см. рис.2.1.1).

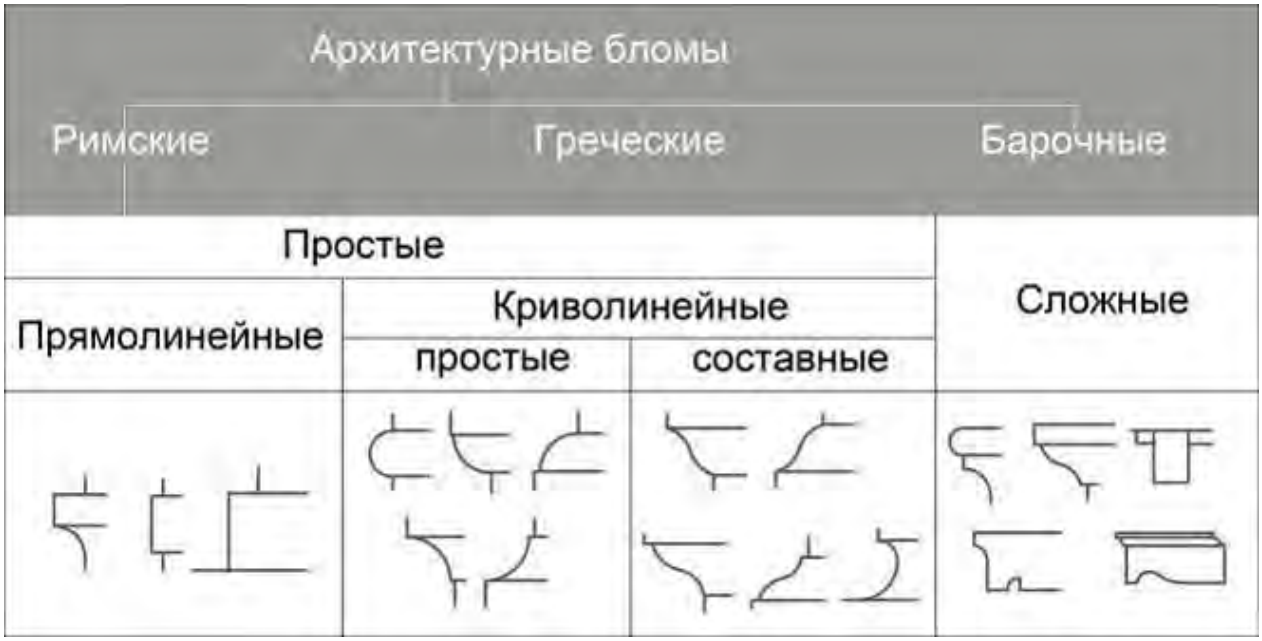


Рисунок 2.1.1. Виды римских обломов

К **простым прямолинейным римским обломам** относили полочку, полку и плинт (см. рис.2.1.2).

Полочка или **поясок** - имел вид маленького прямоугольника. Выступ полочки был равен высоте. Полочка состояла из узкой полоски, выступающей из плоскости стены на величину примерно равную ее ширине. Полочка служила для разделения смежных обломов или для окаймления большого облома. Иногда полочка выполняла роль венчающего элемента, так обыкновенно заканчивался криволинейный профиль карниза. Переход от полочки к плоскости камня, к которому она принадлежала, делался обычно не в виде уступа, а посредством закругления в 1/4 окружности. Полочка никогда не украшалась орнаментом.

Пояс или **полка –** широкая полочка**,** выступ которой значительно меньше высоты. Пояс представлял собой широкую полосу, очень мало выступающую из плоскости стены; Употреблялся как разделяющий и венчающий элемент. Украшается меандром (алагреком) или розеттами.

Плинт – это низкий тяжелый параллелепипед (подушка). Он аналогичен по пропорциям поясу, но являлся поддерживающим элементом. Плинты принадлежали обыкновенно самым нижним частям баз (колонн и пьедесталов) и распределяли тяжесть верхних частей на большую площадь нижних. Плинты не украшались никакими добавочными рельефными орнаментами.

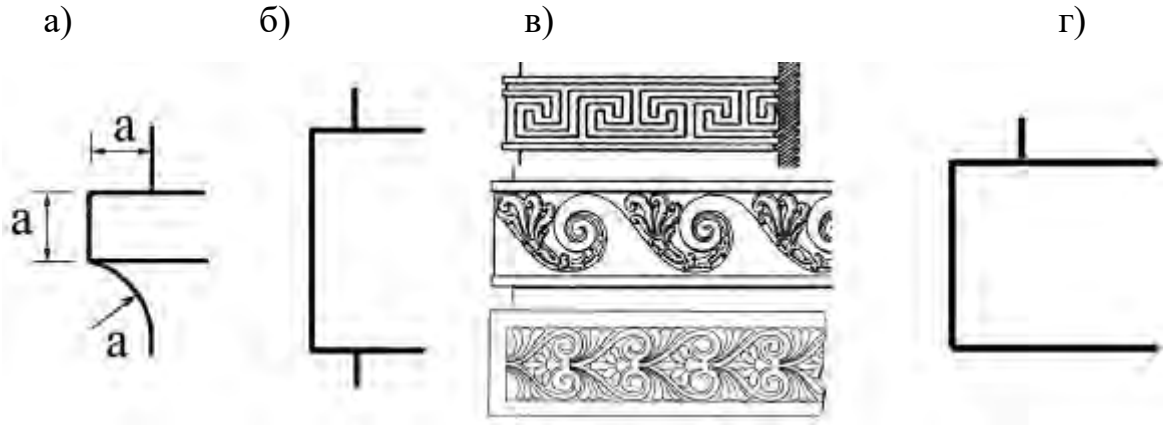


Рисунок 2.1.2. Простые прямоугольные римские обломы: а – полочка, б - пояс, в – профилирование полочки, г – плинт

Криволинейные элементы профилей могли быть двух видов: простые, описанные из одного центра, и составные, описанные из двух центров. Что бы обозначать не только форму профиля, но и его положение, принято было к названию прибавлять понятие «прямой», то есть имеющие расширении к верху, и «обратный» — имеющий расширении к низу.

К простым криволинейным формам относили валик, вал, четвертной вал, обратный четверной вал и выкружку. **Валик** – маленький элемент полукруглого очертания. Валик украшали двумя видами орнамента. Первый орнамент назывался бисером и состоял из одинаковых шариков. Второй носил название бус (или перлов, или жемчужника) представлял собой рельефный орнамент в виде чередующихся овальных и дискоообразных элементов. Второй орнамент назывался бисером – состоял из одинаковых шариков (см. рис.2.1.3).

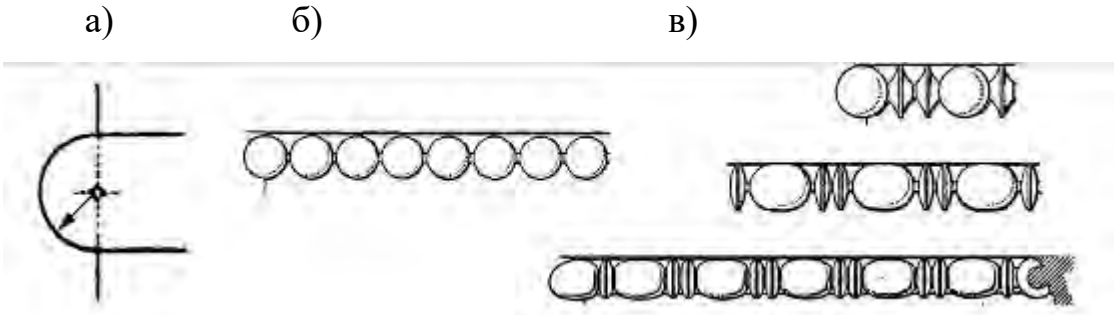


Рисунок 2.1.3. Валик: а – построение, б – валик, украшенный бисером, в – валик со шнуром перлов (ниткой жемчуга)

Вал (иногда назывался **тором)** - был значительно больше валика, имел полукруглый профиль. Он служил как сильное и упругое основание в поддерживающих частях, например в цоколях зданий или базах колонн. Валики орнаментировались стилизованными венками, иначе называемыми плетенкой (см. рис.2.1.4).

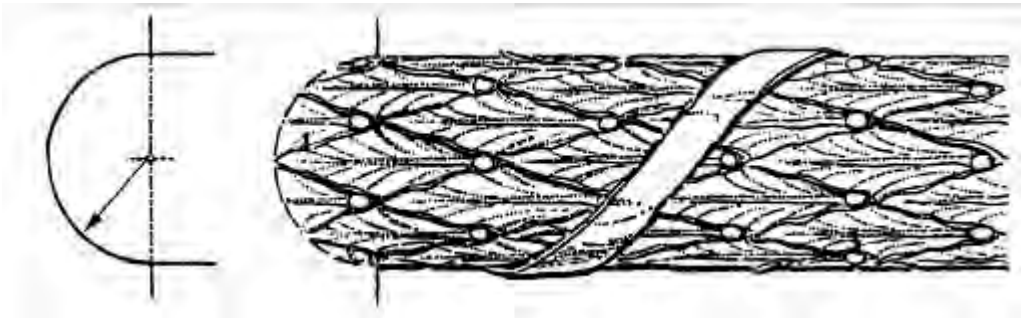


Рисунок 2.1.4. Вал, украшенный лавровым венком

Четвертной вал или по гречески **эхин -** представляет собой в римских обломах правильную четверть круга, а в греческих обломах – рисованную кривую. Четвертной вал применялся в капителях колонн. Он оформлял переход от нижних узких частей к верхней широкой части. Четверной вал украшался иониками – декоративными яйцеобразными формами в обрамлении, чередующиеся со стрельчатыми элементами. На углу ряд ионников завершал лист аканта (см. рис.2.1.5).

Обратный четверной вал – применялся в профиле базы.

а) б) в)

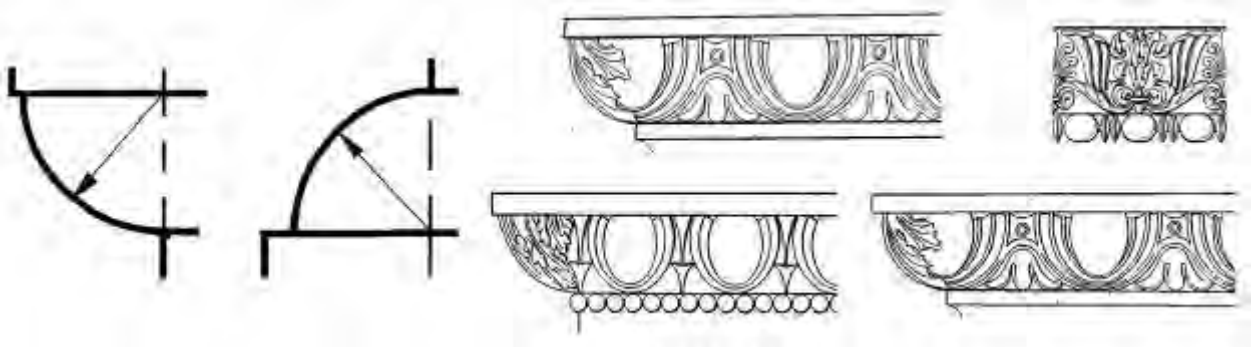


Рисунок 2.1.5. Четвертной вал: а – прямой, б – обратный, в – профилированный орнамент на четвертном вале

Желоб, выкружка – вогнутый профиль, имел форму ¼ окружности. Он мог быть как венчающим, так и поддерживающим элементом. Оформлял переход от верхних узких частей к нижним широким. Желоб мог быть прямой и обратный (см. рис.2.1.6).

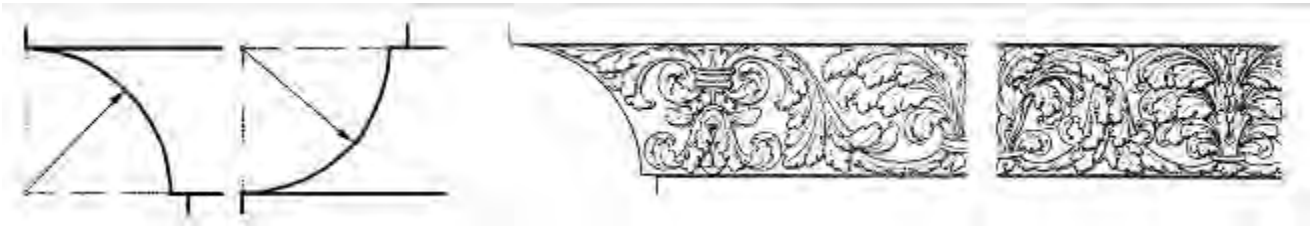


Рисунок 2.1.6. Прямая и обратная выкружка, украшенная «цветками»

К составным криволинейным элементам, содержащим в себе две кривизны, относили гусек, каблучок и скоции.

Гусек – имел наверху вогнутость, а внизу выпуклость. Гуськом он назывался вероятно, вследствие сходства с очертанием шеи гуся, плывущего по воде. Прямой гусек применялся чаще, как венчающий облом. Обратный гусек употреблялся в профилях баз. Гусек украшался листьями акантов, гусек венчавший карнизы – масками львов (см. рис.2.1.7).

а)

б)

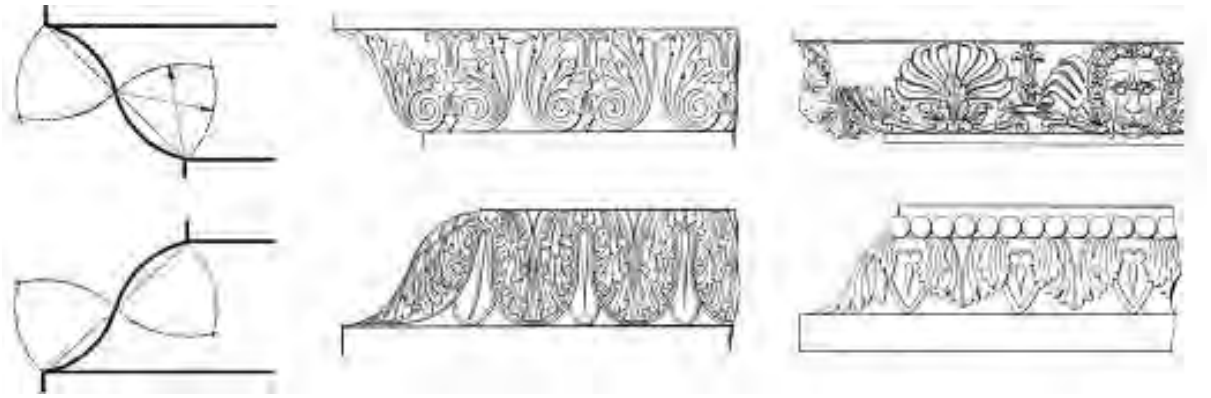


Рисунок 2.1.7. Гусек: а – прямой гусек украшенный листьями аканта и масками львов, б – обратный гусек, украшенный листьями

Каблучок - был подобен гуську, но выпуклые и вогнутые части располагались в противоположном порядке (см. рис.2.1.8). Каблучок строился по наклонной кривой. Наклон кривой составлял от 45 до 30 градусов. Для

построения каблучка наклонную кривую делили пополам. На каждой половине наклонной кривой строили равносторонний треугольник. Из получившихся вершин опускали радиусы для построения дуг облома. Каблучок использовали для нижних гзимсов (профилей), то есть для баз и цоколей. Украшали каблучок сердцевидными «листьями» и «цветкам». Каблучку соответствовал обратный каблучок. Он применялся, как поддерживающий элемент, так и окаймляющий. Обратный каблучок обычно был обломом базы.

а) б) в) г)

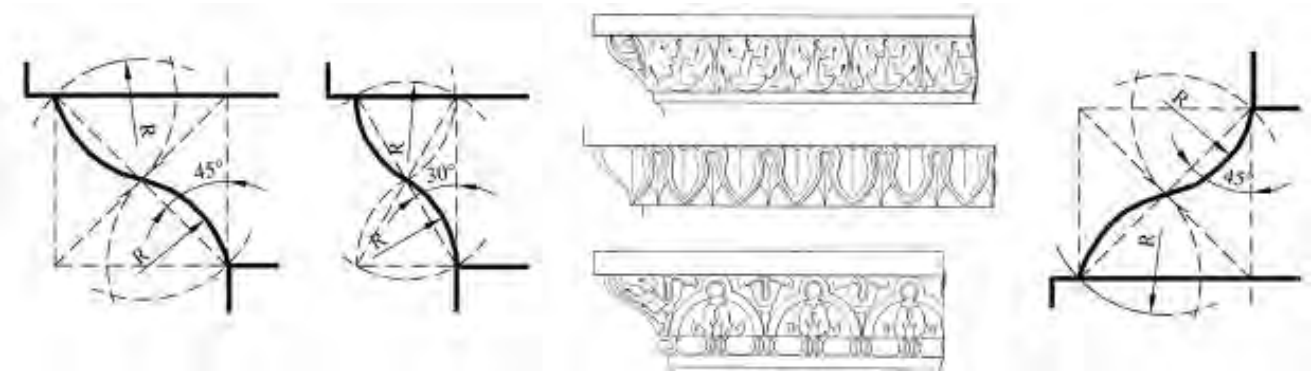


Рисунок 2.1.8. Каблучок: а,б – построение каблучка под 45 и 30 градусов, В – каблучок украшенный листьями и цветками, г – обратный каблучок

Скоция - вогнутый профиль различной кривизны, встречался, главным образом в базах колонн ионического и коринфского ордеров. Он никогда не декорировался рельефами. Скоция могла быть простой, то есть строиться на сопряжении двух сегментов окружности разных диаметров (см. рис.2.1.9 а). Скоция могла быть так же и более сложной, и состоять из сочетания, например, пяти сегментов дуг (см. рис.2.1.9 б, в). Принцип построения (по А. Гарнери) заключался в том, что требуемую высоту облома разбивали на 14 частей – парт. Далее по партам определяли верхнюю начальную точку скоции и центр первой кривой. Далее строили первую дугу до пересечения с радиусом-границей, так же указанным на чертеже в партах. Следующую дугу строили аналогично: сначала центр, потом дугу сегмента, и наконец точку границы сегмента. В результате создавали последовательно пять дуг с пятью центрами – в точках A, B, C, D, E. Последний сегмент скоции строили несколько иначе: соединяли крайние точки

будущей дуги, и проводили перпендикуляр из центра соединительного отрезка, пересечение перпендикуляра с границей предыдущего сегмента и давала центр Е.

а) б) в)

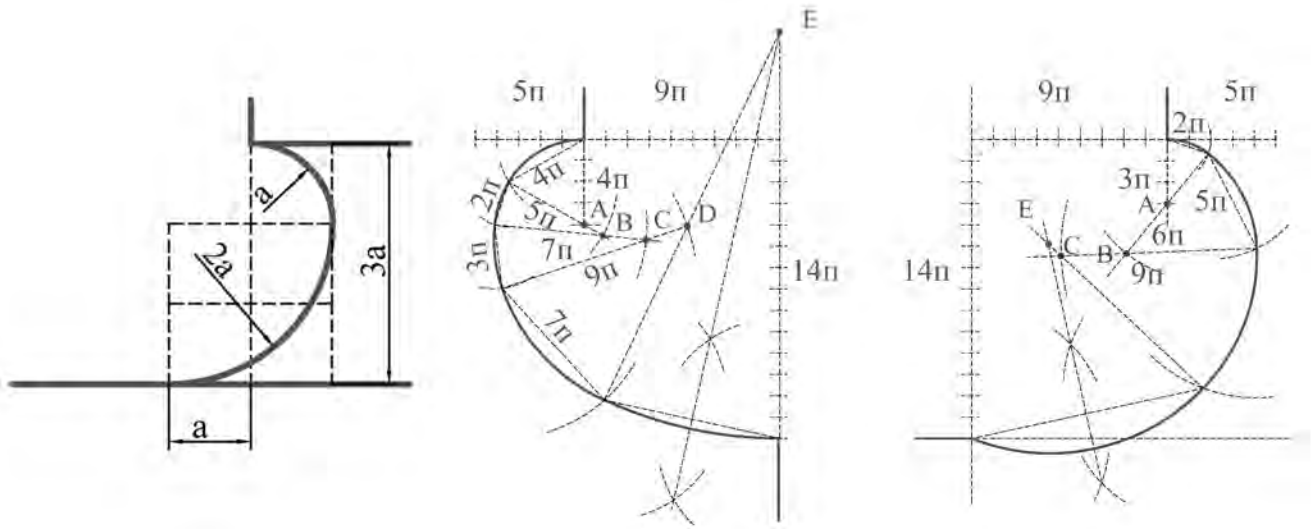


Рисунок 2.1.9. Скоция: а – скоция, построенная по двум радиусам, б, в – варианты скоций, построенных по пяти радиусам

Сложные обломы - это обломы, состоящие из нескольких элементов, к ним относятся: астрагал, полочка с каблучком, слезник, зубцы, модульоны, кронштейны. Существуют комбинации из двух нераздельно соединенных элементов, которые очень часто встречаются в профилях. Одно из таких, состоящее из валика и полочки, получило название астрагала. Другое сочетание — полочка и каблучок, хотя и встречается часто, но специального названия не имело.

Астрагал – сочетание валика и полочки. Высота полочки составляла ½ высоты валика. Астрагал служит разделяющим элементом. Валик астрагала иногда украшался шнуром перлов или ниткой жемчуга (см. рис.2.1.10а).

Получка с каблучком служила в основном завершающим элементом. Полочка в этом случаи была в два раза меньше высоты каблучка (см. рис.2.1.10б).

а) б)

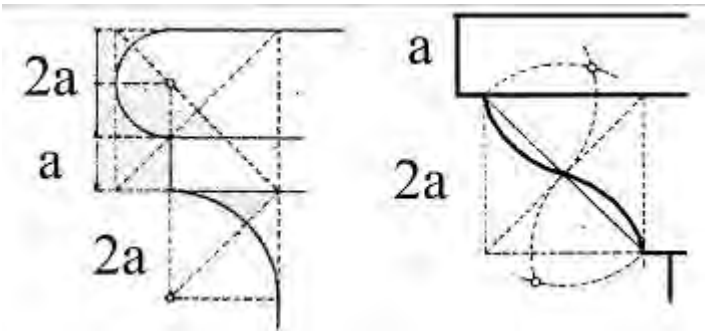


Рисунок 2.1.10. Сложные обломы: а – астрагал, б – полочка с каблучком

Слезник – сложный элемент, предназначался для отвода воды от стен. Слезник был важнейшей средней частью карниза. Он состоял из массивной плиты с желобком и венчающим профилем – полочкой, астрагалом или полочки и каблучка. Желобок, называвшийся съемницей, служил для остановки воды затекавшей на горизонтальную плоскость слезника. Плита с торца никогда не украшалась. Нижняя часть слезника, называемая софитом, наоборот могла иметь сложный рельеф (см. рис.2.1.11).

а) б)

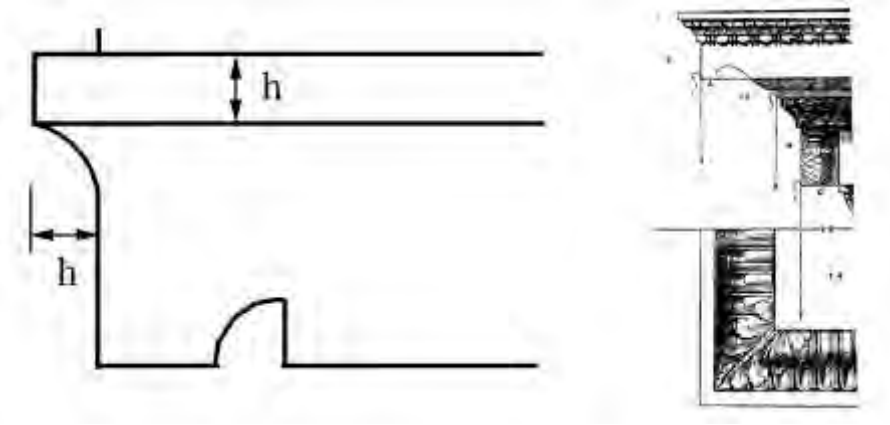


Рисунок 2.1.11. Слезник: а - построение, б - слезник сложного ордера по Д. Виньоле [22]

Зубцы (дентикулы, сухарики) – могли находиться в поддерживающей части карниза, в виде ряда мелких параллелепипедов, расположенных на близком расстоянии друг от друга (см. рис.2.1.12). Длина зубца больше11/2 ширины.

Между зубами делали промежутки. Промежутки в 2 раза уже ширины зубцов. В промежутках между зубцами в верхней части проходи узкая горизонтальная полоска, как бы пронизывая все зубцы.

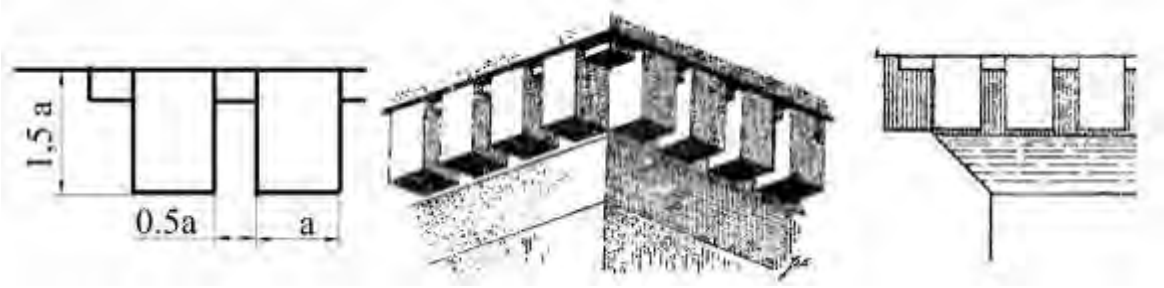


Рисунок 2.1.12. Зубцы (по И.Б. Михаловскому) [110]

Модульоны – другая возможная часть поддерживающего карниза (см. рис.2.1.13). Они представляли собой небольшие выносные плиты, окаймленные каблучком. Размеры модульонов обычно следующие: ширина модульона по фасаду 1 модуль, свободный свес несколько более 1 модуля, а расстояние между камнями (промежуток) приблизительно в 11/2 раза больше ширины модульона, т.е. около 1 ½ модуля. Модульоны всегда имели слезник. Нижняя плоскость модульона украшалась маленькими усеченными конусами – гутами (капельками).

а) б)

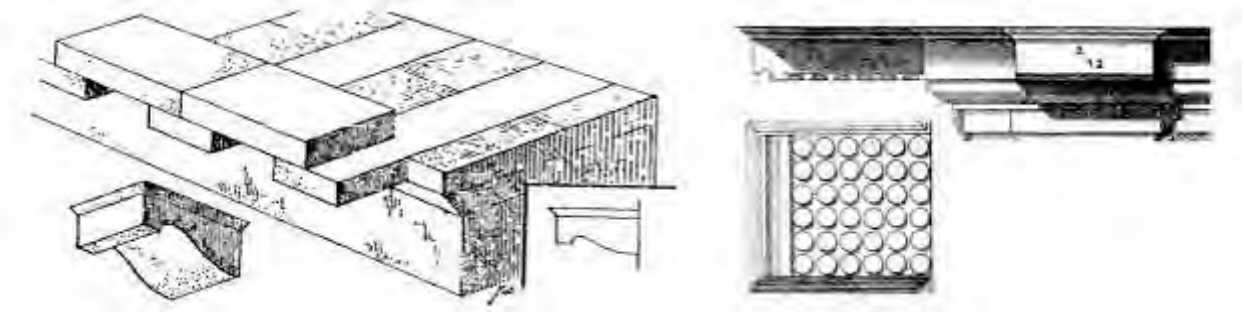


Рисунок 2.1.13. Модульоны: а – модульоны в общих массах по И.Б. Михаловскому [110], б – модульон в деталях по Д. Виньоле [22]

Кронштейны – по существу усложненные модульоны, являются неотъемлемой частью карниза коринфского ордера (см. рис.2.1.14). Они необходимы также для построения многих видов венчающих карнизов и балконов. Верхняя часть классического кронштейна Виньолы состояла из плиты

окаймленной каблучком. Под плитой располагалась криволинейная часть в виде листа аканта с двумя валютообразными завитками. Завиток, ближайший к стене, закручивался внутрь, а внешний, меньший завиток, закручивали наружу. Кроме лежачих кронштейнов коринфского ордера существовали так же другие виды кронштейнов, например вертикальные.

а) б)

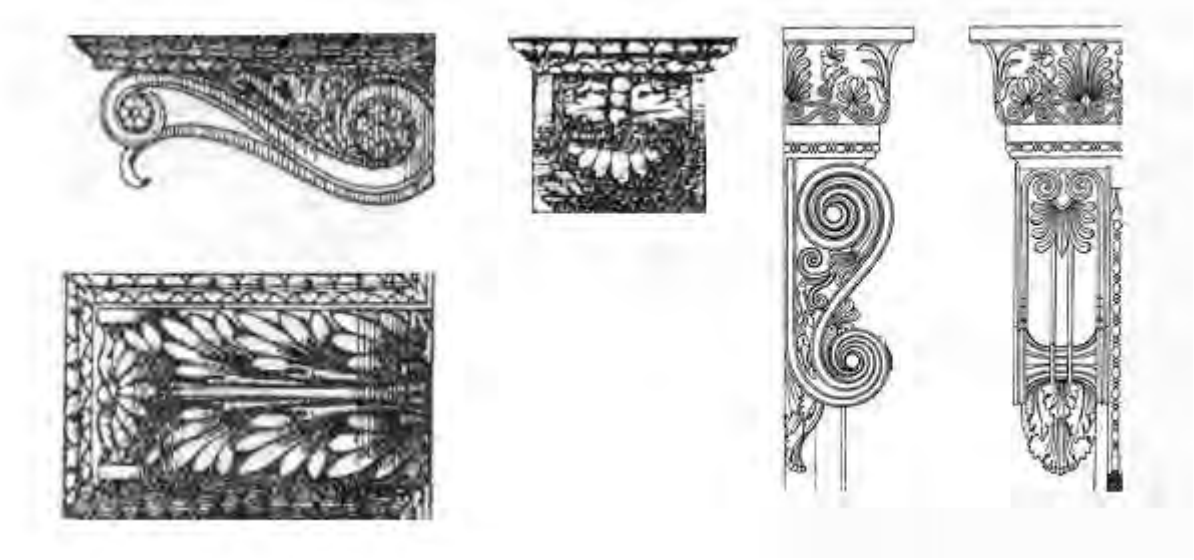


Рисунок 2.1.14. Кронштейны: а - горизонтальный кронштейн коринфского ордера по Д. Виньоле [22], б – вертикальный кронштейн Эрехтейона в Афинах по И. Бюльману [184]

Греческие профили. В отличие от римской версии обломов, в греческой архитектуре все мулюры, как правило, представляли собой кривые второго порядка — эллипсы, гиперболы, параболы (см. рис.2.1.15). Для греческих обломов использовали и греческие названия, так четверть вала называли – эхин, каблучок – климатий, модульоны - мутулы. Наряду с обычным набором криволинейных профилей — такими как (гусек и каблучок), выкружками и валиками — существовали особые, греческие профили. Профиль так называемого «вороньего клюва» (bee de corbin) ставили в теневых местах. Узкие ремешки, опоясывающие колонну дорического ордера под эхином назвались – анули.

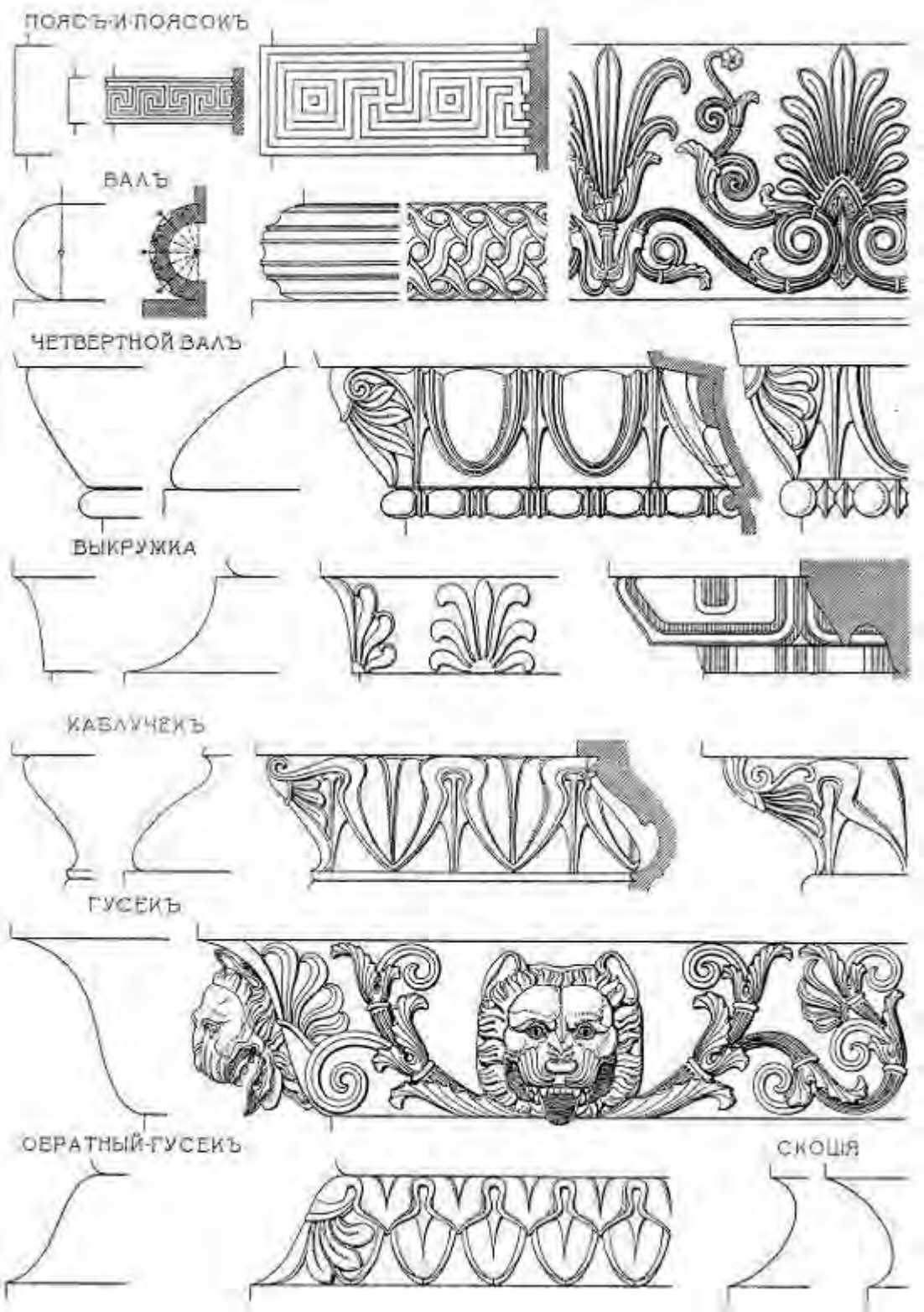


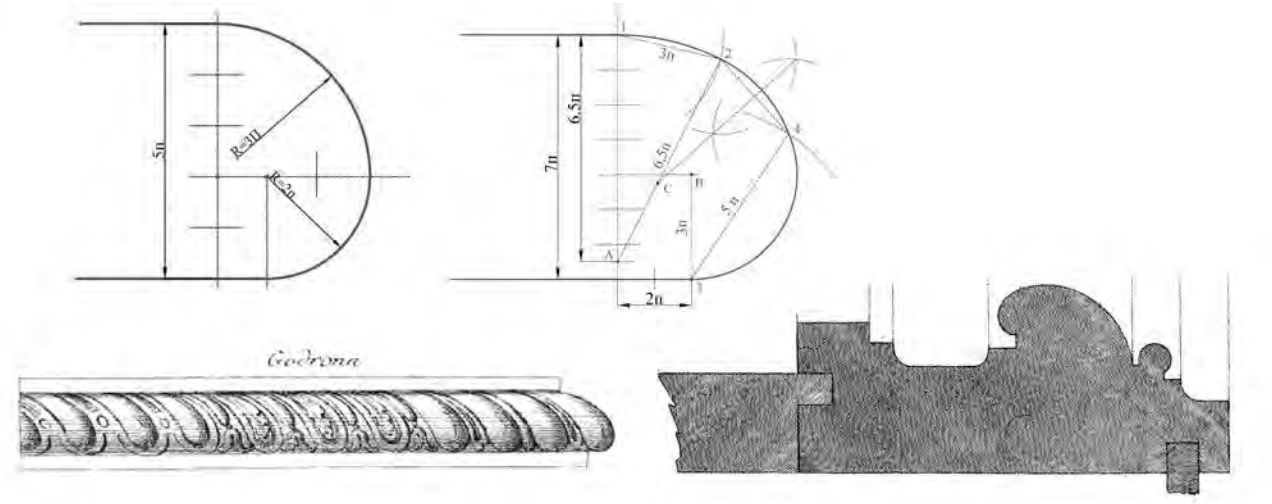
Рисунок 2.1.15. Греческие обломы по чертежам XIX в. Института Гражданских Инженеров

В эпоху барокко обломы рисовали несколько по-другому. Следуя возможно греческим образцам, обломы рисовали более свободно. Криволинейные формы

каплеобразно вытягивали. Этот прием увеличивал тени от обломов, и делал профиля более рельефными.

На рисунке 2.1.16а показано построение по А. Гарнери барочного валика, состоящего из двух дуг. Высота валика делилась на пять частей-парт, далее центры радиусов дуг определялись согласно чертежу по партам. На чертеже 22б валик состоит из трех сегментов. Высота валика делилась на семь частей-парт. Вначале строили крайние сегменты 1-2 (центр точка А) и 3-4 (центр точка В). Центральный сегмент 2-4 имел центр С на пересечении линии А-2 и срединного перпендикуляре, построенного к отрезку 2-4.

а) б)



в)

Рисунок 2.1.16. Барочные профили: а, б - построение каплеобразных валиков по А. Гарнери [43], в – барочные профили по Ш.-Э. Бризо [183]

Правила профилирование (составление профилей). Из обломов составляли профиля (гзимсы). Существовали правилами профилирования, которые были написаны методом от противного:

1) не повторять подряд один и тот же облом,

2) избегать повторения одной и той же формы обломов, например криволинейной,

3) избегать повторения одного и того же размера различных обломов,

4) нельзя украшать обломы подряд, один за другим, профилированные обломы перемежать с гладкими.

Основной смысл правил профилирования заключается в тол, чтобы не повторять рядом частей, сходных между собою по форме и размерам. Во всех ордерах главные элементы чередуются с второстепенными, широкие с узкими, криволинейные с прямолинейными, декорированные рельефом с гладкими.

Существовало еще одно правило, что бы выпуклые обломы чередовались с вогнутыми (см. рис.2.1.17). Это увеличивало эффект падающих теней. В этом случае тени удлинялись. Так над выкружкой ставили четверной вал, под гуськом размещали выкружку.

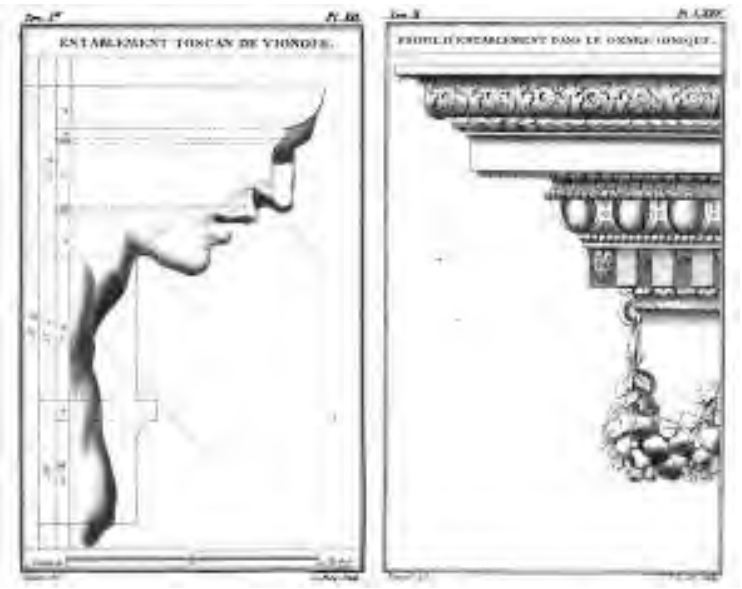


Рисунок 2.1.17. Профили из «Курса архитектуры» Ж.-Ф. Блонделя [182]

Для того чтобы объяснить правила построения, кроме правил профилирования, необходимо было знать какие обломы ставить в поддерживающие (несущие тяжесть) части, а из каких обломов размещать в венчающие (легкие) части.

На рисунке И.Б. Михаловского[110]под полкой несущей тяжесть расположены римские обломы: выкружка, гусек, каблучок (см. рис.2.1.18). Далее делался анализ зрительного впечатления. Выкружка выглядела слишком слабой, непрочной. Гусек смотрелся массивнее, но верх его представлялся тонким, и не

внушал уверенности в его прочности. Четвертной вал составлял противоположность выкружке, и смотрелся устойчивым, но выглядел слишком массивно. Каблучок производил наиболее элегантное и вместе с тем устойчивое впечатление. Поэтому четвертной вал и особенно каблучок использовали в обломах поддерживающих, несущих тяжесть профилях, а выкружка и гусек ставили в венчающих, завершающих элементах.

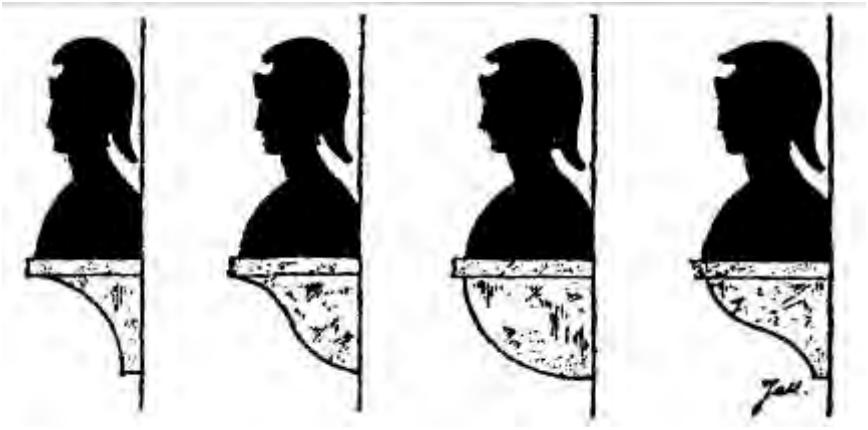


Рисунок 2.1.18. Определение «несущей способности» обломов по И.Б. Михаловскому [110]

Некоторые элементы рассматривались как отдельные самостоятельные формы и обязательно завершались окаймляющими профилями. Такие элементы назывались – штучные камни. Штучные камни – это камни, предварительно приготовленные в мастерской и уложенные на место в готовом виде. Примером подобных штучных камней могут служить ступени лестниц слезниковый камни, архитравы, абаки капителей и стержни колонн, ступени (см. рис.2.1.19). Все штучные камни никогда не делались такими простыми, как плинты, а всегда имели какое-нибудь завершающее украшение в виде небольшого профиля. Этот небольшой профиль встречается лишь трех видов: полочка, астрагал и полочка с каблучком. Классические формы давно перестали быть только каменными, но правило окаймления штучных камней всегда соблюдалось.

Это правило позволяло определять границы частей ордера. Например, находящаяся в карнизе под гуськом полочка с каблучком принадлежит слезнику, а астрагал под капителью в счет высоты капители не входил. Он принадлежал

стволу колонны, так как стволы всех колонн заканчивались астрагалами.

а) б) в) г)

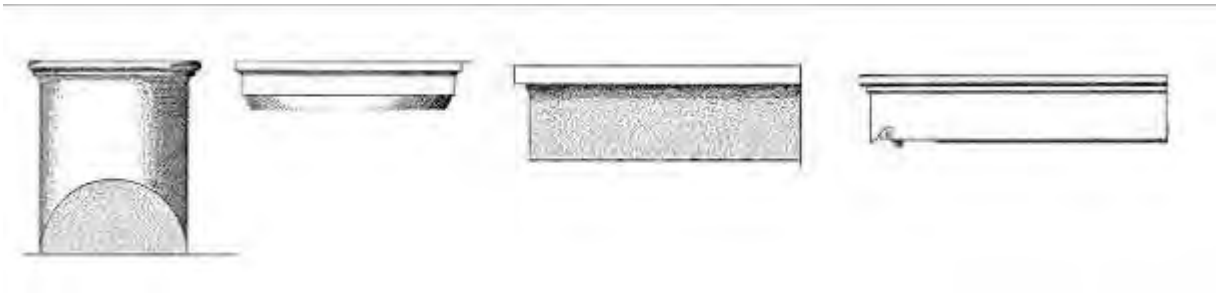


Рисунок 2.1.19. Штучные камни: а – ствол колонны, б – абака, в - архитрав, г - слезник

Знание правил профилирования и особенностей расположения обломов не достаточно для построения элементов фасада. Изучающему построение классических деталей рекомендовалось далее подробно рассмотреть ордер и его детали, и только позднее перейти к собственно профилям и деталям фасада.

2.1.2 Колонные ордера, формы сопряжения колонны и плоскости стены, базовые ордерные композиции

Художественно оформленную систему колонн и балок, возникшую в древней Греции и Риме, резвившуюся в эпоху Возрождения называют - классическим колонным ордером. Слово «одер» (лат. ordo, через голландский, нем. orderin) - означает порядок, установление, чин. Правило — по-гречески «канон» (греч. Κανών), поэтому эти ордера называли каноническими. Конструктивная система из колонн и балок, возникнув в доисторические времена, совершенствовалась, и с течением времени нашла особое художественное выражение в архитектуре античного мира: в зодчестве древней Греции, а затем древнего Рима. Система колонн с перекрывающими их частями получила архитектурное решение, ставшее образцом для последующих эпох. Ордер постепенно перестал быть конструктивной системой, и уже в Древнем Риме представлял собой систему декоративного архитектурного оформления.

Классический ордер был заново открыт и получил широкое распространение в архитектуре Итальянского Возрождения. Этому способствовали найденные в конце XV века труды римского зодчего Витрувия, жившего во второй половине I века н. э., в которых была изложена и теория архитектурного ордера. На основе обмеров архитектурных памятников древнего Рима, и сведений, взятых у Витрувия, ряд архитекторов Возрождения создали свои системы или правила построения ордеров. Из теоретиков, работавших в **этом направлении**, следует назвать: Леона Батиста Альберти (1404 — 1472), Себастьяна Серлио (1475 — 1554), Ганса Блюма, Джакомо Бароцци Виньолу (1507—1573), Андреа Палладио (1508 — 1580), Виченцо Скамоцци, (1552—1010). В особенности популярной стала система архитектора Дж. Виньолы, благодаря своей простоте и логичности построения, и вместе с тем изяществу изображенных архитектурных форм.

Структура ордера. Архитектурный колонный ордер имел трехчастное деление, в его состав входили: колонна, антаблемент и пьедестал. Главная, основная часть ордера – колонна. Часть, расположенная над колонной, называлась антаблемент, она включала перекрывающие колоны балки и верхние несомые элементы. Нижняя подставка под колонной – пьедестал.

Принято было выделять два вида ордера: полный и неполный. Полный ордер содержал все три названные выше части, неполный ордер не имел пьедестала. Правильное соотношение между высотой колонны и антаблемента вывел Виньола.

Его простые отношения сделались общепринятыми. По Виньоле, высота антаблемента должна составлять $^1/_4$ высоты колонны. Высота пьедестала составляла $^1/_3$ высоты колонны. Пьедестал был необязательным элементом и его пропорции могли быть ниже указанного отношения. Выше 1/3 высоты колонны его не делали.

Колонна, так же имела трехчастное строение, и состояла из фуста, капители и базы. Фуст (иначе ствол колонны или стержень) представлял собой круглый столб, несколько утоняющийся кверху. Утонение шло по слабой

выпуклой кривой, называемой энтазисом.

Во всех канонических ордерах, кроме тосканского, ствол колонны обрабатывался вертикальными, криволинейными в горизонтальном сечении углублениями — каннелюрами. Канелюры являлись возможным, но необязательным элементом колонны.

Капитель (от латинского caput — голова) завершала фуст, образуя переход от вертикальной подпоры к лежащей на ней горизонтальной балке. Верхняя часть капители - абака представляла собой, большей частью, квадратную плиту, которая непосредственно воспринимала тяжесть вышележащих частей — антаблемента. В капителях дорического и тосканского ордера выделяют три части – абаку, эхин и шейку.

База — нижняя часть колонн, образовывавшая основание для ее ствола. База состоит из двух частей. Нижняя часть – квадратная тяжелая плита плинт, верхняя часть – кольцо - переходные элементы от стержня колонны к плинту.

Антаблемент — верхняя, поддерживающая часть архитектурного ордера, содержит три части: архитрава, фриза и карниза. Для построения ордеров необходимо было учитывать правило «несвешиваемости» говорившее о том, что вертикальная грань архитрава и фриза не должна выступать за очертание ствола колонны.

Архитрав — являлся основной несущей частью антаблемента, и когда-то состоял из каменных блоков, которые перекрывали пролет между колоннами.

Фриз — среднее членение антаблемента, имевший вид широкого пояса.

Карниз — верхняя часть антаблемента. Карниз во всех ордерах имел три основные части: поддерживающую часть, свешивающуюся часть или слезниковый камень, и венчающую часть. Нижняя поверхность свешивающейся части называется софитом.

Пьедестал — подставка под колонной, также имевшая так же трех частное членение: стул пьедестала, карниз и цоколь (или база пьедестала) (см. рис.2.1.20).

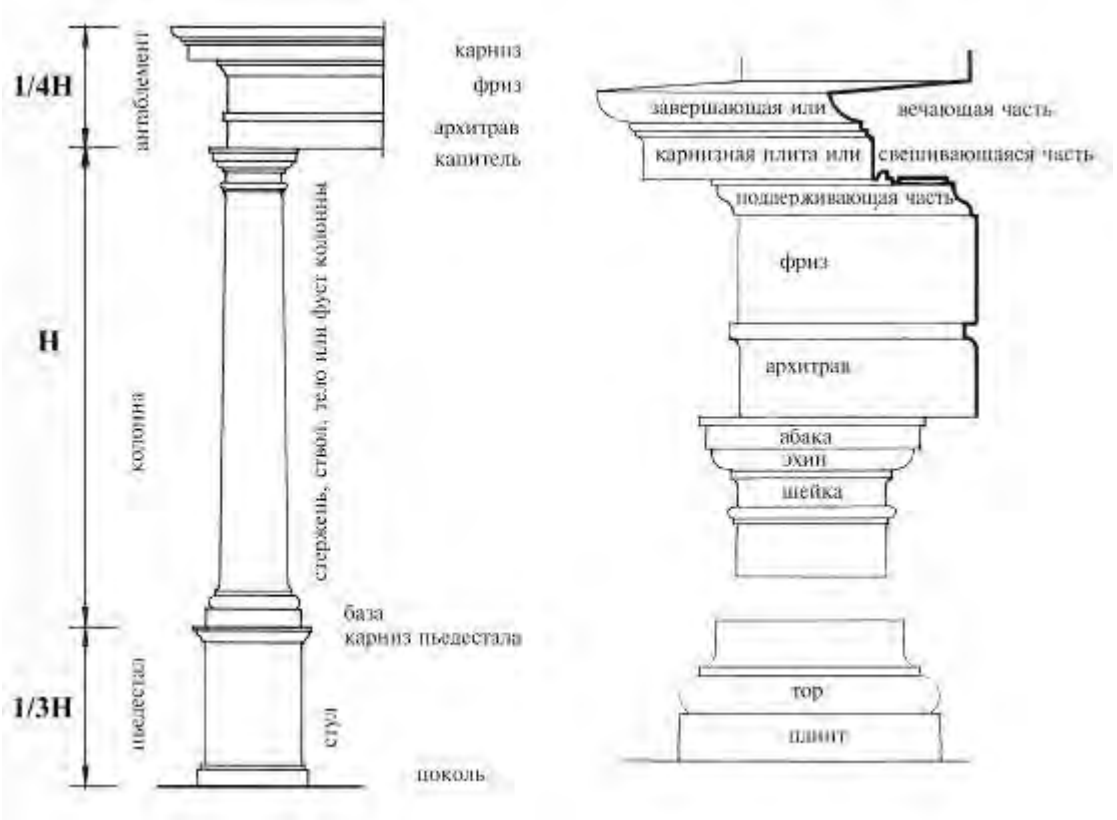


Рисунок 2.1.20. Структура ордера

Виды и происхождение ордеров. В архитектуре античной Греции были выработаны три разновидности архитектурного ордера: дорический, ионический и коринфский. В архитектуре этрусков был создан свой приземистый ордер с каменными колоннами. На основе этрусского ордера возник тосканский ордер. В архитектуре древнего Рима греческие ордера были изменены в отношении общей трактовки формы, пропорций и рисунка деталей. В поздней римской архитектуре появился еще один ордер, представлявший модификацию коринфского ордера. Этот ордер получил название сложного или композитного. Таким образом, архитекторы эпохи Итальянского Возрождения, воспринявшие античное наследие, разрабатывали каноны пяти архитектурных ордеров, опираясь на римскую версию ордерной системы. Это ордера: тосканский, дорический, ионический, коринфский и сложный или композитный. Следуя за Витрувием, теоретики эпохи Возрождения все размеры в ордерах определяли при помощи модуля. У Виньолы модуль равен нижнему радиусу колонны и делится в простых ордерах на 12 парт (частей), в сложных — на 18 парт, У Палладио модуль равен

нижнему диаметру колонны и делится на 60 минут (частей) в тосканском, ионическом, коринфском и сложном ордерах, а в дорическом ордере модуль равен нижнему радиусу колонны и делится на 30 минут. При построении ордера рекомендуется непосредственно обращаться к чертежам Дж. Виньолы и другим теоретикам Возрождения, а также подробным комментариям и объяснениям в книгах XIX - XX вв., в частности к И.Б. Михаловскому « Теория классических архитектурных форм». Виньола, Палладио, Михаловский и другие предлагали свои несколько, отличающие в деталях, системы построения ордеров. Студентам архитекторам и реставраторам рекомендуется, хотя бы один раз в жизни, построить ордер по системе Дж. Виньолы, что бы почувствовать гармонию и логику архитектуры прошлых веков.

Римские ордера. При построении классических ордеров сначала строят архитектурные формы в общем, в «массах» и только потом в «деталях». Построение ордеров в массах – это упрощенное изображение, в котором обобщали все мелкие детали. Прямые линии оставляли прямыми, а все криволинейные профили заменяли наклонной прямой (см. рис.2.1.21). При таком способе изображения любые профили значительно упрощаются, не теряя своего общего характера. Если изображение было слишком мелким, например, рисовали большой фасад на небольшом листе, то детали ордера далее не прорисовывались, а так и оставляли в «массах».

а) б)

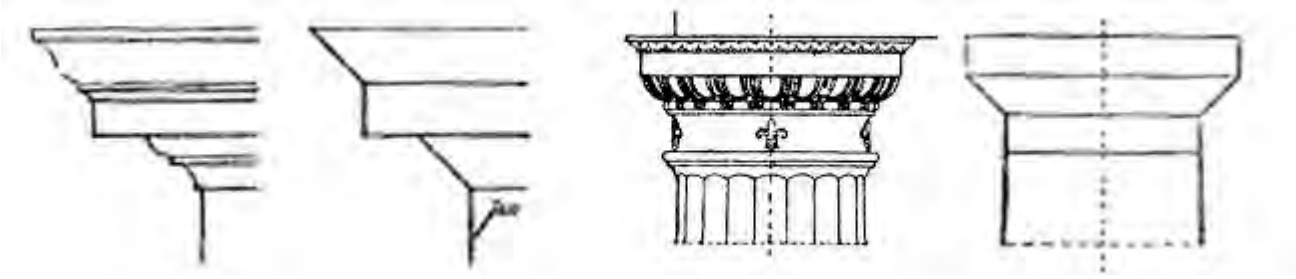


Рисунок 2.1.21. Построение ордеров в массах по И.Б. Михаловскому [110]: а - карниза, б - капители

При построении ордера начинали с определения его высоту (произвольно, по фасаду). Далее подразделяли всю высоту на три части: колонну, антаблемент и,

если требовалось, пьедестал. Отношение высоты колоны к антаблементу и пьедесталу во всех ордерах 1: 4: 3 (см. рис.2.1.22). Затем, зная высоту колоны, высчитывали толщину колонны у нижнего основания. Это отношение завысило от вида ордера. У тосканского ордера оно равнялось семи диаметрам, у дорического – восьми, у ионического – девяти, у коринфского и сложного - десяти нижним диметрам. Модуль (по Виньоле) был равен радиусу нижнего основания колонны. Далее переходили к построениям согласно ордерным таблицам, на пример по таблицам Виньолы.

а) б) в)

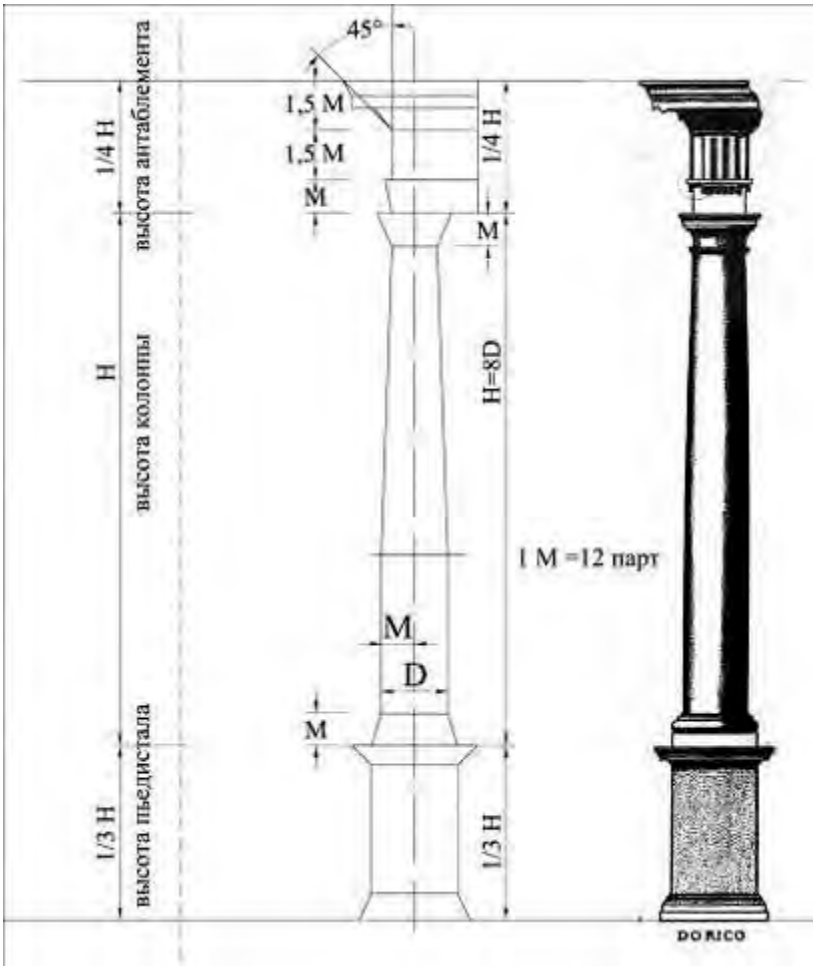


Рисунок 2.1.22. Этапы построения дорического ордера: а – разбивка основных трех частей, б – построение в массах, в – построение в деталях (по Д. Виньоле) [22]

Особое внимание всегда уделялось **построению энтазиса**, плавной кривой, по которой происходило постепенное утонение колонны. Утонение римских

ордеров начиналось с 1/3 части высоты колонны. Утонение составляло от $^1/_5$ **(тосканский ордер)** до $^1/_6$ **(остальные ордера)** толщины нижнего диаметра колонны. Соответственно верхний диаметр колонны составлял 4/5 или 5/6 ее нижнего диаметра. Наиболее известны два способа построения (см. рис.2.1.23).

1-й способ. На высоте 1/3 колонны вычерчивается полукруг. От верхней грани колонны до пересечения с полукругом проводят прямую линию. Дугу, заключенную межу вертикалями верхней и нижней граней колонны, делят на произвольное число одинаковых частей. На такое же число делят часть колонны расположенную выше. Пересечение спроецированных точек деления позволяет получить плавную кривую при помощи лекала.

2-й способ. Из верхней точки С радиусом 1 модуль проводим дугу до пересечения с осью колонны. Получаем точку N. Через точку N, проводим прямую до встречи с горизонталью на высоте 1/3 колонны. Затем проведем в пределах полученного угла произвольные прямые. Отложим на этих линиях от оси колонны и ту же величину – 1 модуль. Полученные точки принадлежат искомой кривой.

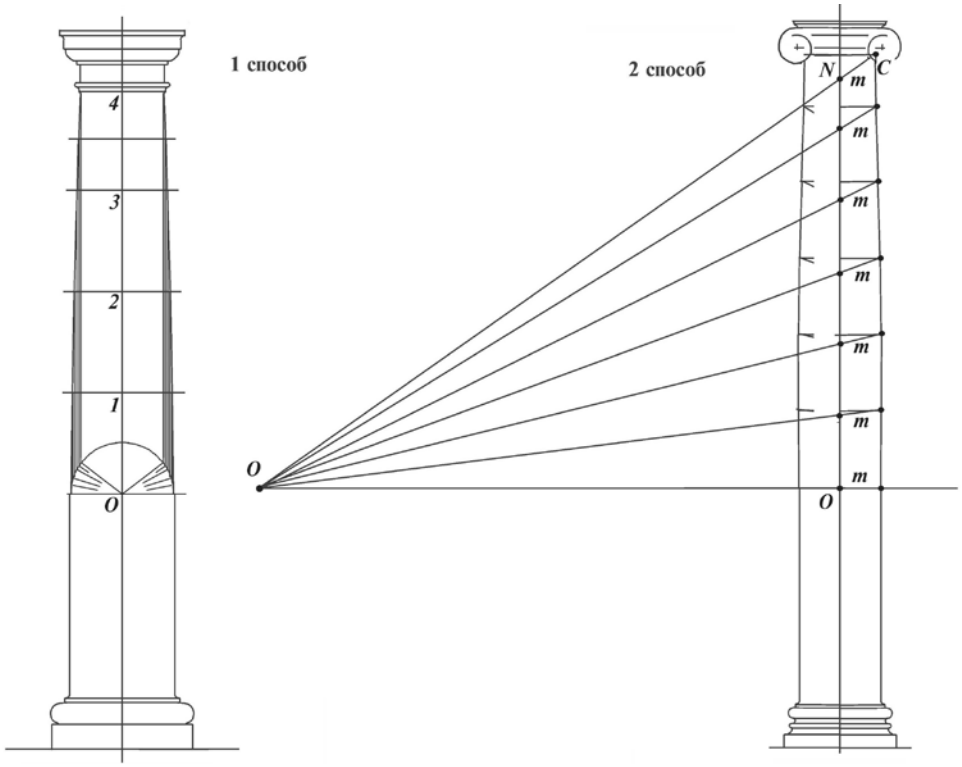


Рисунок 2.1.23. Построение энтазиса

На чертежах И.Б. Михаловского (см. рис.2.1.24) производится сравнение римских ордеров одной высоты. Сложный ордер не изображен так, как по пропорциям он был аналогичен коринфскому. Способ построения Михаловского предусматривал упрощенный метод построения без использования парт. Все элементы ордера имели размеры, выраженные в долях модуля. Рассматривая ордера одной высоты, можно сравнить части ордеров между собой и выявить определенные закономерности. Хорошо видно, что от тосканского к коринфскому ордеру менялись пропорции колонн в сторону облегчения, а детали в сторону усложнения. Колонны становились уже и стройнее. Модуль у всех ордеров разной величины, и он убывал в абсолютных размерах от тосканского к коринфскому. Высота базы у всех ордеров была равна 1 модулю. В тосканском и дорическом ордерах кольцо и плинт (верхняя и нижняя части базы) были равны между собой. У ионического и коринфского ордера кольцо значительно больше плинта. Кольцо базы на чертеже в «массах» изображалось наклонной линией, расширяющейся к низу под углом 45 градусов. Высота капителей тосканского и дорического ордера так же равна 1 модулю. Капители этих ордеров состояли из трех одинаковых по высоте частей: абаки, эхина и шейки. Шейка рисовалась как продолжение стержня колонны. Эхин, на чертеже в «массах», расширялся к верху наклонной линией под углом в 45 градусов. Капитель ионического ордера существенно отличалась от предыдущих. Здесь присутствовали особые завитки - валюты, кроме того капитель была короче, потому что не имела шейки. Высота коринфской капители наоборот больше, чем у дорической. Она равнялась 2 1/3 модуля. 1/3 модуля приходилась на абаку и 2 модуля – на остальную часть капители, имевшую сложную отделку в виде трех ярусов листьев и завитков. Фриз и архитрав в массах рисовали одной плоскостью, соблюдая правило не смешиваемости – грань фриза и архитрава проходила по шейке колонны. При рассмотрении антаблемента видно, что самый большой в пропорциональном отношении фриз был у дорического ордера. На этом фризе располагались особые формы – триглифы, являвшиеся отличительной чертой дорического ордера. Вынос карниза, у всех ордеров, принимали условно равным его высоте. При

построении в «массах» строили наклонную линию под 45 градусов. Карнизы ордеров постепенно усложнялись от ордера к ордеру. Самая сложный карниз, особенно его поддерживающая часть, - у коринфского ордера.

Ширина пьедестала всегда была равна ширине плинта базы. Самый большой карниз пьедестала у коринфского ордера, благодаря усложненному элементу - астрагалу расположенному ниже карниза базы.

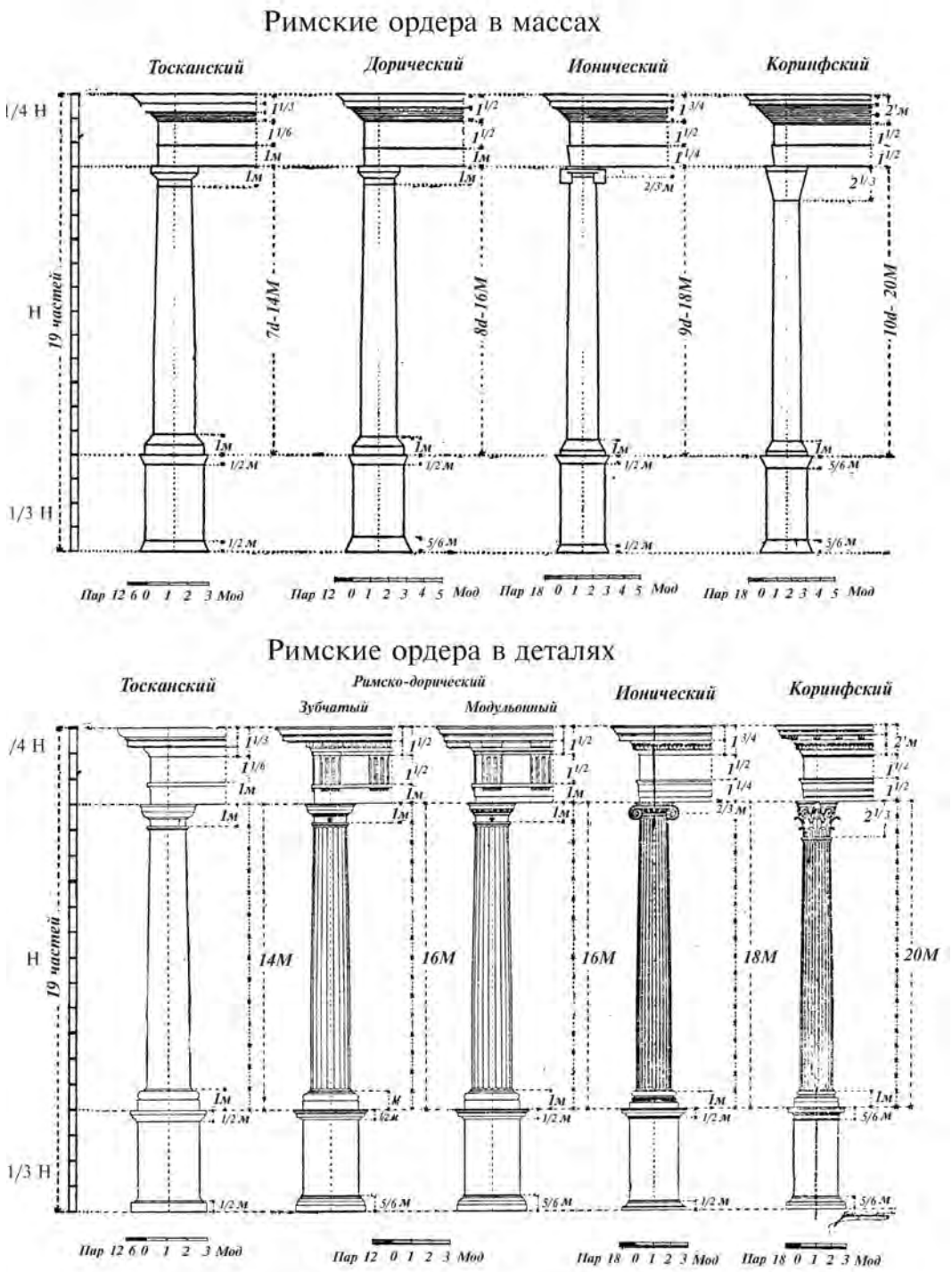


Рисунок 2.1.24. Римские ордера в массах и в деталях по И.Б. Михаловскому [110]

Тосканский ордер - наиболее простой по своим формам и деталям и наиболее тяжелый по пропорциям, имеет гладкую колонну и несложный антаблемент (см. рис.2.1.25). Этот ордер был восстановлен по скудным описаниям М. Витрувия и, по существу, создан заново в эпоху Возрождения. От дорического ордера его отличали более приземистый характер, лаконичность деталей и отсутствие триглифов. Высота колонны равнялась семи диаметрам или 14 Мо (модулям). 1 модуль делится у Виньолы на 12 парт. Утонение фуста составляла 1/5, т. е. верхний диаметр колонны равнялся 4/5 нижнего.

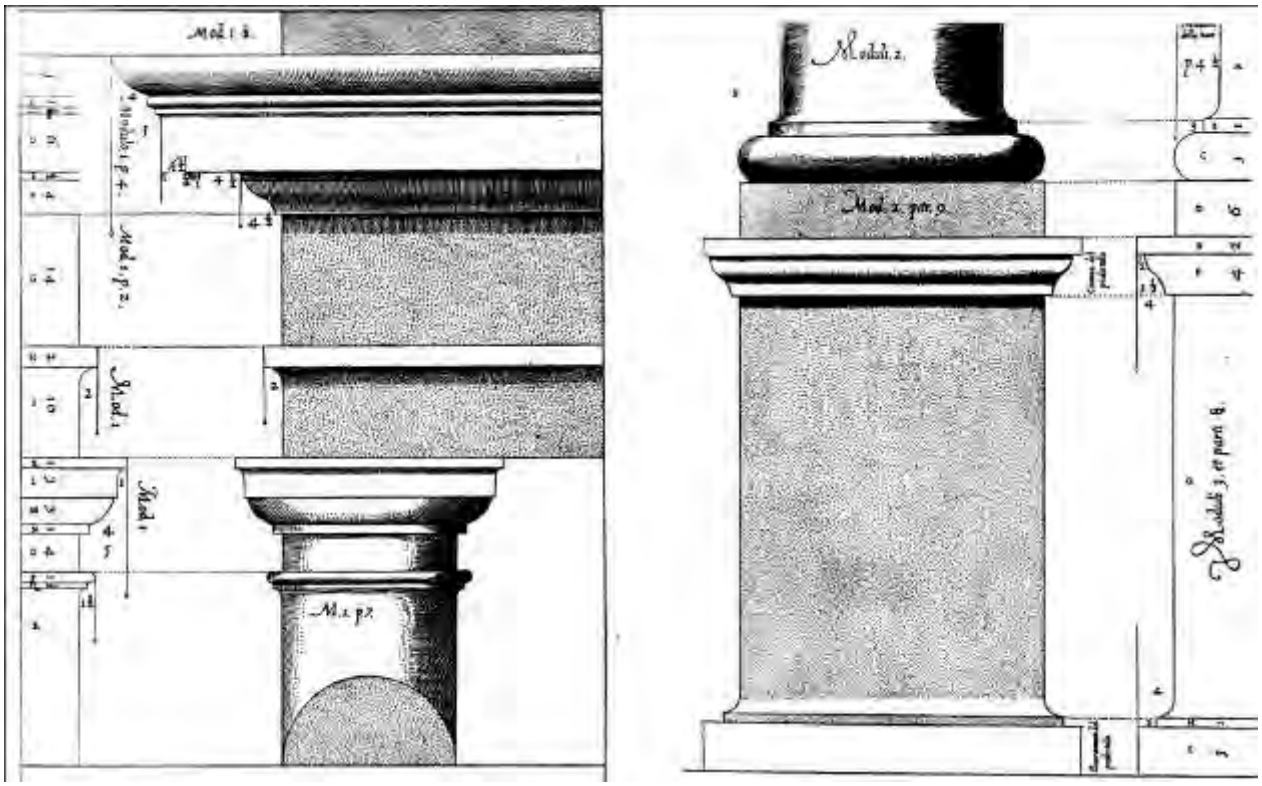


Рисунок 2.1.25. Тосканский ордер по Д. Виньоле [22]

Дорический ордер - существовал в двух разновидностях: с зубчиками (см. рис.2.1.26а) и с модульонами (см. рис.2.1.26б) - в зависимости от характера поддерживающей части карниза. Диаметр колонны в обоих случаях составлял 1/8 часть ее высоты. Утонение колонн равнялось 1/6. Стержень колонны гладкий или имел ряд продольных выемок (каннелюр). По всей окружности дорической колонны располагалось неглубоких 20 каннелюр. 1 модуль делился у Виньолы на 12 парт.

Особенностью дорического ордера является фриз со своеобразными пластическими элементами — триглифами, чередующимися с метопами. Триглифы - это невысокий рельеф в виде трех полосок с углублениями. Ширина триглифа - 1 модуль, высота 1 ½ модуля. На архитраве под триглифом свисали шесть капель, в виде усеченных конусов. Промежутки между триглифами заполнялись плитами – метопами, имевшими скульптурный рельеф. В римском ордере все триглифы, не исключая и угловые, размещались по осям колонн. В дорическом ордере с модульонами в поддерживающей части карниза ставили модульоны. В дорическом ордере с зубчиками в поддерживающей части карниза размещаются зубчики или дентикулы.

а) б) в)

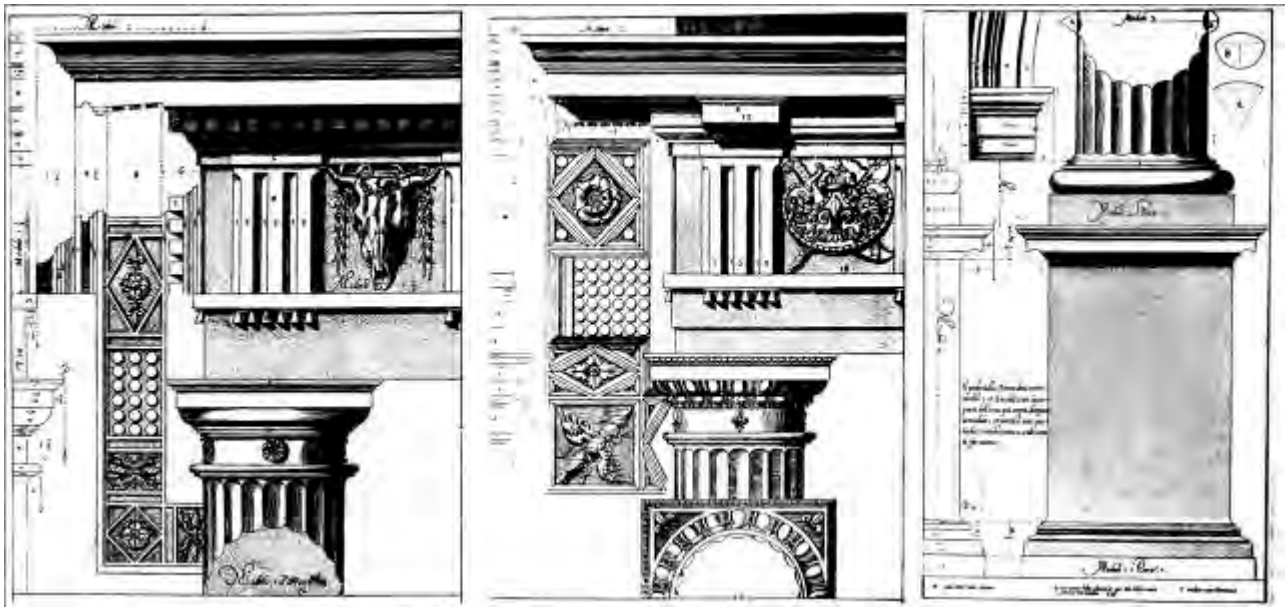


Рисунок 2.1.26. Дорический ордер по Д. Виньоле [22]: а – дорический ордер с зубчиками, б – дорический ордер с модульонами, в - пьедестал дорического ордера

Ионический ордер обладал более легкими пропорциями. Его колонна с диаметром, составляющим 1/9 часть высоты, имела утонение 1/6. 1 модуль делится у Виньолы на 18 парт. Ствол колонны был разработан 24 каннелюрами, более глубокими чем дорическом ордере. Между каннелюрами оставлялись узкие

промежутки (дорожки), принадлежащие основному стержню колонны (см. рис.2.1.27).

Наиболее характерной частью ионического ордера была капитель с ее валютообразными завитками. Нижняя часть абаки закручивалась с двух сторон в виде спиральных завитков (валют). Спирали валют делали три полных оборота, и оканчивались небольшим кружком в центре – глазком валюты. Завитки валюты образовывали по бокам капители два перетянутых по середине валика, которые назывались балюстры. Ионическая капитель Виньолы не имела шейки.

В ионическом ордере карниз развивался за счет усложнения поддерживающей части, в которой, кроме каблучка и четвертного вала, имелся пояс зубчиков или дентикулей.

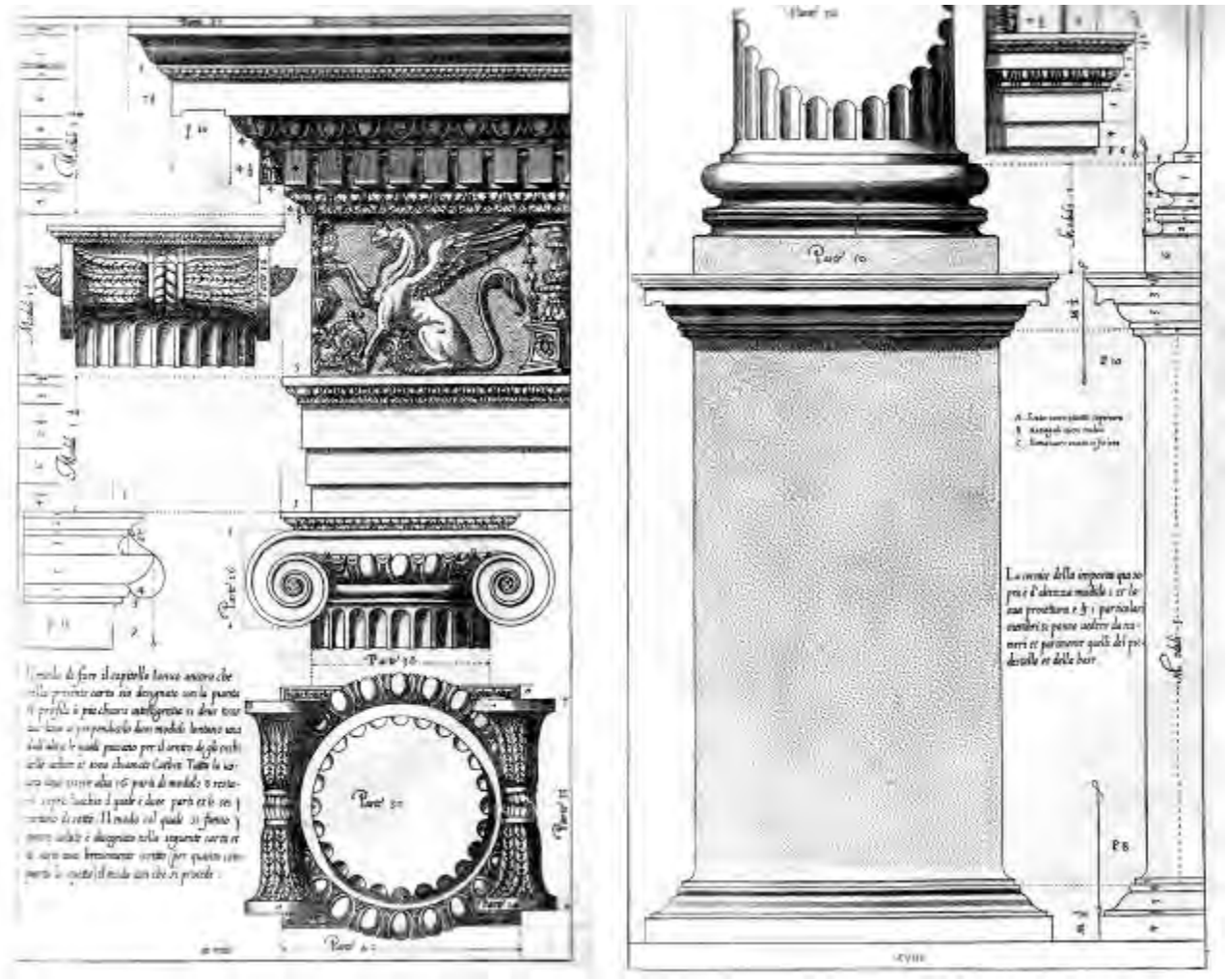


Рисунок 2.1.27. Ионический ордер по Д. Виньоле [22]

Существовали дугой вариант решения ионической капители и базы. Этот вариант применялся не реже, чем образец Д. Виньолы. Ионическую капитель в этом случаи увеличивали, и под эхином добавляли шейку капители. Такая капитель сделана у ионических колонн Микеланджело на дворце Консерваторов в Риме (см. рис.2.1.28). Базу могли рисовать по-другому - из двух валов со скоцией между ними. Такую базу называли - **аттической**. Как всякая база, она содержала внизу плинт, а сверху плинта ставили два вала, разъединенных между собой глубокой выемкой – скоцией. Эту базу могли ставить и под дорической и коринфской капителью. В происхождении этого варианта колонны прослеживаются греческие мотивы.

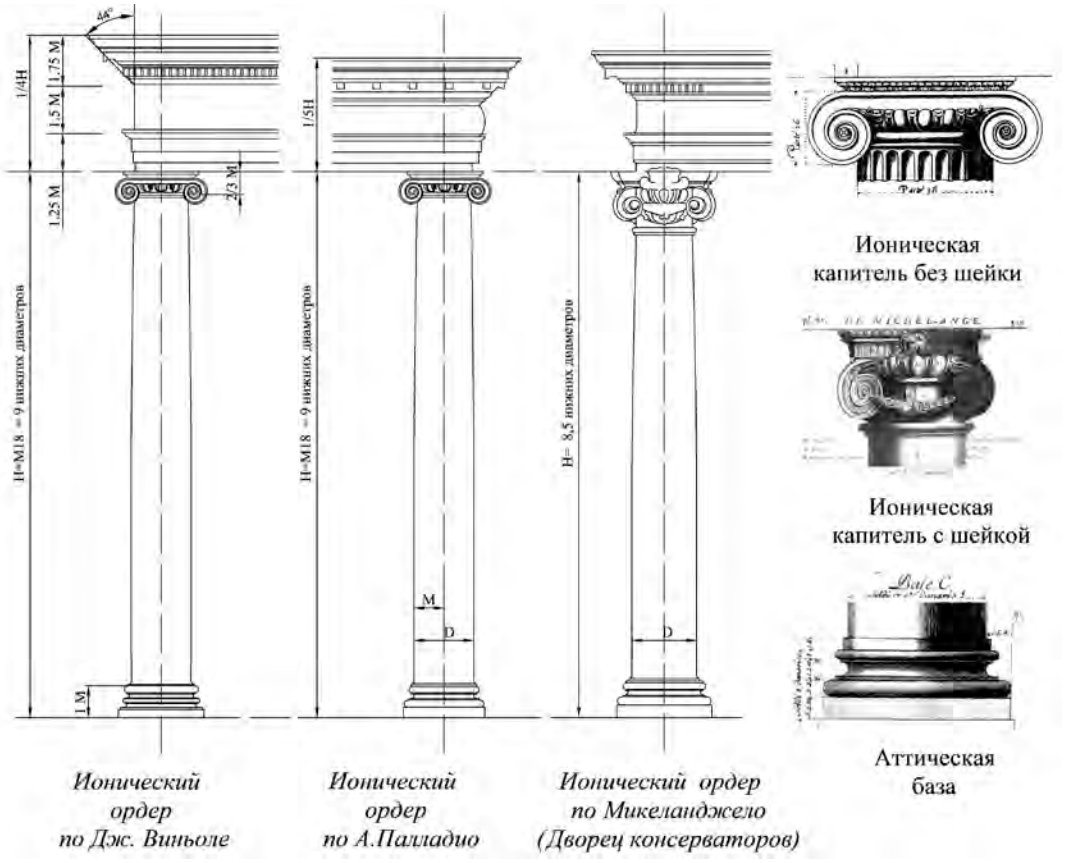


Рисунок 2.1.28. Популярные варианты ионического ордера по «теории архитектурных форм»

Вне зависимости как решена ионическая капитель, у нее могло быть две разновидности: угловая капитель и диагональная (см. рис.2.1.29). У угловой капители две смежные грани оформляли валюты, а две противоположные -

балюстры. У диагональной капители все четыре стороны украшались валютами. Плоскости валют загибали во внутрь под углом 45 градусов.

а) б)

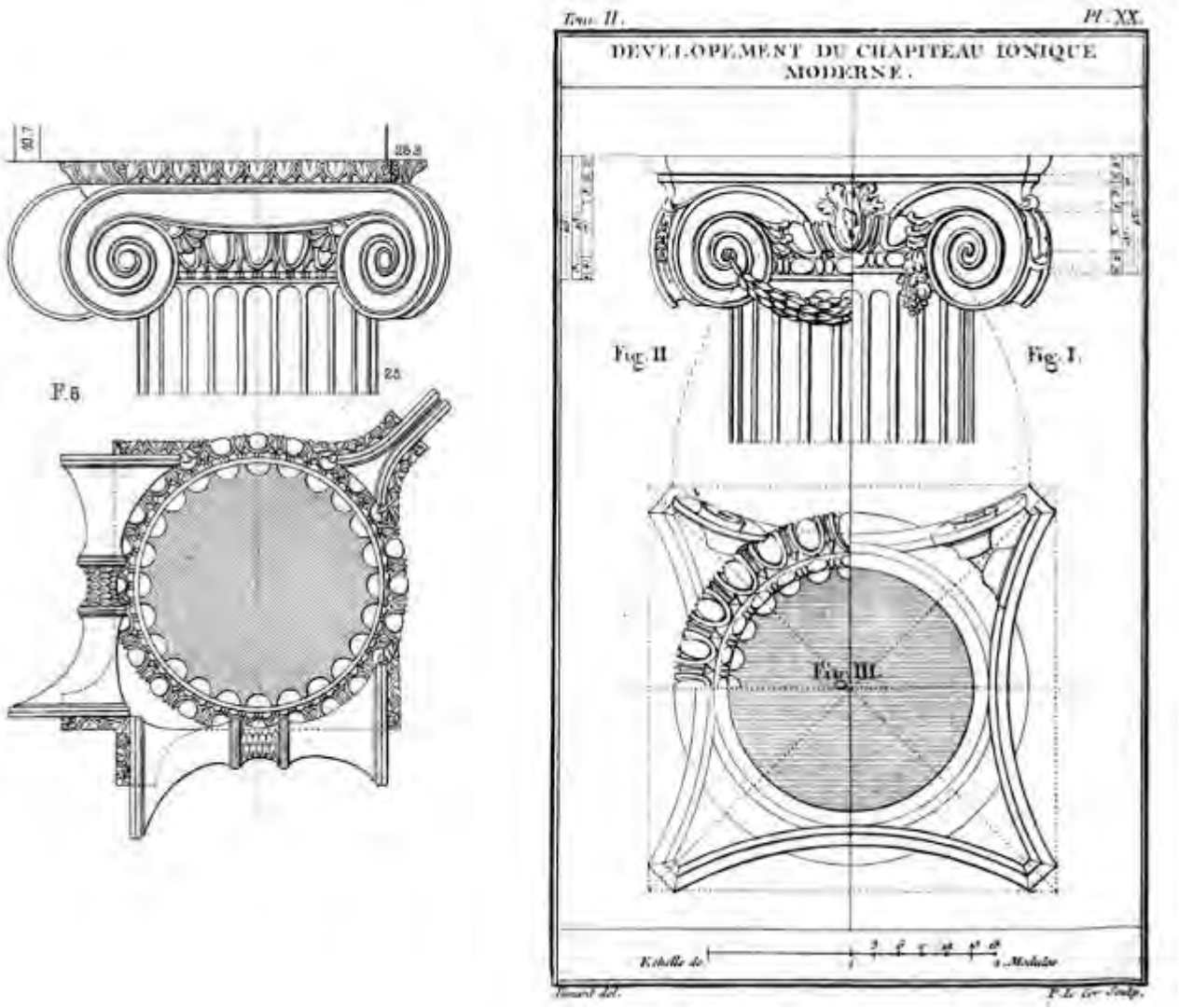


Рисунок 2.1.29. Варианты решения ионической капители: а – угловая капитель по И. Бюльману [184], б - диагональная капитель по Ж.-Ф. Блонделю [182]

Коринфский ордер — наиболее пластически разработанный и стройный по пропорциям ордер (см. рис.2.1.30). Диаметр его колонны составлял 1/10 часть высоты, утонение—1/6 часть. Стержни колонны либо оставались гладкими, либо имели каннелюры. 24 каннелюры строились аналогично ионическому ордеру. 1 модуль делится у Виньолы на 18 парт.

Капитель ордера — диагонального типа, благодаря чему имела одинаковый вид со всех четырех сторон. Конструктивную основу капители составлял особый

барабан-колокол. Барабан представлял собой круглое тело, сечение в профиль которого имело вид сильно вытянутого гуська. На барабане располагались два скульптурных ряда листьев и один верхний ряд завитков. При построении коринфской капители ее сначала изображали в диагональном положении, и только потом, методом проекций, в фасадном.

Структура карниза коринфского ордера самая богатая и сложная из пяти ордеров. Поддерживающая часть карниза имела четыре части: первый ряд - переходные элементы, второй ряд - зубчики, третий ряд - переходные элементы и, наконец, четвертый ряд - кронштейны, расположенные непосредственно под слезником. Наличие кронштейнов отличительная особенность коринфского ордера.

Еще одной отличительной особенность коринфского ордера было наличие так называемой «шейки» пьедестала. На пьедестале ставили астрагал на некотором отделении от карниза. Этот промежуток и называли «шейкой».

а) б) в)

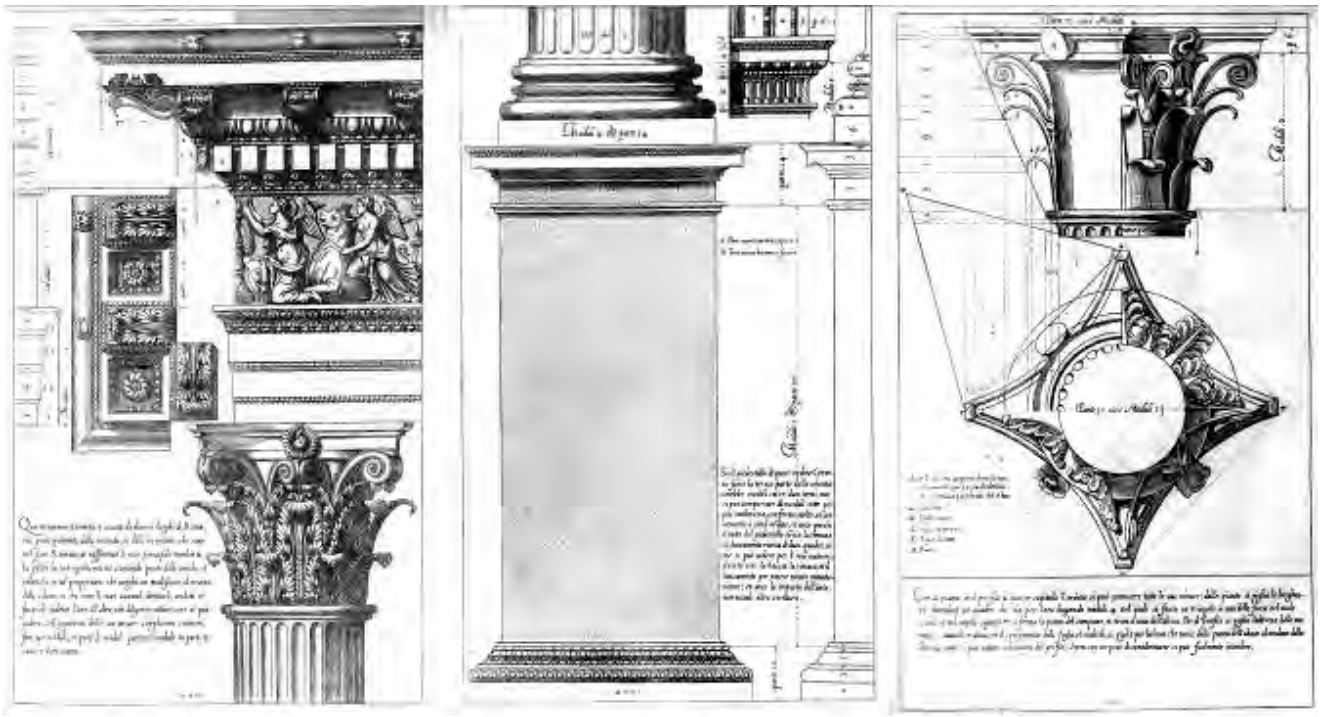


Рисунок 2.1.30. Коринфский ордер по Д. Виньоле [22]: а – капитель с антаблементом, б – пьедестал с базой, в – построение капители.

Сложный ордер, был создан римлянами в позднюю императорскую эпоху, и являлся сочетанием ионического и коринфского ордеров, поэтому его называли еще составным или композитным ордером (см. рис.2.1.31). Пропорции его те же, что и коринфского ордера. Детали скомпонованы по образцу коринфских, так же богато орнаментированы, но несколько проще и массивнее. Кронштейнов в поддерживающей части обычно не ставили.

Капитель представляет сочетание ионического и коринфского ордеров – два нижних ряда составляли акантовые листья, верхний ряд – диагонально расположенные валюты. В этом ордере допускались вольные фантазии в оформлении капители. Валюты могли быть заменены скульптурным изображением грифонов, кентавров, гиппокампов (лошадей с рыбьими хвостами).

а) б)

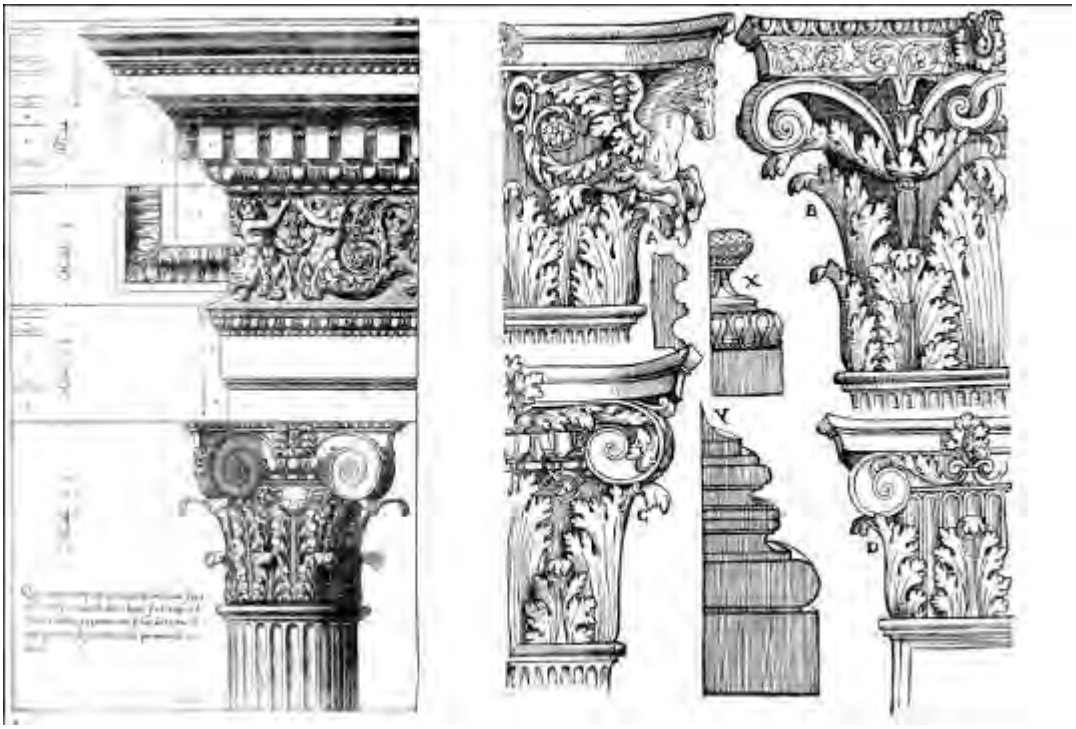


Рисунок 2.1.31. Варианты решения сложного ордера:
а – сложный ордер по Дж. Виньоле [22], б – варианты решения капители сложного ордера по С. Серлио [203]

Ордера Дж. Виньолы, как уже говорилось, были наиболее популярны. С них начинали изучение римских ордеров. Система ордеров Андреа Палладио стала второй по популярности. «Одера Палладио более приземисты, выступы карнизов меньше. чем у Виньолы, формы более массивны, вследствие чего, иногда, и более практичны, при исполнении их из естественного камня. Высоты антаблементов соответственно меньше, чем у Виньолы, что дает возможность более широкой расстановки осей» [5стр.29]. В учебниках 17-19 вв. после Виньолы обязательно приводились сравнение ордеров Палладио, Серлио, Скамоцци, иногда и других авторов (см. рис.2.1.33). Этим показывали возможность трансформации ордеров. Для пояснения возможности трансформации обычно приводились образцы римских пятников, а также современных зданий той страны и того времени, какой был учебник.

а) б) в)

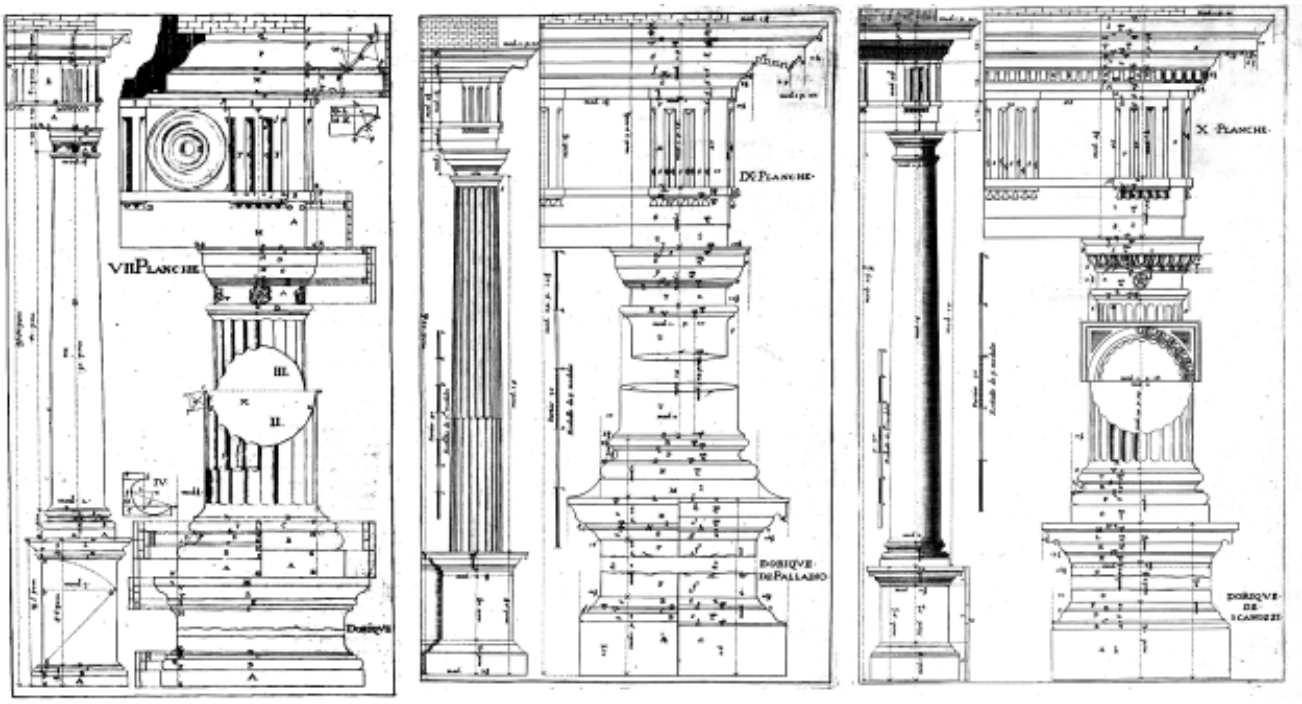


Рисунок 2.1.32. Варианты ордера, приведенные в «Курсе архитектуры» Ф. Блонделя[181]: а – ордер по Витрувию, б - ордер по Паладио, в – ордер по Скамоци

Наиболее популярные в архитектуре Санкт-Петербурга ордерные системы приведены на рис.2.1.33.

Виды ордеров		Наиболее популярные ордерные системы
Римские	Тосканский	тосканский ордер по Дж. Виньоле
	Дорический	дорический ордер с модульонами по Дж. Виньоле
	Ионический	ионический ордер по Дж. Виньоле ионический ордер по А. Палладио ионический ордер «с шейкой» по Микеланджело
	Коринфский	коринфский ордер по Дж. Виньоле коринфский ордер по А. Палладио
	Композитный	композитный ордер по Дж. Виньоле композитный ордер по А. Палладио
Греческие	Дорический	дорический ордер Парфенона
	Ионический	ионический ордер Эрехтейона
	Коринфский	

Рисунок 2.1.33. Виды популярных ордерных систем

Греческие ордера, наследие Древней Греции, так же использовались в классической архитектуре XVIII - XIX вв., но реже чем римские. Цитаты в виде отдельных элементов и целых ордеров достаточно часто встречаются в архитектуре классицизма виде обращения к древней традиции. У греческих ордеров нет строгого канона. Ордер менялся от храма к храму, все более совершенствуясь от архаического периода к эллинизму. Поэтому говоря о греческом ордере, одновременно называют здание-памятник, который он украшал.

Дорический ордер был широко распространен в греческой архитектуре. Пропорции древнейших колонн очень тяжелые. Затем с течением времени ордер приобретает более легкие и стройные формы. Колонны делаются тоньше, утонение их менее заметно, капитель имеет меньший относ, постепенно укорачивается вынос антаблемента. Пропорции колонн самые разнообразные в

зависимости от времени сооружения и местных особенностей. Так, в архаических храмах - отношение диаметра колонны к высоте равно 1/4, в эпоху развитого стиля — около 1/6. Греко-дорическая колонна не имела базы, и упиралась непосредственно в верхнюю ступень стилобата. Стержень обрабатывался каннелюрами. Под абакой капители, которая представляла собой простую квадратную плиту, находился эхин, профиль которого различен в различных памятниках и представляет собой упругую кривую, не поддающуюся вычерчиванию циркулем. Архитрав иногда свешивался над стержнем колонны. Триглифы фриза помещали по осям колонны, но на углах смещали и прижимали к углам фасада. Мутулы карниза (модульоны), помещавшиеся как над триглифами, так и над метопами. Слезниковая плита карниза имела сильный вынос. Над ней располагалась сима –водосточный желоб, образуемый крайними черепицами кровли. Примером относительно тяжелого дорического ордера является храм Посейдона в Пестуме. Совершенным примером греко-дорического ордера считается колоннада Парфенон в Афинах, построенный при Перикле в 454—438 гг. до н. э. зодчими Иктином и Калликратом (см. рис.2.1.34).

а) б)

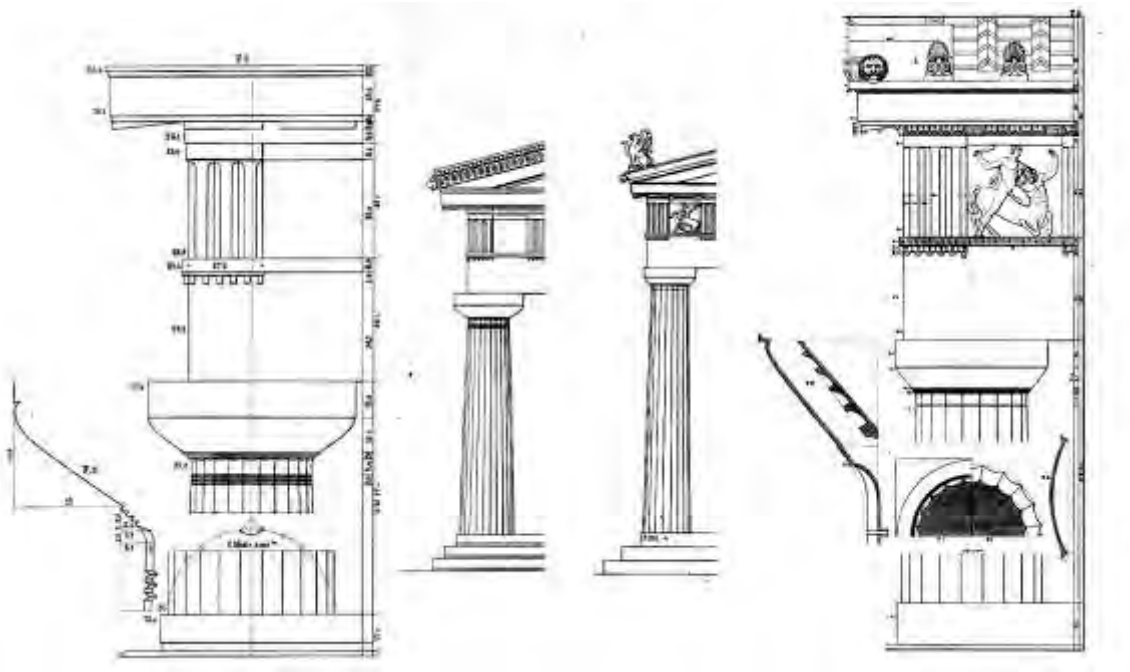


Рисунок 2.1.34. Греческий дорический ордер (по И. Бюльману) [184]:
а – ордер храм Посейдона в Пестуме, б – ордер Парфенона в Афинах

Ионический ордер зародился в Малой Азии, впоследствии, развивался как на своей родине, так и в Греции, в Аттике. Благодаря этому разделения образовалось две разновидности ионического ордера — малоазиатская и аттическая, имевшие некоторые отличия. Антаблемент основного малоазийского варианта состоял только из двух частей: архитрава и карниза. Между архитравом и карнизом располагался пояс зубчиков, дентикул. В аттическом типе антаблемент имел фриз, и капитель отличалась большим богатством отделки и сложностью деталей. Ионическая колонная была стройнее дорической. Стержень колонны покрывали каннелюрами, которые были глубже дорических и образовывали между собой дорожки. Колонны обоих видов ионического греческого ордера имели развитые базы и капители. Греческая ионическая база, состоящая из двух валов (торов), разделенных выкружкой (трохилом), получила название «аттической базы» и почти без изменения перешла в римские ордера. Для того, чтобы вызвать оживленную игру светотени в затемненных частях, вал базы часто профилировался кольцеобразными врезками, наподобие каннелюр. Самым совершенным образцом греческого ионического ордера признавали аттический одер храма Эрехтейон в Афинах (420—393 гг. до н. э.). Прямое цитирование этого ордера встречается достаточно часто в архитектуре 18-20 вв. (см. рис.2.1.35)

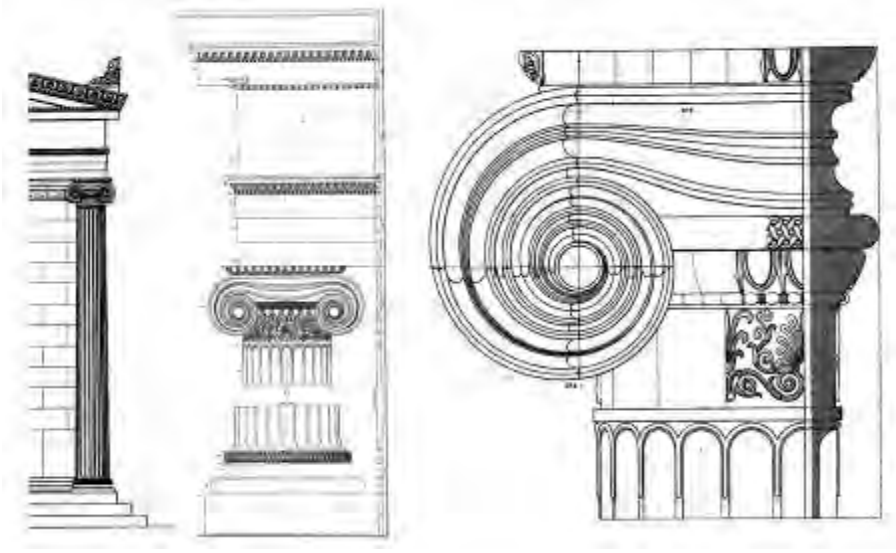


Рисунок 2.1.35.Греческий ионический ордер храма Эрехтейон в Афинах по И. Бюльману [184]

Коринфский ордер появился в Греции лишь тогда, когда дорический и ионический достигли своего полного развития. Он получил широкое распространение в архитектуре эпохи эллинизма. Колонна коринфского ордера несколько легче ионической, достигая в высоту 10 диаметров. Стержень ее покрыт такими же каннелюрами, как и ионическая колонна. База для коринфских колонн применялась также аттическая или ионическая. Капитель имела вид расширяющейся кверху чашечки цветка. Она рисовалась свободно, и рисунок листьев менялся от памятника к памятнику. Наиболее известными образцами коринфского ордера считались колонны памятника Лисикрата и башни Ветров в Афинах (см. рис.2.1.36).

а) б)

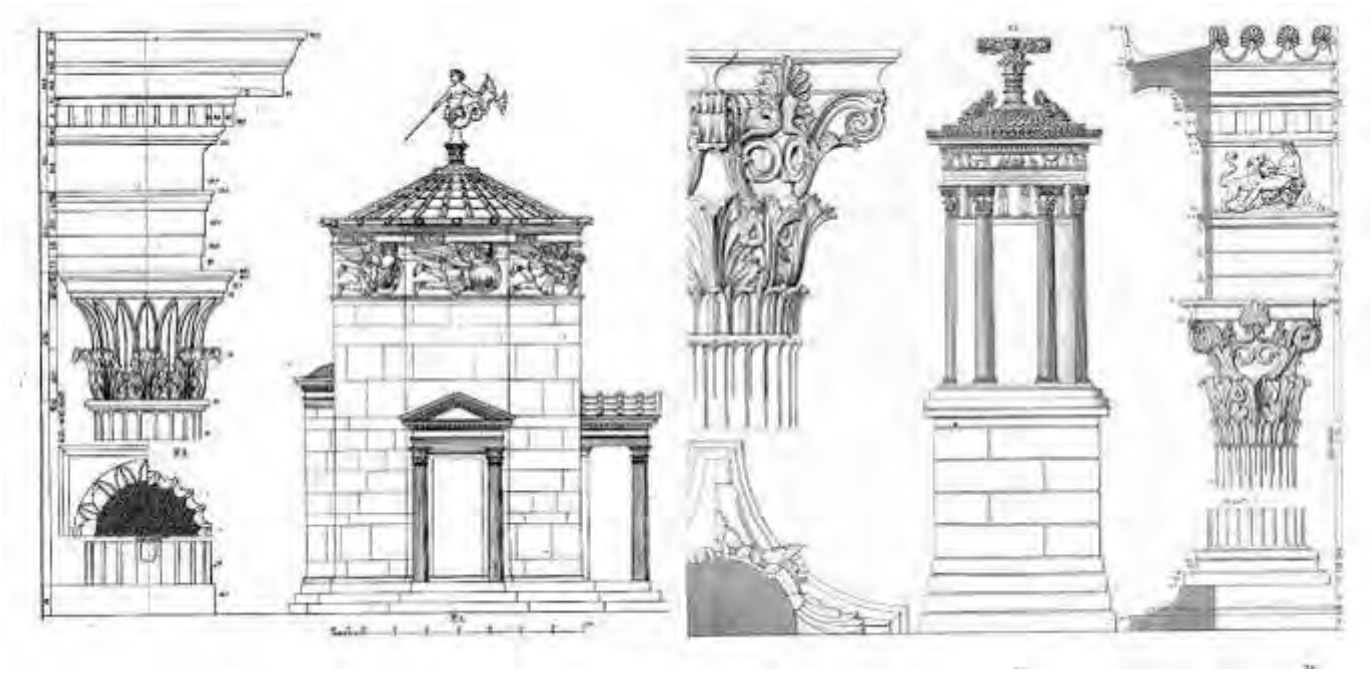


Рисунок 2.1.36. Греческий коринфский ордер по И. Бюльману [184]:
а – ордер Башни Ветров в Афинах, б – ордер памятника Лисикрата

Сопряжение колоны и стены. В классической архитектуре, наряду с отдельно стоящими колоннами, самостоятельно несущими антаблемент, существовали декоративные формы, оформляющие фасады. Выделяли три основных вида: **пилястра**, **полуколонна** связанная со стеной и **колонна рядом со**

стеной отдельно стоящая, но покрытая антаблементом выступающим из стены (см. рис.2.1.37).

Пилястра (франц. pilastre, от итал. pilastro из лат. pilae — "столб") — ордер, примыкающий к стене, где фуст колонны решался как плоский выступ прямоугольного сечения на поверхности стены. Плоская колонна выступала из стены на 1/5- 1/6 своей ширины, иногда допускался предельный выступ - ¼ ширины. Пилястра имела все части ордера. Существовало одно существенное отличие от колонного ордера: фуст пилястры мог иметь утонение, как у настоящее колонны, но чаще решался прямым, без утонения.

Полуколонна ордера примыкала к стене. Она выступала из плоскости стены на ¾ или 2/3 диаметра колонны. Полуколонна всегда имела энтазис.

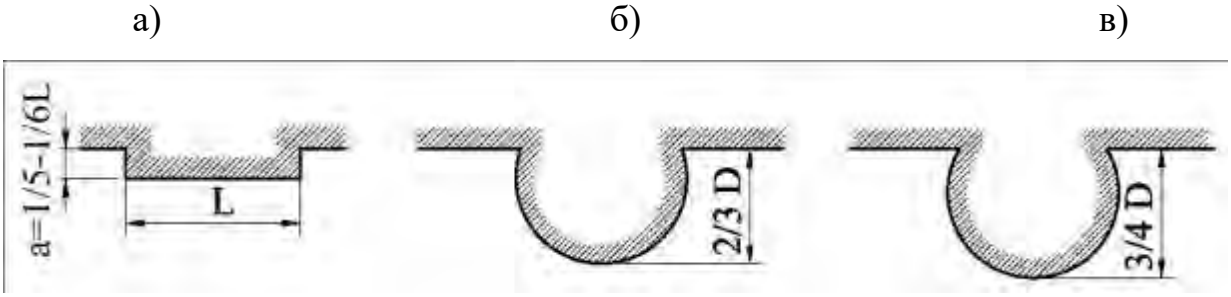


Рисунок 2.1.37. Примыкание колонны к стене: а – пилястра, б -2/3 колонна, в – ¾ колонна

Колона у стены имела свое традиционное оформление, берущее свое начало от решения колонн в интерьере римского Пантеона. За такой колонной устанавливали пилястру, которую делали без энтазиса. Капитель прямой пилястры получалась шире капители колонны. Таким образом, из-за капители колонны могла быть видна задняя капитель пилястры.

Расстояние между пилястрой и колонной делали таким, чтобы снизу под пилястрой и под колонной были базы. Между базами оставался небольшой просвет. Если хотели сделать полный ордер (с пьедесталом), то пьедестал делали общим и под колонну и под пилястру (см. рис.2.1.38)..

а) б)

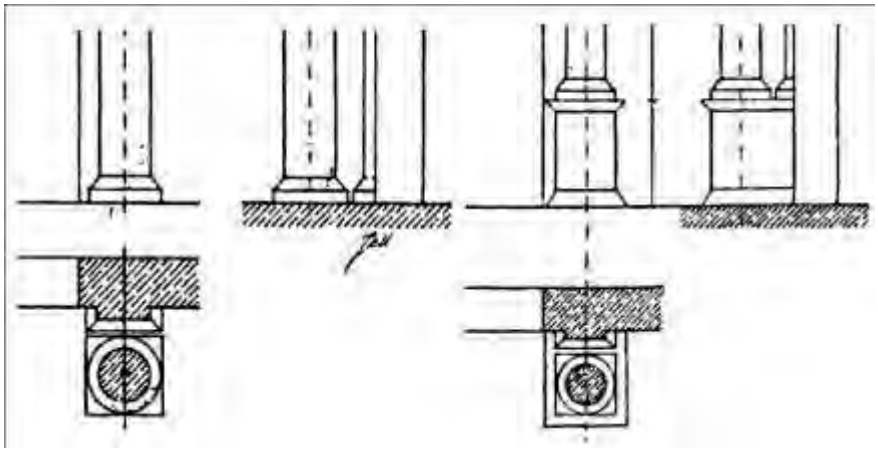


Рисунок 2.1.38. Колонна у стены: а – неполный ордер, б – полный ордер, общий пьедестал (по И.Б. Михаловскому) [110]

Классические правила оформления угла здания колоннами или пилястрами рекомендовали размещать две пилястры или колонны по двум сторонам фасада и не рекомендовал ставить колону на угол диагонально (см. рис.2.1.39)..

а) б) в)

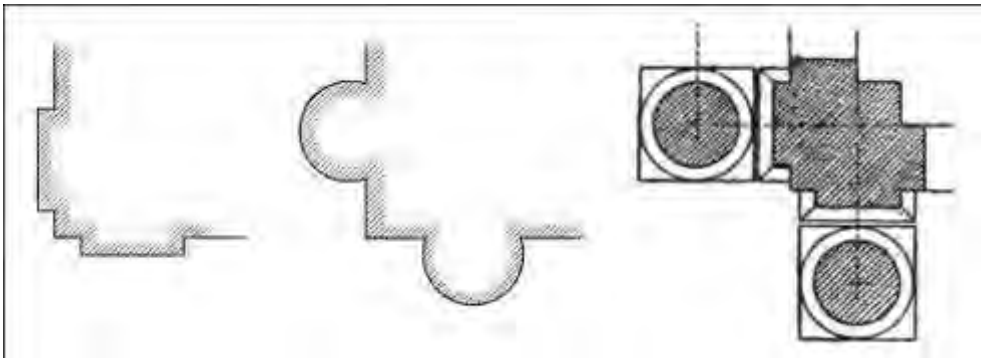


Рисунок 2.1.39. Решение оформления угла здания: а - пилястрами, б - полуколоннами, в- отдельно стоящими колоннами с пилястрами по И.Б. Михаловскому [110]

Во времена стиля барокко существовали и другие способы примыкания колоны к стене (см. рис.2.1.40). Колону вплотную прижимали к одной или двум пилястрам иногда даже, ставили на угол колонну. С точки зрения теоретиков строго классицизма такие решения абсолютно не приемлемы.



Рисунок 2.1.40. Барочные решения примыкания колонны к стене по О.-Ш. Д' Авиле [178]

В эпохи позднего Рима и Возрождения создали еще один вид сопряжения колонны и стены – **раскрепованную колонну**. Несмотря на критику последователей строгого классицизма, этот вариант был очень популярен из-за своего декоративного эффекта. Антаблемент выдавался из плоскости стены только в тех местах, где непосредственно стоят колонны. Столбик антаблемента лежал на колонне (см. рис.2.1.41). Колонна вместе с антаблементом образует причудливую извивающуюся вертикаль, дающую сложную тень на фасаде. В раскрепованной колонне ордер, с точки зрения классицизма, теряет весь свой тектонический смысл и становиться чисто декоративной формой. С другой стороны в целом такая композиция имела живописный и очень эффектный вид.

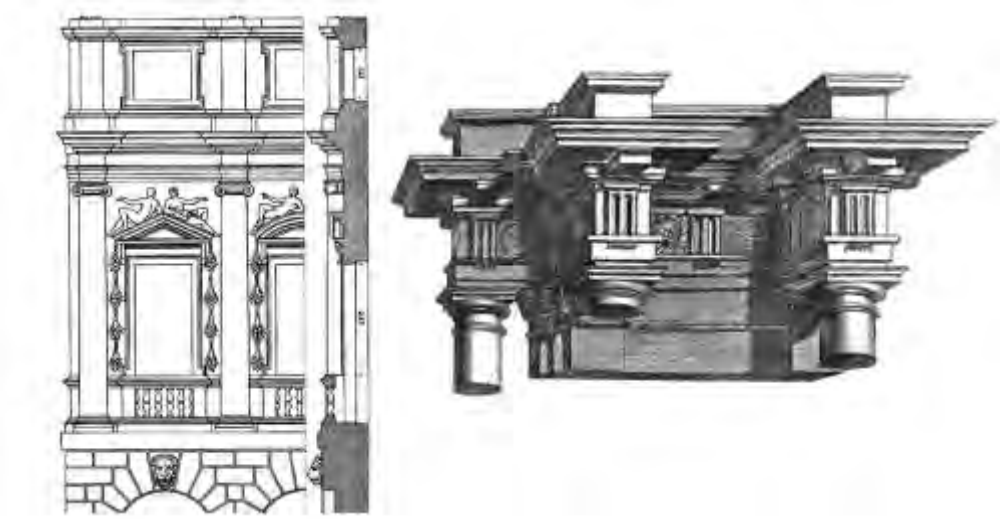


Рисунок 2.1.41. Раскрепованные колоны: а – палаццо дель Порто в Винченце, арх. А. Паладио [117], б – раскрепованные колонны по А. Поззо [199].

Основными классическими видами обработки ствола колонны были - гладкая колонна и колонна с канелюрами. Обычно канелюры идут вдоль всего ствола колонны, но иногда их делали только от одной трети колонн там, где начиналось утонение. Возможно и расположение канелюр в низу, до одной трети, на прямой части ствола (см. рис.47а). Такие варианты решения колонн являлись отклонением от канонического классического ордера.

В эпоху Позднего Возрождения появились так же дополнительные виды обработки ствола колонны, такие как **витая колонна, колонна с рустами, французская колонна** (см. рис.2.1.42)**.**

Витая колонна, всегда осуждалась, строгими классицистами. Тем не менее, Дж. Виньола, как и другие мастера Возрождения, приводил в своих трудах построение такой колонны. Применение витой колонны было достаточно редким явлением даже во времена Барокко.

Рустованная колонна использовалась чаще. Такая обработка применялась для утяжеления колонн тосканского или дорического ордера, подчеркивая несущий характер ордера. Русты на колонне могли быть как квадратные, так и круглые в плане. Этот прием относился к периоду позднего возрождения и барокко, в строгом классицизме не приветствовался, так искажал форму колонны и противоречил ее строительному смыслу.

Французский теоретик эпохи Возрождения Филибер де л’ Орма ввел "**французскую колонну**". В этом случае фуст имел канелюры, прерываемые декоративными поясами-валиками. Такая колонна характерна только для эпохи французского маньеризма.

а) б) в) г) д)

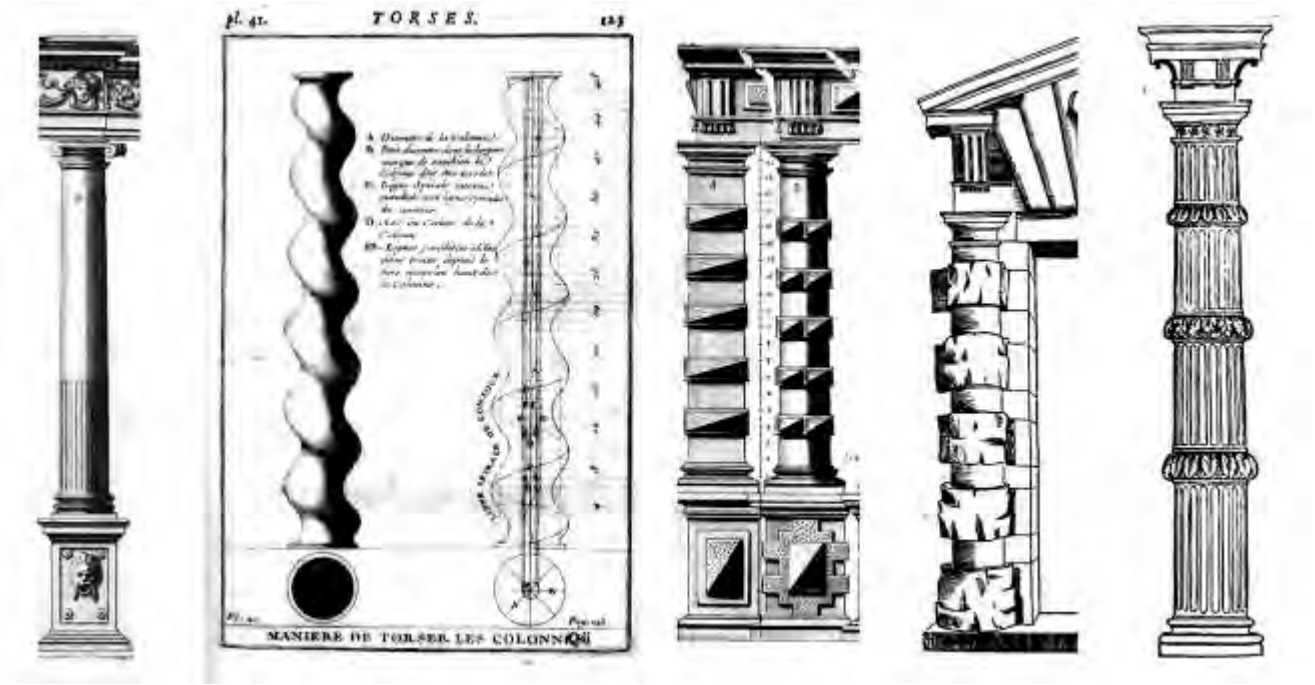


Рисунок 2.1.42. Не канонические обработки ствола колоны: а – канелюры в нижней части ствола по Вредману [136], б – витая колонна по д’Авиле [178], в - рустованная колонна с квадратными рустами по Вредману, г - рустованная колонна с круглыми в плане рустами по Серлио, д - французская колонна с декоративными поясами по Филиберу де л’ Орма.

Основополагающие ордерные композиции – колоннада и аркада. Во всех ордерных системах после описания построения ордеров приводились правила построения основополагающих ордерных композиций - **колоннад** и **аркад**.

Колоннадой назывался ряд колонн, поддерживающих один общий антаблемент. Обычно в колоннадах колонны ставили без пьедесталов. Для построения колоннады необходимо было знать, какое расстояние должно быть осями колоннами. Расстояние между колоннами называлось **интерколумний.** Интерколумний мог колебаться в некоторых пределах.

Витрувий указывал, что расстояние между осями колонн могло меняться в пределах от 1 1/2 до 3 нижних диаметра колонны. Дж. Виньола расстояние между

осями дорических колонн указывал равным 7,5 модулям. Во всех прочих ордерах это расстояние у Виньолы равнялось 6,5- 6 2/3 модуля.

Интерколумний редко определяли по модулям. Общее правило указывало, что расстояние между осями колон примерно равно – $^1/_3$ высоты колонны. Чаще же использовали графический метод построения колоннад – метод квадрата. Рисовали квадрат. В квадрат помещали четыре колоны вместе с антаблементом (см. рис.2.1.43а). Если хотели сделать колонны почаще, то квадрат вписывали только колоны без антаблемента (см. рис.48б). Расположение трех или трех с половиной колонн в квадрате считалось менее гармоничным.

. а) б)

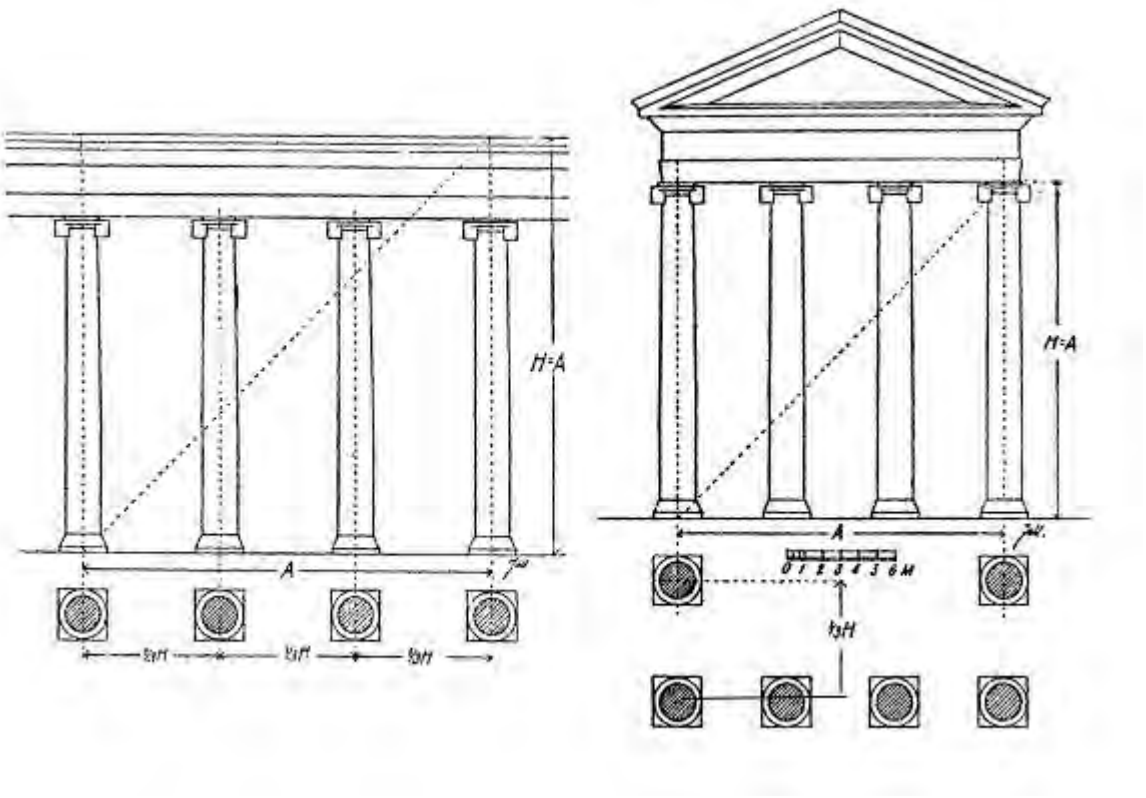


Рисунок 2.1.43. Графический метод построения колоннад по квадрату:
а – в квадрат вписаны четыре колонны с антаблементом, б – в квадрат вписаны четыре колонны без антаблемента по И.Б. Михаловскому [110]

Архитектурная форма представляющая, ряд повторяющихся отверстий, перекрытых арками, называется **аркадой**. **Ордерная аркада –** это оформленная классическим ордером аркада. Ордерная аркада пришла в эпоху Возрождения из

Древнего Рима. Такие аркады строил Виньола (см. рис.2.1.44) по модулям для каждого ордера несколько иначе. Свои аркады рисовали Серлио, Палладио, Скамоцци и т.д.

Полукруглая часть проема обводилась нешироким обрамлением, которое называется **архивольт**. Архивольт опирается своими нижними концами в горизонтальный пояс, похожий на маленький карниз, называемый **импостом**. Верхний камень посередине арки часто выделался, он назывался **замковым камнем**. Треугольное поле между полуколоннами и архивольтом носило название **антрвольта.** Часто это же пространство называлось **тимпаном,** так же как и треугольное пространство **фронтона**. По обоим бокам проема, под импостом в продолжение архивольта могли идти **лопатки**. Аркада могла оформляться, в отличие от колоннады, как полным, так и не полным ордером, то есть с пьедесталом и без.

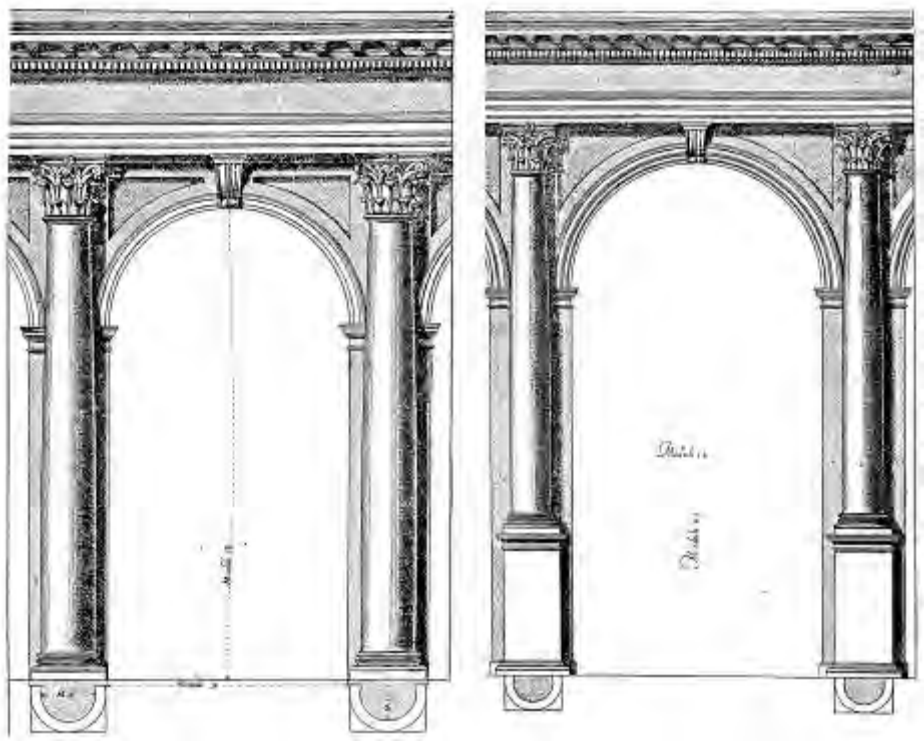


Рисунок 2.1.44. Ордерная аркада полного и неполного коринфского ордера по Д. Виньоле [22]

В общем случае, упрощенно аркаду строили по прямоугольнику с

отношением сторон 2 к 1 (см. рис.2.1.45). Проем имел пропорции - ширина 2b, высота 4b, причем сверху строился полукруг радиусом 1b. Такой проем называли полуциркульный проем высотой в 2 квадрата.

Далее в прямоугольнике проема проводили диагональ. Для построения арки по сторонам откладывали 1/2 b, и этим определяли оси будущих колонн. Методом подобия, проведя линию параллельную диагонали проема, получали верхнюю линию начала антаблемента. В получившийся прямоугольник вписывали колонну с пьедесталом или без.

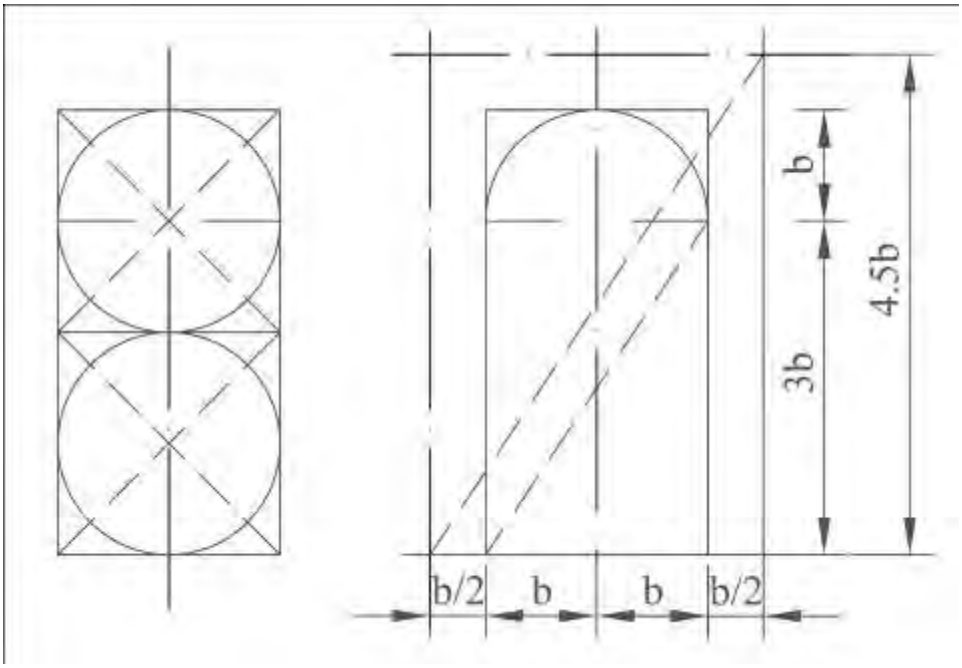


Рисунок 2.1.45. Графический метод построения аркад по И.Б. Михаловскому [110]

Если речь шла о неполном ордере (колона без пьедестала), то над поостренным прямоугольником ставили антаблемент. Высота антаблемента равна ¼ высоты колонны. Если ордер был – полный (колона с пьедесталом), то вначале определяли высоту колонны и пьедестала. Высоту L на H колонны и 1/3 H пьедестала. После строили антаблемент ¼ H высоты колоны. У полного ордера антаблемент получался ниже, чем у не полного ордера (см. рис.2.1.46). Далее

продолжали строить конкретный ордер по модулям в деталях, например по Виньоле.

а)

б)

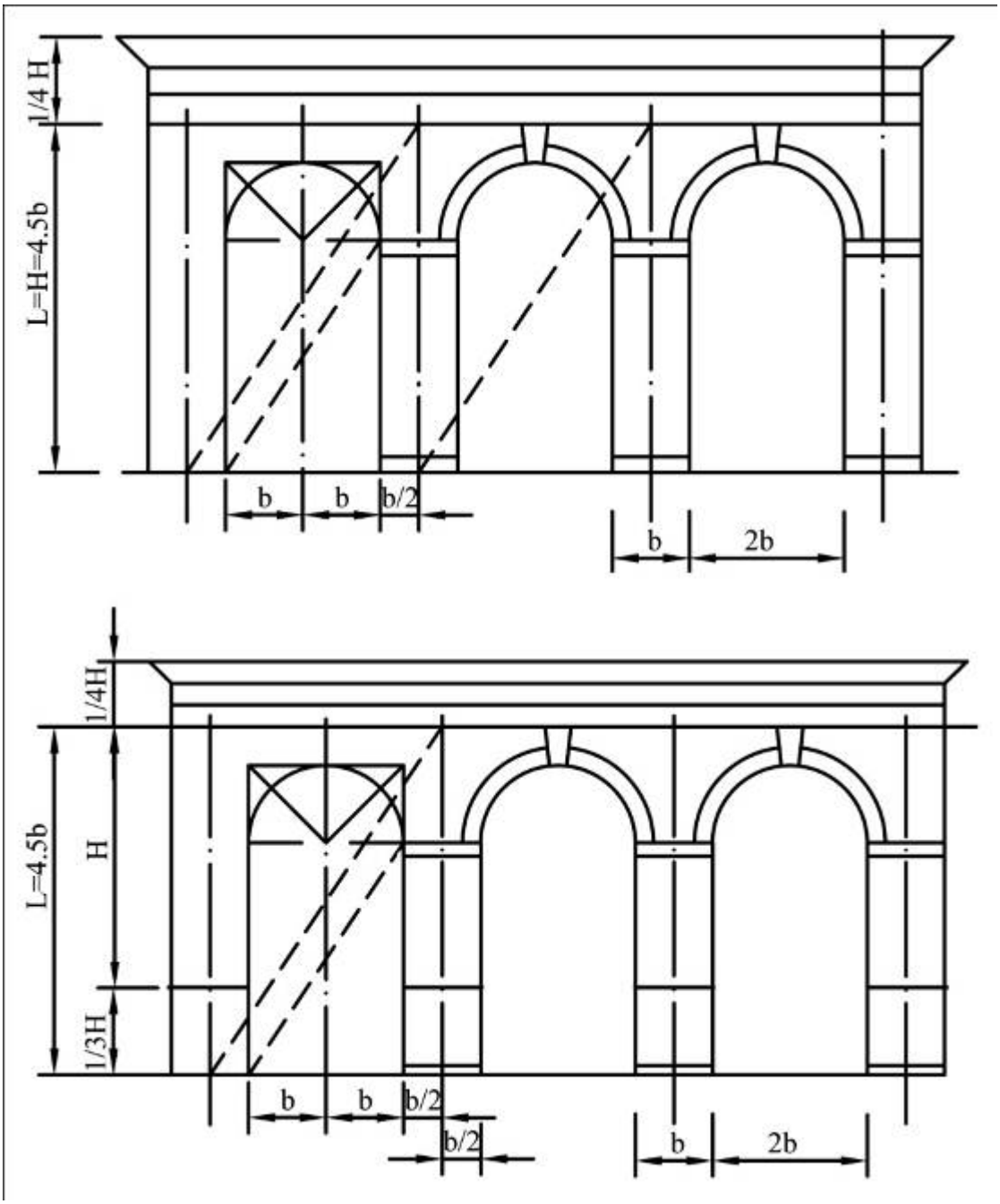


Рисунок 2.1.46. Графический метод построения ордерных аркад: а - неполного ордера (без пьедестала), б - полного ордера (с пьедесталом) по И.Б. Михаловскому [110]

Ширину архивольта и импоста Виньола определил в 1 модуль. Рисунок профилей архивольта был близок к прорисовке архитрава, и представлял собой ряд выступающих полочек, разъединенных маленькими криволинейными обломами и заканчивающиеся карнизным профилем (см. рис.2.1.47). Рисунок профилей импоста и архивольта Виньола варьировал в зависимости от ордера.

а) б) в)

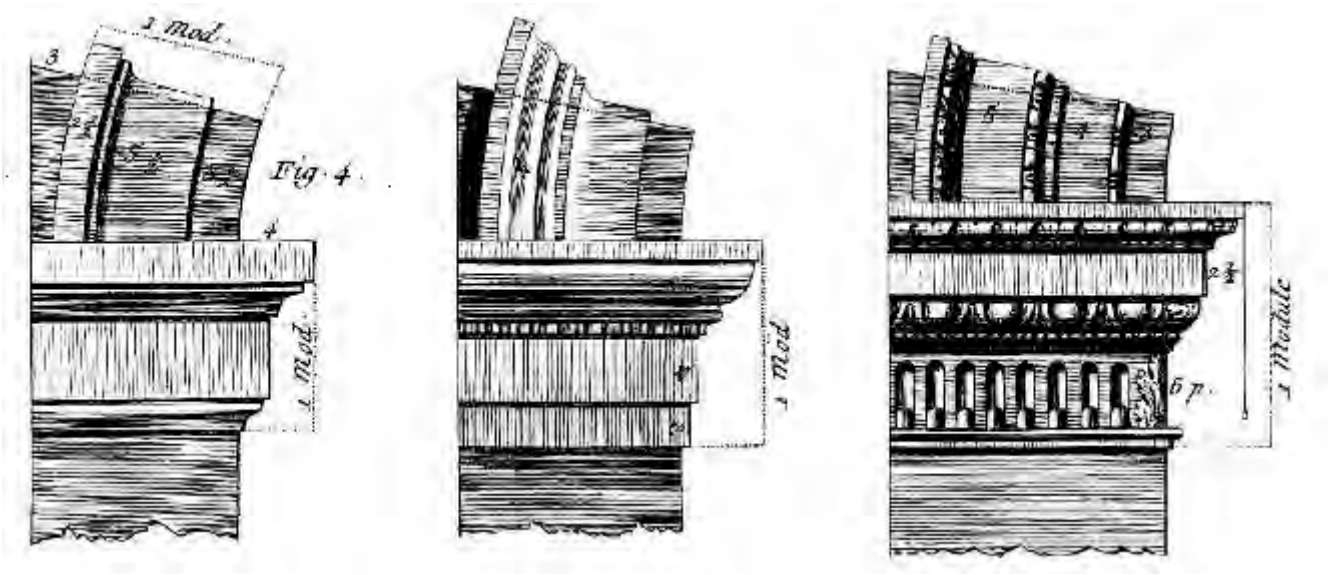


Рисунок 2.1.47. Импосты и архивольты по Дж. Виньоле [22]: а – дорический ордер, б – ионический ордер, в – коринфский ордер

Арки аркады могли непосредственно опираться на колонны. В этом случаи создавалась особая композиция, называемая **арочная колоннада** (см. рис.2.1.48)**.** Арочная колоннада возникла в эпоху Возрождения, видимо под влиянием готических и арабских влияний. Древнеримских аналогов эта композиция не имела, и в трактатах Виньолы и Палладио ее построение не описывалось. Тем не менее, арочная колоннада широко использовалась. Пропорции пролетов в аркадах видоизменялись в пределах от полутора до двух с половиной квадратов. Архивольты арок могли опираться непосредственно на капитель колонны или же на капитель помещали небольшой кусок архитрава.

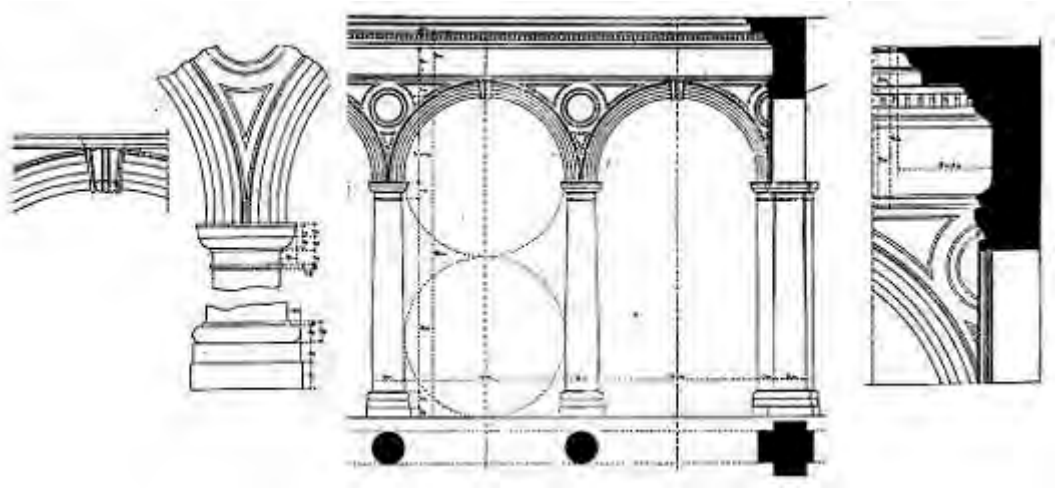


Рисунок 2.1.48. Арочная аркада (по А. Дурову) [56]

2.1.3 Балясина

При рассмотрении основных классических элементов необходимо остановиться на еще одной форме - балясине, чрезвычайно важной для оформления фасада. Балясины необходимы для решения ограждения балконов, террас и крыш. Ограждения не возможно было построить с помощью ордера, и для их организации была разработана особая форма. Балясины имели несколько основных видов и множество вариантов прорисовки. Перечислим основные виды балясин в порядке их исторического создания: балясина с перехватом посередине, классическая кувшинообразная балясина, барочная кувшинообразная балясина с острым ребром, флаконовидная балясина (см. рис.2.1.49).

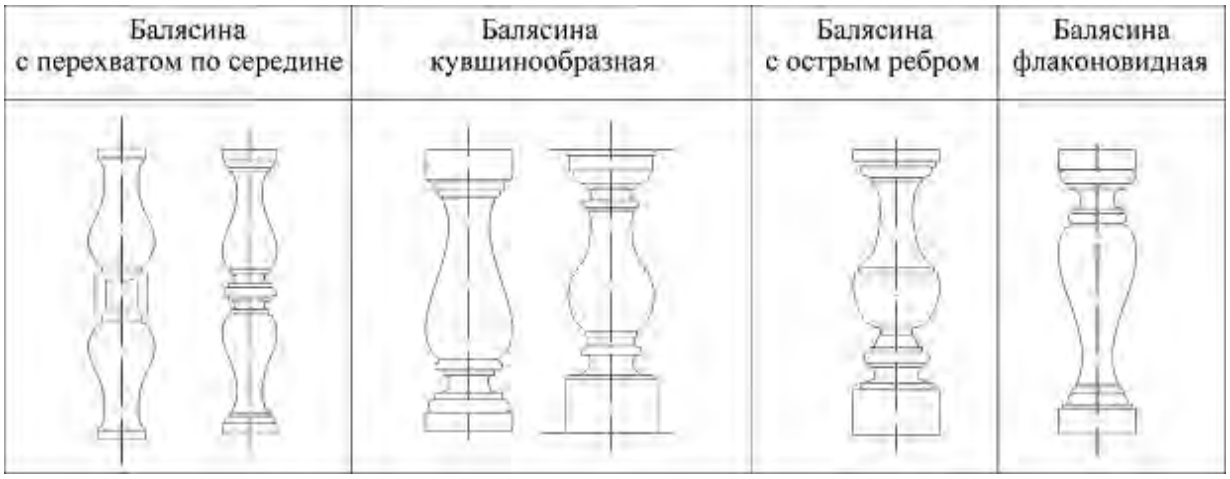


Рисунок 2.1.49. Виды балясин

Форма балясины тесно связанна с формами классических колонн, но появилась гораздо позже. В Древнем Риме такой формы не существовало. Первоначально в эпоху Возрождения ставили на ограждениях маленькие колонны. Перила поддерживали небольшие каменные колонки с базами, капителями и даже с каннелюрами. Эти колонки выглядели странно рядом с настоящими колоннами, оформлявшими здание. В результате возникла существенная необходимость разработать такую форму, которая существенно отличалась от колонны и вместе с тем являлась ее существенным дополнением. В эпоху раннего Возрождения была разработана первая ранняя форма балясины - балясина с перехватом. Эта балясина имела форму относительно тонких круглых столбиков, с симметричными уширениями в верхней и нижней части. Балясина сверху и снизу заканчивалась расширениями, служившими базой и капителью. Эта форма создавала интересный силуэт, очерчивающий как тело балясины, так и сквозное отверстие промежутка между балясинами. На рисунке 2.1.50б приведены один из способов построения балясины с перехватом посередине, применявшийся в 19 веке. Всю высоту балясины разбивали на 12 частей и принимали 1 часть за 1 модуль. Шейки и перехват занимали по высоте 1 модуль. Ширина балясины составляла 2 2/3 модуля.

а) б) в)

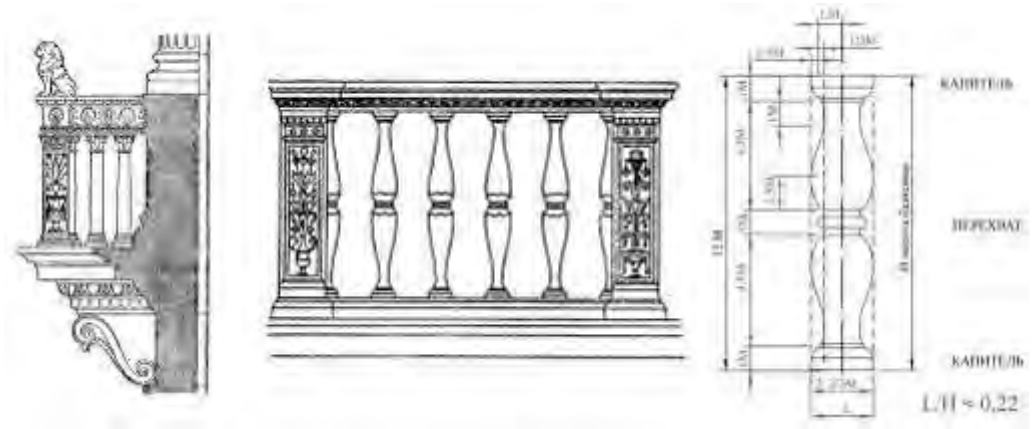


Рисунок 2.1.50. Балясины Возрождения: а – ограждение в виде колонн дворца Вендрамин Калерджи в Венеции архитектор Пьетро Ломбардо, б – ранняя балюстрада церкви Санта Мария дель Пополо в Риме по И.Б. Михаловскому [110], в) – построение балясины с перехватом

В эпоху Высокого Ренессанса появляются **балясины кувшинообразной формы** с утолщением в нижней части. «Колонки балюстрады, составлявшиеся раньше из двух одинаковых половинок, становятся цельными — раньше всего у Сангалло и Микеланджело» [20, с.88]. Эта форма стала впоследствии основной и канонически правильной. Круглая точеная балясина скомпонована так, чтобы используя ордерные элементы, как можно дальше отойти от формы колонны. Классическая балясина состоит из трех частей: базы, стержня и капители. Широкая часть стержня балясины называлась – пукле, узкая часть под капителью – шейка, узкая часть под пуклей – перехват.

Теоретики классической архитекторы проектировали разные виды балясин для каждого вида ордера в отдельности: тосканскую, дорическую, ионическую и коринфскую. Они отличались формою баз, пропорциями отдельных частей, большей или меньшей сложностью профилей. Главное же их отличие – величина нижнего расширения: чем стройнее ордер - тем стройнее балясина (см. рис.2.1.51). Проблема заключалась в том, что разные теоретики рисовали балясины по разному, и точного канона, как для колонн, не возникло. Это дало возможность рисовать балясины рисовались более свободно.

а) б) в) г) д)

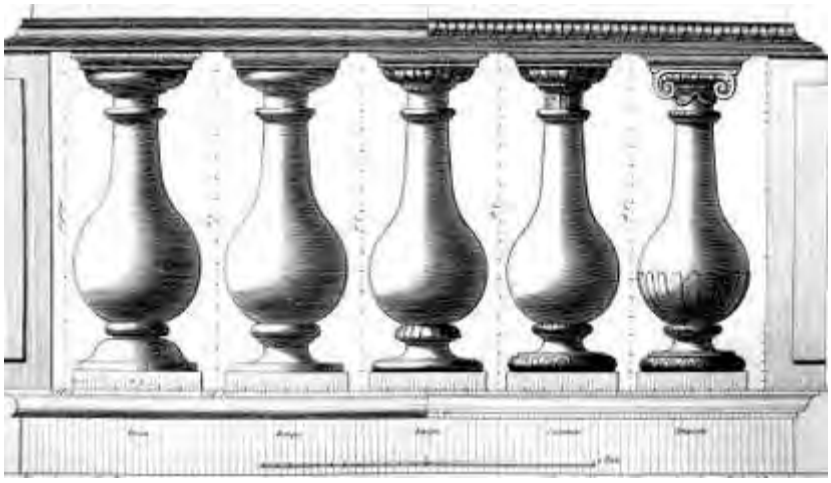


Рисунок 2.1.51. Виды балясин по Ж.-Ф. Неффоржу [196]: а – тосканская, б - дорическая, в – ионическая, г – коринфская, д) - композитная

Н.В. Султанов приводил в своем капитальном труде «Архитектурные

формы» приводит следующие правила построения: «Всю высоту балясины делят на пять частей, из которых нижнюю отделяют для базы. Затем оставшиеся четыре части делят снова на пять частей и верхнюю предназначают для капители. После этого всю высоту межу капителью и базой, делят на пять частей и из них две отделяют для шейки, а три для расширения или пукли стержня. Наконец высоту капители и базы разделяют каждую на три части. Из которых верхняя в капители будет высотою абака, а нижняя в базе высотою плинта» [151, с. 229]. Для определения толщины балясины предлагалось использовать метод французского теоретика Кантремера де-Кенси. Высоту балясины разделяли на шестьдесят равных частей, из на диаметр пукли отделяют: в тосканском ордере 24, в дорическом – 23, в ионическом -22, а в коринфском и сложном - 21 часть. В силу этого правила балясины соответствовали своими пропорциями колоннам архитектурных ордеров (см. рис.2.1.52а). Следует отметить, что балясина построенная этим способом имеет несколько приземистые пропорции. Другой способ построения балясины, имевший широкое применение, дает более стройные пропорции. В этом случаи высоту балясины разбивали на 12 частей. Капитель имела свою шейку, и была высотой 2 модуля, на базу с перехватом отводили также 2 модуля. Наибольшая ширина балясины соответствовала 1/3 высоты (см. рис. 2.1.524б).

а) б)

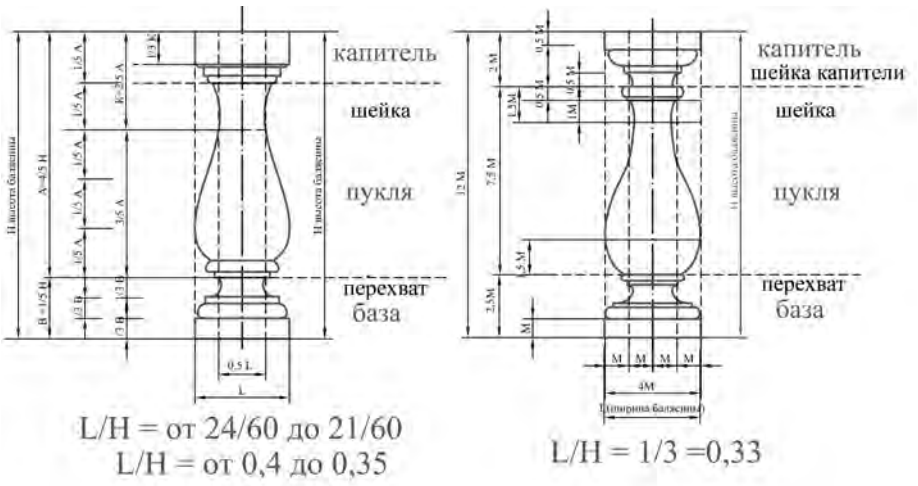


Рисунок 2.1.52. Построение кувшинообразной балясины: а – по Н.В. Султанову [151], б – по учебному руководству Строительного училища в Санкт- Петербурге

Форму силуэта балясины необходимо было согласовывать рисунком промежутка между балясинами. Этот промежуток называли **просветом,** и имел не меньшее значение для фасада, чем и сама форма балясины. Промежутки между балясинами рассчитывали так, что бы площадь вырезов (просветов) были приблизительно равны площади, очерченной силуэтом балясины. «Расстояние между балясинами должно было равняться, по возможности, половине диаметра их наибольшего расширения» [151, с.230]. Соответственно получалось - чем тоньше балясины, тем чаще они располагались.

Балясины могли ставить на балюстрадах (см. рис. 2.1.53). **Балюстрады** – ограждения, составленные из балясин, соединенных сверху перилами. Вырисовываясь на фоне неба (парапет здания), на фоне зелени или синего моря (террасы или балконы), освещенные ярким солнцем, балюстрады создавали переход от глухой поверхности фасада к открытому пространству среды. Балясины в балюстраде ставят всегда на нижнюю обвязку, и сверху закрывают поручнем. Ряд балясин ставят между тумбами, решенными по типу пьедесталов. Число балясин могло быть как четное, так и не четное. Обыкновенно ставили от 4 до 12-ти балясин. Тумбы балюстрад делались на подобии пьедесталов, но с несколько упрощенными формами. Поручень и нижняя обвязка являлись продолжением карнизов тумб. Высота балясины всегда была равна высоте стула тумбы. На тумбах и тумбочках балюстрад ставились вазы, бюсты, статуи и т.п.

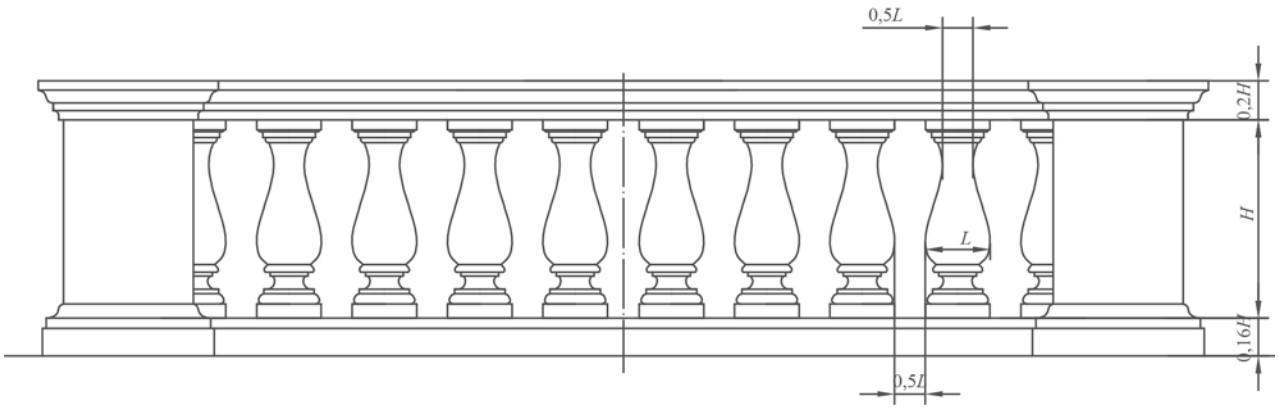


Рисунок 2.1.53. Балюстрада

В случае устройства балюстрады на лестнице приходилось располагать балясины по одной на каждой ступени. Это значило, что расстояние между осями балясин уже заранее установлено, что и балясины располагаются слишком широко. В этом случаи старались увеличить толщину балясины. Часто вместо круглой на лестницу ставили квадратную балясину. Квадратная балясина выглядит толще и массивнее, чем круглая.

Балюстрада могла служить ограждением лестницы. Существовало два способа постановки балясины на лестнице: первый – членения балясины рисуют горизонтальными, второе - членения балясины делали наклонными, параллельно перилам лестницы (см. рис.2.1.54). Первый способ считался более верным. Когда балюстрады являются перилами лестниц, балясины ставились по одной на каждой ступени при этом все членения их оставались горизонтальными. Абаки же их капителей получали на фасаде треугольную форму, потому что связывались с наклонным поручнем. Н.В. Султанов писал: «Если же лестница заключена в мраморные тетивы, то балясины приходится ставить на них, и тогда плинты их баз тоже получают форму треугольника на фасаде, ибо срезываются снизу наклонной линией тетивы. Членение балясин никогда не делают параллельными уклону лестницы, то есть косыми, ибо этот прием встречается только во времена упадка в Итальянском Возрождении и теперь в изящной архитектуре не допускается» [151, стр.87].

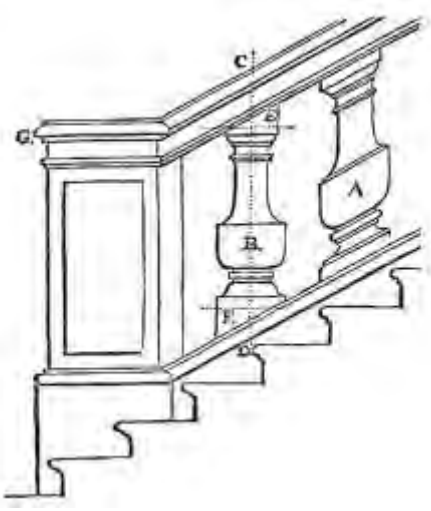


Рисунок 2.1.54. Установка балясин на лестнице по Ж.-Ф. Блонделю [182]

В период Барокко появились новые формы балясин. В округлую форму кувшинообразной балясины вводили **острое ребро**. Ребро придавало остроту силуэту, и давало большую игру света и тени. В этот же период балясины могли сделать квадратные в плане или восьмигранные. Точных пропорций не существовало, возможны были причудливые декоративные формы (см. рис.2.1.55).

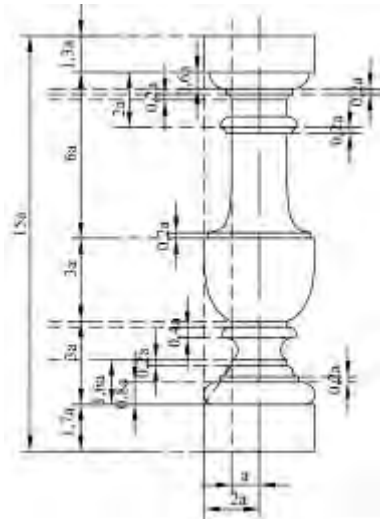


Рисунок 2.1.55. Построение барочной балясины с острым ребром

В период барокко так же появилась перевернутая балясина – **флаконовидной формы** (см. рис. 2.1.56б). Эта форма видимо произошла от силуэта вазы или поддерживающего элемента мебели – ножка стола. Строгие классицисты обе последние формы не использовали.

а) б)



Рисунок 2.1.56. Барочные формы балясин: а - балясина с острым ребром по О.-Ш. д' Авиле [178], г) - флаконовидная балясина по Д. Гибсу [193]

2.2. Горизонтальные и вертикальные членения стен

2.2.1. Горизонтальные членения стен

Фасад дома, построенного по классическим принципам, подразделялся горизонтальными тягами. Они шли в уровне перекрытий, под окнами, в уровне архивольтов окон и т.д. (см. рис. 2.2.1). Горизонтальные членения выявляли композиционный масштаб здания. Количество и месторасположение горизонтальных тяг определял архитектор, в зависимости от композиционного замысла.

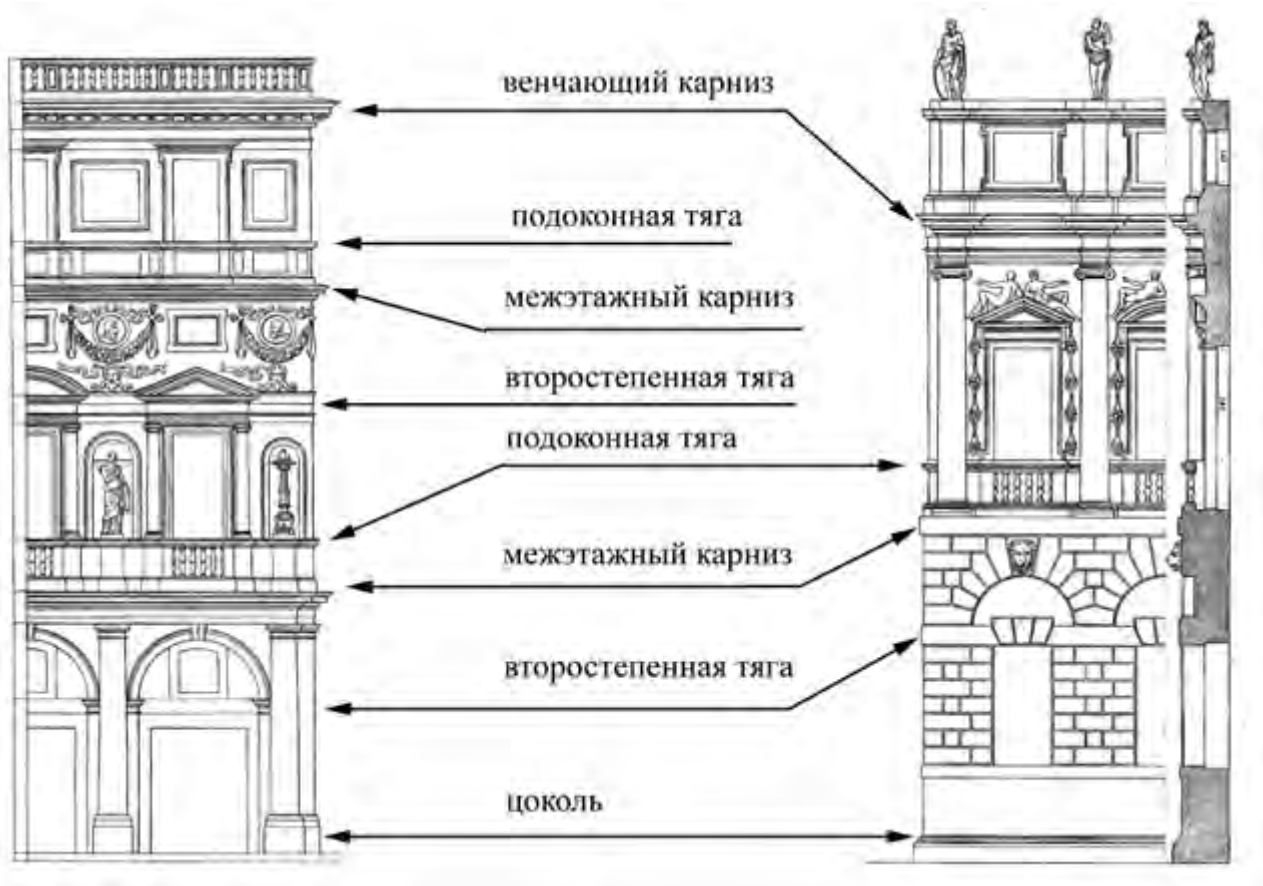


Рисунок 2.2.1. Горизонтальные членения стен

Первыми среди архитектурных элементов фасада рассматривались горизонтальные членения. К горизонтальным членениям относили: цоколи, венчающие карнизы, межэтажные карнизы, подоконные и второстепенные тяги (см. рис. 2.2.2).

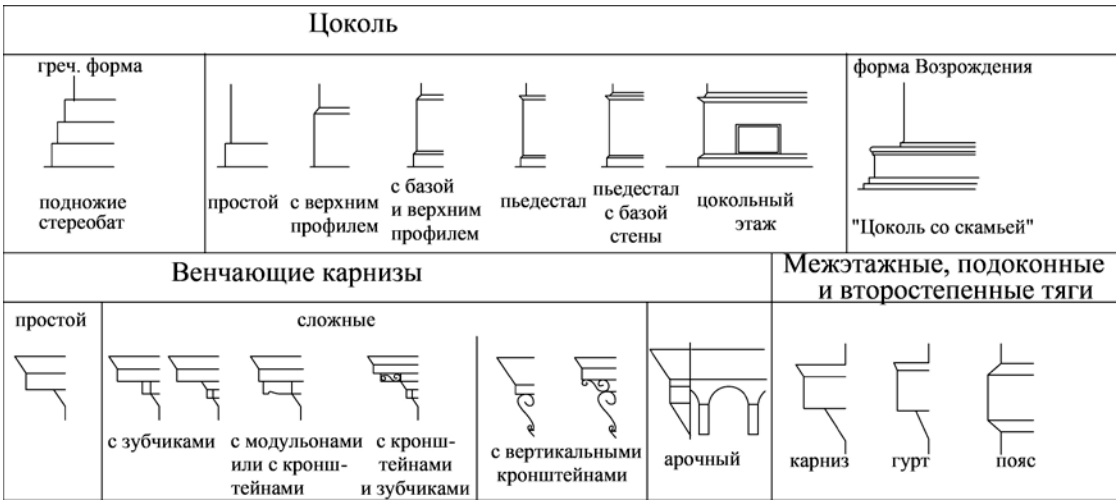


Рисунок 2.2.2. Виды горизонтальных членений

При проведении горизонтальных тяг существовало правило **непрерывной протяженности горизонтальных тяг вдоль всего фасада.** Горизонтальные тяги должны были идти по всему фасаду и по возможности охватывать здание вокруг. Выступы горизонтальных тяг могли быть не одинаковы, но обязательно должны быть одинаковы по высоте. Например, идущий вдоль фасада слабо выделенный межэтажный пояс мог переходить в сильно выступающий карниз, оформлявший выступающую часть фасада, украшенную пилястрами. «Всякое прерывания горизонтального гзимса, уступы и т. п. вызывают особое впечатление, характеризуемое обыкновенно словами: неспокойный фасад» [151, стр. 81] .

Цоколь. Стены классических зданий имеют внизу утолщение, расширение – цоколь или подножие. Обязательность цоколя обусловливалась, как функциональной необходимостью, так и классическими представлениями красоты:

1) цоколь, подножие предохраняли стены здания от вредного влажного воздействия земной поверхности, дождевой воды, тающего снега и от случайных ударов;

2) без расширения стена производила впечатление вросшей в землю. Цоколь или подножие смягчали резкий переход от горизонтальной поверхности земли к вертикальной поверхности стены, стены, приподнимая здание и придавая ему более стройный вид.

Подножие – это расширяющая площадка, которое обычно оформлялась тремя большим уступами. Классическое подножие произошло от греческого стереобата. **Цоколь** - уступ, который выступал немного вперед из плоскости стены. Слово цоколь произошло от итальянского «*zoccolo»,* обозначающее башмак на деревянной подошве. Цоколь выполняли из материала более прочного и твердого, чем стена. Так, в деревянных стенах делали цоколь из кирпича, в кирпичных стенах - из известняковых плит, а в стенах, облицованных камнем, например известняком или песчаником, цоколь выполняли тоже из камня, только лучшего качества, например, из гранита.

Основополагающие образцы цоколей и подножий. В древней Греции храмы и другие монументальные сооружения стояли на ступенчатом основании, называемом – **стереобатом** (см. рис. 2.2.3). Стереобат состоял из нескольких площадок, положенных одна на другую и расширяющихся книзу высокими ступенчатыми уступами. Верхний уступ назывался – **стилобатом**. Уступы являлись «подножием» храма, а не «лестницей» для входа. Они были обыкновенно столь большого размера, что для входа в храм приходится делать посредине, отдельные ступени. Благодаря устойчивому основанию, вся масса здания как бы вырастала из земли.

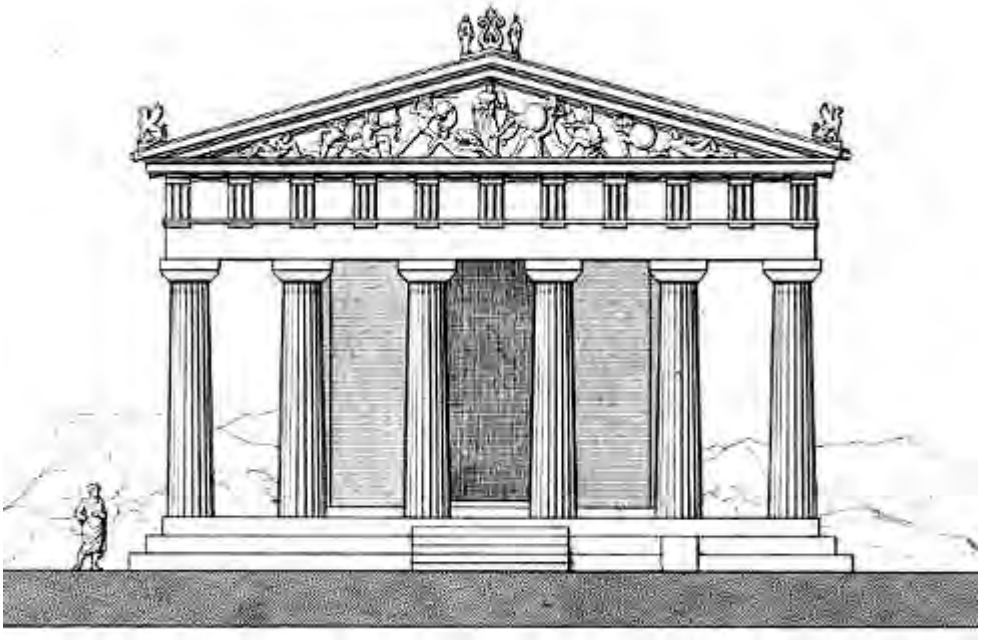


Рисунок 2.2.3. Храм Афины на острове Эгина Vв. До Р.Х. по И. Бюльману [184]

В Древнем Риме храмы ставили на высокий **подиум** (от лат. podium, от греческого pous – нога), который представлял собой высокую платформу, выдававшуюся вперед по центру здания (см. рис. 2.2.4). Между выступами подиума делали лестницу, на боковых выступах ставили статуи. Стены подиума оформляли как пьедестал.

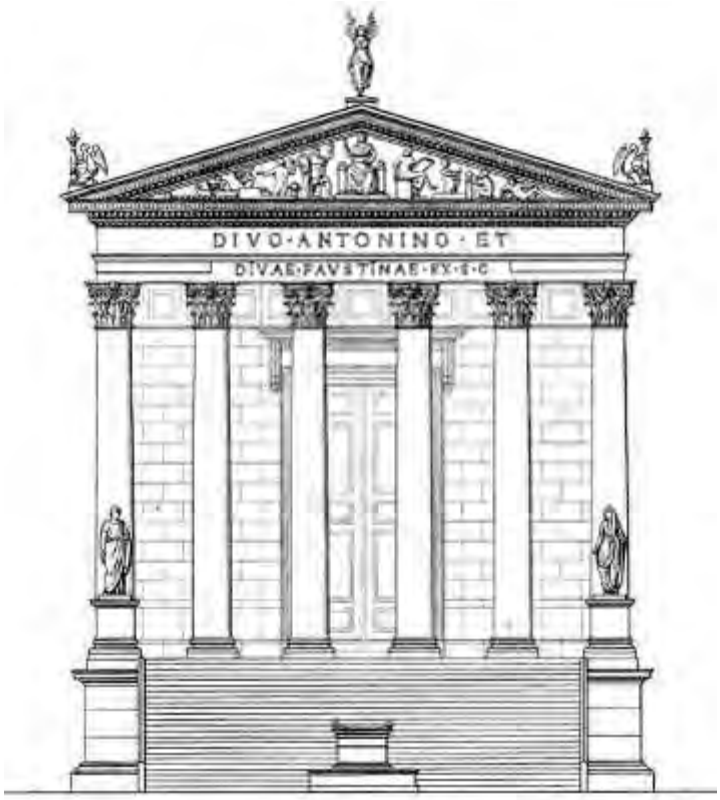


Рисунок 2.2.4. Подиум храм Антония и Фаустины в Риме II н.э.
по И. Бюльману [184]

Составные части, пропорции и размеры цоколей. Высоту цоколя рекомендовалось делать не меньше 1 аршина (71,12 см), чтобы он достаточно защищал стены здания. Верхнюю линию цоколя обычно проводили на уровне пола нижнего этажа здания. Высота цоколя по отношению к высоте самого здания колебалась в значительных пределах — от 1/10 до 1/20 высоты строения и даже до 1/30. Оптимальным признавали отношение от 1/12 до 1/15. Существовало правило, по которому высокие и многоэтажные здания могли иметь относительно невысокие цоколи, а здания с небольшим числом этажей, напротив, требовали

высоких цоколей. [151, с. 59]

Цоколь следовало делать горизонтально прямым, и никогда не делать наклонным его верхний профиль. Если улица, на которую выходил фасад дома, шла в гору, то линия земли имела наклонное положение. В этом случае цоколь следовало увеличивать уступами, стараясь обработать фасад так, чтобы эти уступы совпадали с отдельными частями фасада, и чтобы разные уровни этих уступов по возможности совпадали с вертикальными членениями фасада**.** При такой обработке наиболее высокая часть фасада могла быть решена как обыкновенный цоколь, в средней части делали полуподвальный этаж, а в наиболее низкой части размещали первый этаж с высокими окнами и декорировали как цокольный (рис. 2.2.5). При этом решении уступы цоколя совпадали с боковыми выступами, а различные части связывала воедино горизонтальная тяга, которая шла на уровне цокольного обреза.

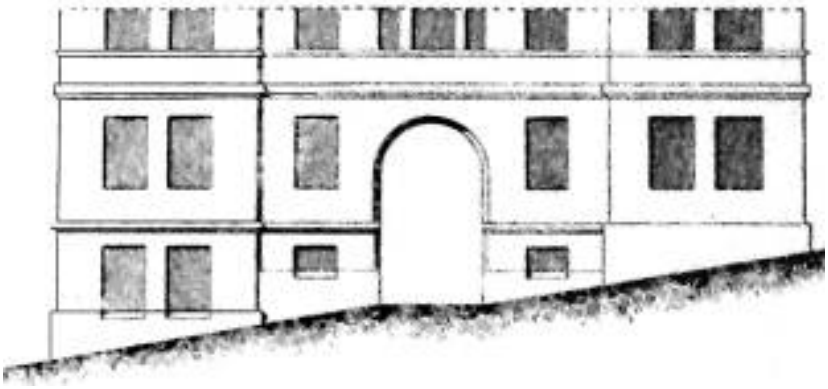


Рисунок 2.2.5. Выравнивание линии цоколя по Н.В. Султанову [151]

Проследим последовательность развития формы цоколя от простейшей к более сложным. Выделяли следующие **виды цоколя** (см. рис. 2.2.6):

- простой цоколь,
- цоколь с верхним профилем,
- цоколь с базой, стулом и верхним профилем,
- пьедестал,
- пьедестал с базой стены,
- цокольный этаж.

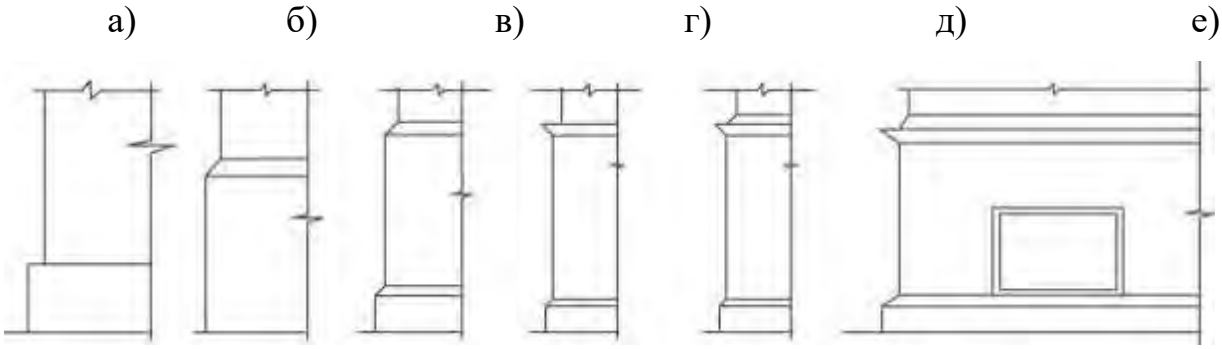


Рисунок 2.2.6. Виды цоколей в массах: а - простой цоколь, б - цоколь с верхним профилем, в - цоколь с базой и верхним профилем, г - пьедестал, д - пьедестал с базой стены, е - цокольный этаж.

Простой цоколь представлял собой облицовку нижней части стены более прочным камнем для защиты ее от механических повреждений и почвенной сырости. Облицовка отступала от плоскости стены на несколько сантиметров и имеет небольшой скос, чтобы на верхнем уступе не задерживалась вода. Горизонтальный уступ этого цоколя от стены называлась обрезом.

Цоколь с верхним профилем делали, если цоколь был выше, а его выступ относительно стены - больше. Тогда сверху цоколя располагали профильные переходы от стены к выступающему цоколю. Рисунок профиля брали из ордерной базы колонны или нижней части пьедестала, сильно упрощая. Этот профиль обычно составлял криволинейный облом с полочкой (см. рис. 2.2.7)

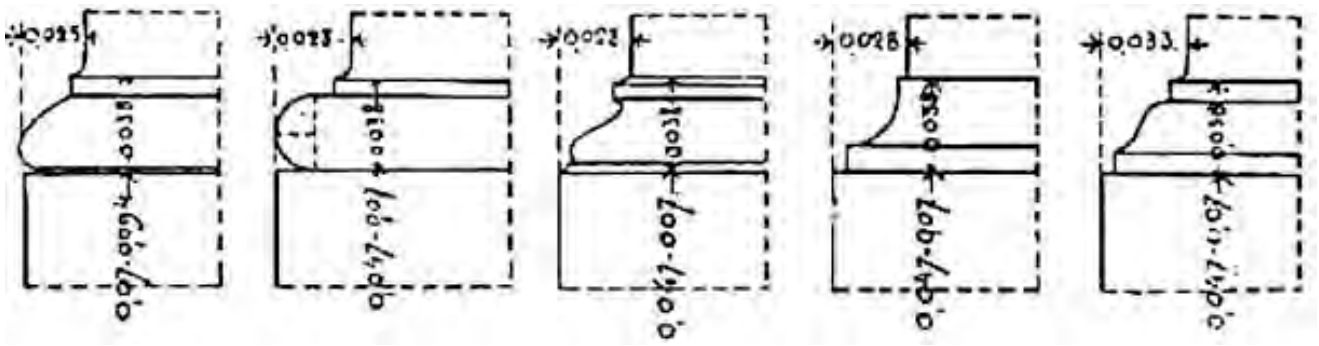


Рисунок 2.2.7. Переходные профили цоколей по А. Дурову [56]

Цоколь с базой и верхним профилем делали при дальнейшем повышении цоколя. Внизу прибавляли базу цоколя с простым уступом, либо с небольшим и простым профилем (валик, выкружка и т.п. (см. рис. 2.2.8). В этом можно увидеть тройное членение - плинт, средняя часть и переходные к стене обломы.

а) б) в) г)

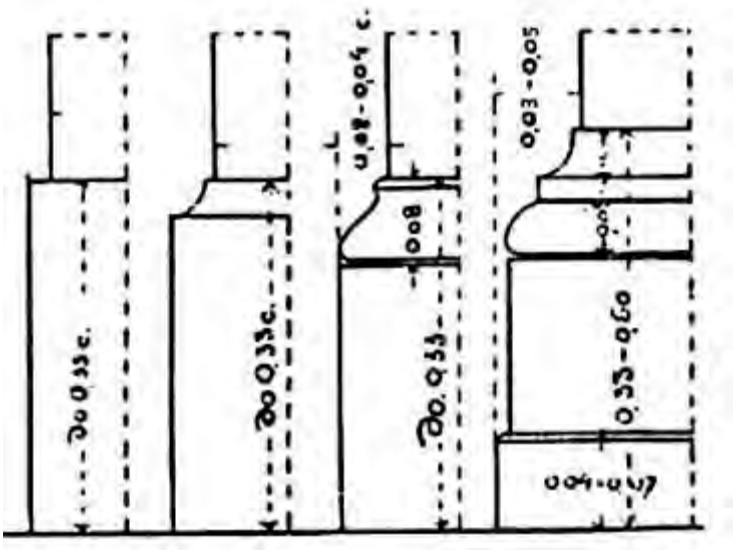


Рисунок 2.2.8. Цоколи в деталях: а - простой цоколь, б и в – цоколь с верхним профилем, г- цоколь с базой стулом и верхним профилем по А. Дурову [56]

Высокий цоколь решался, как **пьедестал**. В этом случаи он имел ордерное членение на стул, цоколь и карниз. Тем не менее, цокольному пьедесталу не придавали форму пьедесталов богатых архитектурных ордеров, ионического или коринфского. Даже если выше стояли колонны этих ордеров, цоколь рекомендовали делать простых и строгих форм, например тосканского ордера. Строгий цоколь обеспечивал видимость устойчивости здания, которая рассматривалась в период классицизма как необходимое условие гармоничности сооружения в редких случаях, когда фасад был легок, невысок и очень богат, можно было позволить более сложную обработку.

Базы цоколя, решенного как пьедестал, состояли из плинта, ограниченного сверху одним, редко двумя обломами. Стул мог быть гладкий или украшен большими рустами или квадрами (см. рис. 2.2.9, 10)**.** Для сообщения цоколю более устойчивого характера иногда его «стулу» придавали даже наклонное очертание.

а) б) в) г)

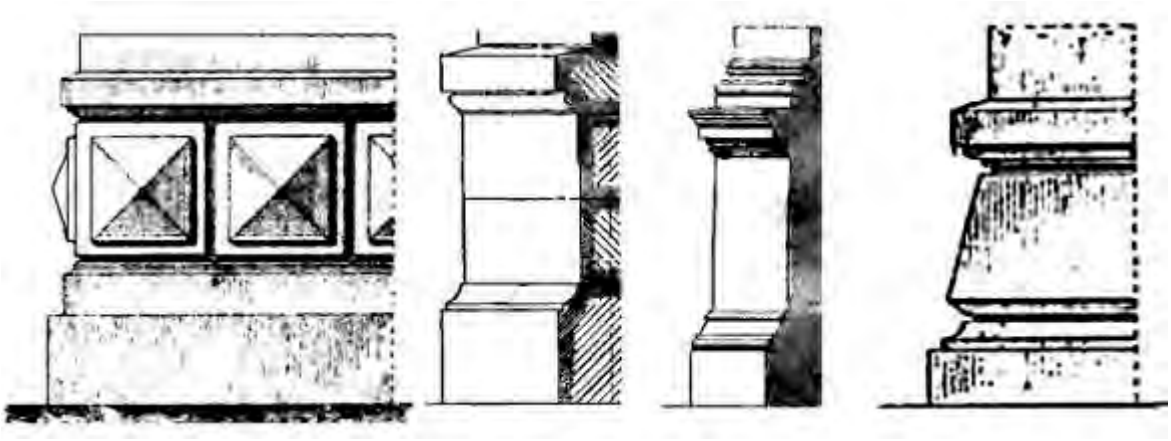


Рисунок 2.2.9. Цоколей в виде пьедесталов по Н.В. Султанову[151]: а – цоколь с квадрами, б - цоколь-пьедестал, в – цоколь-пьедестал с базой стены, г – цоколь с наклонным «стулом»

Карниз цоколя называли – **кордонным карнизом** или **кордоном.** Название кордона произошло от французского слова «cordon» - шнурок, так как он как бы обвязывал все строение по низу, вокруг. Так как **кордон** обычно располагался близко ко взору стоящего у фасада, ему придавали существенное значение и его формы тщательно прорабатывали. Последовательное развитие формы кордонного карниза сводится к тому, что он постепенно обогащается количеством обломов и, наконец, мог иметь довольно сложный профиль. Обычно карниз цоколя состоял из слезника, поддерживаемого одним или двумя обломами, и увенчанного выкружкой или каблучком с пояском. Верхнюю грань карниза скашивали для образования слива, а снизу слезника делали выемку для удаления дождевой воды. Сверху кордон закрывали железным или каменным отливом.

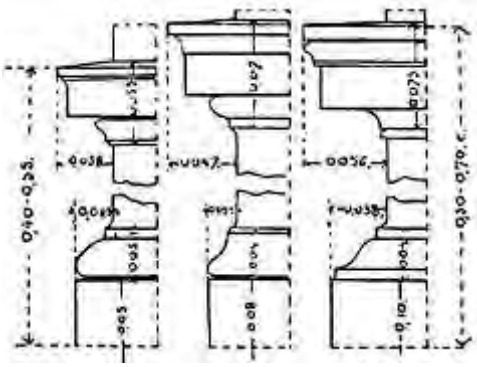


Рисунок 2.2.10. Детали цоколей, решенных как пьедесталы по А. Дурову [56]

Еще более богатую форму цоколь имел, если внизу делали особую базу, как у пьедесталов архитектурных ордеров — базу стены. В небольших жилых домах она редко выступала больше, чем на полкирпича, в больших зданиях могла быть большей величины и сложности и приближалась по рисунку к ордерной базе, например аттической (см. рис. 2.2.11).

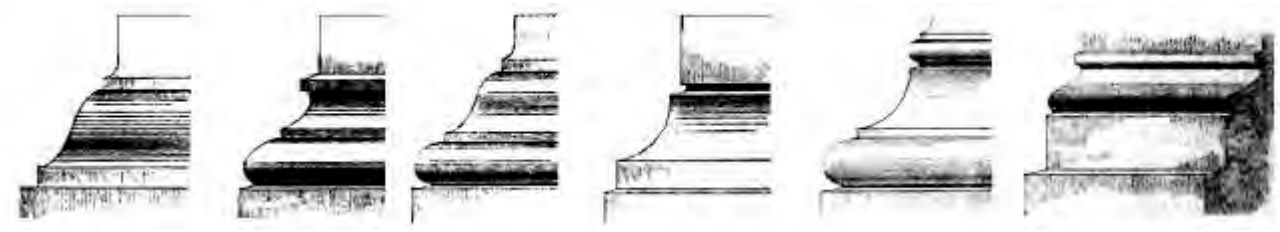


Рисунок 2.2.11. Профили базы стены по Н.В. Султанову [151]

Самая сложная форма подножия — **цокольный этаж**, который мог быть как подвальным, так и первым этажом здания. Первый этаж могли оформить как цокольный, а второй и третий украшали, например, гигантскими колоннами. Полуподвальный цокольный этаж на парадных фасадах оформляли как пьедестал. Профили кордона и цоколя тщательно прорабатывали. Чтобы придать цоколю большую мощность, его стул часто обрабатывали крупными рустами, вытянутыми в горизонтальном направлении. Для освещения полуподвала в «стуле» тела цоколя делали окна, которые обычно имели вытянутые горизонтальные пропорции. Такие окна называли - лежачими (рис. 2.2.12).

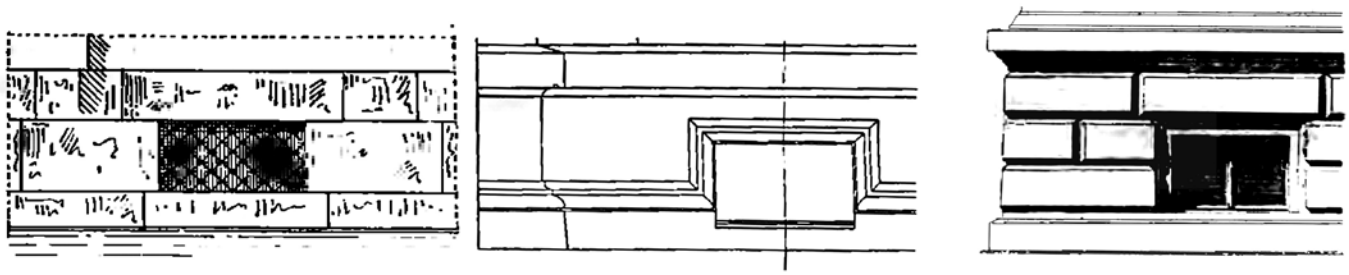


Рисунок 2.2.12. Цокольные окна по Н.В. Султанову [151]

Своеобразная форма цоколя - цоколь-скамья - встречается в некоторых зданиях раннего ренессанса в Северной Италии (см. рис. 2.2.13). Нижняя часть стены этих палаццо имеет необычный выступ. Нижняя часть стены этих палаццо

имела необычный выступ — каменную скамью, протянутую по длине всего фасада, с разрывами лишь в местах проездов. На этой скамье сидели прислуга и охранники дворцов эпохи Возрождения.

а) б)

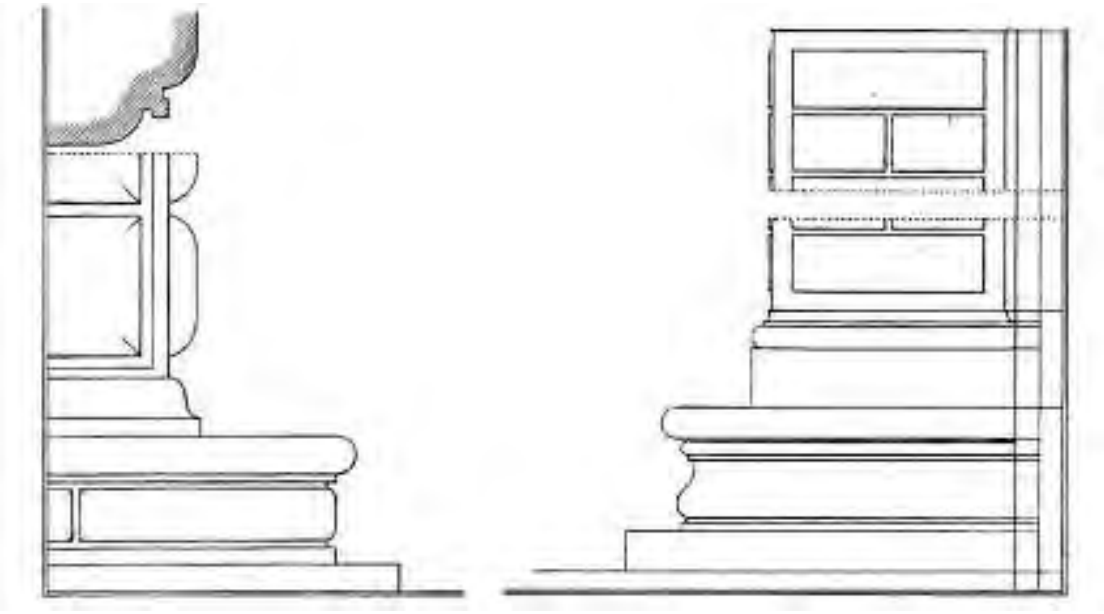


Рисунок 2.2.13. Цоколь-скамья: а)- цоколь дворца Строцци во Флоренции, б) – цоколь дворца Пандольфини во Флоренции по И. Бюльману [184]

Главные венчающие карнизы. Плоскость стены фасада классического здания завершал венчающий карниз, имевший большую высоту и больший вынос, чем остальные карнизы дома. Главное назначение венчающих карнизов в художественном смысле было «увенчивать», зрительно завершать собою здание. Строительное назначение карнизов состояло в том, чтобы отводить от стены потоки дождевой воды, защищая стены от сырости. Венчающий карниз мог решаться в виде: собственно карниза, в виде фриза и карниза или в виде полного антаблемента.

Высота карниза здания по отношение к высоте самого здания бывала различной. Высота антаблемента видоизменялась от 1/6 до 1/10 высоты здания, высота неполного антаблемента (карниза и фриза) делалась от 1/9 до 1/13 высоты

здания, высота собственно карниза колебалась в пределах от 1/10 до 1/20 общей высоты здания.

Относительная высота венчающего карниза находилась в зависимости от высоты здания и от числа этажей. Чем меньше здание и меньше число этажей, тем больше была относительная высота карниза. Возможно, это объяснялось тем, что карниз приходилось соотносить не только с высотой здания, но и с размерами верхнего этажа. В двухэтажных зданиях размер антаблемента мог составлять 1/6 всего здания, в пятиэтажном здании карниз мог быть 1/24 и менее высоты всего здания.

При проектировании карнизов, следовало учитывать еще одно правило: между карнизом и верхним декоративным оформлением окон необходимо было оставлять пустой промежуток стены, не менее 0,15 саж (33 см). При нарушении этого правила венчающий карниз «давил бы» на окно и фасад смотрелся бы негармонично.

Общая ордерная теория карнизов. Ордерный карниз всегда состоял из трех частей. Для объяснения происхождения трех частей ссылались на историческое развитие формы карниза в Древней Греции. Причиной возникновения карниза была необходимость отвести воду от стены здания. Первоначально по краю стены вперед выдвигали камень, нижний край которого обрабатывался ложбинкой, чтобы вода капиллярно не прилипала и не текла по стене. Так появился слезник – основная средняя часть карниза (см. рис. 2.2.14).

Желание выдвинуть слезник как можно дальше от стены привело к решению сделать под ним выступающую поддерживающую часть. Венчающая часть карниза образовалась из верхнего, отводящего воду желоба. В греческих храмах вдоль фасадов делали сливы-желоба, которые впоследствии превратились в венчающую часть карниза. Таким образом, любой классический карниз состоял из трех частей: поддерживающей, свешивающейся, называемой слезником, и венчающей.

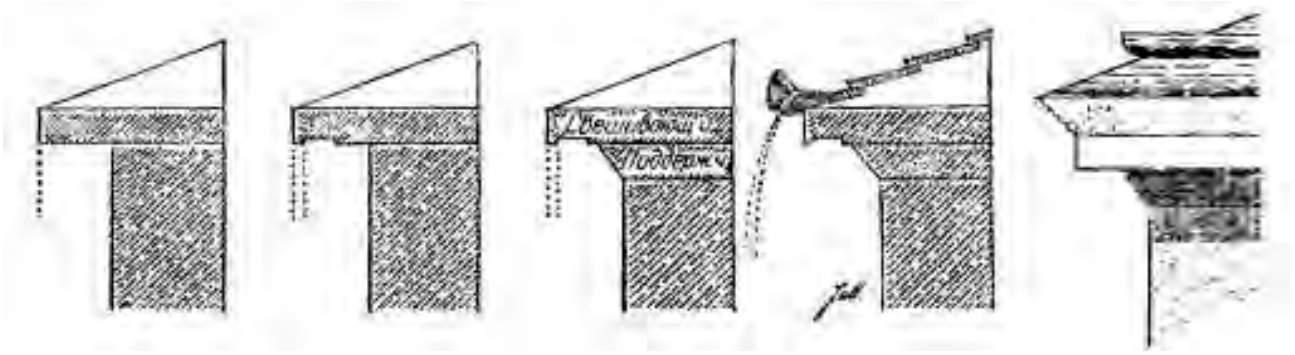


Рисунок 2.2.14. Возникновение карниза по И. Михаловскому [110]

Выносом карниза, его главной характеристикой, называлось расстояние от внешнего конца карниза до плоскости стены. Максимально угол наклона карниза делали 45 градусов. Отношение выноса к высоте карниза в этом случаи равнялось 1. В ордера Виньолы, за исключением дорического, вынос карниза почти всегда равен его высоте. Бывали карнизы с меньшим углом наклона - 30 и менее градусов, отношение выноса к высоте карниза h могло быть $a=^{3}/_{4}$ и $a=^{2}/_{3}$ h и т.д.

Соотношение высот трех составляющих частей карниза меняется от ордера к ордеру (см. рис. 2.2.15). Вынос карниза всех ордеров одинаков — 45 градусов. У тосканского ордера все три части были равны. Далее, от ордера к ордеру, происходило постепенное увеличение поддерживающей части за счет других частей. В дорическом и ионическом карнизах поддерживающая часть более развита, и потому для нее отводили 1/2 высоты всего карниза. В коринфском ордере поддерживающая часть наиболее сложная и занимала уже 2/3 высоты всего карниза, а оставшаяся 1/3 делилась пополам для образования слезника и венчающей части.

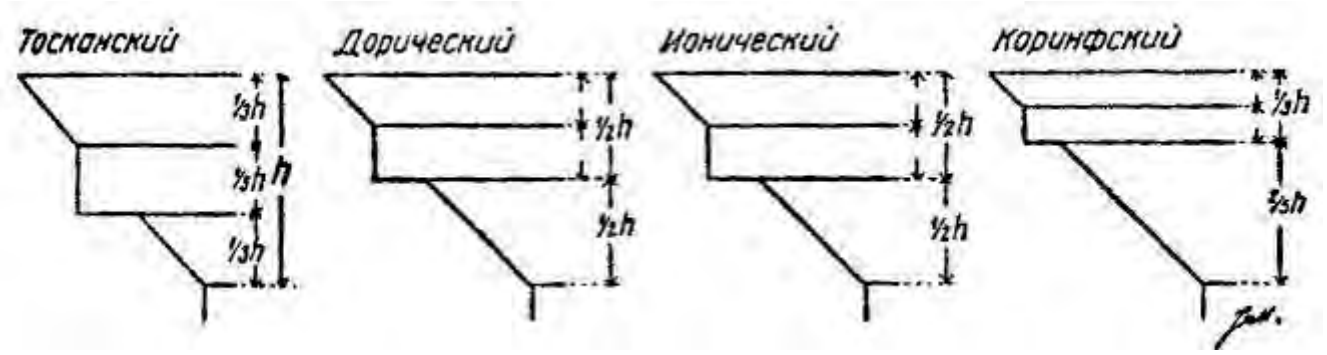


Рисунок 2.2.15. Венчающие карнизы в массах по И. Михаловскому [110]

«Если просмотреть все карнизы, приведенные в ордерах Виньолы, римские и итальянские эпохи Возрождения, не трудно убедиться, что, хотя они бесконечно разнообразны, но все это разнообразие сказывается лишь на большем или меньшем богатстве разработки нижней, поддерживающей части карнизов. Что же касается свешивающейся и венчающей части, то они остаются во всех карнизах одинаковыми». [56,стр.29] .

Основу венчающей части составлял большой криволинейный облом – четвертной вал, выкружка или гусек.

Слезник всегда решался как простая широкая полка, завершающаяся небольшим профилем, который встречался лишь трех родов: полочка, астрагал и полочка с каблучком. Фасад слезника всегда был гладким. Украшать, профилировать слезник допускалось лишь в нижней части — в софите.

Формы поддерживающей части развивались от ордера к ордеру. По мере увеличения поддерживающей части в ней появляются дополнительные элементы: зубцы, модульоны, кронштейны (см. рис. 2.2.16).

Поддерживающая часть карниза в тосканском ордере состояла из одной части — нескольких криволинейных профилей, в дорическом ордере — из двух частей: криволинейных профилей и зубцов или модульонов; в ионическом ордере — из трех отдельных частей: криволинейные профили, зубцы и еще раз криволинейные профили; в коринфском — из четырех частей: криволинейные профили, зубцы, криволинейные профили и кронштейны.

а)

б)

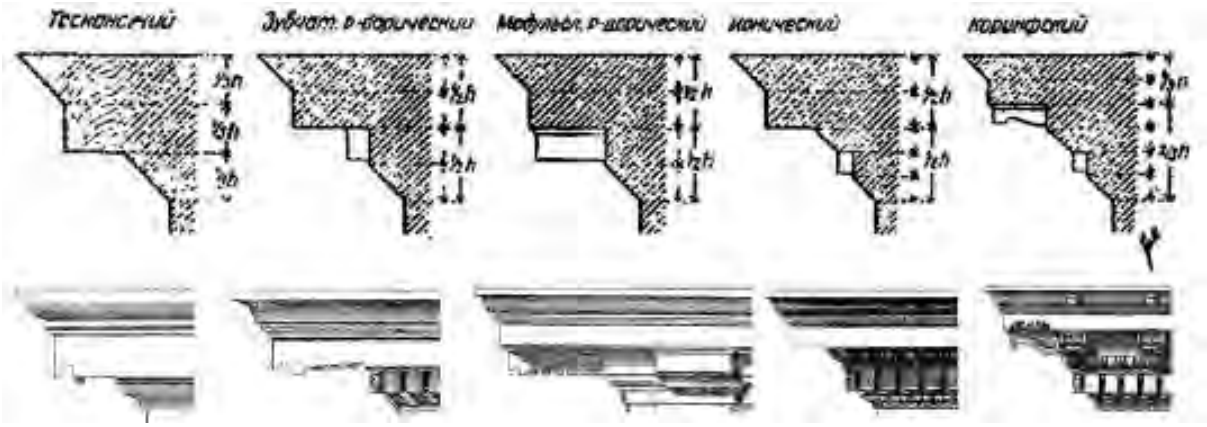


Рисунок 2.2.16. Венчающие карнизы: а - в мелких массах по И. Михаловскому [151], б - в деталях по Д. Виньоле [22]

Технология изготовления тянутого штукатурного карниза. Формы ордерных карнизов в Санкт-Петербурге выполняли из тесового камня, но значительно чаще из кирпича с последующей штукатуркой. При возведении таких карнизов для простоты возведения необходимо было подгонять главные размеры карнизов так, чтобы они совпадали со швами кладки. Для обеспечения требуемого выноса ордерного карниза, в стену закладывалась каменная опорная плита (лещадная) или анкерные железные полосы. Лещадная плита обычно располагалась на уровне слезника. Поддерживающую и свешивающие части конструктивно выполнялись методом выступа кирпича относительно нижнего на одну четверть кирпича. Снаружи карниз отштукатуривался.

Рисовали профиль карниза таким, чтобы он по возможности ближе подходил к кирпичной кладке карниза, и чтобы слой штукатурки не выходил слишком толстым. Рисованный профиль наносили на шаблон. Шаблон вырезали на доске и обивали железом. Этим шаблоном вытягивали штукатурный карниз по фасаду (см. рис. 2.2.17).

а) б) в)

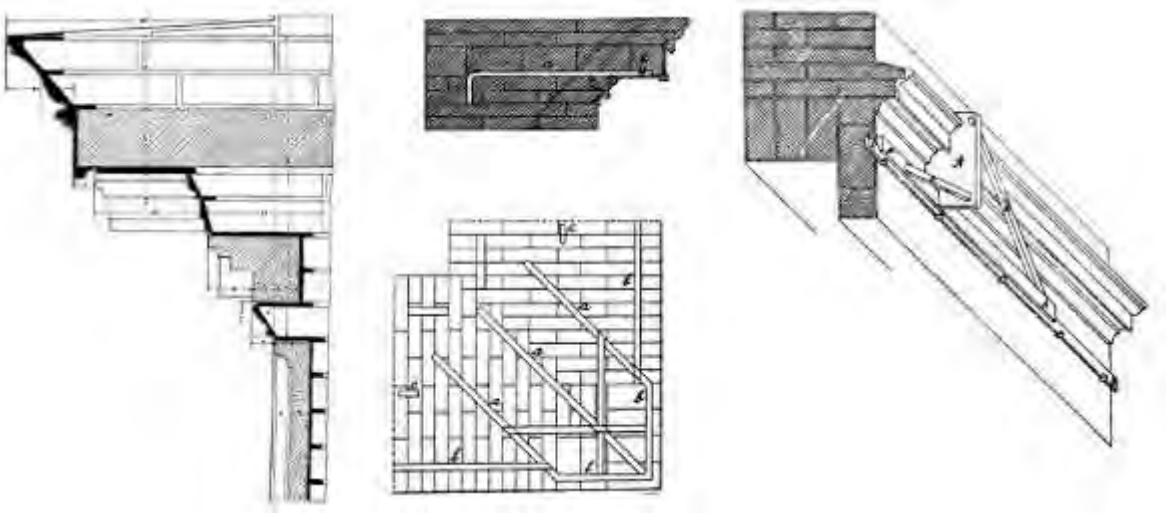


Рисунок 2.2.17. Технология изготовления штукатурного карниза: а – карниз с опорной плитой по Н.В. Султанову [151], б - карниз с анкерами, в - вытягивание карниза по шаблону по Г. Кирштейну [79]

Виды карнизов. Венчающие карнизы стен фасадов в большинстве своем имели ордерное происхождение. Такие карнизы по своим формам подразделялись на - **простые** и **сложные**. Простым называли карнизы, не имевшие в поддерживающей части ни зубчиков, ни модульонов, ни кронштейнов.

Среди сложных карнизов, в свою очередь, выделяли следующие виды (см. рис. 2.2.18):

- карнизы с зубчиками,
- карнизы с модульонами или кронштейнами
- карнизы с зубчиками и кронштейнами,
- карнизы на вертикальных (стоячих) кронштейнах,
- карниз на горизонтальных и вертикальных кронштейнах.

Все вышеперечисленные карнизы, как простые, так и сложные, могли быть решены в виде:

- полного антаблемента, где кроме карниза присутствовали фриз и архитрав,

- неполного антаблемента, когда выполняли только карниз и фриз, который

отделяли от стены тонким профилем.

Существовал так же особый вид карниза, имевший не ордерное происхождение - карниз на арках**.**

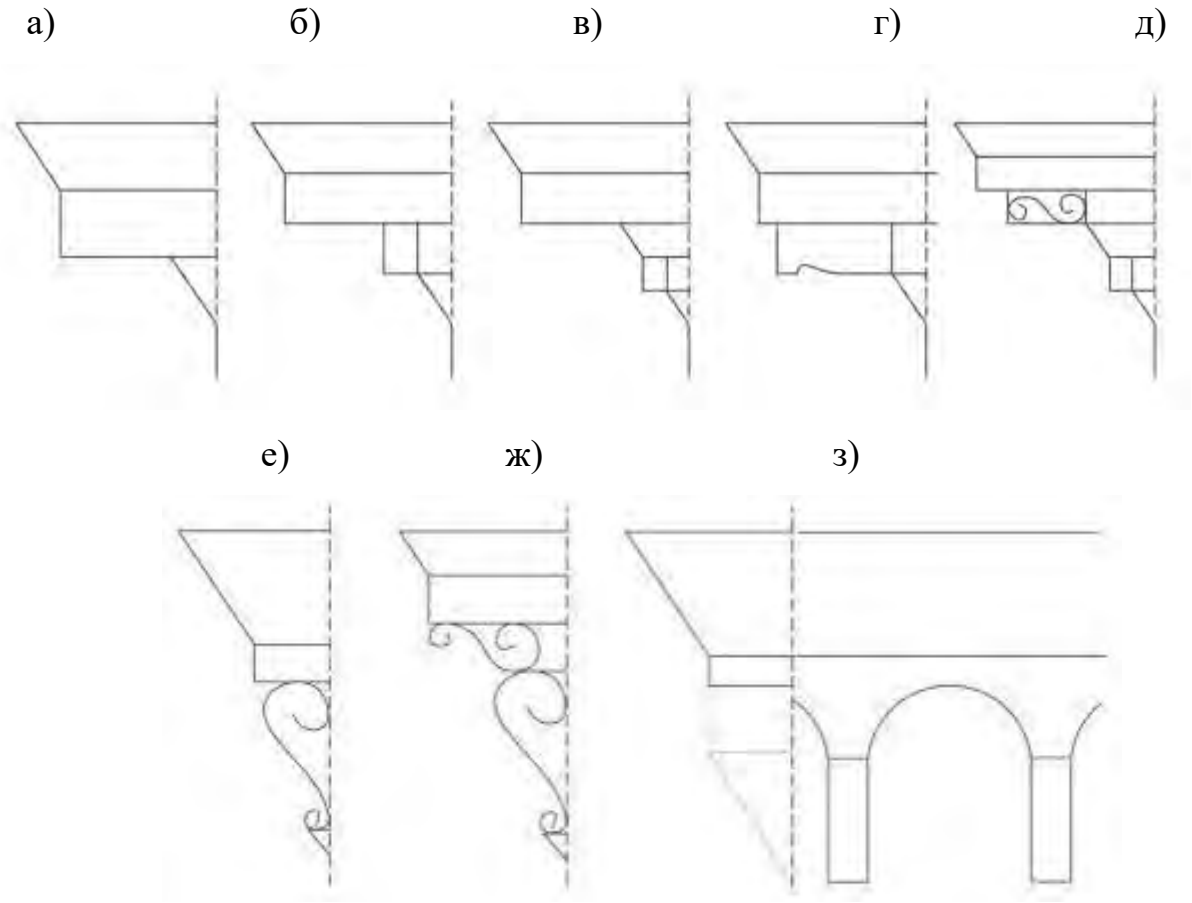


Рисунок 2.2.18. Виды карнизов в массах: а - простой карниз, б – карниз с зубчиками по образцу дорического ордера, в - карниз с зубчиками по образцу ионического ордера, г – карниз с модульонами или кронштейнами, д – карниз с кронштейнами и зубчиками, е – карниз на вертикальных кронштейнах, ж – карниз на горизонтальных и вертикальных кронштейнах, з - карниз на арках

Простые карнизы. Простые карнизы самые распространенные карнизы. Несмотря на относительную простоту изготовления, их выполняли и на очень богатых фасадах. Развитие простого карниза начиналось с тосканского ордера, но сложные образцы простого карниза достаточно далеко ушли от своего первоначального аналога (см. рис. 2.2.19).

а) б) в)

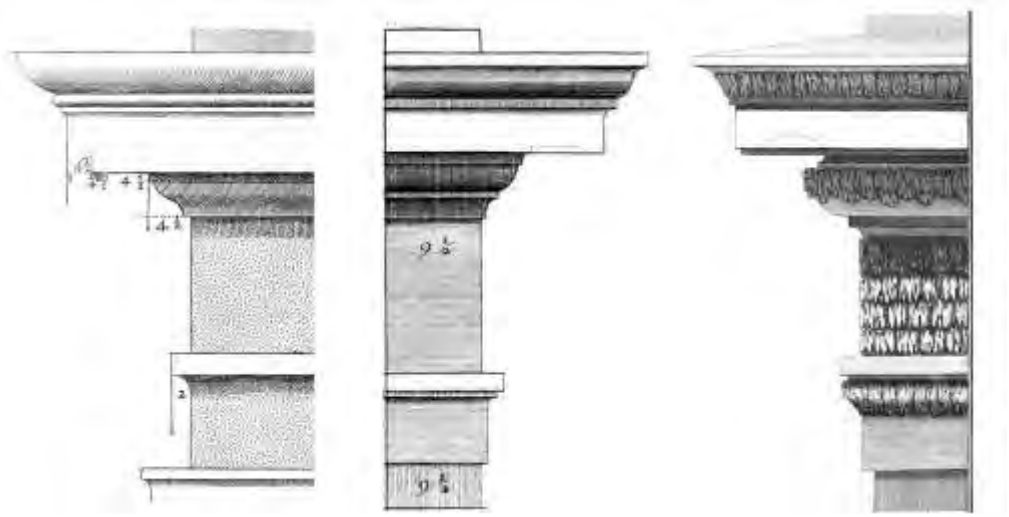


Рисунок 2.2.19. Вариации антаблемента простого карниза тосканского ордера: а - по Д. Виньолы [22], б – по Ш.-Э. Бризо [183], в – по Ж.-Ф. Блонделю [182]

Обобщенный способ построения простого карниза изображен на рис.2.2.20. Угол выноса карниза составлял 45 градусов. Далее всю высоту венчающего карниза делили на три равные части. Затем из верхней точки венчающего карниза опускали линию под 56 градусов до линии слезника, из нижней точки поддерживающей части поднимали линию на 34 градуса до слезника. По получившимся точкам строили выступ слезника.

Этот способ является несколько упрощенной версией построения ордерных карнизов. Поддерживающая и венчающая части могли иметь наклон выступа от 2/3 до 3/4 своей высоты, то есть наклон шел под 34–37 градусов. Иногда верхнюю часть простых карнизов делали чуть больше, чтобы подчеркнуть венчающую роль карниза.

Выступ слезника создавал впечатление большей или меньшей легкости всего карниза. Чем выступ больше, а высота меньше - тем карниз казался легче, и, наоборот, чем высота слезника больше относительно выступа, тем карниз производил впечатление более тяжелого. Этот прием так же использовался для создания нужного образа карниза на фасаде.



Рисунок 2.2.20. Построение простого карниза в общих массах

После определения основных размеров происходила прорисовка обломов карниза. Основным обломом венчающей части являлся четвертной вал, как у тосканского ордера, или гусек, как у ионического (см. рис. 2.2.21). В поддерживающей части обычно ставили четвертной вал или каблучок.

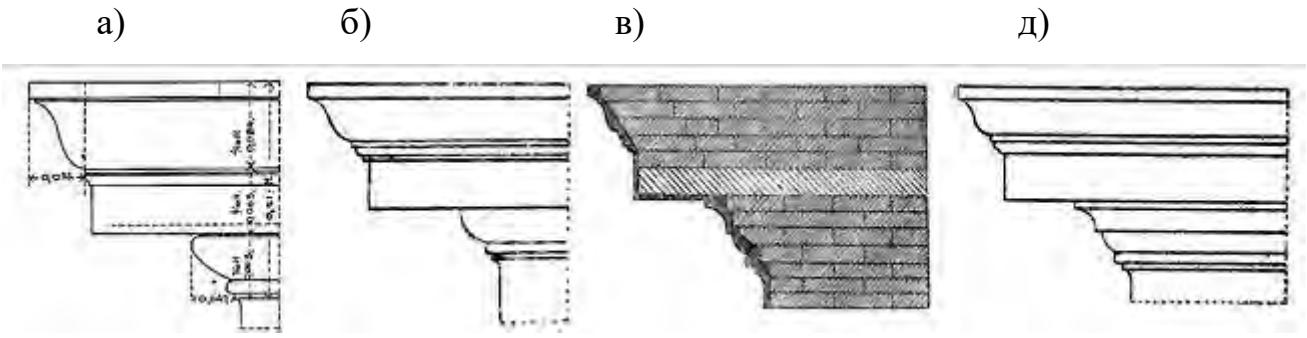


Рисунок 2.2.21. Простой карниз с прорисовкой деталей: а – по А. Дурову [56], б, в, д – по Н. В. Султанову [151]

Криволинейные обломы венчающих и поддерживающих частей карнизов могли украшаться рельефными орнаментами. Классическими элементами венчающегося гуська были львиные маски, которые напоминали дождевые сливы Древней Греции (см. рис. 2.2.22). Фасадная поверхность слезника оставалась гладкой и не профилировалась.

В Санкт-Петербурге на фасадных профилях редко делали профилировку на штукатурных карнизах из-за сложности их сохранения в условия морозного и дождливого климата.

а) б)

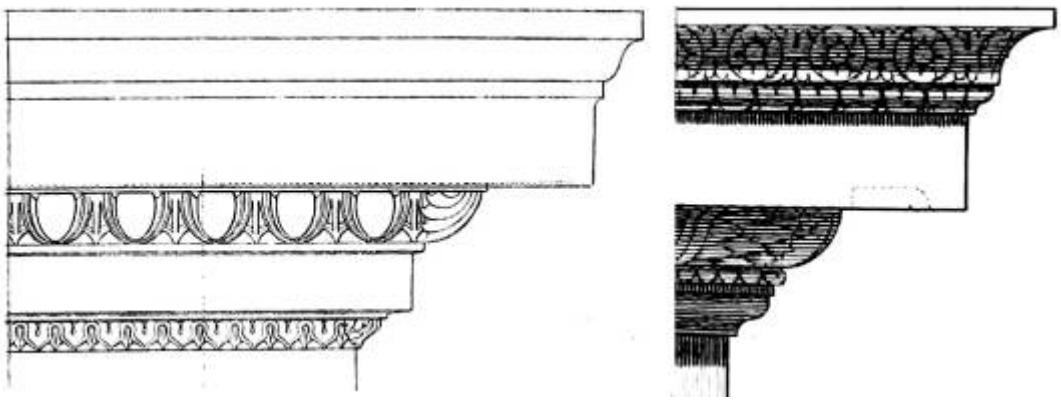


Рисунок 2.2.22. Профилированный простой карниз: а - по Н.В. Султанову [151], б – по Ж.-Ф. Неффоржу [196]

Самой богатой формой простого карниза являлся полный или не полный антаблемент (см. рис. 2.2.23). К карнизу присоединяли фриз или фриз с архитравом, при этом фриз украшался филенками или рельефным орнаментом.

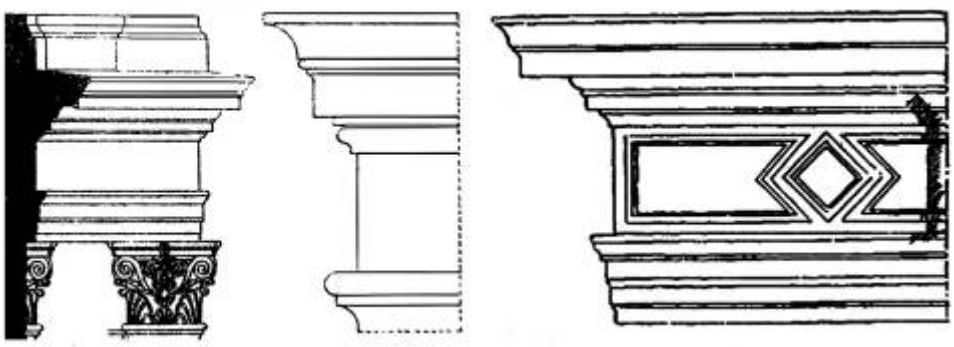


Рисунок 2.2.23. Варианта простого антаблемента по Н.В. Султанову [151]

Карнизы с зубчиками. Формы зубчатого карниза очень красивы, они дают эффектную игру света и тени. Зубчики первоначально были строительной частью

карниза, но со времен классической Греции они имели только эстетическое значение. Карнизы с зубчиками (иначе называемые сухариками или дентикулами) рисовались по образцу карнизов дорического или ионического ордеров, и соответственно имели два варианта решения. Зубчики дорического ордера непосредственно примыкали к слезнику, а зубчики ионического ордера были мельче и располагались между двумя рядами переходных элементов. Карниз с зубчиками имел еще один ордер – композитный, но его решение соответствовало ионическому ордеру (см. рис. 2.2.24).

а) б) в)

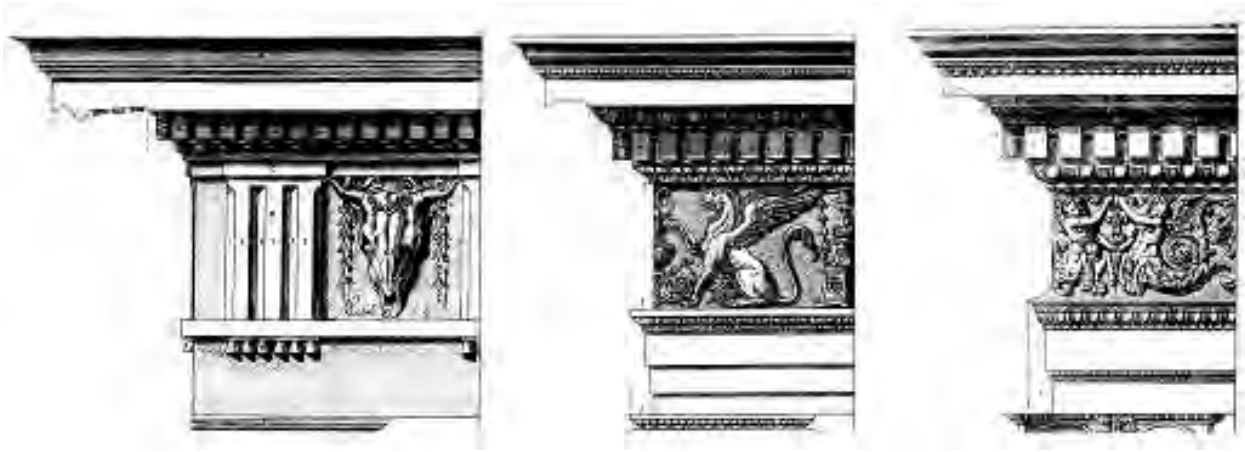


Рисунок 2.2.24. Ордерные антаблементы с зубчиками Д. Виньолы [22]:
а – дорический ордер, б – ионический, в – композитный ордер

Обобщенное построение карнизов с зубчиками приведено на рис. 2.2.25. В зубчатых карнизах по типу дорического ордера под слезником помещалась плита. Эта плита равномерно была подразделена рядом зубцов и промежутков. Высота ее была равна высоте слезника. Расстояние между осями зубцов было равно высоте самой плиты. Соотношение ширины просветов к ширине зубцов принималась, как 1/2 или 2/3. Зубцы наверху были связаны поясом, назначение которого придать зубцам крепость и уменьшить возможность их выкалывания. Над поясом и зубцами располагали венчающий облом, например каблучок. Он являлся одновременно поддерживающим и переходным обломом для вышележащего

слезника. Зубчатый карниз по образцу ионического ордера имел более мелкие зубцы, высота которых была существенно меньше слезника. Слезник делался высотой 1/4 от высоты карниза, зубцы - 1/6. Зубцы сверху и снизу обрамляли переходными обломами. Для ионического карниза характерен особый декоративный элемент – кадровая шишка на углу в ряду зубчиков. Это украшение ведет свое начало из греческих религиозных обрядов. Жезл Бахуса был обвит плющом и виноградною лозой, и имел сверху кедровую шишку. От него шишка перешла в зубчики на ионический орден, подобно тому, как увенчанные гирляндами черепа жертвенных животных рисовались на метопах дорического ордена. Впрочем, на угловое место в ряду зубчиков можно было поставить тот же зубчик, или оставить промежуток пустым.

а) б)



Рисунок 2.2.25. Построение карниза с зубчиками: а - дорический ордер, б – ионический ордер

В строительной практике карнизы могли существенно упрощаться и видоизменяться. Учитывалось сложность изготовления элементов и их сохранения в процессе эксплуатации здания. Само наличие зубчиков требовало установку в тянутый карниз заранее формованных деталей. Для упрощения изготовления карниза иногда ряд зубчиков не разбивался на элементы, а тянули как единую полку (см. рис. 2.2.26).

а) б)

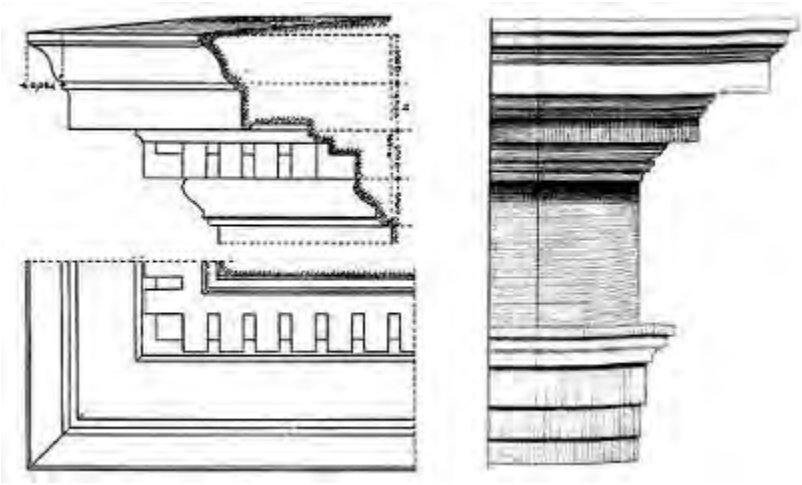


Рисунок 2.2.26. Упрощенный карниз с зубчиками: а – по А. Дурову [56], б – карниз с полкой вместо зубчиков по И. Джонсу [192]

При устройстве антаблементов с карнизами на зубчиках иногда применяли фриз, украшенный триглифами, как дорическом ордере. Впрочем, использовали и фриз ионического ордера, и богатый антаблемент сложного ордера.

Карниз с модульонами или кронштейнами. Карнизы на модульонах отличались богатством и разнообразием форм, что обусловливается различными формами самих модульонов, начиная от простейших форм и кончая самыми богатыми. Консоли, которые имели форму простых параллелепипедов, назывались модульонами. Если нижняя часть консолей имела эластичную криволинейную форму, то эти консоли называли кронштейнами.

Модульоны выражали собою выпущенные концы балок, поддерживающих слезник. Простейшая форма модульона - параллелепипед с маленьким венчающим обломом наверху. Видоизменение этой формы заключалось в том, что на нижней поверхности модульона делали съемцы. Модульон римского дорического ордера украшался снизу рядами капель (гутами). Модульоны также могли проектироваться в два уступа наподобие архитравов сложных орденов (см. рис. 2.2.27). Следует так же упомянуть еще одну форму модульонов – мутулы. Это форма модульона греческого дорического ордера. Мутулы имели прямоугольную форму, слегка наклоненную. Мутулы располагались непосредственно над фризом с триглифами.

а) б) в) г)

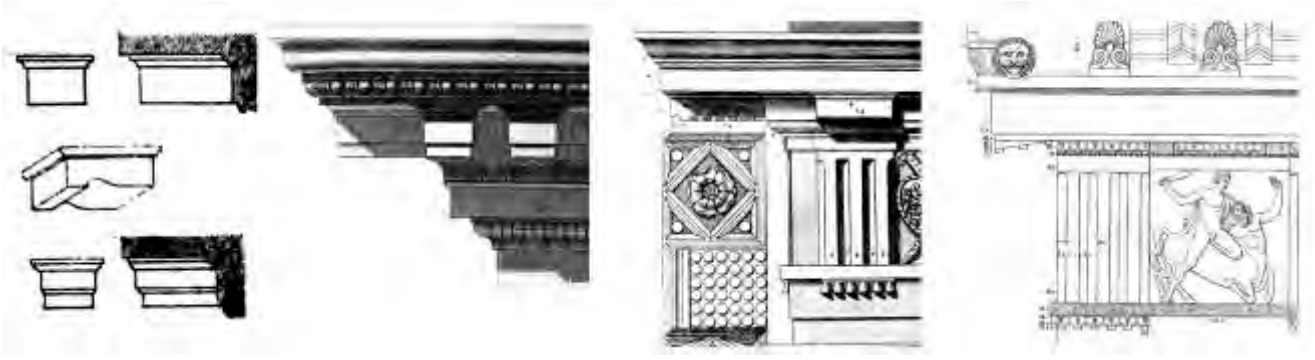


Рисунок 2.2.27. Карниз с модульонами: а – упрощенные модульоны по И. Михаловскому [110], б – модульоны с двумя уступами по Ж.-Ф. Нефоржу [196], в – модульоны римского дорического ордера по Д. Виньоле [22], г – мутулы по И. Бюльману [184]

Кронштейны имели более вытянутую форму. Простой кронштейн делали обобщенно в виде завитка. Сложный правильный кронштейн коринфского ордера на нижней поверхности был покрыт акантовым листом, выгнутым по его кривизне. Оба конца поверхности кронштейна были завиты в спирали, или волюты, причем передний завиток делался меньше, чем задний. Простой или сложный кронштейн всегда сверху имел плиту, обрамленную, например, каблучком и астрагалом (см. рис. 2.2.28).

а) б) в)

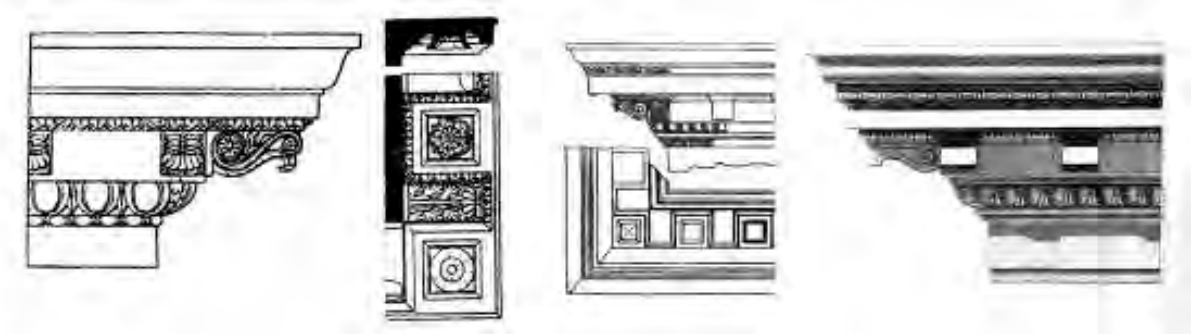


Рисунок 2.2.28. Карниз с кронштейнами: а – по Н.В. Султанову, б – карниз по Ф. Блонделю [184], в – карниз с упрощенным кронштейном по Ж.-Ф. Неффоржу [196]

В классических ордерах кронштейн устанавливался только в коринфском ордере. Карниз коринфского ордера (Д. Виньола, А. Палладио) имел в своем составе и кронштейны, и зубчики. Тем не менее, еще римляне применяли в коринфском ордере карнизы с одними только модульонами. Так же поступали в эпоху Возрождения, когда хотели придать коринфскому антаблементу внушительный вид, не испещряя его разными мелкими деталями в виде зубчиков. Например, в Петербурге на коринфском антаблементе Исаакиевского и Казанского соборов установлены карнизы с одними только кронштейнами. Таким образом, на фасадах домов применялся карниз построенный по образцу дорического карниза, но при этом модульоны могли видоизменяться и даже превращаться в кронштейн. Построение такого карниза показано на рисунке 2.2.29. Высота и толщина кронштейнов или модульонов принималась равной высоте слезника.

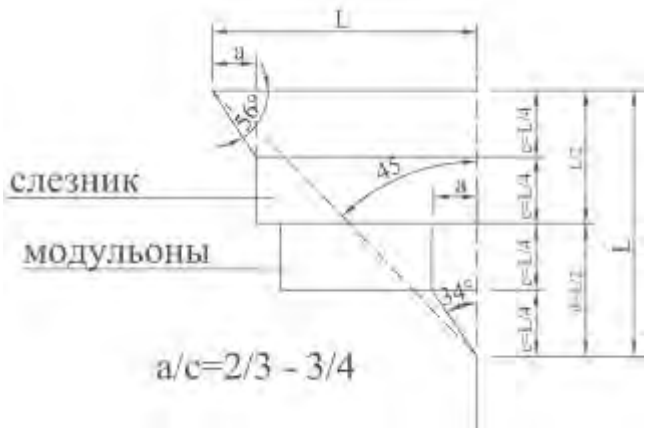


Рисунок 2.2.29. Построение карниза с модульонами или кронштейнами

Модульоны спереди имел вид квадрата или ширина его несколько больше высоты, например В =1 1/4Н. Ширина модульона была примерно равна или чуть более его свеса. Вынос кронштейна в 1,5-2 раза больше его ширины. При расстановке модульонов и кронштейнов необходимо было, чтобы они не казались слабыми и тонкими, поэтому расстояние между ними обыкновенно делали в два раза больше ширины модульона (см. рис. 2.2.30).

Профиль, увенчивающий модульоны или кронштейны, обводится вокруг верхней части последних с трех свободных, сторон, и продолжается по задней стенке карниза.

а) б)

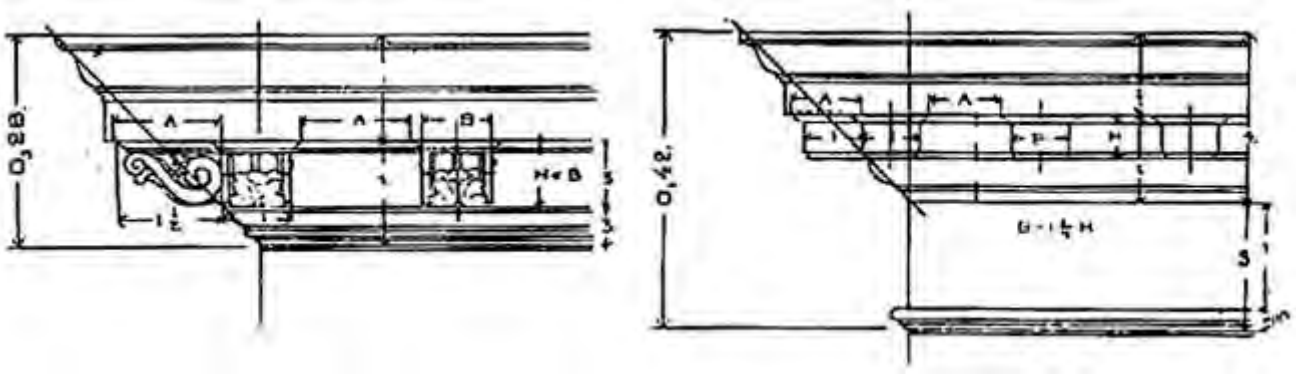


Рисунок 2.2.30. Построение карниза по А. Дурову [56] с зубчиками:
а – с кронштейнами, б – с модульонами

Карниз с зубчиками и кронштейнами. Карниз римско-коринфского ордера, содержащего и зубчики и кронштейны, применялся достаточно редко для оформления фасадов из-за сложности изготовления и дальнейшего его сохранения в суровом северном климате. Такие карнизы характерны скорее для интерьеров парадных залов. Тем не мнение, архитектурные формы этих кронштейнов эпохи Возрождения всегда были непререкаемым образцом для подражания (см. рис. 2.2.31).

а) б)

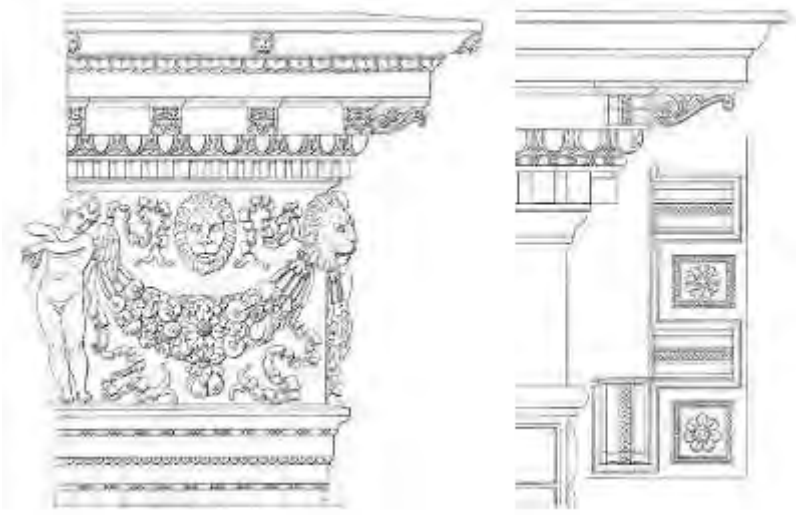


Рисунок 2.2.31. Карнизы с кронштейнами и зубчиками эпохи Возрождения по И. Бюльману [184]: а – антаблемент Библиотеки в Венеции арх. Я. Сансовино [151], б – антаблемент палаццо Строцци во Флоренции арх. Д. да Сангалло [151]

Обобщенное построение такого карниза приведено на рис. 2.2.32. Вся высота карниза разбивалась на шесть частей. Слезник, кронштейны и зубчики по высоте равны между собой. Кронштейны примыкают к слезнику, а зубчики от кронштейна отделяли ряды переходных элементов.

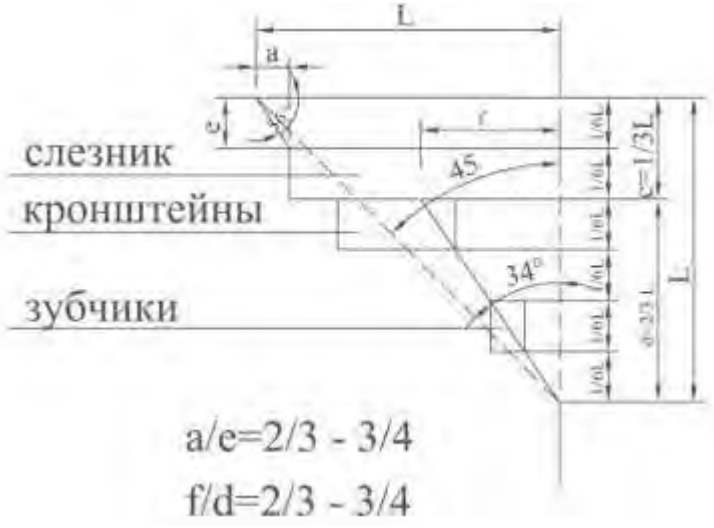


Рисунок 2.2.32. Построение карниза с кронштейнами и зубчиками

Все вышеперечисленные карнизы могли быть решены как в виде простого карниза, таки в виде полного антаблемента, то есть кроме карниза могли разместить на фасаде фриз и архитрав. Взаимные соотношения высоты архитрава, фриза и венчающего карниза могли быть следующими: 2:3:4, 2:3:3, 3:4:5, 3:5:7. Иногда в карнизе пропускали архитрав, тогда, чтобы ограничить фриз от поля стены, внизу фриза помещали небольшой профиль, например астрагал.

Карнизы на вертикальных кронштейнах. Кронштейны для поддержания выноса карнизах могли ставить вертикально. Такие кронштейны называли вертикальными или стоячими карнизами. Стоящие кронштейны занимали пространство фриза и опирались на архитрав. При этом высота кронштейна, делалась больше, чем его выступ из плоскости фриза.

Вертикальные кронштейны могли быть решены как гладкие камни с изгибающимся профилем, но могли быть и в виде коринфского кронштейна поставленного вертикально (см. рис. 2.2.33). Профиль такого кронштейна подобен горизонтальному, и спереди он также покрыт акантовым листом.

а) б) в)

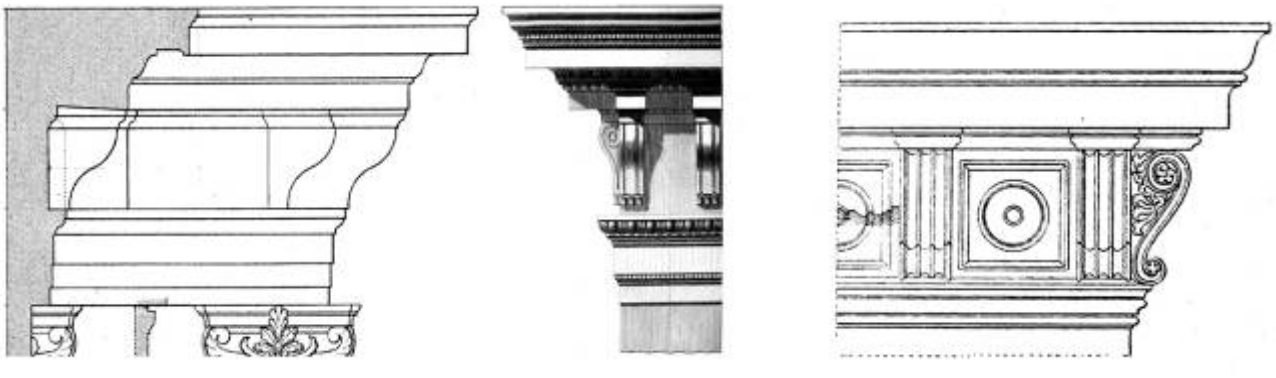


Рисунок 2.2.33. Карнизы с вертикальными кронштейнами: а – антаблемент палаццо Канчеллерия арх. Д. Браманте [151], б – по Ж.-Ф. Неффоржу [196], в – по Н.В. Султанову [151]

Самой богатой формой классического карниза являлась та, которая представляла собою соединение горизонтальных и вертикальных кронштейнов (см. рис. 2.2.34). В этих карнизах горизонтальные кронштейны располагались над вертикальными, и архитрав делался сложным с сильно выступающим верхним обломом, чтобы образовалось место для постановки кронштейнов.

а) б)

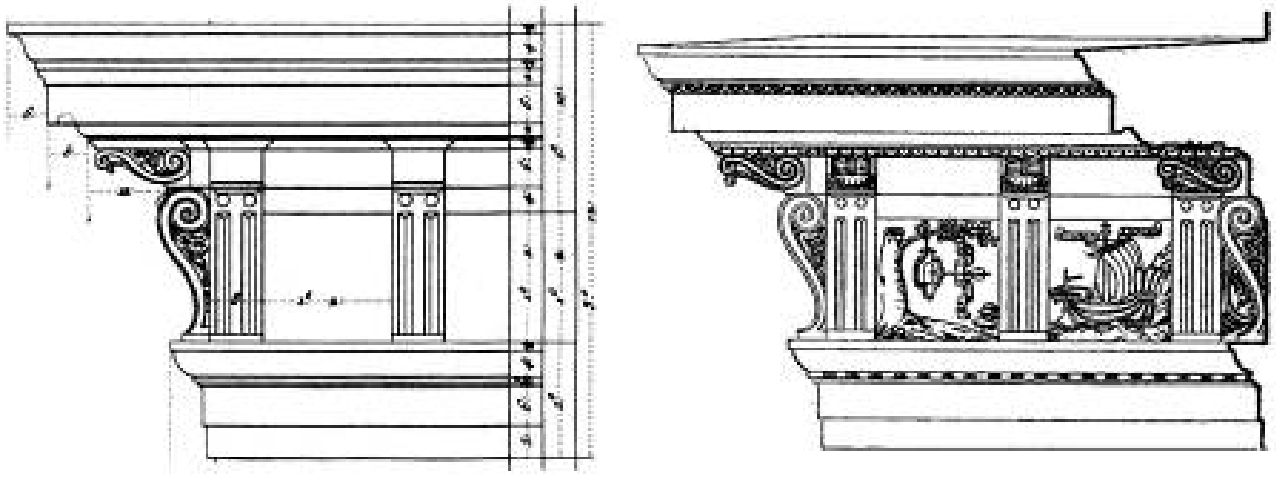


Рисунок 2.2.34. Карнизы с вертикальными и горизонтальными кронштейнами: а – по Ф. Блонделю [181], б – антаблемент виллы Капрарола близ Рима арх. Д. Виньола [151]

Промежутки между кронштейнами делались или квадратные или квадрат с четвертью. Они украшались обыкновенно филенками и заполнялись каким-либо орнаментом. Орнаментом также покрывали и боковые стороны кронштейнов (см. рис. 2.2.35).

а) б)

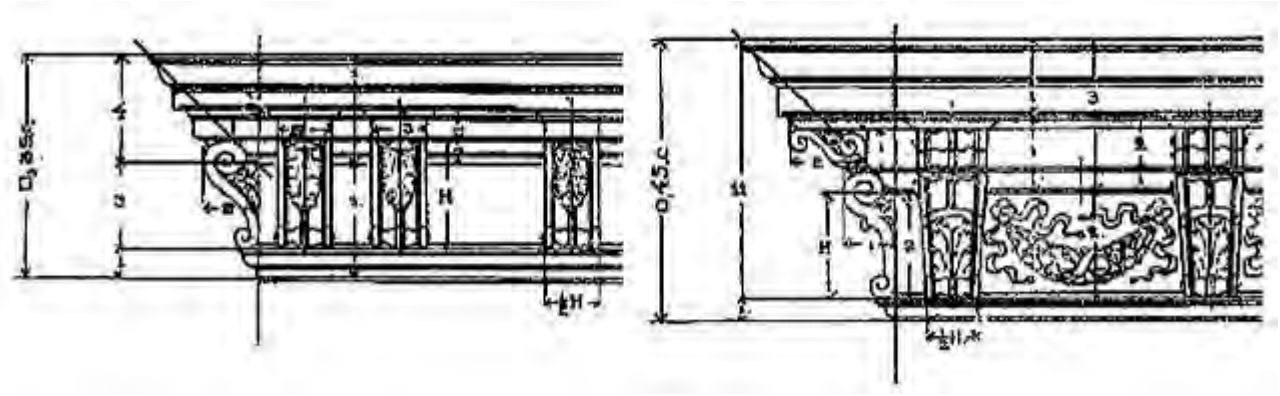


Рисунок 2.2.35. Построение карниза по А. Дурову [56] с вертикальными кронштейнами: а – с вертикальными кронштейнами, б – с вертикальными и горизонтальными кронштейнами

Карнизы на арках, это усложненное видоизменение карнизов на кронштейнах, давали возможность максимально увеличить свес карниза. Арочные карнизы ведут свое начало из средневековой фортификации. В средние века башнях и стенах замков делали выносные балконы (машикули) с отверстиями в полу. Навесные бойницы были предназначены для вертикального обстрела штурмующего стены противника, забрасывания его камнями, кипящей смолой и т.п.

Балконы первоначально делали деревянными. Впоследствии стали выпускать из самой каменной кладки каменные кронштейны и на них ставить деревянные машикули. Чтобы обезопасить башни замка от пожара, деревянные машикули заменили каменными. Для этого перекидывали с кронштейна на кронштейн арочки и выводили по ним стену [110] (см. рис. 2.2.36).

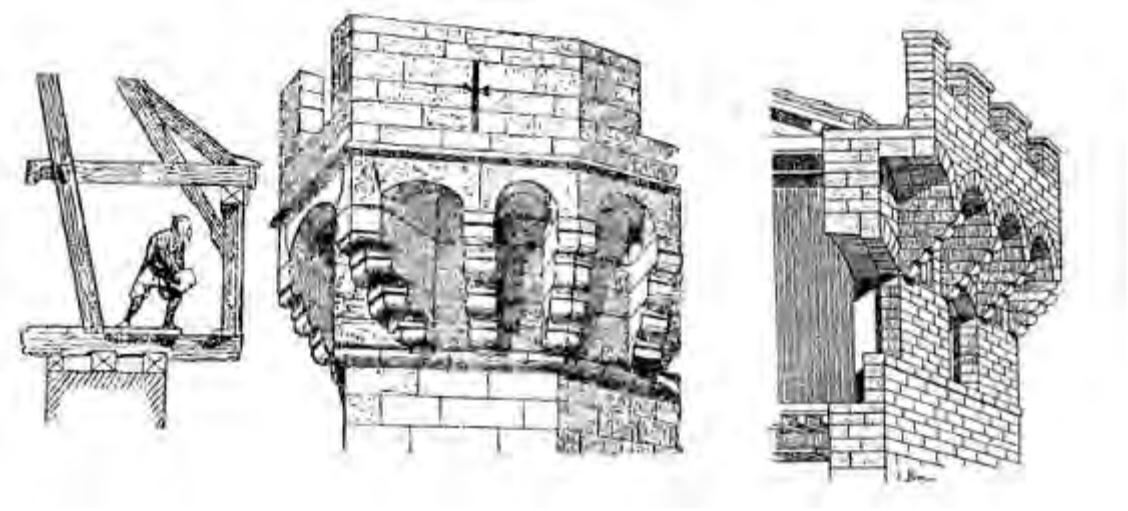


Рисунок 2.2.36. Происхождение арочного карниза по И. Михаловскому [110]

Арочный карниз не являлся ордерным элементом, поэтому в его рисовании допускалась значительная свобода, и существовало множество вариантов решения. Этот карниз характерен для периода неоготики и неоренессанса, в классицизме же используются редко (см. рис. 2.2.37).



Рисунок 2.2.37. Варианты арочных карнизов по Н.В. Султанову [151]

Межэтажные тяги делали на фасаде в уровне балок перекрытий. Они могли быть сделаны в виде карниза или в виде упрощенного профиля. Если эти профили не имели характерных признаков карниза, то их называли общим термином - **тяги,** обозначающим, что профиль «протянули» по фасаду. При штукатурной работе подобные профили вытягивали при помощи шаблонов-

лекал. Межэтажные тяги и карнизы всегда имели меньший вынос и высоту, чем венчающий карниз. Архитекторы классицизма делали сложные, с большими выносами карнизы только на самом верху здания. В межэтажных карнизах и они уменьшали вынос и старались придать им иную форму. Самым большим из межэтажных тяг делали - **кордон**. Кордоном называли карниз первого этажа, если его оформляли как цокольный этаж. Кордон хорошо выделялся на фасаде с уровня земли и придавал устойчивость силуэту здания. Формы кордона всегда прорабатывали особенно тщательно. Межэтажные тяги могли быть следующих видов: межэтажные карнизы, гурты, пояса (см. рис. 2.2.38).

а) б) в)

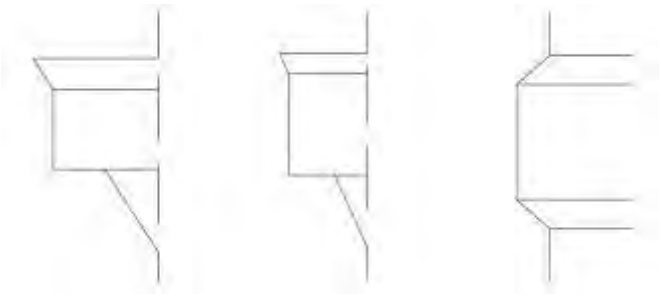


Рисунок 2.2.38. Виды межэтажных тяг в массах: а – межэтажные карнизы; б – гурты, в – пояса

Межэтажные карнизы старались рисовать так, чтобы они отличались по своим формам от венчающего карниза. Для этого их делали более массивными, но с меньшим выносом. Если вынос венчающего карниза приблизительно равен его высоте, то вынос междуэтажного карниза старались делать меньше его высоты – 3/4, 2/3 или 1/2 высоты карниза (см. рис. 2.2.39). Соответственно угол выноса венчающего карниза получался около 45 градусов, а угол вноса межэтажного карниза редко достигал 37 градусов. Хотя в период возрождения часто выполняли межэтажные карнизы с большим выносом, впоследствии рекомендовали ограничивать вынос, что способствовало большей цельности восприятия фасада.

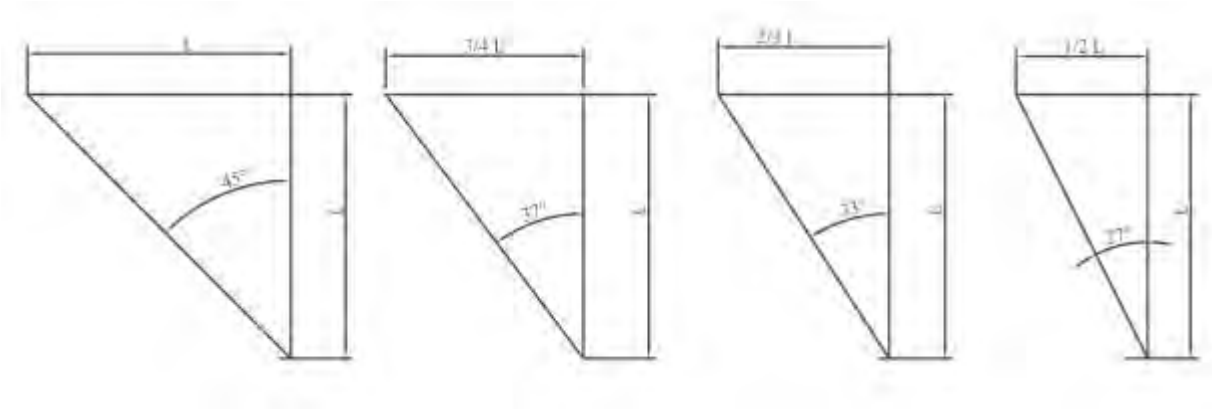


Рисунок 2.2.39. Вынос межэтажных карнизов

Архитектурные формы межэтажного карниза должны быть хорошо заметны на фоне стены, особенно случае обработки стены рустами и другими крупными элементами. Для этого в таких карнизах особенно выделяли слезниковую часть, это подчеркивало массивность межэтажного карниза.

Как и все карнизы межэтажный карниз имел три составные части: поддерживающую, слезник и венчающую (см. рис. 2.2.40). В венчающих карнизах все три части были равны по высоте, либо была увеличена поддерживающая часть. В межэтажных карнизах самой большой была средняя часть – слезник. Он всегда был больше 1/3 высоты карниза. Далее наибольшая по размеру – поддерживающая часть, она делалась чуть менее 1/3 высоты. Венчающая часть – самая маленькая, она лишь слегка приподнималась для отвода воды от слезника. Венчающая часть обычно состояла из одного - двух обломов и сверху имела наклонную поверхность. Покатый скат межэтажного штукатурного карниза сверху открывался кровельным железным листом.

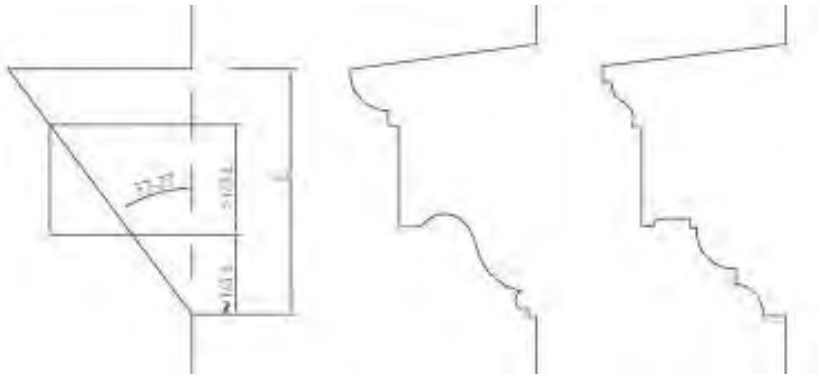


Рисунок 2.2.40. Построение межэтажных карнизов

Кордонный гзимс (профиль) или кордон ставился на уровне балок первого этажа. На его выступ могли опираться выступы полуколонн, пилястр, лопаток оформлявших главные этажи зданий. В этом случае его делали особенно массивным и устойчивым.

Поддерживающую часть межэтажного карниза обычно рисовали простой, близкой по решению к тосканскому ордеру. Иногда встречались межэтажные карнизы с зубчиками. Модульонов и кронштейнов в таких карнизах старались не использовать. В случаи поэтажного постановки ордера на фасаде, межэтажные карнизы рисовались как полные антаблементы (см. рис. 2.2.41).

а) б) в)

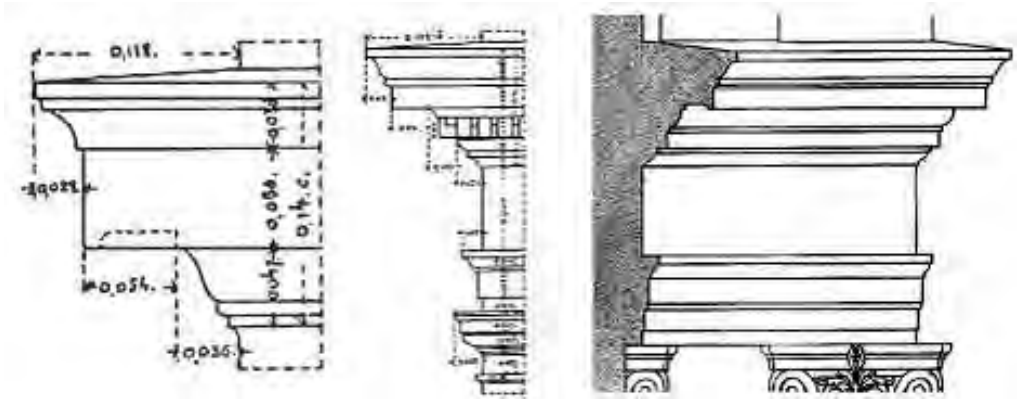


Рисунок 2.2.41. Межэтажные карнизы: а, б – межэтажный карниз и антаблемент по А. Дурову [56]; в – антаблемент первого этажа палаццо Жиро в Риме арх. Д. Браманте [151]

Гуртами (от нем. Gurt — пояс) называли профили, утратившие характер карниза, но имевшие в своем составе большой слезник и несколько поддерживающих элементов. Гурт был переходным элементом между карнизом и поясом. Гурт был переходным элементом между карнизом и поясом. Слезник, вторая снизу часть этих профилей, достаточно массивный, почти не свешивался над нижней частью, поэтому гурт больше напоминает абаку капители или архивольт, чем карниз. Вынос гурта составлял 1/2 - 1/3 его высоту (см. рис. 2.2.42). Слезник мог по ширине занимать до 1/2 от его высоты. Венчающий профиль делался минимальным, по существу превращаясь в завершение штучного

камня, и обычно состоял из каблучка.

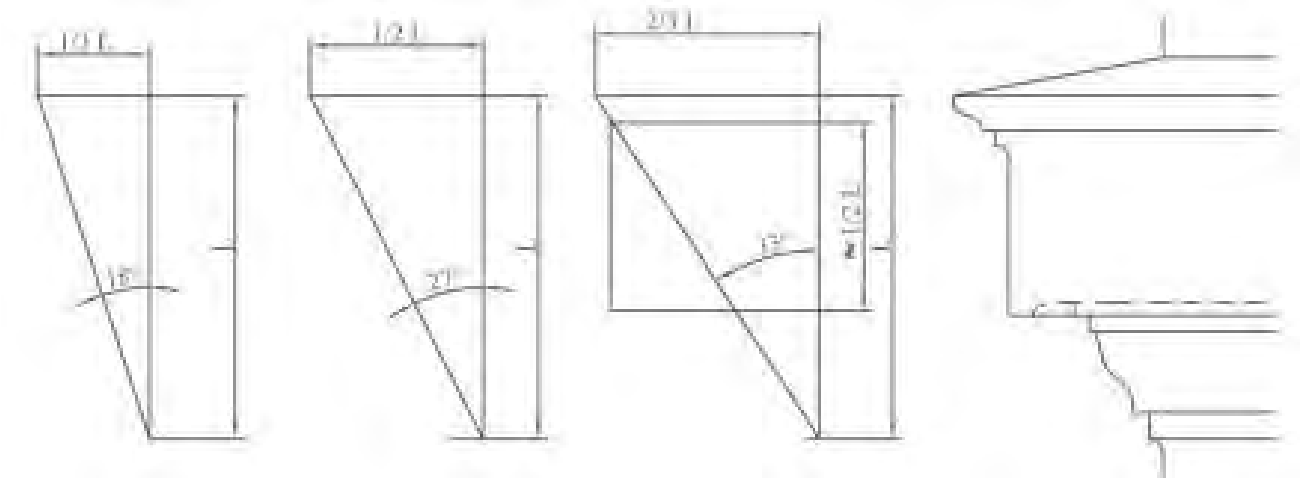


Рисунок 2.2.42. Построение гуртов

Под гуртами кордонов (первых этажей) богато декорированных фасадов иногда делали фриз и отделяли его от основной стены астрагалом. В этом случаи гурт напоминал антаблемент. По фризу мог идти профилированный орнамент (см. рис. 2.2.43).

а) б)

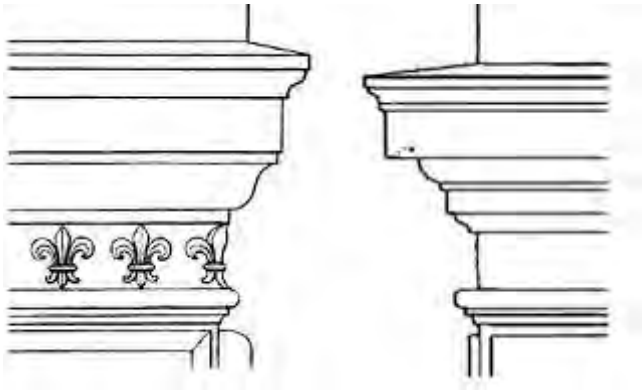


Рисунок 2.2.43. Гурты: а – деталь палаццо Фарнезе в Риме, арх. А. да Сангалло; б – по Н.В. Султанову [151]

Поясом, или пояском, называли гладкую полосу, протянутую горизонтально по фасаду, слегка выступающую из поверхности стены. Как и межэтажные карнизы, он располагается против концов балок на разных этажах.

Поясок мог представлять собою широкую полку. Развитее формы пояска заключалось в том, что сверху делался отлив, а снизу помещался какой-нибудь

переходный облом. Широкий пояс имел переходные элементы сверху и снизу, а его поверхность украшали филенками (см. рис. 2.2.44).

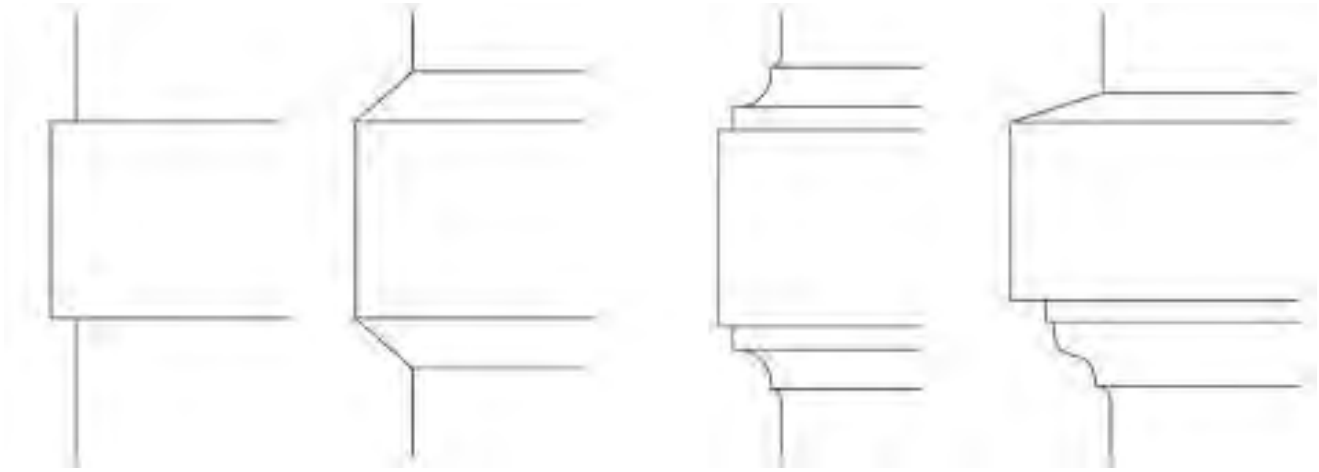


Рисунок 2.2.44. Построение поясов

Поясок мог быть совершенно гладким, но мог и украшаться лепным орнаментом или сграфитто. Наиболее подходящим в этом случае орнаментом по своей прямоугольной и непрерывной форме был меандр, иначе называемый алгарек (см. рис. 2.2.45).

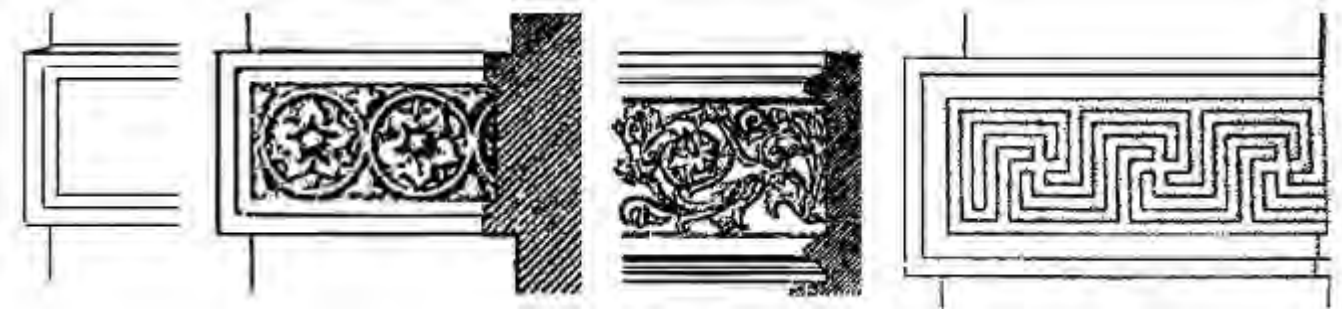


Рисунок 2.2.45. Декорирование поясов [151]

Если пояс, увенчивал собою нижний этаж, и ему хотели придать, особенное значение, то к нему присоединяли небольшой фриз, который отделяли от стены астрагалом. Фриз могли также оставлять гладким или украшать орнаментом (см. рис. 2.2.46).

а) б) в)

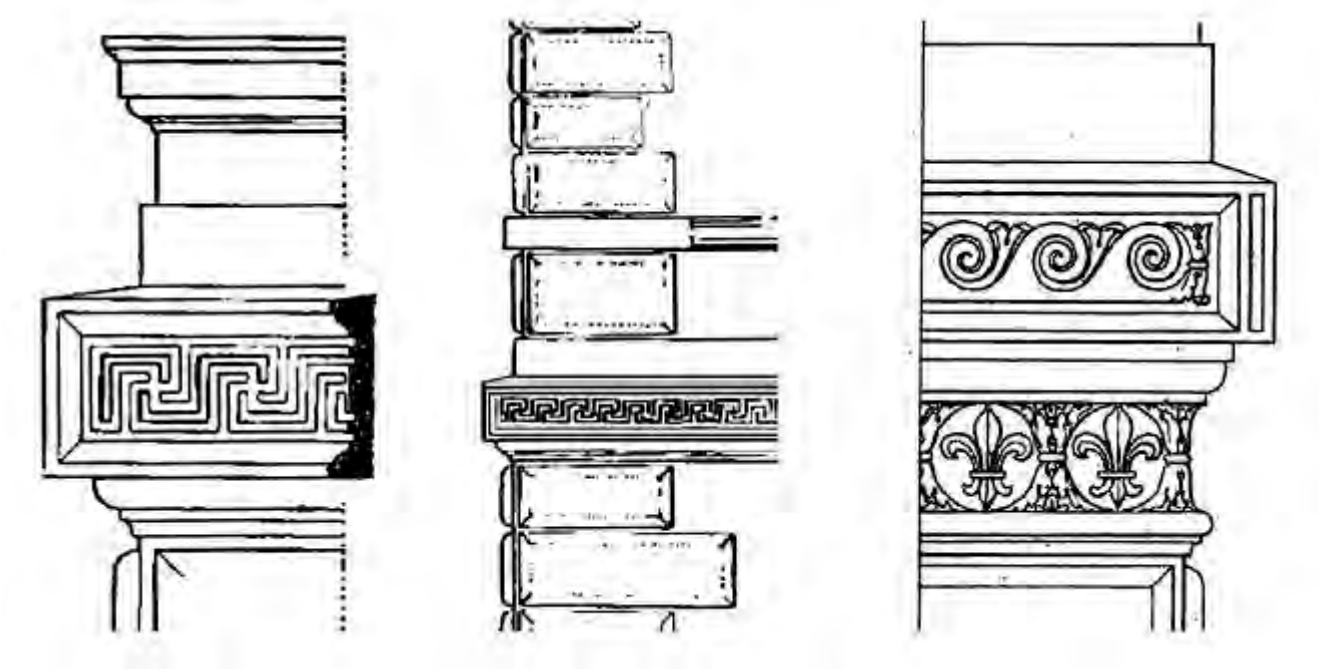


Рисунок 2.2.46. Пояса: а, б – по Н.В. Султанову [151]; в – деталь палаццо Фарнезе в Риме, арх. Ан. да Сангалло

Подоконные тяги. Подоконные карнизы могли находиться только под окнами, но могли так же быть протянуты по всей ширине фасада. В этом случае они носили название **подоконных тяг.** Цель и назначение этой формы – дать дополнительное подразделение этажей или установить видимую опору оконным обрамлениям. Размеры подоконных карнизов определяли в зависимости от высоты парапетов, то есть расстоянию от межэтажной тяги до начала окна. Высоту их рекомендовалось делать примерно равной 1/6 высоты парапета. Так как высота парапета в обыкновенных жилых домах принималась в пределах от 0.35 - 0,50 саженей (750 - 1050 мм), то высота подоконного профиля была равна от 0,06 — 0,08 саженей (130-170 см) [14]. Незначительные размеры подоконных тяг обуславливали относительную простоту профилей. Такие профили проектировали обыкновенно в три, редко в пять обломов. В больших общественных сооружениях, например, в храмах, где высота подоконной стенки могла быть выше человеческого роста, а окна были огромных размеров, соответственно, и подоконные тяги были большими и сложными. Общий выступ

подоконного карниза обычно был 2/3 -3/4 высоты карниза, то есть уклон карниза составлял 37-33 градуса. Простейший профиль подоконной плиты — полка с отливом из кровельного железа. При более сложном решении подоконная плита превращалась сначала в гурт и далее в полноценный карниз. Подоконные тяги, могли под окнами иметь форму карниза, а между окнами по стене принимать упрощенную форму, например пояс (см. рис. 2.2.47).

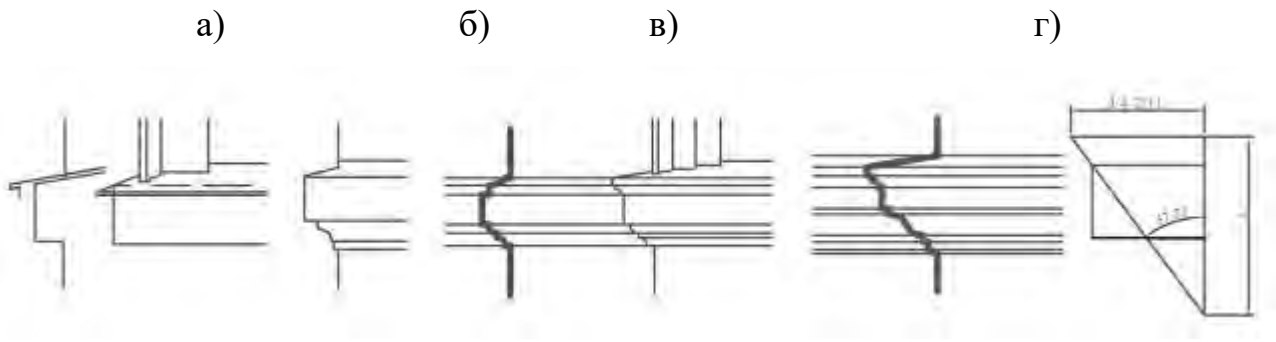


Рисунок 2.2.47. Виды подоконных тяг: а - подоконная плита; б - подоконный гурт; в - подоконный карниз и пояс; г - подоконный карниз

Рисунок **подоконного карниза** брал свое начало от карниза ордерных пьедесталов. Такие карнизы состояли из одного или двух поддерживающих обломов, на них покоится плита с окаймлением легкими обломами. Нижние поддерживающие плиту обломы делали из четверти вала, гуська или каблучка. Слезник решался как полка с криволинейным обломом сверху. Поверх слезника помещали небольшие венчающие обломы, состоявшие по большей части из выкружки, каблучка или гуська. При более значительном выносе, слезник имел съемцы, чтобы вода стекала с передней грани и не попадала в шов, находящийся под ним.

Подоконный пояс. Иногда, вместо сквозного подоконного профиля на фасаде делали комбинацию из подоконного карниза под каждым окном и подоконного пояса или гурта, протянутого по всему фасаду и имеющего высоту, равную подоконному карнизу. Карниз располагали под окнами, а в простенках делали поясную тягу. Подоконный пояс мог быть украшен плоским орнаментом из

розетт или меандра. Подоконное пространство могло быть оформлено как **подоконный парапет.** Парапет (от итал. parare petto — защищать грудь) мог быть устроен как под окнами, так и на балконах и террасах, и на крышах (см. рис. 2.2.48). Во всех случаях верхняя горизонтальная тяга парапета тянулась вдоль всего фасада. Карниз парапета под окном и над балконом становился на стене подоконной тягой, карниз парапета, ограждавшего крышу, становился верхней тягой на здании. Парапет решался по образцу ордерного пьедестала, имел базу, стул и карниз. Стул мог быть как глухой стенкой, так и оформлен как балюстрада. Карниз также составлял 1/6 высоту парапета и угол наклона — 33–37 градусов.

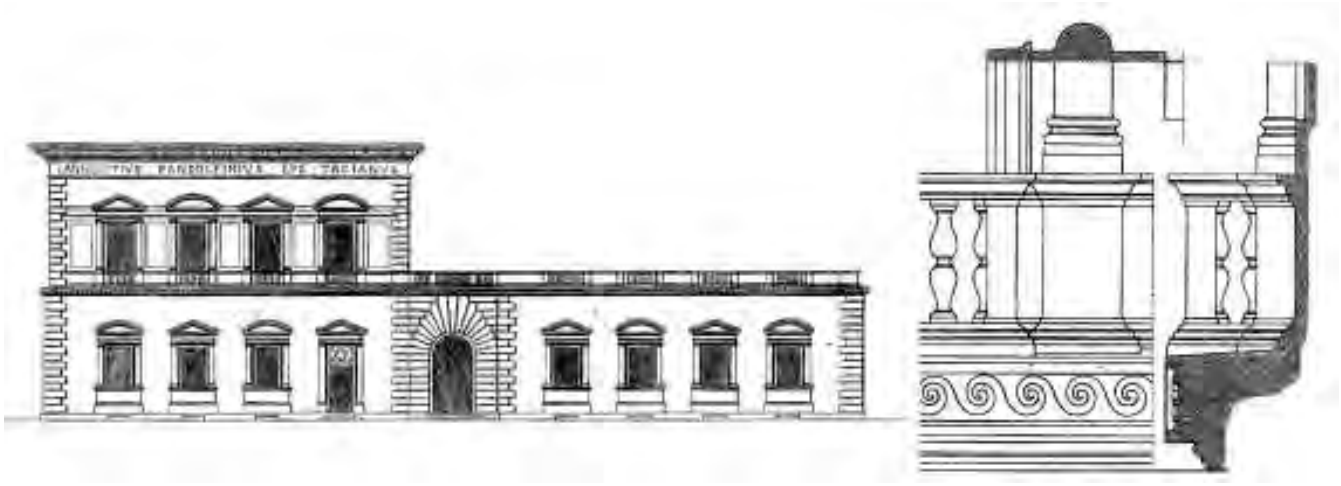


Рисунок 2.2.48. Карниз парапета палаццо Пандольфини во Флоренции арх. Ф. да Сангалло по И. Бюльману [184]

Второстепенные горизонтальные тяги. По фасаду могли так же протягивать дополнительные небольшие профили второстепенного значения, такие как, астрагалы капителей, части баз и т. п. Эти профили называли термином — второстепенные тяги.

Второстепенные тяги делали в следующих местах:

1. При украшении фасада колоннами или пилястрами, астрагалы, расположенные под капителями колонн, протягивали далее, по стене. В этом случае под антаблементом получался дополнительный фриз, который мог украшаться лепным орнаментом (см. рис. 2.2.49).



Рисунок 2.2.49. Второстепенная тяга – продолжение астрагала капители по фасаду. Фрагмент фасада церкви Санта-Катарина де-Фунари в Риме по Н.В. Султанову [151]

2. При украшении окон сандриками с антаблементами, антаблементы могли продолжаться горизонтальными тягами по фасаду. При этом высоту тяг делали одинаковой с высотой антаблементов, а профили упрощали до степени простого пояса (см. рис. 2.2.50).

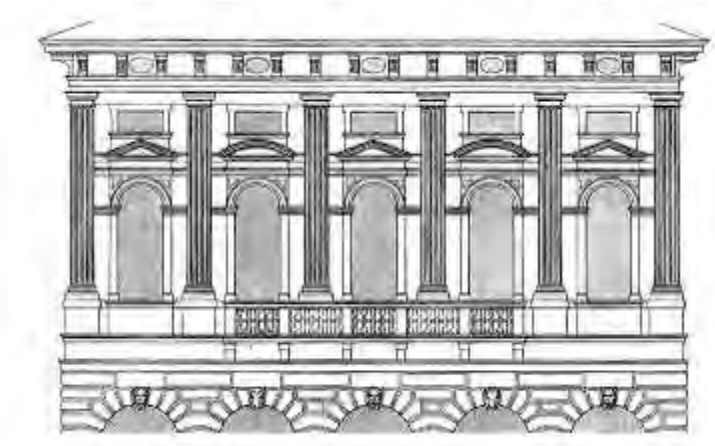


Рисунок 2.2.50. Второстепенная тяга – продолжение антаблементов сандриков окон по фасаду. Фрагмент фасада церкви Санта-Катарина де-Фунари в Риме по И. Бюльману [184]

3. Проемы полуциркульной форме (окна или двери) часто обрамляли архивольтом, который опирался на импосты. Эти импосты могли быть

продолжены в виде горизонтальной тяги всему фасаду, при этом импосты сохраняли свой профиль или превращались в пояс при проходе между колоннами и пилястрами (см. рис. 2.2.51).

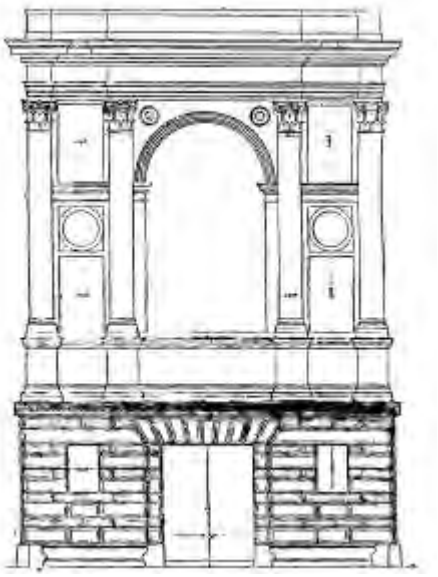


Рисунок 2.2.51. Второстепенная тяга – продолжение импостов арок по фасаду. Фрагмент банка Сан-Спирито, арх. А. да Сангалло по П. Летаруйи [188]

4. Горизонтальные тяги могли служить продолжением самих оконных архивольтов. На рис. 2.2.51 показано расположение разных горизонтальных тяг на фасаде.

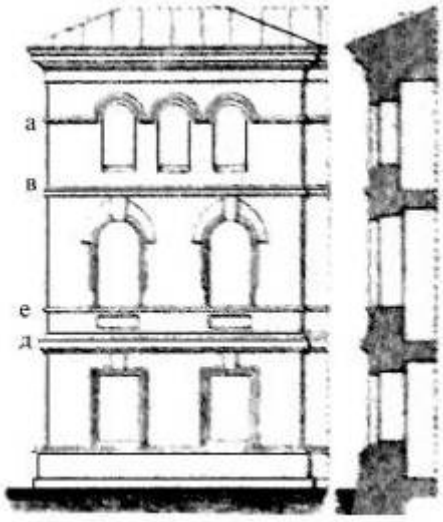


Рисунок 2.2.52. Горизонтальные тяги по Н.В. Султанову [151]: а - второстепенная тяга; в – межэтажная тяга; д - кордонная межэтажная тяга; е - подоконная тяга

2.2.2 Вертикальные членения стен и отдельные подпоры

При изучении архитектурных форм после горизонтальных тяг переходили к рассмотрению вертикальных членений. Вертикальные элементы фасада включали две группы форм: примыкающие к стене элементы и отдельно стоящие. Соответственно выделяли - вертикальные членения стен и отдельные подпоры. К формам вертикального членения фасада относили (см. рис. 2.2.53): выступы и раскреповки, ордерные колонны, полуколонны и пилястры, лопатки, столбы и цепи из рустов, контрфорсы, анты и т.д., К формам отдельных подпор относили: ордерные колонны, отдельные столбы и подпоры, кариатиды, атланты и гермы.

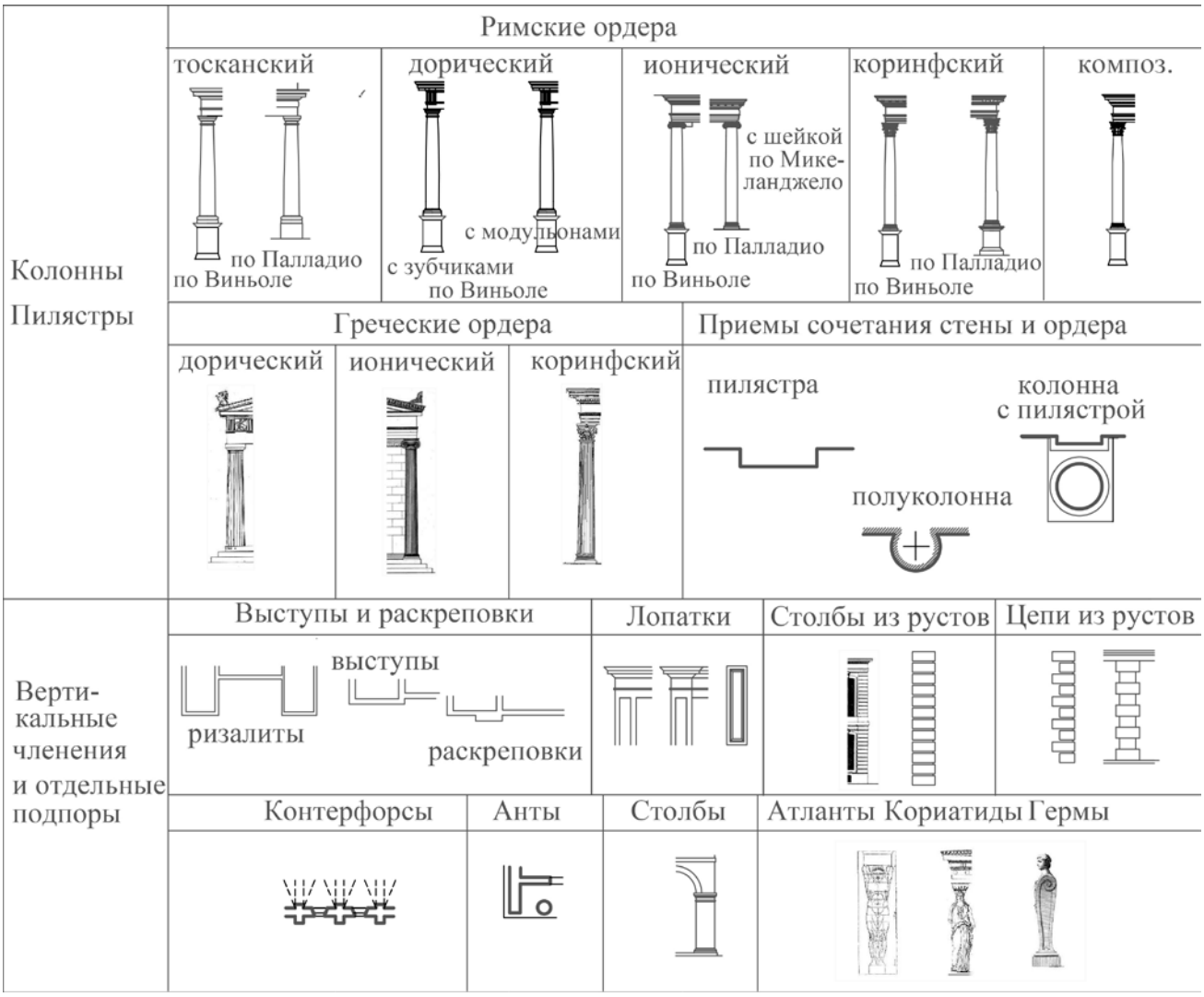


Рисунок 2.2.53 Виды вертикальных членений стен

Для вертикального членения стен и самостоятельных подпор основополагающей и самой распространенной формой были ордерные колонны, аркады и пилястры. Ордера Греции и Рима имели определяющее значение на весь строй классического фасада, и о них говорили в начале любого курса архитектуры отдельно и в первую очередь.

Выступы и раскреповки. Для решения классических фасадов использовался прием выступов и раскреповок из плоскости стены (см. рис. 2.2.54). В одной части плоскости фасада образовали выступ, а в другой создавали впадину. Для создания выступа стена в плане изгибалась под прямым углом.

Выступом называли относительно небольшой выступ фасадной стены, величина выступа обычно равнялась 1–2 длинам кирпича. **Ризалитом** именовали существенно выступающую часть фасада. Ризалиты и задний корпус создавали пространство двора перед фасадом. **Раскреповка** — небольшой выступ, образуемый утолщением фасадной стены. Раскреповку делали, когда не было возможности сделать настоящий выступ. Чаще всего раскреповку делали в полкирпича (3 вершка, около 13,5 см), чтобы не утолщать чрезмерно стену.

а) б) в)

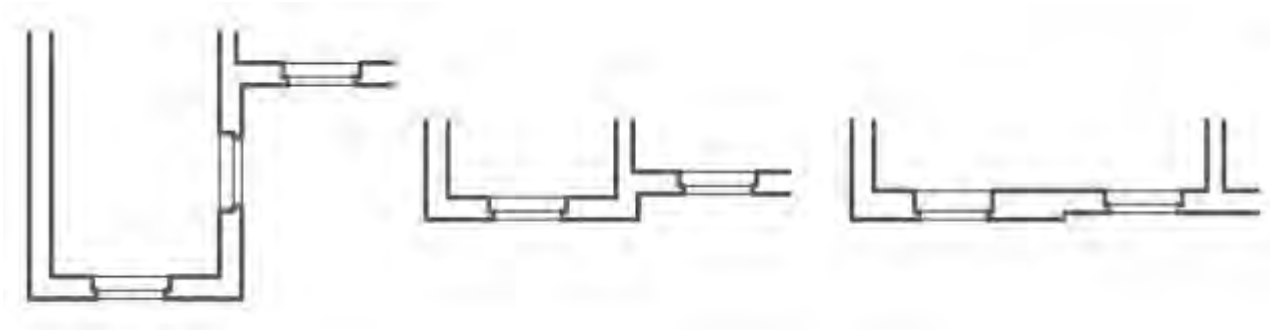


Рисунок 2.2.54. Выступы классического фасада: а – ризалит; б – выступ; в - раскреповка

Выступы в классицизме делали симметрично относительно центральной оси фасада. Наиболее распространенным было выделение центральной части фасада, хотя встречались и фасады с выделением боковых плоскостей. Если здание было длинное, делали три выступа: один по центру и два по бокам. Если

здание очень протяженное, приходилось забивать фасад большим число выступов и раскреповок. Существовало также общее правило, по которому впадины должны были быть более широкие, чем выступы (см. рис. 2.2.55). При разбивке фасадов на плоскости учитывали и расположение окон и дверей: « … всегда следует предпочесть разбивку с нечетным числом окон; наиболее часто встречающийся случай с 5 оконными осями дает в то же время наилучший фасад для простого жилого дома» [24, стр.14].

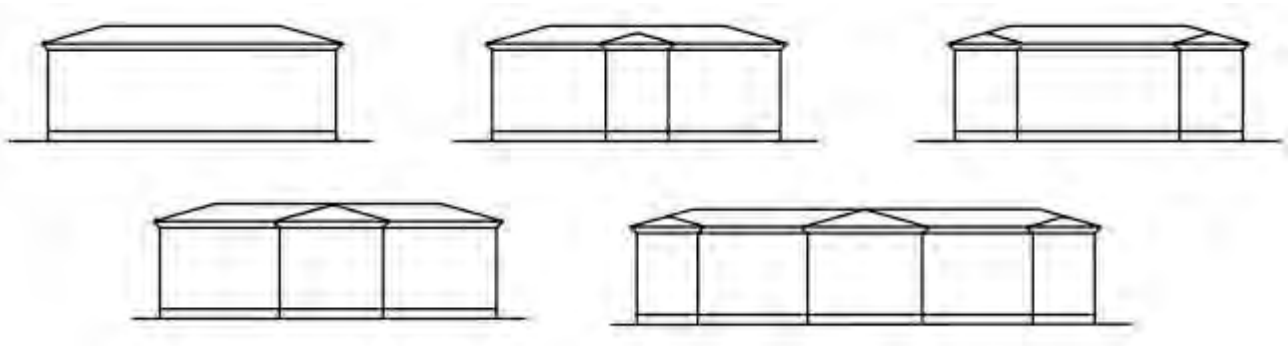


Рисунок 2.2.55 Варианты разбивки плоскости фасада по И.Б. Михаловскому [151]

Лопатки – узкие вертикальные полосы на стене, прямоугольного сечения. Лопатки украшали фасады жилых домов, и размещались обычно в простенках, обрамляя окна на углах зданий. От пилястр лопатки отличаются тем, что не имеют ни капителей, ни баз. Лопатки старались делать отличными от ордерных пропорций. Лопаткам предписывалось выступать из стен на ¼ своей ширины. Но обычно их выделяли незначительно - на полкирпича. В этом случаи лопатку можно было поставить на общий цоколь или даже на межэтажный карниз, не делая под ней особого основания. Верх лопатки мог решаться двумя способами. Если фасад заканчивается полным антаблементом, т. е. карнизом, фризом и архитравом, то лопатка доводится до архитрава. Архитрав между лопатками выступал из поля стены (свешивался) на величину выступа лопатки (см. рис. 2.2.56). Если же стена заканчивалась карнизом (без архитрава и фриза), то лопатку доводили до карниза. Поддерживающая часть карниза расскреповывались на величину лопатки. Слезник и венчающая часть оставались неизменными,

ровными по фасаду (см. рис. 124 в). Лопатки могли быть гладкими, но могли и украшаться филенками. Филенки шли на всю высоту лопатки или же прерывались по середине, где помещался кружок или квадратный ромб.

а) б) в) г)

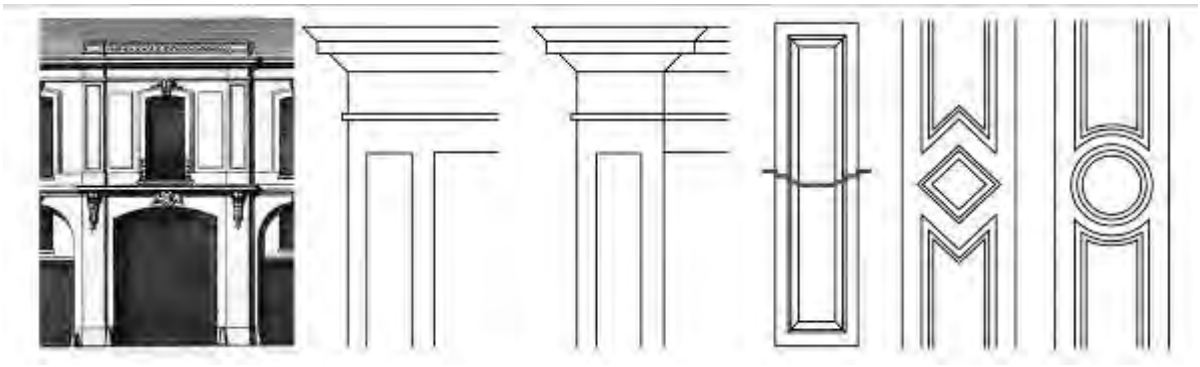


Рисунок 2.2.56. Лопатки: а – фрагмент фасада с лопатками по Ж.-Ф. Блонделю [182]; б - решение примыкания верха лопатки к антаблементу; в – решение примыкания лопатки к карнизу; г – украшение поля лопатки

Столбом из рустов называли лопатку, декорированную ровными рядами рустов**.** Такие столбы украшали углы и простенки фасадов. Русты имитировали кладку из каменных блоков. В случае столба из рустов их ставили ровно без перевязки швов (см. рис. 2.2.57).

а) б)

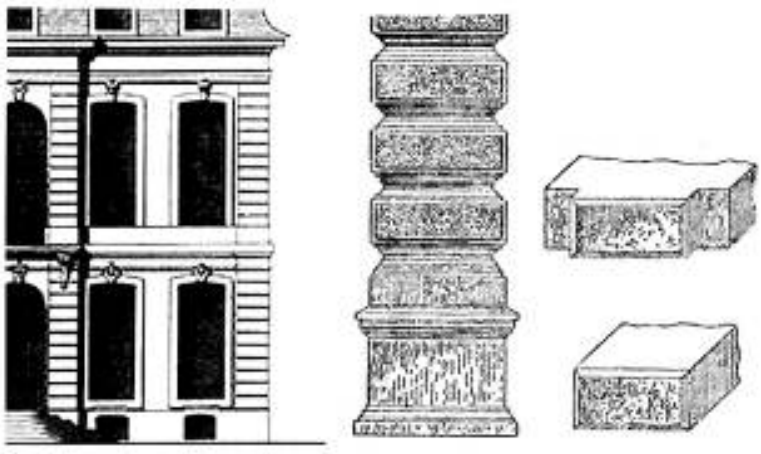


Рисунок 2.2.57. Столб из рустов: а – по Ж.-Ф. Блонделю [182]; б – по Н.В. Султанову [151]

Цепь из рустов представляла собой тот же вертикальный столб из рустов, но русты были поставлены здесь с перевязкой швов. Длинные камни чередовались с короткими – ложки с тычками. При обработке угла здания необходимо было соблюдать правило укладки камней. Русты рассматривали как прямоугольные камни, если на одном фасаде стояла короткая сторона камня (тычек), то на другой должна была находиться протяженная сторона (ложок) (см. рис. 2.2.58). Цепь из рустов могла располагаться не только на углу, но и посередине стены. Они подразделяли однообразную поверхность стены на отдельные части, их рекомендовалось располагать напротив поперечных стен. Традиция предписывала при наличии цепи из рустов посередине стены, обязательно оформлять рустами и углы здания. «Русты на углах вовсе не требуют вертикальных цепей на средине стены, но вертикальные цепи на стене непременно требуют руста на углах» [151, стр.77].

а) б) в)

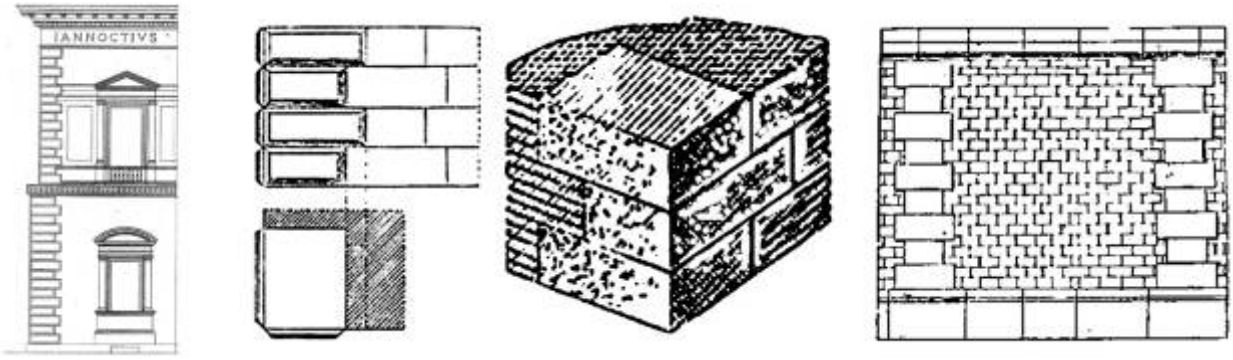


Рисунок 2.2.58. Цепь из рустов: а – парапета палаццо Пандольфини во Флоренции арх. Ф. да Сангалло [184]; б – решение цепи из рустов на углу здания; в) – цепь из рустов посередине стены

Контрфорсы – выступы из стен, предназначенные для погашения распора сводов. Контрфорсы были строго конструктивной формой. Часто выступ такого столба превосходил его ширину, и контрфорсы могли делать с наклоном. Контрфорсы применялись главным образом в архитектуре романской и

готической (см. рис. 2.2.59). В классической архитектуре они встречаются редко и их старались маскировать под пилястры или лопатки.

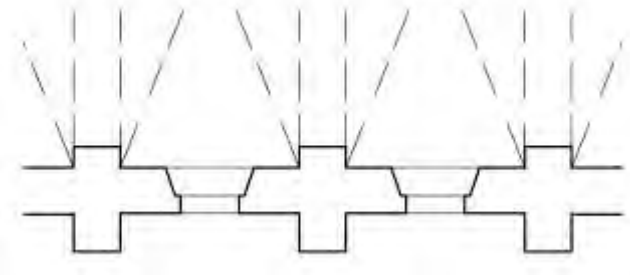


Рисунок 2.2.59. Контрфорсы

Антами – называют торцы концов боковых стен, вступающих вперед, в одну линию с колоннами у некоторых форм греческих храмов (см. рис. 2.2.60). Анты заменяли собой угловые колонны лицевого фасада. Анты являлись переходной формой от вертикальных членений к отдельным подпорам.

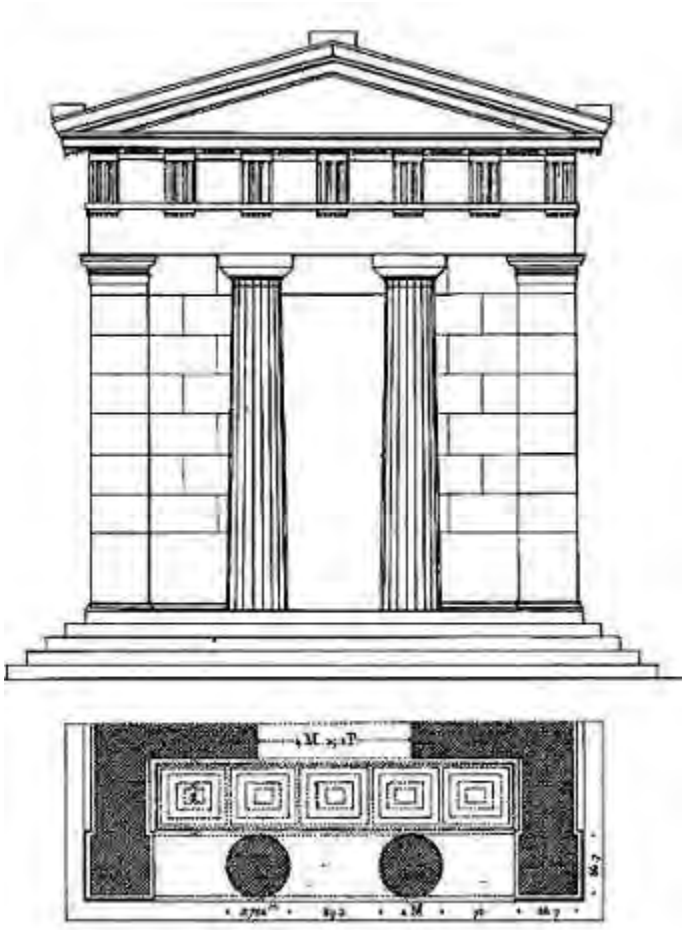


Рисунок 2.2.60. Анты храма Артемиды Пропилеи в Элевсине
по И. Бюльману [184]

Столбом называли простую вертикальную опору, лишенную ордерного оформления. Столбы ставили тогда, когда нагрузка от сводов была значительная, и удержать ее колонны ордерных пропорций не могли. Столбы ставили, например, вместо колонн в ордерных римских аркадах, а также на углах арочной колоннады. Поперечное сечение столба могло быть самой разнообразной формы: квадрат, многоугольник, круг, крест и т. д. Утонений в столбах никогда не делали. Столбы оформляли как пилястру (без учета ордерных пропорций). Оформление столба обычно было следующим. Внизу столба делалось небольшое расширение в виде цоколя, реже в виде базы колонны. Сверху столб завершается небольшим карнизом, например в форме импоста. Изредка верх столба заканчивается капителью вроде дорической, даже коринфской, с завитками и листьями. Само тело столбов часто украшали филенки. Поле, обрамленное филенками, могло быть гладким с западом или лепным орнаментом (см. рис. 2.2.61). Столбы часто поддерживали несколько опирающихся на них арок, расходящихся в разные стороны. Такие столбы обычно имели в плане сложную форму, большей частью крестообразную, так как для каждой опирающейся арки на столбе делался выступ в виде пилястры. Подобные столбы могли также оформить как пучок колонн, поставленных рядом. Очень большие массивные столбы, поддерживающие арки и своды называет **пилоны.** Пилоны поддерживали в храмах центральные купола.

а) б)

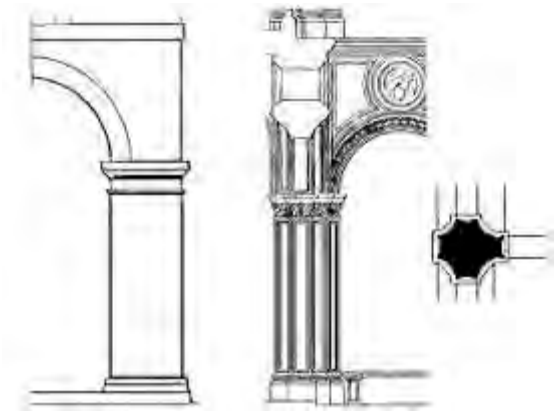


Рисунок 2.2.61. Столб: а – угловой столб аркады Малого палаццо Спада в Риме; б - столб в виде пучка пилястр во дворце Дожей в Венеции XVI в. по Н.В. Султанову [151]

Существовали особые формы отдельных подпор в виде человеческих фигур: кариатиды, атланты и гермы. **Кариатиды** или коры – женские фигуры, поддерживающие антаблемент. Классическая традиция рекомендовала их выполнять в виде одетых фигур в полный рост с бесстрастными лицами. Кариатиды как бы не чувствовали тяжесть того, что они несут. Это красивые, юные, полные грации и изящества девушек в праздничных одеждах, с локонами, спадающими на плечи. Одна нога кариатиды должна быть прямой, другая полусогнутой в колене. На голове кариатиды могла бы корзина, служившая переходным элементом от фигуры к балке.

Витрувий рассказывает греческую легенду о происхождении кариатид: «Так, например если кто-нибудь в своей постройке поставит вместо колонн мраморные статуи женщин в длинных одеждах, называемые кариатидами, и поместит на них мутулы и карнизы, то любопытствующим он даст такое объяснение: пелопонесский город Карий заключил против Греции союз с неприятелями — персами; впоследствии греки, со славою завоевав себе свободу победоносным окончанием войны, с общего согласия объявили войну карийцам. И вот, взяв их город, перебив мужчин и опустошив их государство, они увели их жен в рабство, при этом не позволив им снять ни их длинных одежд, ни прочих уборов замужних женщин не только для того, чтобы провести их один раз в триумфальном шествии, но чтобы они, служа тяжким примером рабства, покрытые вечным позором, явно платились за преступление своих сограждан. Ради этого тогдашние архитекторы применили для общественных зданий изваяния этих женщин, поместив их для несения тяжести, чтобы и потомство помнило о наказании карийцев» [23, стр. 17].

Художники Возрождения и Барокко повторяли выработанный греками тип, варьируя его и не всегда воспроизводя женскую фигуру полностью. Часто фигура переходила в утончающийся книзу столб, ножку, подставку или даже в кронштейн (см. рис. 2.2.62). Такие фигуры назывались – **полукариатидами**. Фигура как бы вырастала из каменных форм. Соотношение этих частей (фигуры и архитектурной формы) могло быть различно. Иногда подпора заменяла ноги

фигуры, причем переход маскировался одеждой, иногда она доходила до пояса, а иногда поднималась до плеч, превращая кариатиду в «герму». При этом боковые части фигуры оформлялись валютой. Полукариатиды не делали в виде самостоятельных подпор, они выполняли роль пилястр, то есть прислонялись к стене для поддержки выступа.

а) б) г)

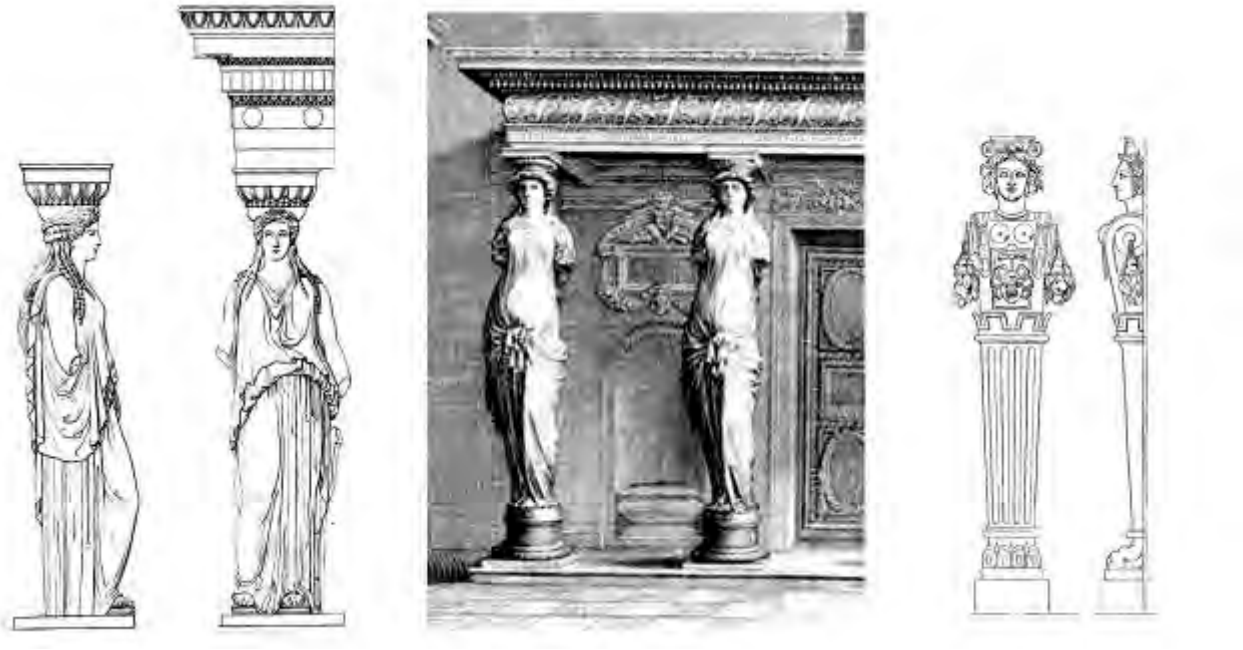


Рисунок 2.2.62. Кариатиды: а - кариатида храма Эрехтейона в Афинах[184]; б – кариатиды по К. Перро [198]; в - полукариатида виллы Камбьязо близ Генуи, арх. Г. Алесси XVI в. [184]

Атланты (греческое название), или теламонами (римское название) – это мужские фигуры, несущие тяжесть перекрытия. По древнегреческой мифологии титана Атланта осудили поддерживать небесный свод в наказание за борьбу против олимпийских богов. Атлантов изображали обнаженными, с большим напряжением мускулов и закинутыми вверх руками, поддерживающими каменные балки. Атланты изображались стоящими или коленопреклоненными. Атлант мог опираться на одно или два колена. Фигуры атлантов могли вырастать из декоративных консолей. Мужские фигуры атлантов могли вырастать из декоративных консолей. Фигура от пояса переходила в вертикальный коринфский

кронштейн. Такие фигуры называли **полуатлантами** или **полутеламонами** (см. рис. 2.2.63).

а) б) в)

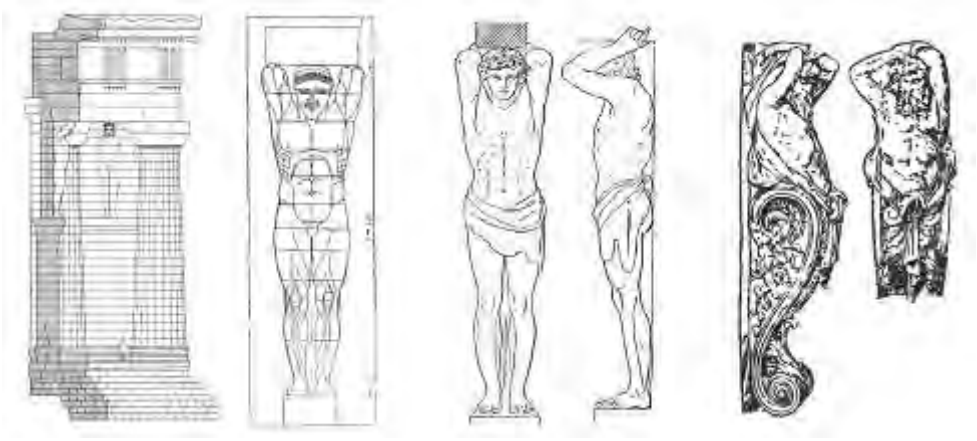


Рисунок 2.2.63. Атланты: а - атлант храма Зевса Олимпийского в Агригенте в Сицилии; б – атлант Эрмитажа в Санкт-Петербурге скульптор А. Теребьев; в – полуатант по Н.В. Султанову [151]

Человеческие головы или бюсты на квадратных подставках, утоняющихся книзу, называли **гермами**. В древней Греции такие скульптуры просвещали богу Гермесу и ставили на перекрестках дорог. Впоследствии, кроме Гермеса стали изображать и других богов, героев и философов (см. рис. 2.2.64). Ставили их у гимназий, библиотек и других общественных зданий, а также в парках. На зданиях гермы украшали поддерживающие консоли и балюстрады террас.

а) б) в)



Рисунок 2.2.64. Гермы: а - древнегреческие гермы; б – герма Юпитера по Н.В. Султанову [151]; г – гермы по И. Джонсу [192]

2.3. Виды обработки поля стены, верхние завершения стен и зданий

2.3.1. Элементы обработки поля стены

Плоскость стены фасада, называлась полем стены, и украшалось следующими видами архитектурных элементов (см. рис. 2.3.1): русты, филенки, ниши и впадины, картуши и доски, статуи и рельефы, фрески, мозаики, сграффито, цвет, фактура.



Рисунок 2.3.1. Виды обработки поля стены

Русты - декоративный элемент фасада, подчеркивающий или эмитирующий кладку из крупных камней. Поверхность каменой кладки, облицовочных плит или штукатурки разбивается швами на ряды кладки. Швы, межу рустами, делали горизонтальными или вертикальными. Прогонка ряда камней под один размер по высоте называлась подгонка под одну «скобу». Русты применяли для отделки стен здания, чтобы придать им ощущение массивности, фактурности и устойчивости.

Название кладки «руст» происходит от латинского слова rusticus, что значит сельский или деревенский. Возможно, в Древнем Риме подчеркивание фактуры каменной кладки было первоначально характерно для сельских зданий.

Русты, как и все архитектурные формы классицизма, могли быть выполнены из камня, но чаще них выполняли из штукатурки по кирпичной кладке. Несмотря на то, что техника изготовления была различна, способы построения рисунка форм были одинаковы. Штукатурные работы повторяли приемы кладки их камней. Создавался рисунок из камней прямоугольной формы, длинная сторона называлась ложок, короткая — тычок.

Исторически сложились несколько хорошо узнаваемых типов рисунка рустов: циклопическая кладка, греческий руст, итальянский руст, французский руст, алмазный руст. Остальные типы различали по видам швов и по способу обработки поверхности руста.

Циклопической кладкой называли рисунок, имитирующий кладку из колотого камня с глубокими и неправильными сетью швов (см. рис. 2.3.2). Древние греки считали, что циклопы так строили стены - из больших грубо отесанных каменных глыб без связующего раствора. Возможно, циклопы оставляли тело камня в его естественном, грубо обколотом виде, но во времена Возрождения и тем более классицизма так не делали.

Камни во время обтески приобретали прямоугольные формы, их высоту в одном ряду делали одинаковой. Такое выравнивание называлось выравнивание по «скобе». Боковые грани подгоняли друг под друга, но лицевую грань не обтесывали. Эта кладка отличалась от обычных рустов именно грубостью отделки. Такая кладка отличалась необыкновенной мощью, а потому применялась преимущественно в нижних этажах. Классическим образцом «циклопической кладки» стала кладка первого этажа дворца Питти во Флоренции.

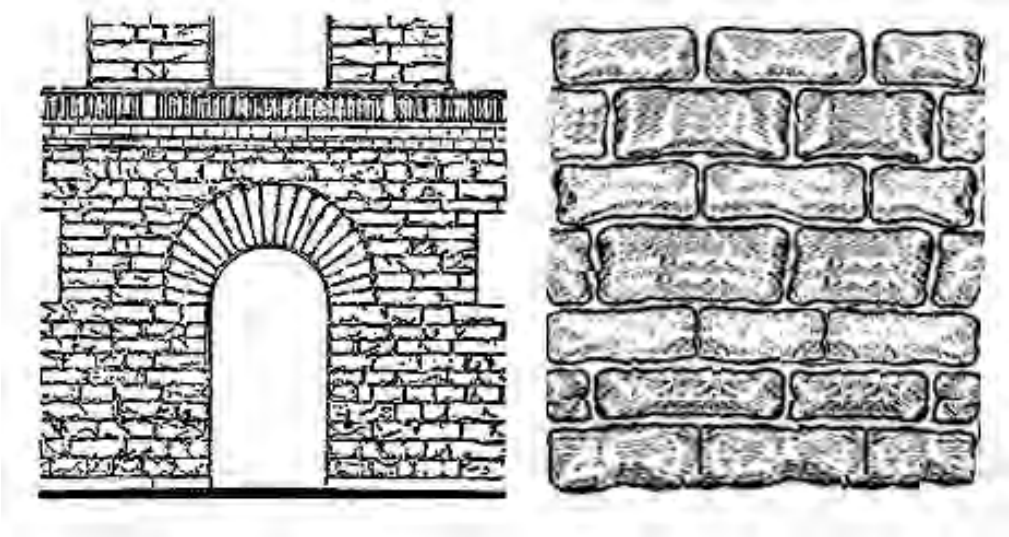


Рисунок 2.3.2. Циклопическая кладка

Один из древних типов рустов был - **греческий руст.** Этот руст представлял

собою перемежающие ряды горизонтальных камней различной толщины - между широкими полосами вставлены узкие (см. рис. 2.3.3). Длина узких камней делалась меньше длины широких. При этом широкие ряды состояли из ложков, а узкие ряды — из тычков и ложков. Ряды камней были разделены очень узкими швами с неглубоким углублением. Швы этой кладки были такие тонкие, что становились на некотором расстоянии незаметными.

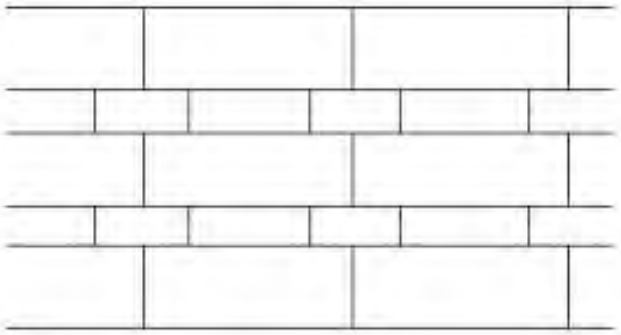


Рисунок 2.3.3. Греческий руст

Римско-итальянские русты, в отличие от малого рельефа греческого руста, имели глубокий рельеф. Рисунки рустованной кладки могли быть различны. Ряды всех камней могли быть одинаковы по высоте или могли чередоваться — узкий ряд с высоким. Могла отличаться ширина камней, например, чередовали тычок и ложок камня (см. рис. 2.3.4). Так называемый **«французский руст»** имел только горизонтальную разрезку без вертикальных перебивок. Этот простой прием создавал очень яркое впечатление на фасаде.

а) б) в) г)

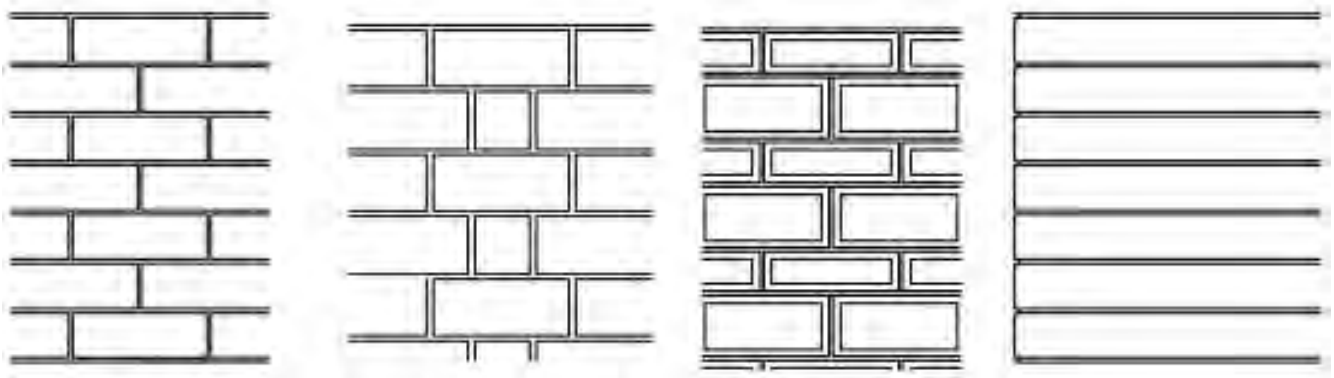


Рисунок 2.3.4. Виды рустов: а – русты одинаковых размеров; б – чередование тычков и ложков; в – чередование узких и высоких рядов; г - французский руст

Швы римско-итальянские рустов были глубокие, и обработка края руста могла иметь следующие формы (см. рис. 2.3.5):

- руст со швом треугольного сечения, кромка которого срезана под углом в 45°,

- прямоугольный шов, у которого по краям вынута четверть, образующая шов прямоугольного сечения,

- закругленный шов, кромки которого обтесаны по кривой четверти круга,

- желобчатый руст, где кромки обделаны полужелобом,

- сложный руст, у которого края украшаются сочетаниями разных обломов

а) б) в) г) д)

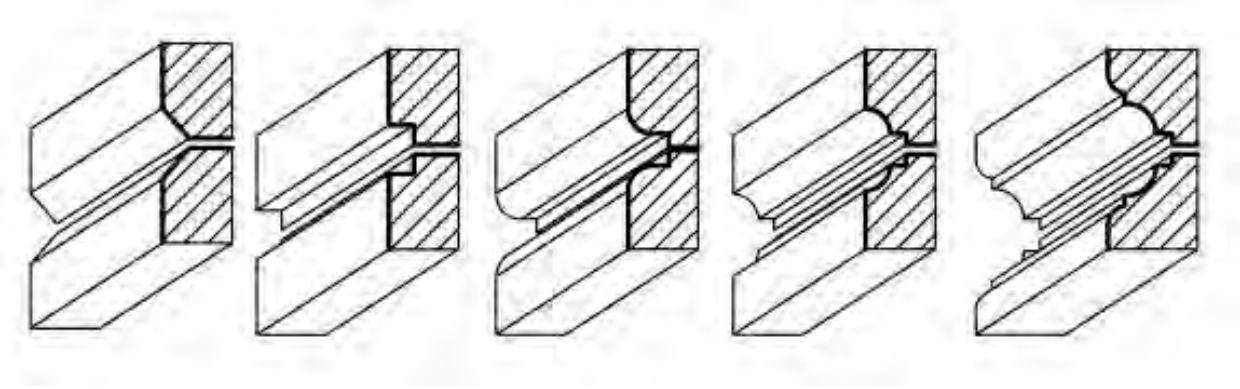


Рисунок 2.3.5. Виды швов между рустами: а - треугольного сечения; б – прямоугольного сечения; в – закругленный; г - желобчатый; д - сложный

Поверхность руста могла быть плоской, гладкой. Она могла быть обведена в филенчатую рамку и несколько заглублена. Плоскость руста могла быть неровной, воссоздавая поверхности каменных кладок разной степени обработки - от шероховатых до грубо сколотых (см. рис. 2.3.6). При штукатурной отделке создавали неровную поверхность - под щебенку, под барашек, под волны, и т.д. Если же хотели подражать естественным рустам, у которых поверхность оставлена в грубо обколотом виде, то применяли так называемый **набрызг**. Набрызг делался «следующим образом: прежде всего вытягивают известковым раствором по кирпичу рамку будущего камня; затем средину смазывают толстым слоем того же раствора и усаживают его без промежутков битым кирпичом,

чтобы образовать сплошную шероховатую поверхность; наконец оплескивают ее густым известковым молоком, чтобы придать ей оштукатуренный вид» [151, стр.75] .

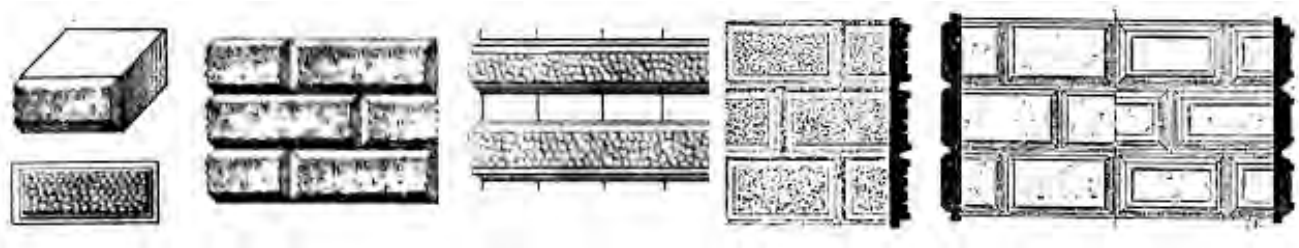


Рисунок 2.3.6. Виды поверхностей рустов по Н.В. Султанову [151]

Если поверхности рустов отделывали в виде трехмерного тела, например, плоской пирамиды или призмы с наклонными гранями, то в этом случае они назывались **квадрами**. Пирамидальные квадры были широко распространены в Итальянском Возрождении. В России ими покрыта Грановитая палата в Московском кремле, построенная итальянцем Марком Руфом. В испанском Возрождении встречаются стены, сложенные из квадратных камней с очень острыми пирамидами на лицевых гранях.

Пирамидальные квадры – это русты лицевая сторона, которых была оттесана в форме четырехгранных пирамид (см. рис. 2.3.7). Эти русты образовывали на фасаде здания эффектную игру светотени. Пирамидальные квадры иногда называли – брильянтовым рустом, итальянской архитектуре употребляли название "диаманти" (итал. diamanti — "алмазный"). Квадры "бриллиантовой огранки" разделяли плоскими дорожками, это усиливало игру светотени. В европейской архитектуре середины XIX в., в стилях неоренессанса и необарокко, стали изготовлять пирамидальный квадр из полированного гранита, добиваясь такого эффекта, что бы руст сверкает на солнце подобно бриллиантам. Пирамидальные квадры обычно выполняли из камня. Штукатурный брильянтовый руст быстро терял свою геометрическую правильность, в том числе от ежегодных окрасок. Ребра квадров затуплялись и искривлялись.

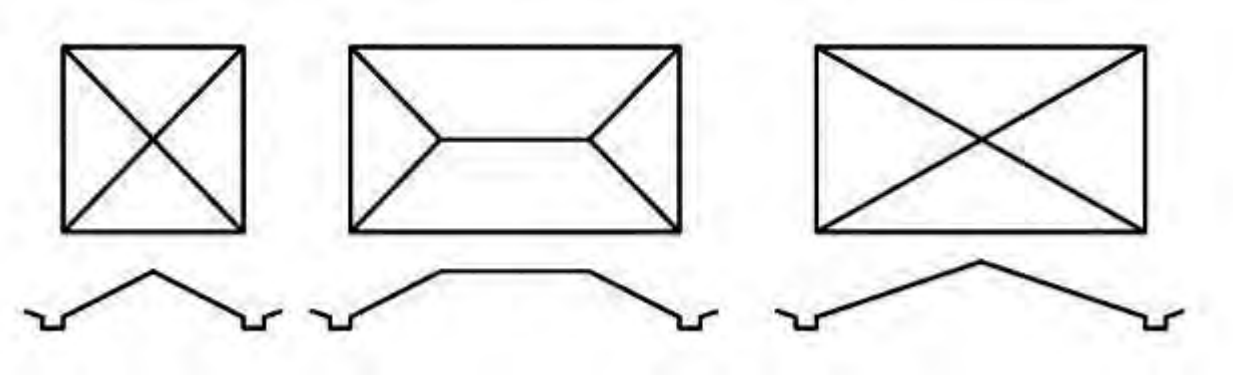


Рисунок 2.3.7. Пирамидальные квадры

Призматические квадры – квадры со срезанной верхней плоскостью (см. рис. 2.3.8). Такие квадры часто встречались на фасадах Венецианских дворцов и потому назывались **венецианскими**. Ребра призматических квадр менее остры, чем у пирамидальных квадр. Венецианские призматические квадры применяли как при штукатурной отделки, так и каменной.

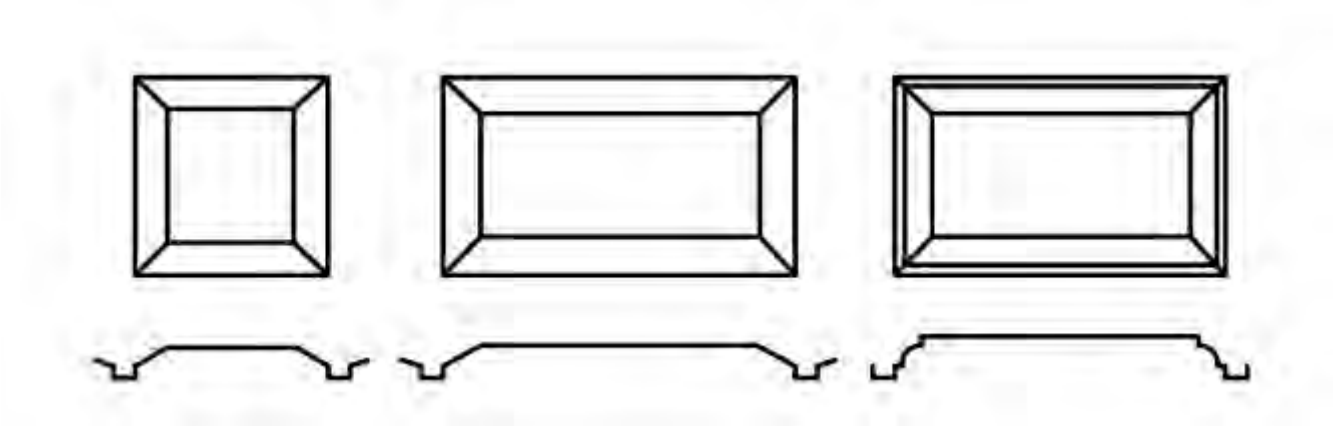


Рисунок 2.3.8. Призматические квадры

При украшении фасада рустами придерживались определенных установленных правил (см. рис. 2.3.9). Правила предписывали украшать самыми сильно выступающими и богатыми рустами нижний этаж, затем постепенно ослаблять их кверху и в верхнем этаже делать самые легкие русты. Этот прием увеличивает высоту фасада.

Рустованный цокольный этаж придавал зданию ощущение тектонической устойчивости. «Русты применяются там, где желательно придать характер силы и прочности, при этом обработку рустов следует видоизменять в зависимости от той

силы, которую желают придать производимому ими впечатлению» [151, стр.73].

Классический канон предписывал разбивать горизонтальные швы рустов так, что бы они всегда совпадали с верхними и нижними линиями прямоугольных оконных и дверных отверстий.

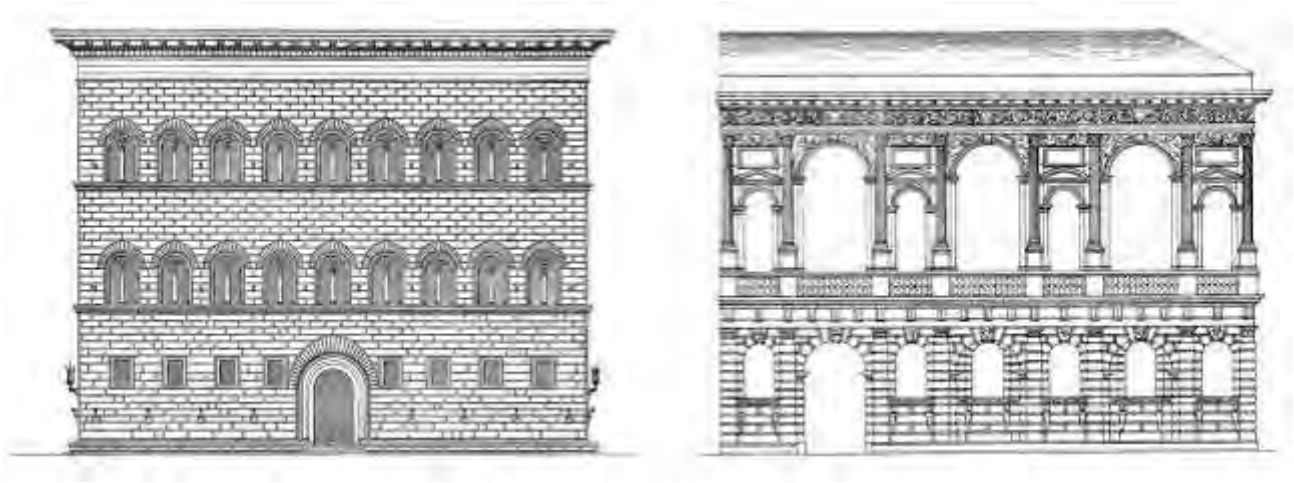


Рисунок 2.3.9. Рустованные фасады [184]: а - рустованный палаццо Строцци во Флоренции; б – рустованный первый этаж палаццо Бевилаква в Вероне

При определении высоты рустов, начало и конец разбивки привязывали к горизонтальным тягам, идущим по стене. Определяя число рядов, например на этаже, « нечетное число рядов предпочитается четному; четное число можно допустить только в таком случае, если невозможно изменить высоту... Высота одного ряда квадров при обычных постройках берется не меньше 30 см. и не больше 40 см, причем по высоте окна приходится от 7 до 8 рядов» [16, стр.17].

При решении углов рустованных зданий должна была соблюдаться перевязь рустов и на углах ложки должны перемежаться с тычками (см. рис. 2.3.10). На смежном же боковом фасаде, против тычков должны быть ложки, а против ложков — тычки. При тесовой кладке это получалось в силу технологии кладки. Штукатурная отделка всегда должна была быть точными воспроизведением приемов тесовой кладки.

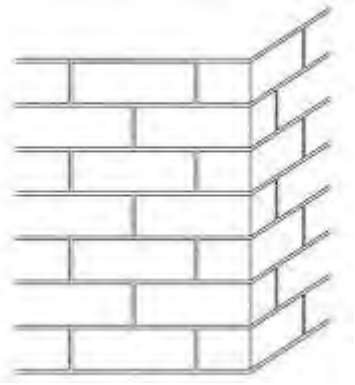


Рисунок 2.3.10.Обработка угла рустами

Филенки. Пространства стены часто украшали декоративными панно, окруженными рамками разной формы — филенками. Филенками также могли называть и все панно вместе с рамкой. Слово «филенка» происходило от немецкого FuIIung — заполнение. Собственно внутреннее поле филенки носило название - зеркала.

Филенки вытесывали в камне или же вытягивали из известкового раствора. Если стена была каменная, то филенки обычно вытесывались в том же камне. На гранитных стенах, которые хорошо полировались, но трудно поддавались рельефной профилировке, филенки могли отливать из бронзы и далее золотить.

Штукатурные филенки выполнялись при помощи наложения известкового раствора и протягивания по раствору деревянного с железной обивкой лекала, двигающегося, как по рельсам, по направляющим брускам. Движением лекала снимались излишки раствора, на месте оставалась только часть, пропускаемая лекалом. Рельефная рамка вытягивалась лекалом, и потому все сделанные этим способом, элементы назывались общим термином - тяги.

На фасаде филенками заполняли пустующие плоскости поля стены. Например, филенка могла заменить окно в глухой стене. Филенками могли располагаться как на стене фасада, так и на потолке свода, на стенах и плафонах интерьеров и т.д. Филенки расчленяли поле стены или потолка на отдельные части.

Филенки могли иметь различные формы, но рамка их делась обыкновенно

параллельной краям украшаемой ими части стены, и потому они обычно были прямоугольные или квадратные. Тем не менее, встречались треугольные, круглые филенки. Классические принципы симметричности и уравновешенности и здесь были основополагающими (см. рис. 2.3.11).

а) б)

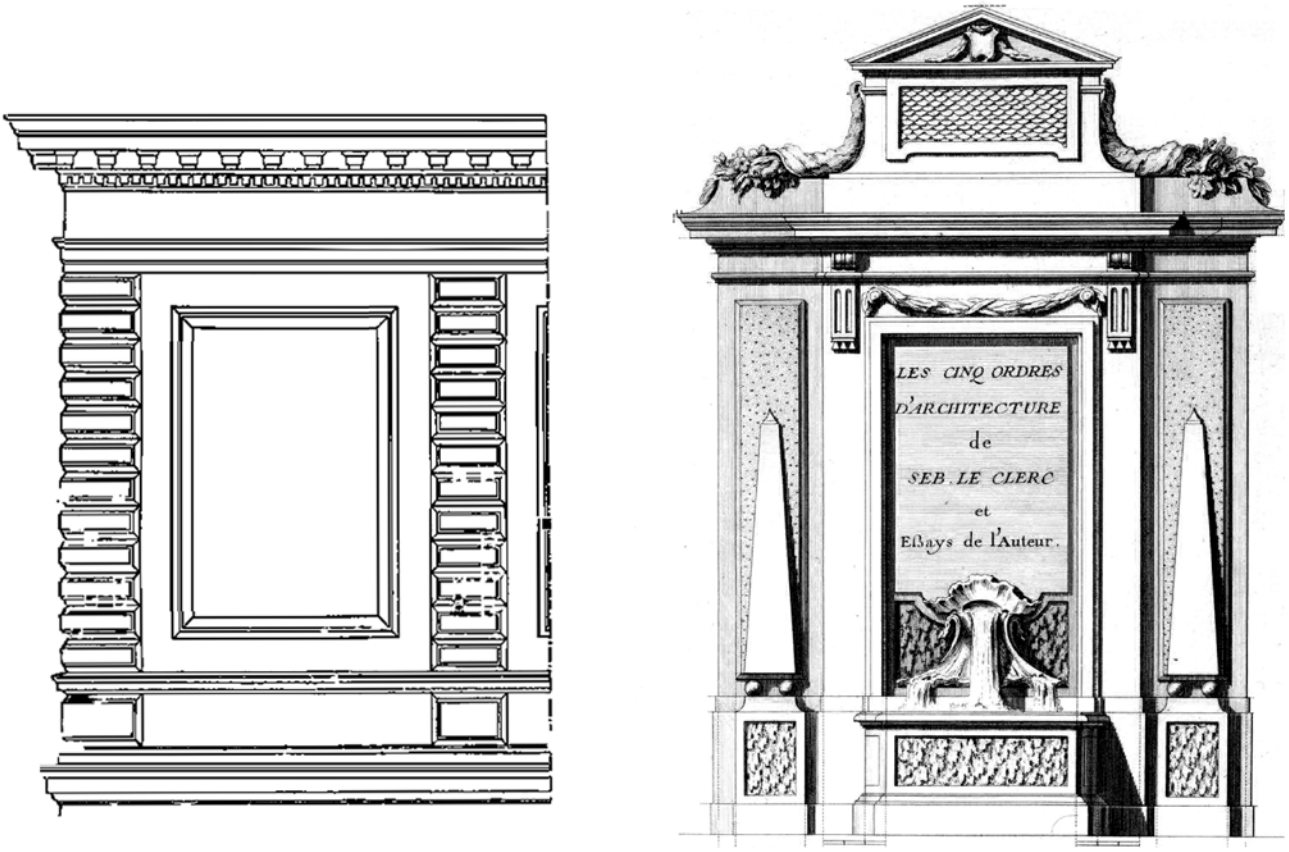


Рисунок 2.3.11. Филенки: а) – по Н. Султанову[151]; б) - по Ш.-Э. Бризо [183]

Филенки похожи на багетные рамки, обрамляющие картины, но, в отличие от них, филенки имели более крупные элементы, а главное они имели ордерное происхождение. Профили филенок были похожи на антаблементы ионического или коринфского ордера и на детали архивольтов. Так же как эти элементы филенки образовывались сочетанием нескольких последовательно уходящих плоскостей с переходными обломами между ними. Обрамляли филенки маленькие криволинейные обломы - каблучки и валики. Все плоскости, входящие в состав филенки, как бы играли и вибрировали между собой, обрамляя ровную

поверхность «зеркала».

Профили филенок отличались большим разнообразием, которые делались тем богаче, чем шире рамка и чем роскошнее отделка стены (см. рис. 2.3.12). Само зеркало филенки делали как в плоскости стены, так и несколько выступающим из нее.

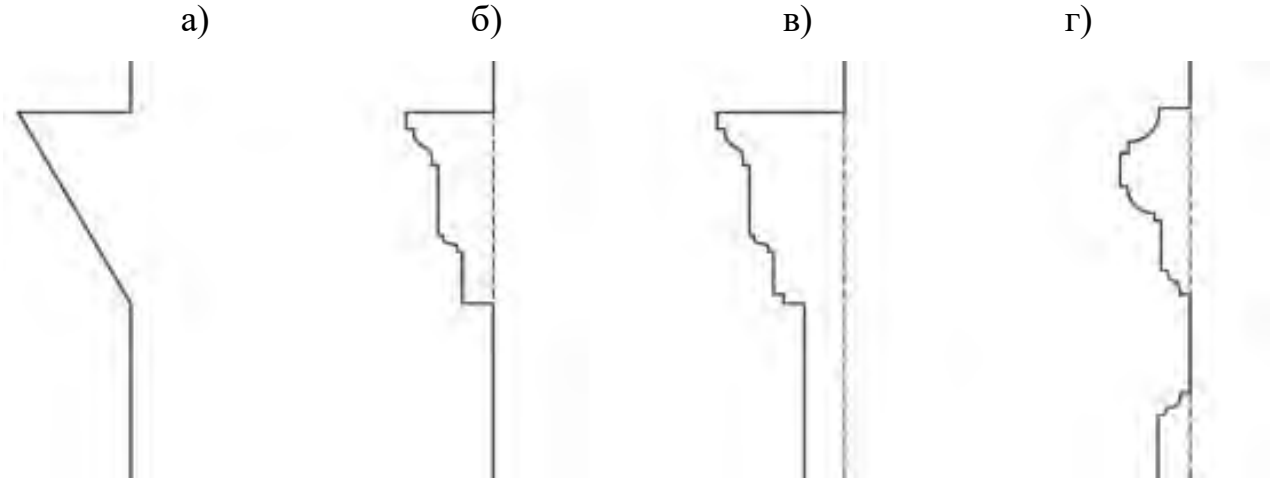


Рисунок 2.3.12. Построение рамки филенки: а – филенка в массах;
б - плоскость зеркала совпадает с плоскостью стены; в, г - плоскость зеркала выступает из плоскости стены

Важной частью филенок являлись углы (см. рис. 2.3.13). Углы филенок могли быть прямоугольными; с входящим прямым углом, заполненным кнопкой; с выходящей четвертью окружности и с небольшими изломами в соединениях с рамкой; с входящей четвертью окружности. На фасадах углы рамок чаще всего были простыми и завершались прямым углом. Редко на фасадах, чаще в интерьерах, угол могли оформить изломом в виде входящего прямого угла. В освободившемся уголке стены иногда помещали круглую розетку или просто гладкий выступающий кружок - кнопку. Кнопка могла быть и квадратной с пирамидальной выпуклостью. Иногда входящий угол был разработан не в виде прямого угла, а в виде четверти окружности. Окружность могла быть как вогнутой так и выпуклой, а так же иметь дополнительные изломы.

а) б) в) г) д)

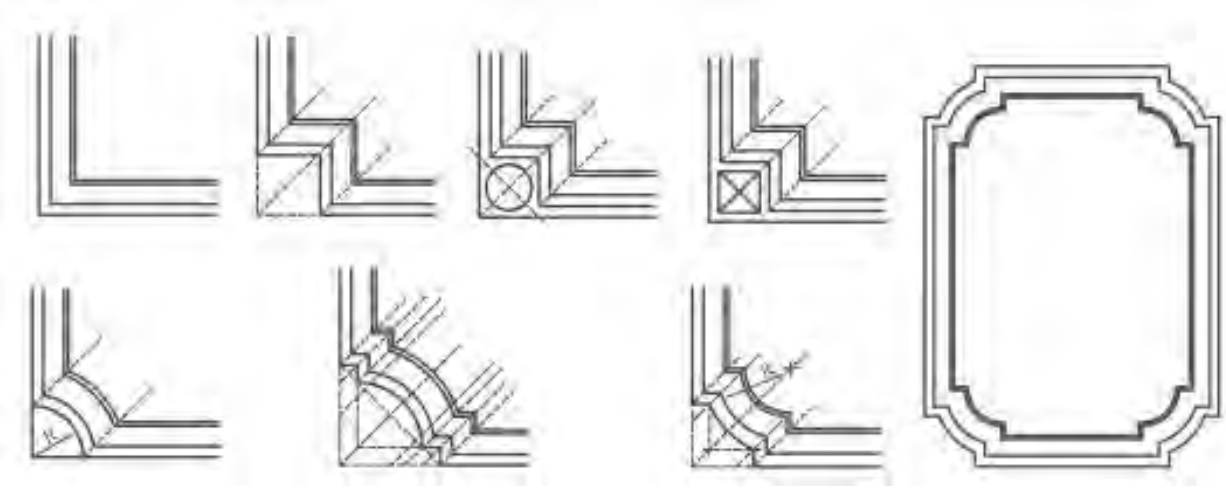


Рисунок 2.3.13. Варианты обработка углов филенок

Рамку филенки могли украшать встроенные орнаментальные мотивы. В эпоху барокко и рококо они были очень затейливы и стали символом стиля (см. рис. 2.3.14).

а) б)

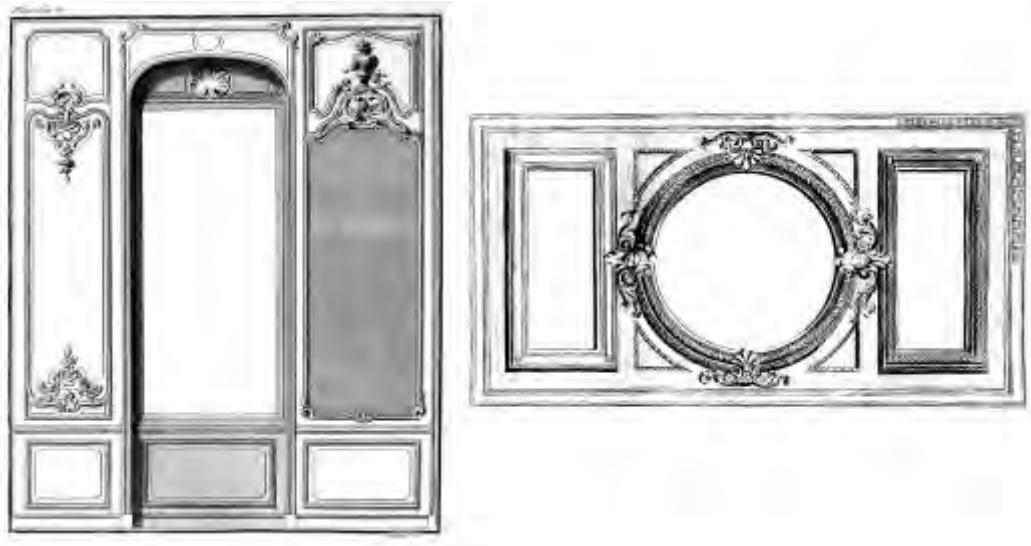


Рисунок 2.3.14. Барочные филенки и рельефные орнаменты:

а – по Ш.-Э. Бризо [183]; б – по О.-Ш. д'Авиле [178]

При богатой отделке поля филенок также украшались. Они могли быть покрыты разноцветными мраморами или вставками гранита. Иногда зеркала заполнялись скульптурным орнаментом, который высекался из камня или отливался из алебастра. Рельефные орнаменты зеркал филенок заполнялись по

традиционным классическим мотивам (см. рис. 2.3.15). Н.В. Султанов писал, что: «заполнения филенок, несмотря на все их разнообразие, могут быть сведены к трем главным типам. Во-первых, они представляют собою растительный мотив, который развивается по прямой или волнообразной линии из какой-нибудь более крупной орнаментальной части, например, вазы, чашечки, аканта и т. п.; при этом нередко встречаются разные добавления в виде небольших фигурок людей и животных, например, амурчиков, грифонов, птиц, дельфинов и т. д. Во-вторых, они заполняются гирляндами, составленных из цветов, плодов, военных трофеев и щитов, перехваченных бантами с развевающимися лентами, добавлением здесь могут служить розетки, венки и львиные головы. Наконец, в-третьих, заполнение филенки имеет вид симметричного лиственного орнамента, у которого нет ни низа, ни верха, и основною линией которого является волнообразная кривая с завитками в обе стороны» [151, стр.89].

а) б) в)



Рисунок 2.3.15.Рельефные заполнения филенок по Н.В. Султанову [151]:
а – растительный мотив, развивающий из вазы; б - мотив щита и гирлянд;
в – симметричный растительный мотив

При украшении филенками длинных протяженных плоскостей часто делался разрыв филенки посредине, с заполнением образовавшегося промежутка кружком, ромбом или более сложной фигурой. Этим добивались более уравновешенных пропорций зеркала филенки (см. рис. 2.3.16).

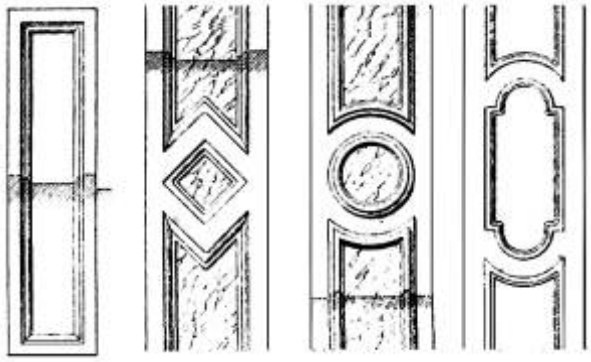


Рисунок 2.3.16. Обработка долинных филенок по Н.В. Султанову [151]

Впадины. Рамка, которая представляет собою простой прямоугольный уступ внутрь стены, без обрамляющей филенки, называлась **впадина** (см. рис. 2.3.17). Глубина впадины была не значительна - на толщину четверти или половины кирпича. Такие впадины могли являться самостоятельным украшением стены или же в них размещали какой-нибудь рельеф или, например, герб. Подобные впадины были переходным видом от филенок к нишам.



Рисунок 2.3.17. Впадины по Н. В. Султанову [151]

Нишей называли такую впадину в толще стены, глубина которой была равна примерно половине ее ширины. Ниши были любимым мотивом украшения стены в эпоху Возрождения и широко применялись архитекторами позднейших эпох — классицизма и барокко. В нишах ставили статуи, вазы или канделябры, но

часто оставляли ниши пустыми. По внешнему очертанию ниши можно было разделить на три типа: прямоугольные, полуциркульные, то есть перекрытые сверху аркой, ниши круглые. В плане ниши могли быть прямоугольные и полукруглые (см. рис. 2.3.18). Соответственно полуциркульная ниша могла иметь потолок в виде цилиндрического свода или завешаться полукуполом. Круглая ниша обычно решалась впадиной полушаровой формы.

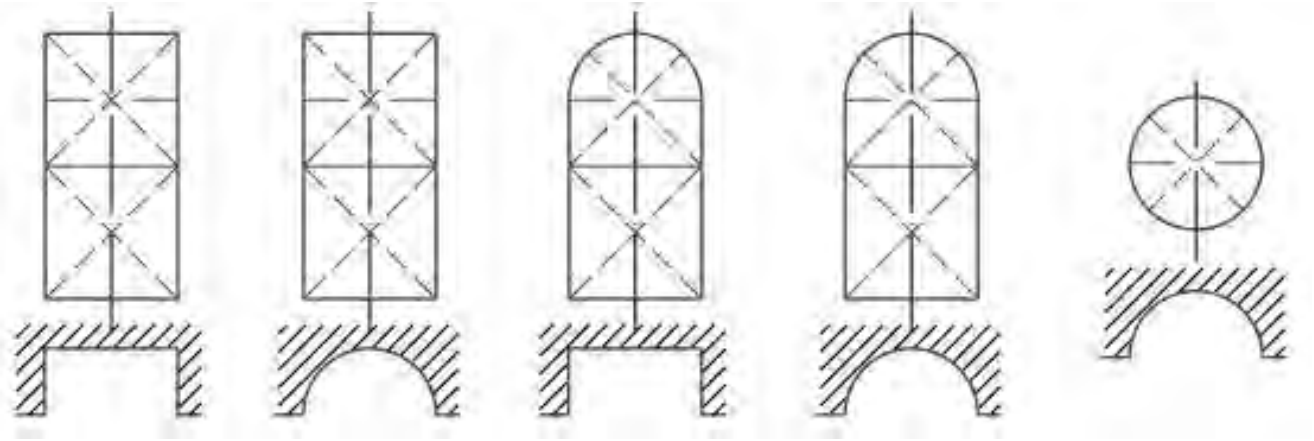


Рисунок 2.3.18. Виды ниш

Круглую нишу представляла собой углубление в форме полушария. Ее обводили широким кольцеобразным обрамлением в виде наличника. В таких нишах обыкновенно помещаются скульптурные головы, как бы выглядывающие из ниш (см. рис. 2.3.12).

а) б) в)



Рисунок 2.3.19. Круглые ниши: а - автопортрет Лоренцо Гиберти на Вратах Рая в баптистерии во Флоренции; б - ниша палаццо Болоньини в Болонье; в - ниша театра в Одессе.

Наилучшею пропорцией для прямоугольных ниш считались соотношения в два квадрата, а для полукруглых и полуциркульных — в два и два с половиною квадрата. Если в полуциркульной нише помещали статую, ее голова должна находиться в центре полукруга или верхнего квадрата.

Внутренность ниши, за исключением верхнего полукупола, решалась лаконично. Она должна была оставаться гладкой, служа фоном для статуи. Иногда поверхность формировали русты, идущие по всей поверхности стены. Верхний полукруг полуциркульной ниши отделялся от основания горизонтальной тягой – импостом. Этот полукруг украшался рельефом в виде раковины, и если ниши была очень большая – виде кессонированного свода (см. рис. 2.3.20).

а) б) в)

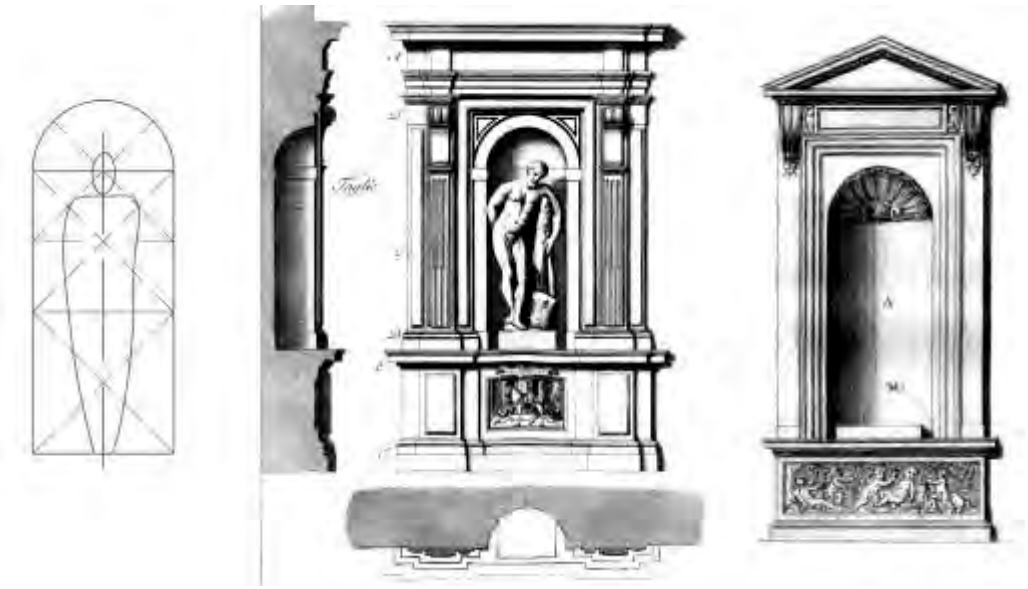


Рисунок 2.3.20. Полуциркульные ниши: а - схема ниши; б - ниша по Ф. Руджери [201]; в) – ниша по Д. Гибсу [193]

Снаружи ниши могли обрамляться разными способами: одни профилировались рустами, другие обрамлялись наличником, наконец, третьи имели архивольт по полукругу и лопатки по ребрам (см. рис. 2.3.21). Самое богатое убранство ниши заключалось в том, что по бокам ее ставились колонны, которые поддерживали антаблемент с фронтоном и опирались вместе с нишей на общий пьедестал. Эта отделка близко подходит к ордерному убранству окон.

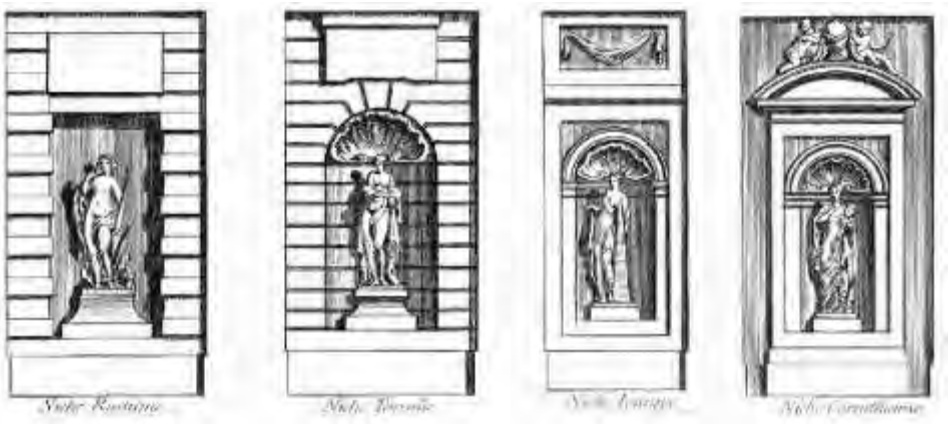


Рисунок 2.3.21. Обрамление ниш

Картушем называли декоративное украшение в виде щита или развернутого свитка, на котором изображали герб, эмблему, инициалы владельца, знаменательную дату и т. д. (см. рис. 2.3.22). Название картуш произошло от итальянских корней - «cartoccio», обозначающего сверток, рулон и от «carta», в переводе - бумага.



Рисунок 2.3.22. Картуши

Картуши стиля Возрождения ведут свое начало от средневековых щитов, которые прибивали на стены замков и дворцов. В готическую эпоху для этой цели применяли боевые щиты, очертание которых состояло из прямой линии наверху и опрокинутой стрельчатой кривой внизу. Затем эта форма была заменена формою турнирного щита или тарча, очертания которого были несимметричны. Тарчем называли легкий небольшой деревянный щит, покрытый пластинками из оленьего рога. С одной стороны он имел полукруглый вырез для пропуска копья, а его поверхность его делалась выпуклой, чтобы с нее легко соскальзывало копье противника. Перенесенная в скульптуру форму, плоскость щита-тарча стала

отличаться необыкновенным разнообразием. Появились прихотливые вырезы по краям, которые располагались симметрично относительно вертикальной оси (рис. 2.3.23).

Параллельно с формою тарча, применялась и форма боевого щита со стрельчатым очертанием внизу. При этом она получала орнаментальную обработку, так по углам делались завитки, а посредине располагали пальметку или острие, на которое надевали корону.

В дальнейшем помимо средневековых форм щита для картушей применяли и форму овала с выпуклою поверхностью, форму сильно вытянутого ромба и даже искривленную форму свитка и т.д. Если картуш имел простую круглую или овальную форму, он назывался медальоном. Медальоны можно рассматривать как промежуточную форму между картушем и рельефом.

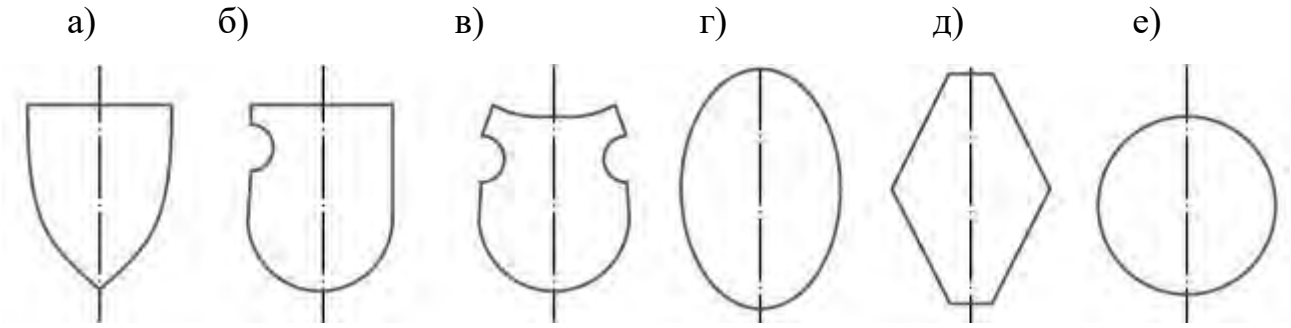


Рисунок 2.3.23. Формы щитов на картушах: а - боевой щит; б – турнирный тарч; в – симметричный «трач»; г – овальный щит; д – ромб; е – круглый медальон

В позднем Возрождении и барокко убранство картушей обильно украшали всевозможными завитками, которые впоследствии стали неотъемлемой принадлежностью картушей. Края картушей по образцу гербов могли декорироваться скульптурным орнаментом, к которому нередко присоединяли фигуры людей и геральдических животных (см. рис. 2.3.24).

Картуши располагали в простенках между окнами, в тимпанах фронтонов. В раннем ренессансе картуши часто прикреплялись к углу здания на высоте второго этажа.

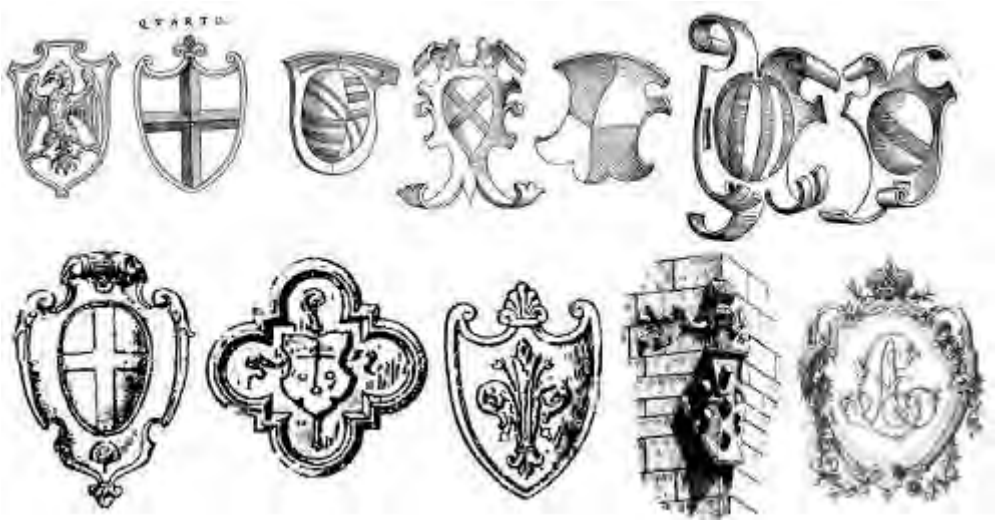


Рисунок 2.3.24. Щиты и эмблемы на картушах

На стенах зданий могли так же располагать декоративные **доски** с надписями. Такие доски встречались еще в Древней Греции и в Древнем Риме. В римской архитектуре на досках размещали надписи, поясняющие причины постройки данного сооружения с обозначением года постройки и имен заказчиков. Иногда надпись была очень краткая, указывала лишь имя того, кому здание посвящено, например, императору - «Божественному Титу», или для известного девиза римского народа - S P QR (сенату и римскому народу).

Формы досок были разнообразны (см. рис. 2.3.25). Простейшая форма — прямоугольник с четырьмя кнопками на углах. Существовали доски с боковыми верхними выступами, или ушками, предназначенными для помещения бронзовых кнопок, которыми прикрепляли доску к стене. Ушки часто заменяли боковыми выступами в виде ласточкина хвоста, на которых так же размещали кнопки. Вместо ушек по бокам могли делать парные завитки, глазками которых служили шляпки кнопок.



Рисунок 2.3.25. Доски на зданиях Древнего Рима по Н.В. Султанову [151]

Подобные прямоугольные доски для надписей использовались на зданиях в стиле Возрождения, откуда перешли в классическую архитектуру. Пропорции досок стали более правильными в классическом понимании, то есть менее вытянутыми в горизонтальном направлении, обычно прямоугольной формы или же прямоугольной с ушками по углам. Иногда ушки на углах заменяли прямоугольными выемками, и тогда доска приобретала форму филенки. Доски обычно делали из более прочного материала, чем поле стены. Встречались мраморные, бронзовые с позолотой и даже чугунные доски. Они были прочно прикреплены к стене штырями, заканчивающимися снаружи шляпками в виде кнопок (см. рис. 2.3.26).



Рисунок 2.3.26. Доски

Рельефы и статуи. В Греции и Риме, в периоды итальянского Возрождения и классического искусства произведения скульптуры занимали в здании определенное и заранее приготовленное им место, а образы и сюжеты соответствовали назначению сооружения. Эта подчиненность скульптуры и живописи архитектуре сообщало великим произведениям Греции, Рима и Италии ту целостность и то художественное единство, которое так ценилось в эпоху классицизма.

Скульптурные элементы на зданиях могли иметь вид объемной скульптурной формы или рельефа. Статуи изображали героев и богов, опираясь на традиции Древнего Рима. Так, например, театры было принято украшать статуями Аполлона и муз, библиотеки — изображениями мудрецов и поэтов, триумфальные арки — воинами и т. д. Здания могли так же украшать вазами, фигурами животных - львов, орлов, грифонов (см. рис. 2.3.27).

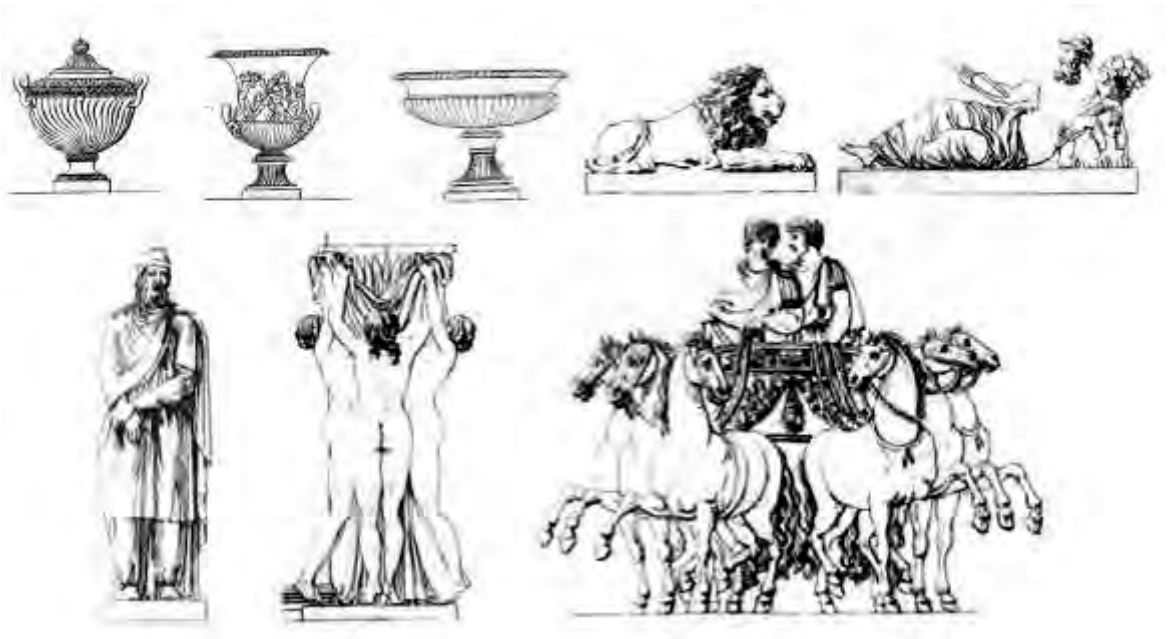


Рисунок 2.3.27. Скульптурные элементы на классических зданиях по Ж. Дюрану [186]

Статуи ставились:

- по верху здания – на парапетах, аттиках и фронтонах,
- в отдельные ниши,
- у стены между колоннами,
- перед колоннами и пилястрами.

Скульптурные элементы, установленные по верху здания, обычно ставились на парапеты и аттики. Под каждой статуей была своя тумба (см. рис. 2.3.28а). На парапетах ставили фигуры в полный рост и вазы. По центру аттика скульптурные композиции могли разрастаться до грандиозных масштабов - конные квадриги несли фигуры древнеримских богов и героев. Если статуи ставили непосредственно на венчающий карниз, то их обычно располагали на фоне аттиковой стенки, при этом каждая статуя, имела сзади свою отдельную тумбу (см. рис. 2.3.28б). На самом карнизе делали выступы под каждой статуей. В случае завершения здания фронтоном, статуи располагали на вершине и по углам фронтона (см. рис. 2.3.28в). В центре ставили высокое изображение – стоящую фигуру, треножник, акротерий, по бокам - низкую сидячую фигуру, грифона или полуакротерий.

а) б) в)



Рисунок 2.3.28. Скульптурные элементы по верху фасада здания по И. Бюльману [184]: а – палаццо Порто в Винченце; б – арка Константина в Риме; в - фронтон Парфенона в Афинах

При размещении статуи в прямоугольных и полуциркульных нишах скульптурные фигуры ставили в полный рост (см. рис. 2.3.29а). Если в полуциркульной нише помещали статую, ее голова должна находиться в центре полукруга или верхнего квадрата ниши. В медальоны круглых ниш располагали головы и бюсты. Фасады монументальных сооружений украшали колоннами.

Если между колоннами приходится глухая стена, то промежуток могли поставить статуи. Эти статуи могли стоять на выступе цоколя или на выступе нижнего этажа, если колонны украшали второй этаж. Наконец последний случай, предполагал установку статуй перед колоннами или пилястрами. Такие скульптуры в Античные времена оформляли вход в храм или гражданское здание (см. рис. 2.3.29б).

а) б)

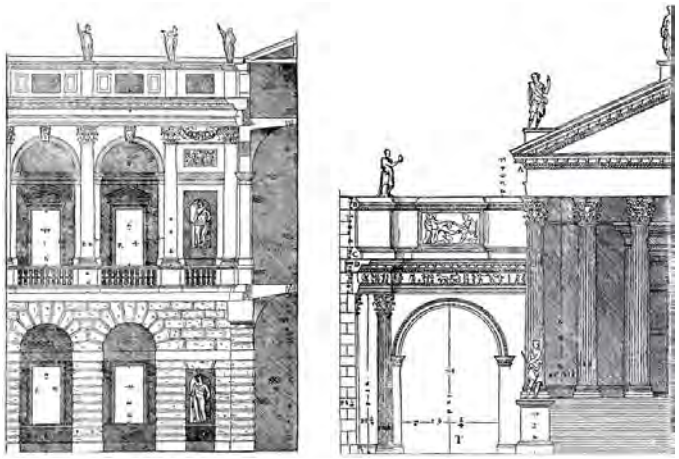


Рисунок 2.3.29. Статуи на фасадной стене здания по А. Палладио [117]

Кроме статуй, здания украшали также **рельефами.** Выделяли два вида рельефа: **горельеф**, то есть высокий или полный рельеф, и **барельеф** - низкий или плоский рельеф. Горельефом называли такие скульптурные украшения, у которых фигуры были вылеплены полностью, то есть имели свою естественную толщину и были лишь прислонены к полю стены. В барельефах, наоборот, фигуры имели толщину меньшую, чем в натуре, были вылеплены плоско и выступали из поля стены не более, чем наполовину своей толщины. Применение горельефов или барельефов находилось в прямой зависимости от положения украшаемого ими места на фасаде здания. Если это место было расположено вверху стены и далеко от глаз зрителя, то ставили горельеф. Если же это место было расположено невысоко, то рекомендовали размещать барельефы. Рельефы, применяемые для украшения фасада здания, следовало делать лаконичными и удобными для восприятия. Количество рельефных планов ограничивали одним или двумя уровнями. Рельефы изображали исторические события или какие-нибудь сцены из религиозной или даже семейной жизни, обычно в античных традициях. Рельефы делались из камня, мрамора, терракоты, гипса и бронзы. Рельефы располагали: на стене здания: над воротами, над окнами или нишами, в простенках между окнами; в виде длинных фризов, тянувшихся под венчающим карнизом или украшающих собою антаблементы колонных портиков (см. рис. 2.3.30а), в виде заполнения на тимпанах фронтонов, венчающих собой здание (см. рис. 2.3.30б).

а) б)



Рисунок 2.3.30. Рельефы на фасадной стене здания: а – барельеф на стене и по фризу по И. Бюльману [184]; б - горельеф на фронтоне.

Фрески. Живописные изображения в Италии являлись важным средством для украшения зданий. Стенопись существовала либо в виде отдельных картин, либо в виде орнаментики. Живопись наносилась в технике – фрески. Слово «фреска» происходить от итальянского *al fresco* - живо. Фреской называли стенную живопись, сделанную на свежее положенном и еще сыром слое штукатурки. Цвета красок проникали в штукатурный слой, и составляли с ним единое целое. В суровом климате Санкт-Петербурга украшение живописью фасадов почти не использовалось, в следствии, ее крайней не долговечности. Фресковая живопись применялась только для внутренних помещений, и не была пригодна для фасадов, подвергающихся действию воды и солнца, мороза и ветра.

Кроме фресковой живописи для украшения фасадов в Италии применялся способ **сграффито**. Слово «сграффито» происходило от итальянского sgraffiare — выцарапывать. Этот декоративный прием, впервые появившийся в Италии в XVI веке, состояла в том, что на поверхность стены накладывался сперва темный слой штукатурки, а сверх него - второй, светлый слой краски. Нанесенный на краску рисунок при помощи острого инструмента процарапывался так, чтобы обнажить местами темный слой и получить, таким образом, двухцветный рисунок. Прием сграффито использовали для украшения фасадов в Италии, Австрии, Германии (см. рис. 2.3.31), но в России этот применяли очень редко. Практика показала, что при необходимости частого восстановления штукатурного слоя первоначальный рисунок искажается и быстро утрачивается.

а) б)



Рисунок 2.3.31. Фрески и сграффито: а – фрески в Помпеях; б – сграффито зданий в Пизе

В отличие, от фресковой живописи **мозаика** обладала гораздо большей прочностью, устойчивостью к сезонным переменам климата и следовательно долговечностью. Слово мозаика произошло от итальянского «*mosaico*» или латинского «*musinum*» — буквально «посвящённое музам». Под мозаикой подразумевали картину, сложенную из небольших разноцветных кусков какого-нибудь цветного материала, плотно пригнанных один к другому и скрепленных специальным цементом, как между собою, так и с грунтом, на который они наложены. Мозаику в архитектуре подразделяли на два вида: штучную и наборную. Штучную мозаику составляли из более или менее крупных пластин разноцветного натурального камня, вырезанных по определенному рисунку, подобранных по тонам и плотно пригнанных друг к другу. Наборную мозаику составляли из одинаковых по размеру маленьких кубиков. Мозаика — одна из самых древних техник декоративно-прикладного искусства. Ее знали еще древние греки, в Древнем Риме техника мозаики получила широкое распространение. Римские мозаики выкладывали из маленьких кубиков (столбиков) смальты или камня, иногда использовали гальку и мелкие камешки. Применение смальты расширило палитру мозаики и привело к созданию картин, конкурирующих с живописью. Значительное изменение в мозаику внесла византийская техника изготовления смальтовых кубиков, в толщу которых вводили тончайшие пластинки золота. Такие кубики создавали эффект преломления света, и золотая мозаика играла самыми разнообразными оттенками. Наборная (часто называемая флорентийской) мозаика отличалась от римской тем, что рисунок создавался не из мелких кубиков, а из точно подогнанных друг к другу разноцветных пластинок мрамора и яшмы. Каменным тонким пластинкам придавали контуры изображаемого предмета. Мозаика представляла собою дорогой и редкий способ украшения. В России мозаику во всех ее видах широко применяли для украшения интерьеров и крайне редко для украшения фасадов вплоть до середины XIX века.

а) б) в)



Рисунок 2.3.32. Мозаики: а – флорентийская штучная мозаика; б – римская наборная мозаика

Цвет и фактура стен. При решении фасада имели важное значение цвет или фактура кладки стены. Выбор цвета стен здания соответствовал стилевым представлениям конкретной эпохи. Классические вкусы требовали сдержанной теплой, ветлой гаммы. О цвете Дуров писал: « Тона эти большей частью желтые, золотистые, красноватые и коричневые, серые и т.п. Они не должны бы ты ярки, для смягчения этой неприятной для глаза яркости, к чистому тону прибавляется некоторая другая, убивающая яркость, краска, делающая тон несколько более вялым. Вообще, теплые желтоватые тона приятнее холодных синеватых. Рекомендуется, вообще, окрашивать фасады в два тона; все выступающие членения и скульптурные крашения фасада окрашиваются светлым тоном, а само поле стены более темным» [56, с.58].

Оштукатуренная стена окрашивалась в тона, соответствующие цвету естественного камня - известняка, песчаника, гранита. Тона эти были большей части желтые, золотистые, красноватые, коричневые, серые и т. и. В строгом классицизме они не должны были быть яркими, насыщенными или темными. В России рекомендовалось окрашивать фасады в два тона. Все выступающие членения и скульптурные украшения фасада окрашивали более светлым тоном, а само поле стены — более темным и насыщенным. В результате цвет декоративных элементов часто оставляли белым, а цвет стены выбирали из теплой гаммы. Такое несколько контрастное для классических вкусов решение объяснялось мрачностью северного климата.

Фактура поверхности стены делали гладкой, кроме поверхностей обработанных рустами. Фактура рустов могла быть различной: от грубо сколотой «скалы» - до ровной, с неглубокими прожилками швов. Русты с глубоким рельефом располагали на цоколе, и далее к верху стена имела более легкие русты или гладкую фактуру поверхности. В Российском классицизме естественный камень применялся значительно реже. Известняком и гранитом облицовывали цоколи и цокольные этажи. Темный цвет камня на цоколе делал, фасад более уравновешенным и устойчивым, что так ценилось в классической эстетике. Целиком облицовывали стены здания гораздо реже. Местный известняк давал грубую поверхность и легко выветривался, гранит был очень дорог и тяжел в обработке, мрамор – крайне не долговечен в северном климате. В Италии и станах Европы облицовка стен плитами из естественного камня – мрамора, известняка применялась чаще (см. рис. 2.3.33). Итальянский мрамор позволял облицовывать стены из плит небольшой толщины, но большой поверхности и различного цвета. Сочетанием плит — белых, черных и серых, зеленых (verde antico), красных (порфир), желтых (яшма), синих (ляпис-лазурь) и ярко-зеленых (малахит) - на фасадах итальянских храмов и дворцов составляли разнообразные узоры и орнаменты. Плиты компоновали в картины, обрамленные тонкими платинами, по образцу филенчатых симметричных картин.

а) б)



Рисунок 2.3.33. Облицовка стен мрамором [184]: а – фрагмент стены собора Санта-Мария дель Фьоре; б – фрагмент интерьера Пантеона в Риме

2.3.2 . Верхние завершения стен, крыши и купола

Элементы, расположенные на фасаде выше венчающего карниза, назывались – верхними завершениями стен. К ним относили (см. рис. 2.3.34):

- фронтоны, полуфронтоны, щипцы,
- парапеты, балюстрады и решетки на крышах,
- аттики,
- крыши и купола.

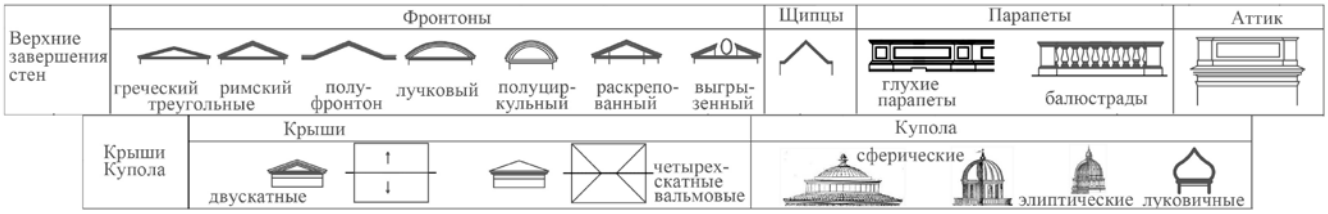


Рисунок 2.3.34. Виды верхних завершений стен

Фронтоны – торцы двускатной крыши, оформленные по законам ордерных классических построений. Фронтоны отличались значительным разнообразием форм, но свое начало они вели от треугольных классических греческих и римских фронтонов. Выделяли следующие виды фронтонов (см. рис. 2.3.35):

- треугольный греческий,
- треугольный римский,
- лучковые,
- полуфронтоны
- полуциркульные и эллиптические,
- раскрепованные,
- выгрызенные.

Первые четыре вида использовались эпоху строго классицизма. Последние три теоретиками строгой классической архитектуры отвергались, и они применялись в эпоху барокко.

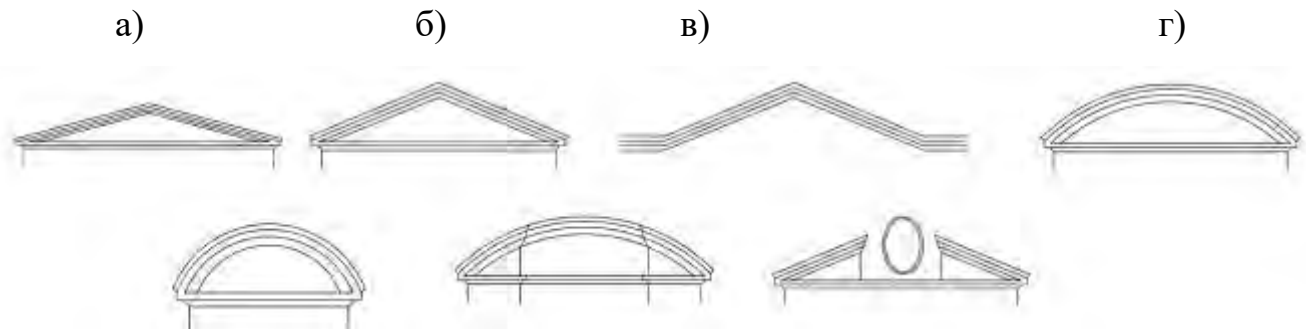


Рисунок 2.3.35. Виды фронтонов: а – греческий; б – римский; в – треугольный плуфронтон; г – лучковый; д – полуциркульный; е – раскрепованный; ж – выгрызенный

Треугольные фронтоны – такие фронтоны имели форму треугольника, который образовывался одним горизонтальным и двумя наклонными карнизами. Треугольные фронтоны бывали двух типов – греческие и римские. Они имели разные углы наклона крыши. Греческие фронтоны делали ниже, а римские фронтоны – выше.

Угол **греческого фронтона** определяли графическим способом (см. рис. 2.3.36а). От линии наибольшего расширения строили вниз **равносторонний** треугольник. Треугольник вычерчивали по циркулю: из противоположных точек основания, радиусом равным ширине фронтона, проводили дуги до пересечения (точка С). Из пересечения радиусов (точка С), строили перпендикуляр к основанию фронтона. Далее из точки пересечения (точка С), радиусом ширины фронтона, проводили дугу. Точка пересечения дуги с перпендикуляром становилась вершиной фронтона.

Построение наклона **римских фронтонов** так же производили графическим способом (см. рис. 2.3.36б), но от линии наибольшего расширения строили вниз **равнобедренный** треугольник. Определяли середину основания фронтона, и из середины радиусом, равным половине основания фронтона проводили полуциркульную дугу. От середины основания фронтона также чертили перпендикуляр. Далее, из пересечения полуциркульной дуги и перпендикуляра,

проводили дугу через точки наибольшего расширения фронтона. Точка пересечения дуги с перпендикуляром становилась вершиной фронтона.

а) б)

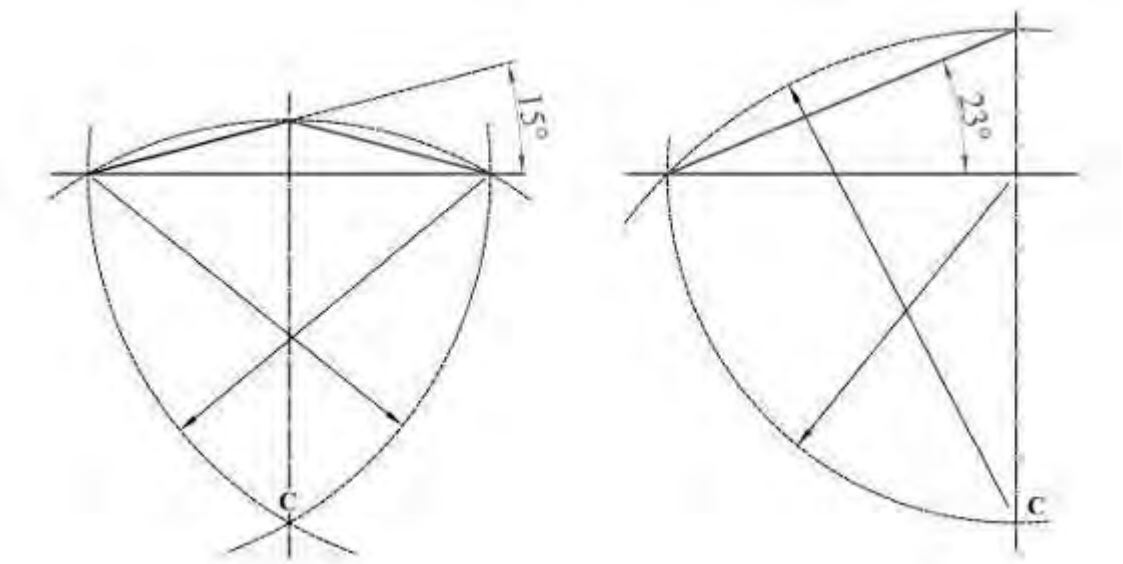


Рисунок 2.3.36. Построение угла наклона карнизов фронтонов: а – греческого; б – римского

При измерении угол наклона греческого фронтона был примерно равен 15 градусам, а угол наклона римского фронтона около - 23 градусов. Столь незначительная разница в построении и в углах наклона, приводила к заметным изменениям в пропорциях. Фронтоны греческие легко визуально отличить от римских (см. рис. 2.3.37).

а) б)

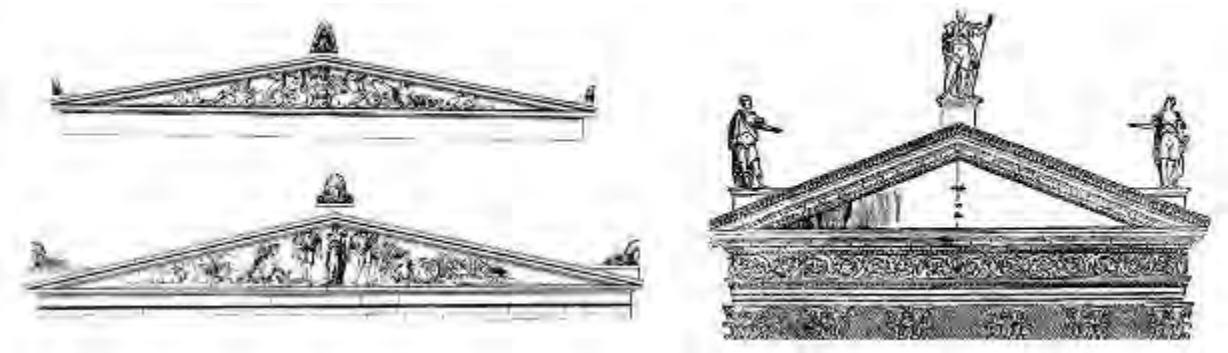


Рисунок 2.3.37. Греческие и римские фронтоны [184]: а – греческие; б – римские

Всякий треугольный фронтон состоял из следующих частей:

горизонтального карниза, двух наклонных карнизов, среднего пространства стены между карнизами, называемого тимпаном или полем фронтона (см. рис. 2.3.38). Классический треугольный фронтон ставили на венчающий антаблемент здания. Плоскость тимпана фронтона являлась продолжением плоскости фриза, и не выступала за плоскость стены. По двум наклонным сторонам фронтона проводили обычный венчающий карниз, а по формы горизонтального карниза фронтона подвергали изменению. Всякий классический карниз должен был состоять из трех частей: поддерживающей части, свешивающейся плиты (слезника) и венчающей части. По горизонтальному основанию треугольника тянули тот же карниз, но не полностью, а – желоба. Поверх слезникового камня горизонтального карниза делали наклонную плоскость для отвода воды от стены тимпана.

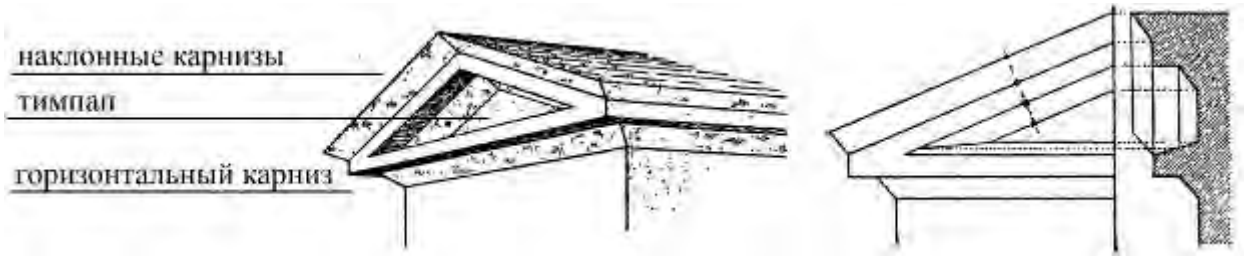


Рисунок 2.3.38. Построение фронтонов в массах по И.Б. Михаловскому [151]

Карнизы фронтонов, без зубцов и модульонов, соответствовали ордерным карнизам. Такие наклонные и горизонтальные карнизы рисовали по одинаковым шаблонам, только у горизонтальных карнизов фронтонов снимали верхний профиль. Проблема возникала, если фронтон ставился над колонами сложных ордеров - ионического или коринфского. На наклонных верхних карнизах фронтонов тогда появлялись зубчики и модульоны или кронштейны. Эти элементы на наклонных карнизах обычно теряли свою прямоугольную форму. Зубчики и кронштейны делали косоугольными и направленными вертикально вниз. При этом старались расположить зубчики так, чтобы в верхнем углу фронтона оказался зубчик, а не промежуток (см. рис. 2.3.39).

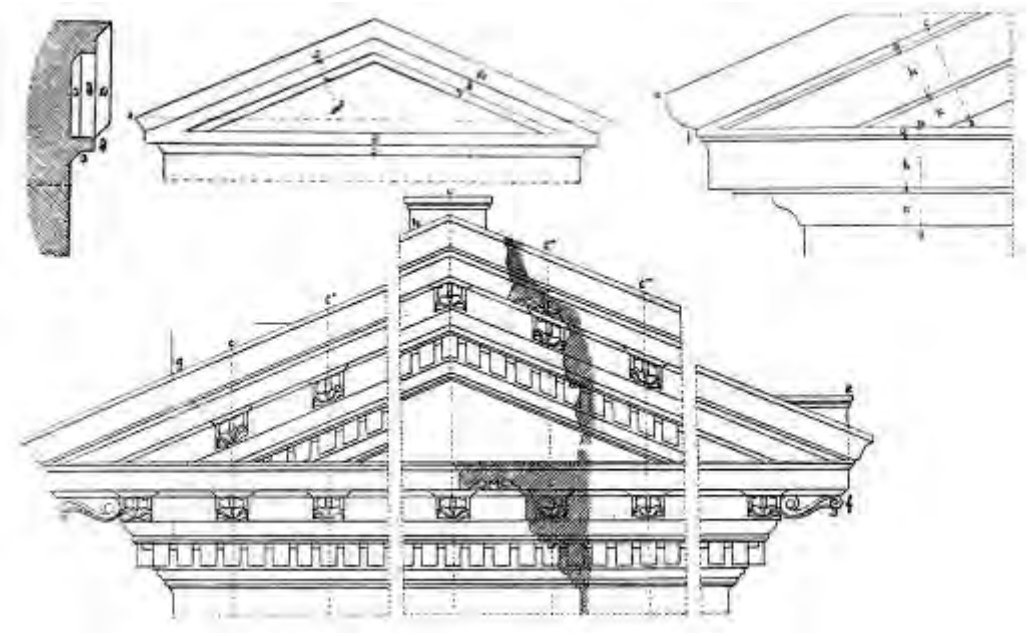


Рисунок 2.3.39. Построение треугольного фронтона по Н.В. Султанову [151]:
а – построение в массах; б – карниз фронтона тосканского ордера;
в – коринфского ордера

Тимпаны фронтонов редко оставляли гладким, их украшали. Простейшим украшением тимпана было поле с филенками. Часто в больших тимпанах ставили рельефы, которые по своему содержанию соответствовали назначению здания. На частных домах помещали герб владельца в картуше, на манежах – скульптурные изображения воинов и всадников, на театрах – лиры, маски и т.д. Рельефы могли быть как плоские, так и полные, то есть горельефы и барельефы. В тимпанах могли размещать так же окна. В больших фронтонах окна делали обычно полукруглые, а в небольших фронтонах – круглые или овальные. Фронтоны украшались не только рельефами в тимпанах, но и специальными формами и статуями, поставленными поверх фронтона. Они ставились в трех местах: на нижних углах и в вершине треугольника. Традиционные украшения наверху фронтона, состоящие из расходящихся влево и вправо листьев (пальметт), приподнятых на двух спирально закрученных завитках – назывались **акротериями** (см. рис. 2.3.40). Акротерии напоминают веер из пальмовых листьев. Внизу на углах фронтона ставили подобные же формы, но половинчатые.

Нижние орнаменты строились так, будто верхний акротерий перегнут по вертикальной оси пополам под прямым углом. Нижние украшения называли – **полуакротериями**. Под пальметтами акротерии делали специальную площадку, вертикальная грань которой обычно соответствовала плоскости слезникового камня и не свешивалась за ее пределы.

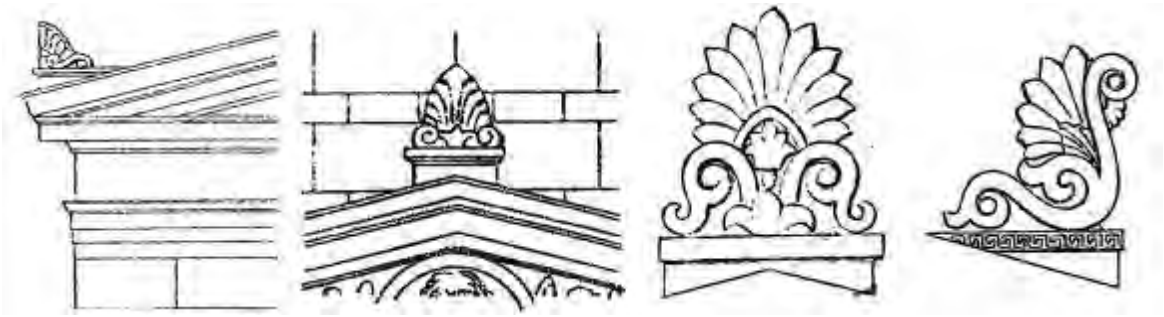


Рисунок 2.3.40. Акротерии и полуакротерии [151]

Скульптурная форма акротериев произошла от греческих антефиксов (см. рис. 2.3.41). **Антефикс** (лат. antefixum, от ante - спереди и fixus - прикреплённый), украшение из мрамора или терракоты в виде пальметты или щита с рельефом. Оно обычно помещалось по краям кровли вдоль продольной стороны античного храма. Антефиксы закрывали нижние открытые торцы черепиц. Впоследствии, эта форма перешла с продольной стороны храма на фронтон, несколько увеличилась в размерах, и стала традиционной для классических портиков.

а) б)

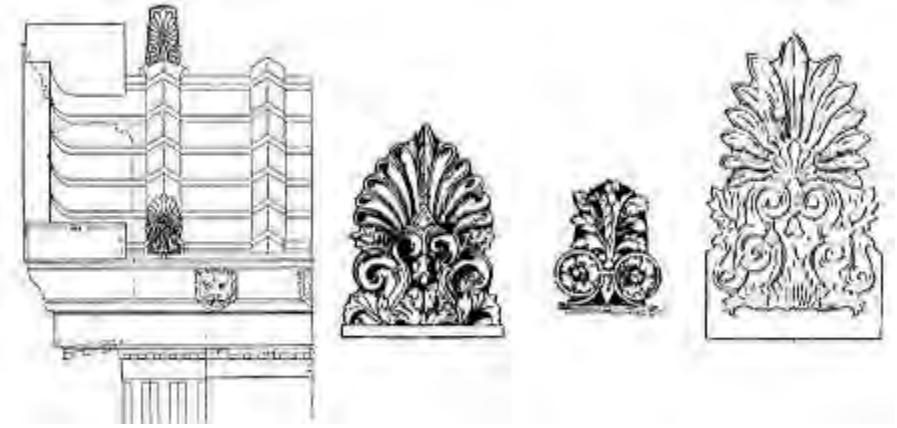


Рисунок 2.3.41. Греческие антефиксы: а – терракотовая черепичная крыша древнегреческого храма Дианы Пропилеи в Элевзине по И. Бюльману [184]; б) – греческие антефиксы [151]

Иногда на месте акротерий ставили статуи. Тогда для обеспечения большей устойчивости статуи, ее дальше отодвигали от свеса. Для нее делали столик (подставку) так, чтобы он не свешивался за основную линию антаблемента, благодаря чему карниз освобождался от нагрузки. Статуи на треугольные фронтоны ставили вертикально в полный рост, они как бы контрастировали с протяженным характером фронтона. Лежащие или сидящие статуи на треугольном фронтоне – принадлежность эпохи барокко.

На фронтонах общественных зданий изображали богов и героев древнего мира, а на храмах - ангелов и святых. Кроме статуй, на углах фронтонов могли поставить крылатых грифонов, жертвенные треножники, вазы и т. п. (см. рис. 2.3.42).

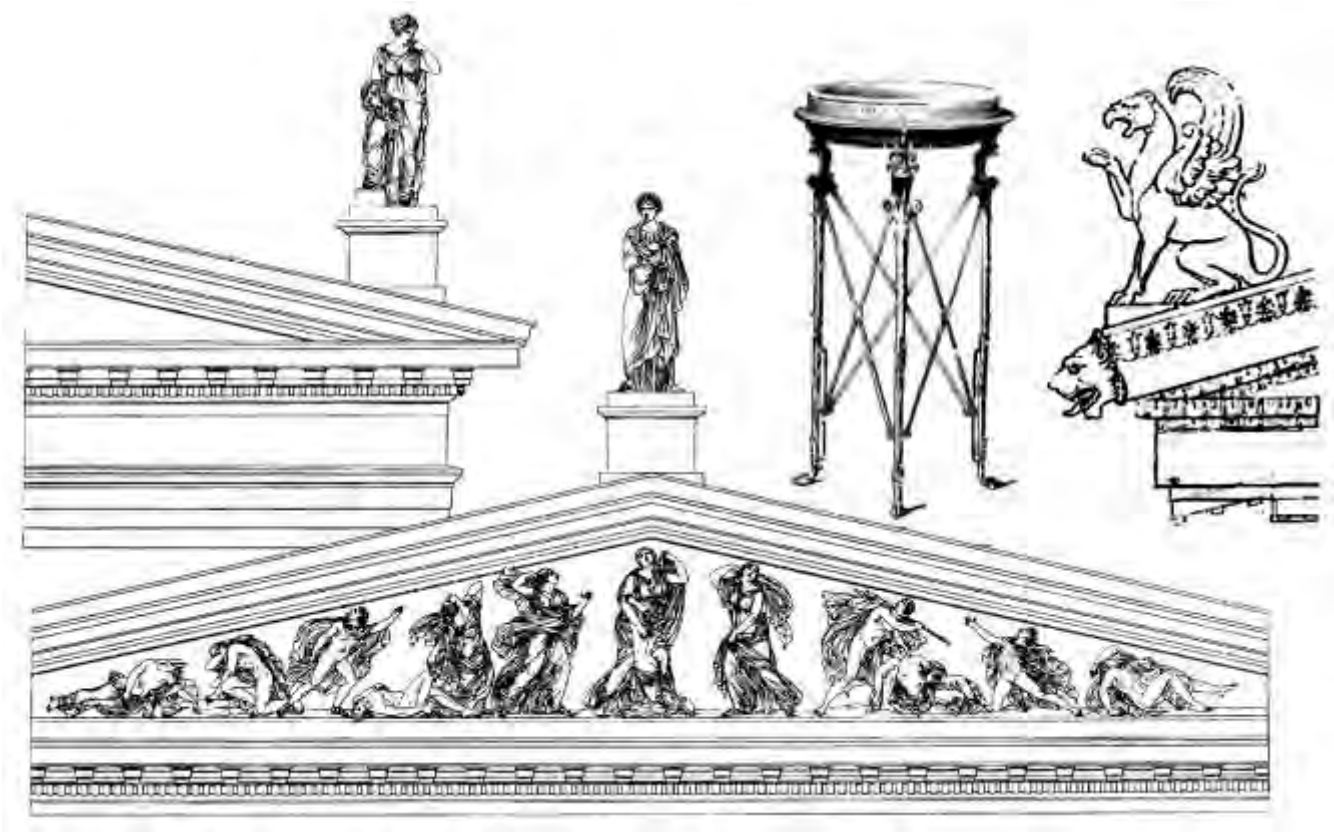


Рисунок 2.3.42. Украшения фронтонов [151]

Полуфронтоном назывался фронтон, у которого горизонтальный карниз прерван посередине (см. рис. 2.3.43). Полуфронтон может быть без нижнего горизонтального карниза или с фрагментами разорванного нижнего карниза. Такие фронтоны делали, если на стене приходилось размещать окно в том месте,

где проходит горизонтальный карниз фронтона. Построение полуфронтона ничем не отличалось от построения римского фронтона. При небольших размерах разрыв горизонтального карниза освобождал поле для помещения на нем какого-нибудь украшения - картуша, рельефа и т. п. Полуфронтоны в период классицизма допускалось делать при украшении дверей, ниш окон и тому подобных мелких частей зданий. Большие полуфронтоны встречались в период барокко.

а) б) в)



Рисунок 2.3.43. Полуфронтоны по Н.В. Султанову [151]: а – окно палаццо дель Валентино в Турине; б – полуфронтон; в – деталь полуфронтона

Лучковый фронтон имел дугообразную форму (см. рис. 2.3.44а). Лучковым такой фронтон называли потому, что его форма была подобна луку с натянутой тетивой. Для построения лучкового фронтона использовали то же построение, что и для треугольного римского фронтона. Определялась высшая точка фронтона, через нее и крайние нижние точки проводили дугу. Все линии профилей дугообразного фронтона строили из одного центра. Лучковый фронтон ставился на малых выступах фасадов, или же использовался как украшение окон и дверей. Для перекрытия больших фронтонов он не применялся, ибо в таком случаи наверху образовывалась большая площадка малой кривизны, и на ней задерживались снег и вода. Лучковые фронтоны украшались так же богато, как и треугольные.

Существовали даже фронтоны, очерченные по дуге овала или **эллипса** (см. рис. 2.3.44б). В эпоху раннего Возрождении делали полуциркульные фронтоны. Мотивами для украшения таких фронтонов служили пальметты и розетки. Поле

тимпана заполнялось сплошь орнаментом, обрабатывалось филенками, и иногда ставили круглые окна. Такие фронтоны в период строго классицизма не делали, и классически правильными не считали.

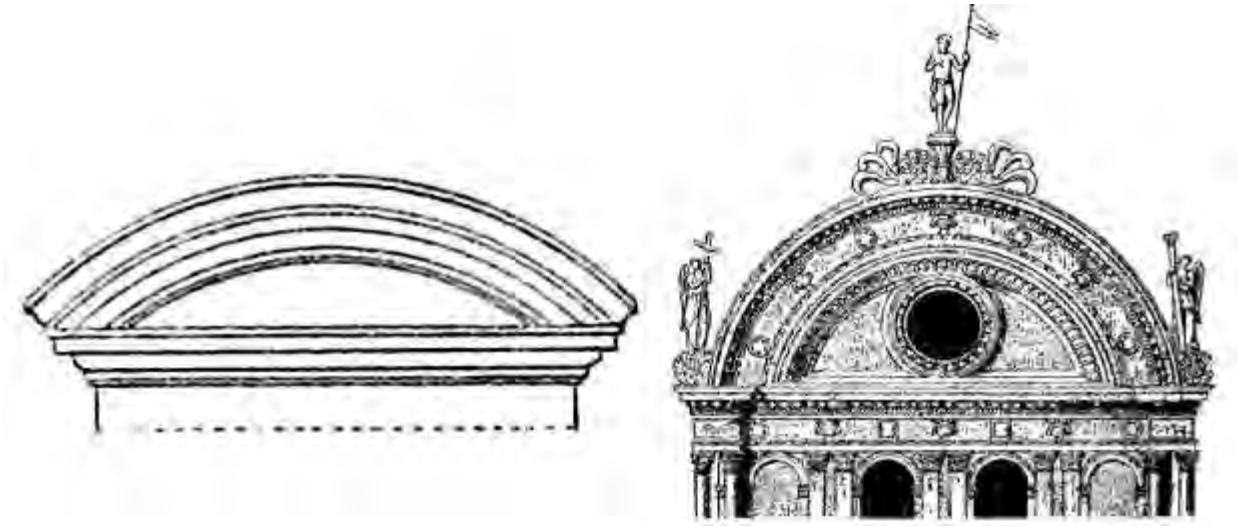


Рисунок 2.3.44. Лучковый и полуциркульный фронтоны [151]

Раскрепованные фронтоны ставили на раскрепованные колонны. Углы фронтона, которые располагались над колоннами, выступали вперед, а основная плоскость тимпана фронтона западала и совпала с плоскостью стены. Раскрепованные фронтоны, как и раскрепованные колоны характерны для периода барокко.

В некоторых случаях средняя часть фронтона частично разрывалась врезающимися в нее другими формами, картушами и рельефами. Такой неполный фронтон назывался разорванный или **выгрызенный фронтон** (см. рис. 2.3.45)**.** Примеры разорванных фронтонов встречались часто в архитектуре итальянского барокко и позднее обходят всю Европу, но классическими эти формы не признавали. Вот характерное высказывание Н.В. Султанов: «Но форма эта совершенно бессмысленна и безвкусна и поэтому не должна быть применяема в изящной архитектуре» [151, стр.220].

а) б) в)



Рисунок 2.3.45. Раскрепованные и выгрызенные фронтоны [151]:
а – треугольный раскрепованный фронтон; б - полукруглый раскрепованный фронтон; в - выгрызенный фронтон

Помимо классической формы фронтона, для оформления торцов зданий в архитектуре XVIII-XIX вв. иногда использовалась другая форма – **щипец** (см. рис. 2.3.46). Щипец, в отличие от фронтона, не отделялся горизонтальным карнизом и имел гораздо более крутые скаты. Форма щипца произошла от средневековых готических зданий и в архитектуре итальянского Ренессанса встречалась редко.

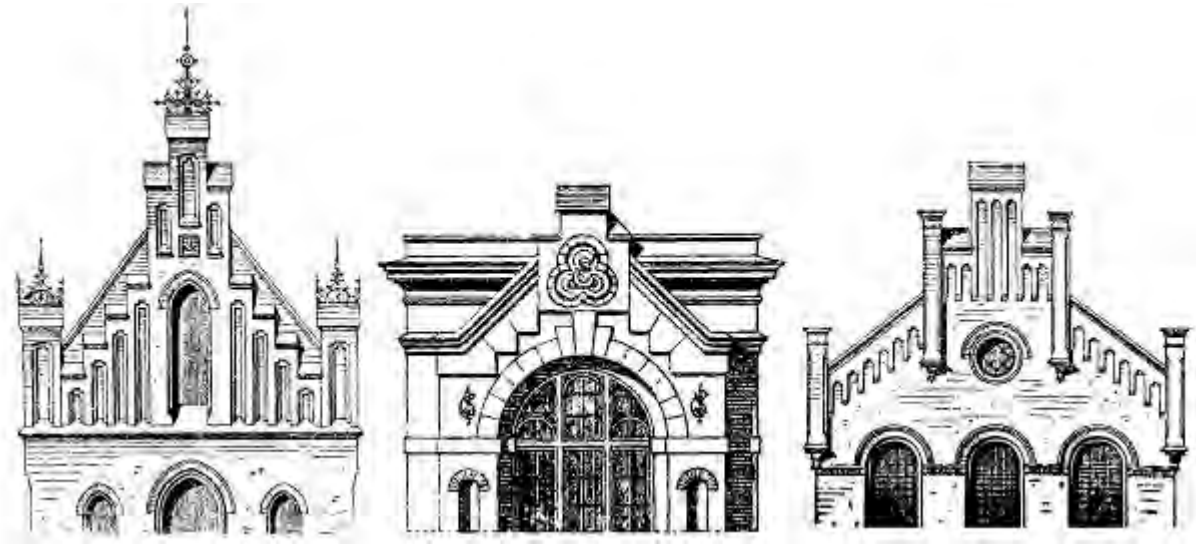


Рисунок 2.3.46. Щипцы

Распространенным видом завершения стен являлись **парапеты. Парапет** – невысокая стенка, расположенная на здании выше карниза. Свое начало парапеты вели от военной архитектуры. Это слово имеет происхождение от итал. parare — защищать и petto — грудь. Впоследствии парапетами стали называть и

ограждающие стенки, идущие вдоль террасы, балкона, набережной или моста. Парапеты на крыше обычно тянули вдоль всего фасада. При возведении парапета преследовали три цели: парапет несколько зрительно повышал здание, придавая ему большую стройность, заслонял вид кровли и обеспечивал безопасность при хождении по крыше, например при ее очистке от снега.

Парапеты могли решаться как глухие стенки, как балюстрады, а в XIX веке и как решетчатые ограждения. Парапет обычно имел высоту около 1 метра. Н. Султанов указывает величину от 1 аршина 2 вершка до 1,5 аршин [151, с. 224]. В зданиях больших масштабов парапет мог значительно превышать указанную величину. Соотносили высоту парапета и с величиной антаблемента, и высоту его делали от половины до высоты антаблемента.

а) б)

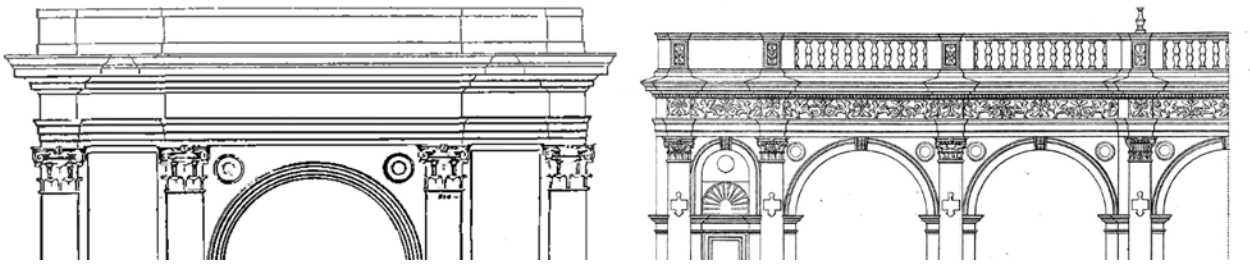


Рисунок 2.3.47. Парапеты: а - глухой парапет банка Сан-Спирито, арх. А. да Сан-Галло по П. Летаруйи [188]; б – парапет в виде балюстрады в соборе Сполето[184]

Решение элементов глухого парапета отталкивалось от упрощенного повторения форм пьедестала. В парапетной стенке, как в пьедестале, выделали цоколь, стул и карниз. Плоскость цоколя ставили вровень с плоскостью стены. Так как стенка парапета казалась слишком длинной и однообразной, ее расчленяли на отдельные звенья. Между звеньями выделяли столбики, которые прорисовывали в пропорциях подобных пьедесталам. Расположение столбиков согласовывали с находящимися ниже частями фасада. Тумбы ставили по осям простенков, а заполняющие стенки располагали над окнами. Верхнюю

поверхность парапета покрывали кровельным железом. В нижней части парапетной стенки делали длинные отверстия - щели для отвода воды (см. рис. 2.3.48).

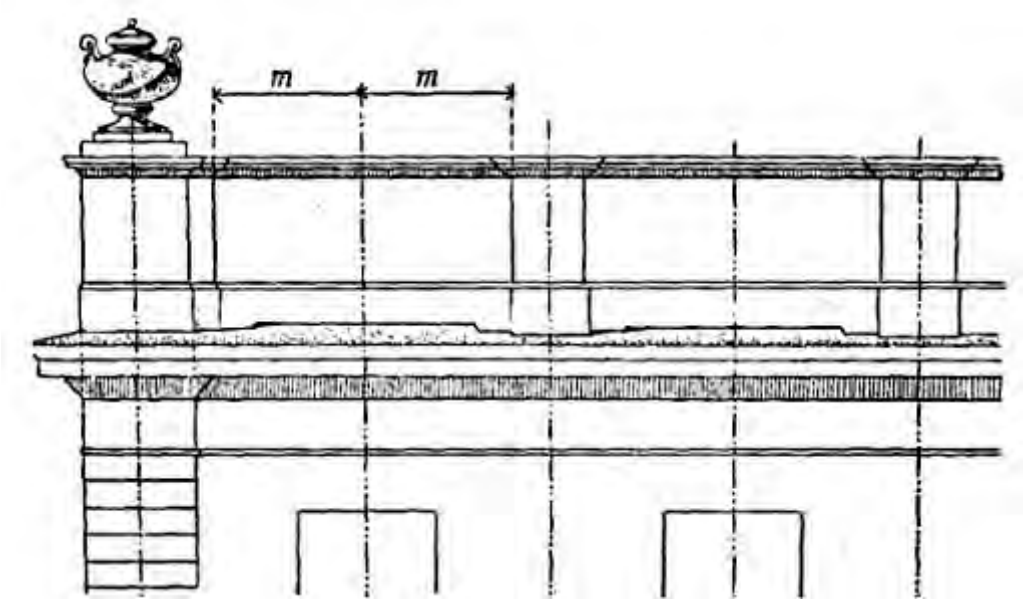


Рисунок 2.3.48. Построение парапета по И.Б. Михаловскому [110]

Тумбы имели квадратное сечение. Пропорции тумбы, отношение ее высоты к ширине составляли 1,5 или 2 квадрата. Высоту карниза тумбы делали от 1/5 до 1/6 ее высоты. Нижнюю часть тумбы рисовали значительно выше, чем базу пьедестала, так как снизу она закрывалась карнизом, и была плохо видна зрителям (см. рис. 2.3.49). Поле стены промежутка между столбиками могло быть гладким или украшалось углубленными филенками. Тело столбиков (тумб) также украли филенками, иногда с выпуклой средней частью, для придания столбикам большей массивности. На тумбы парапетов часто ставились статуи или вазы.

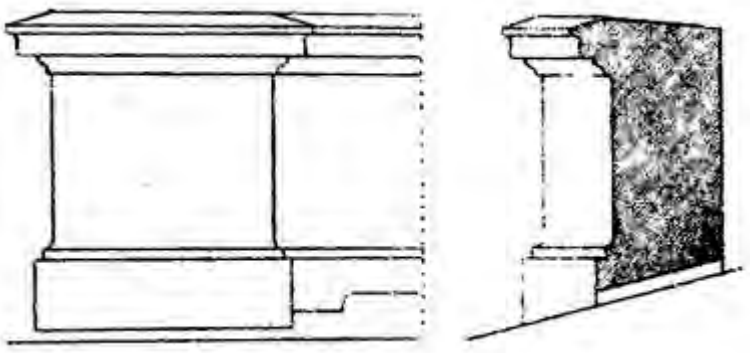


Рисунок 2.3.49 Тумба по Н.В. Султанову[151]

Красивым решением парапета являлось замена сплошной стенки между тумбочками **балюстрадой**. Балюстрадой назывались ограждения из балясин. Ряд балясин ставили между тумбами, решенными по типу пьедесталов. Число балясин было от 4 до 12. Расстояние между балясинами должно было равняться половине диаметра их наибольшего расширения, соответственно площадь просвета равнялась примерно площади заполнения. Балясины ставили всегда на нижнюю обвязку и сверху закрывали поручнем. Поручень и нижняя обвязка были продолжением карнизов и цоколя тумб. Высота балясины всегда была равна высоте стула тумбы. Балюстрада позволяла смягчить резкую линию перехода от плоскости стены к пространству неба, которое фигурными узорами просветов прорывалась между балясинами. Выше, на тумбах парапета, стояли вазы или статуи. (см. рис. 2.3.50). Таким образом, происходил постепенный, смягченный переход от сплошного массива стены к открытому пространству.



Рисунок 2.3.50. Парапет с балюстрадой по Д. Гибсу [193]

Вместо каменных балюстрад в XIX веке стали ставить железные **решетки**. Решетки были более функциональны, удобны и долговечны в северном климате на крыше. Решетки делали из разных материалов – железные, чугунные, бронзовые. Они могли быть кованные и литые. Литые решетки изготавливаются путем оливки, и они имели не только силуэт, но и форму (см. рис. 2.3.51). Литые решетки редко применялись для ограждения кровли. Литые из бронзы были слишком дороги. Дешевые чугунные литые решетки были слишком хрупкими. Они легко разбивались при чистке снега.

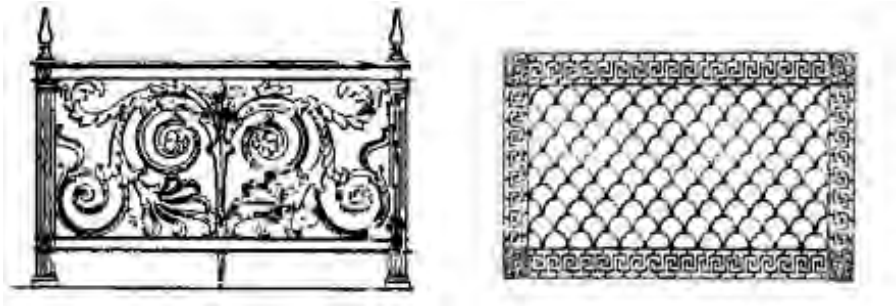


Рисунок 2.3.51. Литые решетки по Н.В. Султанову [151]

Более распространенными решетками на крыше были железные, кованные (см. рис. 2.3.52). Такие решетки не имели рельефа, они отчерчивали свой рисунок на фоне неба одним силуэтом. Железные элементы кованых решеток выгибали и закручивали. Элементы были квадратного, полосового и круглого сечения. Так как сварка стала широко распространяться только в начале 20 века, железные элементы решеток скрепляли болтами и колечками.

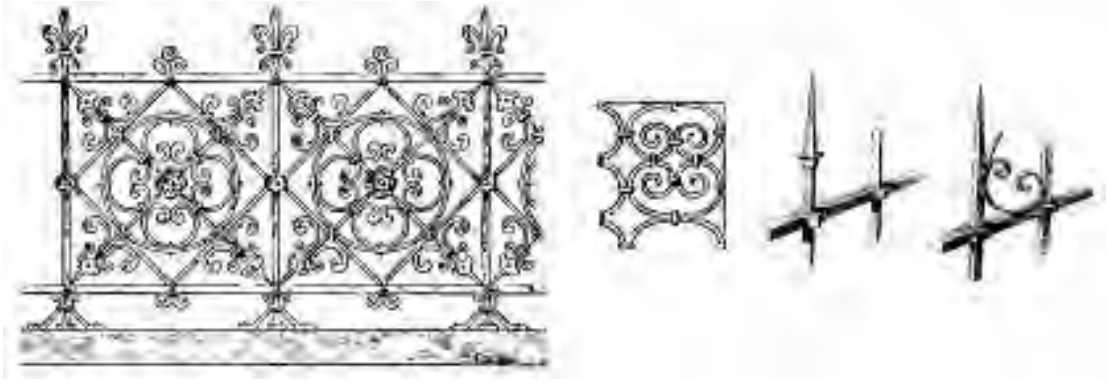


Рисунок 2.3.52. Железные кованые решетки парапетов и приемы соединения по Н.В. Султанову [151]

Металлические решетки классических зданий ставили между каменными тумбами, ибо считалось, что без тумб они будут смотреться слишком легкими по сравнению с плоскостью стены фасада (см. рис. 2.3.53). Тумбы ставили над осевыми центрами простенков, заполняющие решетки над окнами. Верхняя линия решетки должна была быть на уровне верхней линии карниза тумбы. Рисунок решетки компоновали в семеричный орнамент, заключенный в прямоугольные рамки. Орнамент зависел от стиля фасада дома.

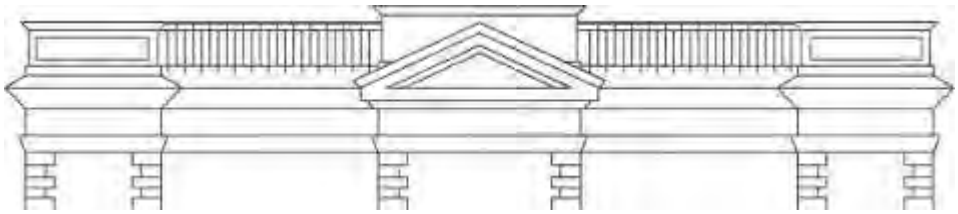


Рисунок 2.3.53. Установка решеток и парапетов

Аттиком называли высокую стенку, расположенную над венчающим карнизом (см. рис. 2.3.54). Аттик значительно выше парапета. Древние римляне ставили аттики над триумфальными арками аттика. Эти величественные сооружения украшались ордерами и завершались полными антаблементами. Римляне ставили сверх антаблемента триумфальных арок высокую стену и размещали на них надписи. Первые надписи были посвящены покорению Аттики, центральной части Греции. Отсюда и произошло название всей архитектурной формы. В эпоху Возрождения и классицизма высота аттика к венчающему здание антаблементу составляла 1,5–2 раза. Встречалось поднятие аттика в 3 и даже в 3,5 раза выше антаблемента. По архитектурной обработке аттик был подобен пьедесталу и парапету. Главную часть аттика составляла плоскость стены, обработанная филенками, образующими большое поле для надписи. У этой стены внизу имелось расширение — цоколь, а вверху — карниз. Нижняя часть, цоколь аттика, делалась значительно выше, чем цоколь ордерного пьедестала, так как снизу цоколь аттика заслонялся большим свесом карниза. Остальные элементы соответствовали ордерному пьедесталу.

а) б)



Рисунок 2.3.54. Аттики: а – аттик триумфальной арки Тита в Риме по И. Бюльману [184]; б – аттик фонтана Треви в Риме по П. Летаруйи [188]

Аттик могли ставить на здание совместно с парапетом. В этом случаи аттики делали на главных выступающих частях, а парапеты располагались над впадинами и второстепенными частями фасадов. Аттики украшали статуями. Перед аттиком ставили с тумбочки, на которых возводили статуи, и которые хорошо вырисовывающиеся на фоне стены аттика. Сверху аттика, над его тумбами, также могли разместить скульптуры. По центру аттика, в особо торжественных случаях ставили сложную скульптурную группу, изображающую античную колесницу, запряженную четверкой или шестеркой лошадей, управляемых крылатым гением, несущим славу победителям (квадрига).

Так как аттик имел значительную высоту, то возникала возможность устройства в нем целого дополнительного этажа (см. рис. 2.3.55а). Получающийся таким образом этаж назывался - аттиковый этаж. Для освещения, расположенных в нем помещений, делали окна, в плоскости стены между вертикальными тумбочками. Окна аттиковых этажей получали лежачую (горизонтально вытянутую) форму, чаще всего близкую к квадрату. Окна обрамляли простые наличники, по рисунку близки к филенкам. Палладио разработал этот прием, и пользовался им во многих проектах.

От эпохи Возрождения пришел прием устанавливать над центром фасада аттиковый этаж, увенчанный треугольным фронтоном (см. рис. 2.3.55б). Это решение критиковалось последователями строгой классики, так как над одной венчающей формой ставилась другая. Тем не менее, благодаря многочисленным образцам этот прием прочно вошел в практику архитектуры.

а) б)

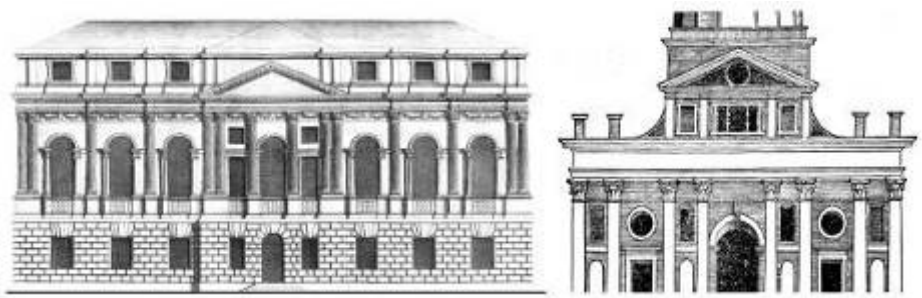


Рисунок 2.3.55. Аттиковые этажи: а – здание с аттиковым этажом по Д. Гибсу [193]; б – аттиковый этаж под фронтоном по С. Серлио [204]

В эпоху барокко делали высокие аттики, по размерам существенно превосходящих римские. Архитекторы трактовали аттик, как стену и сверху ставили лучковый фронтон (см. рис. 2.3.56). Барочные аттики с боку поддерживали большие валютообразные элементы - **эвольвенты**. Название «эвольвенты» происходит от латинского «evolvere» – разворачивать. Общая форма, сочетавшая аттик, фронтон, эвольвенты, боковые тумбы производила впечатление странно изогнутого фронтона.

а б



Рисунок 2.3.56. Аттики: а – барочный аттик фонтана Аква Феличе в Риме по П. Летаруйи [188]; б – барочный аттик по П. Ле Мюе [187]

Крыши и купола. При рассмотрении верхнего завершения стен необходимо остановиться на решении **крыш** в архитектуре исторических зданий. К ним отношение в классицизме было несколько особое. В курсе теории архитектурных форм описание построения крыш опускали или приводили в самом конце. Н.В. Султанов писал: «Затем устройство самой кровли, за редкими исключениями, ограничивается обыкновенно исключительно строительными приемами, без всякой заботы об каком-либо изяществе или красоте; если же, кроме того, мы припомним наши безобразные слуховые окна и разбросанные без всякого порядка грубые дымовые трубы, то невольно придем к тому заключению, что внешность наших крыш, за малыми исключениями, может испортить любой фасад. Вот почему прикрыть крышу, отчасти или совсем, является крайне полезным» [151, стр.407]. Крыши строго классицизма прятали за парапетами и аттиками (см. рис. 2.3.57а). При изображении фасада крышу могли вовсе

опустить, как не существенный для архитектурных форм элемент (см. рис. 2.3.57б). Между тем ни один фасад без крыши не мог существовать.

а) б)



Рисунок 2.3.57. Крыши классических зданий: а – четырех скатная вальмовая крыша Д. Гибсу [193]; б – чертеж фасада без крыши по Ж.-Ф. Неффоржу [196]

Крыша классического здания была скатной. Крыша состояла из стропильной конструкции и собственно кровли, которая покрывала крышу. Подчеркивалась разница в терминах: крыша включала кровлю, а не на оборот. Наклонные плоскости крыши, составлявшие ее поверхность, назывались – **скатами**, пересечение скатов крыши - **ребрами**. Верхнее горизонтальное ребро крыши носило название **конька**. Впалое ребро крыши - **разжелобком** или **ендовой.**

Уклоном крыши называли угол, образуемый между ее скатом и горизонтальной плоскостью. Величина «уклона» крыши зависела от разных причин, например: от климата той местности, где возводилось сооружение, и от качеств того материала, из которого делалась кровля. В южных странах, где дождя и снега бывало очень мало, уклон крыши, возможно, было делать минимальным. В северных странах, где выпадает много осадков, уклон делали больше, чтобы обеспечивать максимально быстрое удаление дождя и снега. Независимо от этих естественных причин, на уклон крыши влиял архитектурный стиль и мода эпохи. Крыши строго классицизма имели небольшой уклон, прятались за парапетами. В принципе, их следовало делать как можно ниже, и уклон кровли ограничивал только климат страны и применяемый материал. «Строгий фасад, построенный по

правилам колонного ордера, не следует увенчивать не соответствующей ему высокой и крутой кровлей» [56, стр. 86]. Крыши барокко, французского маньеризма, напротив, были высокими, и имели мансарды. В России уклон кровли ограничивало законодательство. В Строительном Уставе была статья 317, которая гласила: „На всех строениях, по линии улиц устраиваемых, но не имеющих правильных архитектурных фасадов, колонн, пилястров и фронтонов дозволяется делать кровли высотою две седьмых противу ширины самого строения, не включая в ширину строения карнизов. Высота кровли считается от поперечных связей, в которые укрепляются стропильные ноги" [143, стр.317]. Высоту подъема всегда выражали в дробных долях от всей ширины двускатной крыши, а не от половины ее. Поэтому, если говорилось, что «высота крыши равна 2/7» это значило, что вся ширина крыши разделена на 7 частей, из которых две части взяты, по центру, в высоту. Максимальный угол подъема по уставу, следовательно, составлял современные 30 градусов.

Фасады «правильные», то есть построенные по законам классических форм, умели угол наклона греческих и римских фронтонов. Греческий фронтон имел около 1/6 в подъеме, то есть 15 градусов, а римский —1/4, соответственно - 23 градуса. Угол уклона крыши более 18 градусов для железной кровли в Санкт-Петербурге является вполне функциональным.

Односкатные крыши устанавливали на хозяйственных постройках или боковых флигелях. Такая крыша была самая простая по устройству, а потому и самая дешевая. Она имела значительные недостатки, с точки зрения классической архитектуры. Ее фасад был несимметричен, и потому не поддавался правильной классической обработке. Односкатную крышу делали в Петербурге на зданиях, поставленных на границе владений. Уклон обращали внутрь двора, так как закон воспрещал спускать дождевую воду на двор к соседу.

Двускатную крышу делали всегда с двумя одинаковыми скатами. Такая форма совершенно симметрична, что давала возможность оформлять ее торец щипцом или фронтоном. Традиции двускатных крыш восходила к греческим и римским храмам. Эта крыша применялась как в зданиях с великолепными

фасадами, так и в утилитарных постройках.

Большинство классических зданий имело **четырехскатные крыши**. Скаты такой крыши назывались **вальмам**и, а сама крыша - **вальмовой**. Построение этой крыши должно было соответствовать нескольким требованиям:

- скаты должны иметь одинаковый уклон,

- карниз должен был быть горизонтальным и идти на одной высоте по периметру всего здания,

- конек должен был быть горизонтальным.

Если здание было прямоугольное в плане, то его перекрывали на четыре ската под углом 45 градусов в горизонтальной проекции. В случае, более сложного плана приходилось использовать специальные построения (см. рис. 2.3.58).

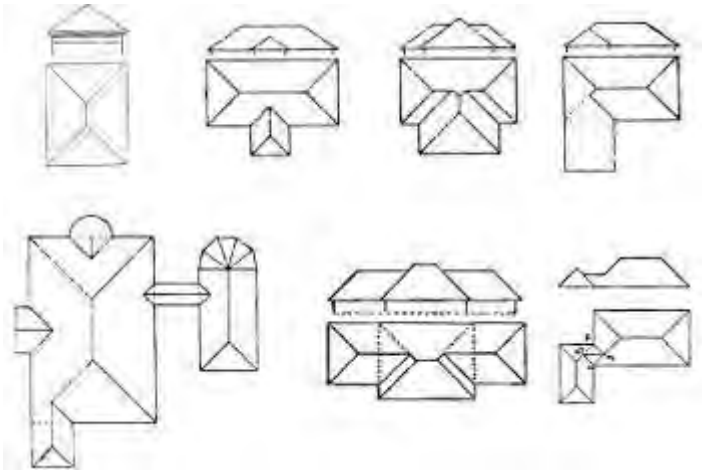


Рисунок 2.3.58. Построение вальмовых крыш по Н.В. Султанову [151]

Сложный план мог представлять собой целую совокупность геометрических фигур. Принципиально суть построений крыши на таком плане сводилась к тому, что сначала выбирали набольший прямоугольник, покрывали его четырехскатной крышей, а затем последовательно примыкали к ней остальными, более мелкими частями (см. рис. 2.3.59). Карниз и конек делали всегда горизонтальными, но когда задача решить «правильно» крышу становилась совершенно не возможной, допускалось делать чуть разные углы скатов, но так чтобы это было не заметно снизу.

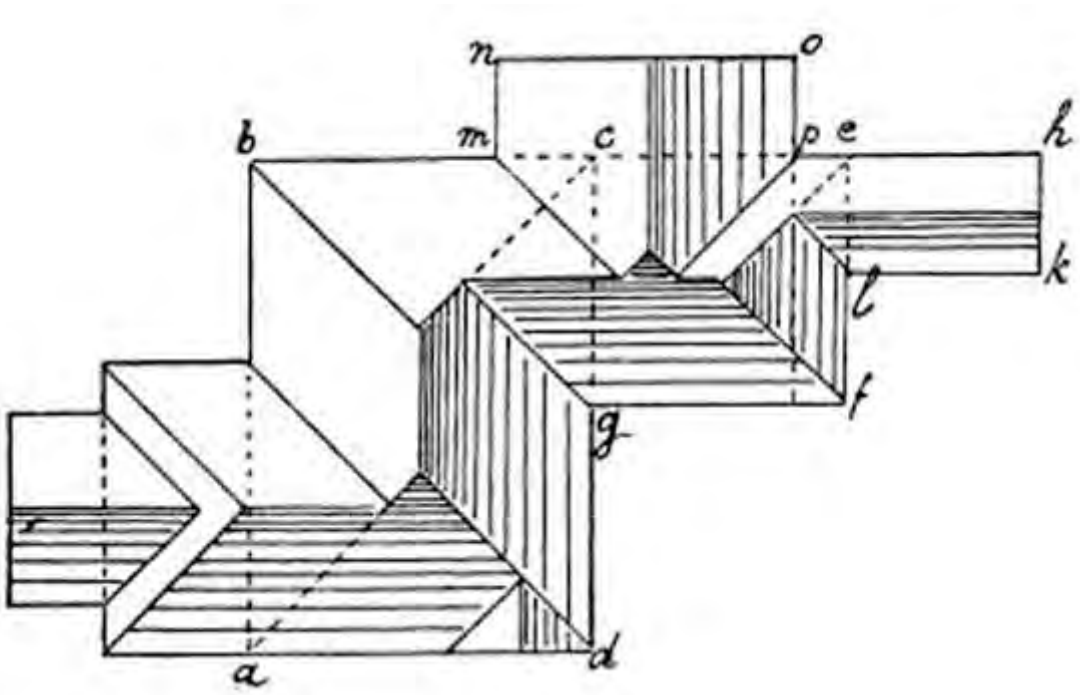


Рисунок 2.3.59. Построение сложных вальмовых крыш по В.Г. Залесскому [61]

Другие формы скатных крыш - полувальмовые, мансардные (см. рис. 2.3.60), пирамидальные и т.д. - использовались периоды эклектики и барокко. Мансардные барочные крыши строились в Санкт-Петербурге по время правления Петра Первого. Скат таких крыш делался с переломом. Угол уклона таких крыш в вертикальной проекции достаточно крутой. Построение же в горизонтальной плоскости полностью соответствует обычной вальмовой крыше. Линии ендов и ребер строились под 45 градусов, обеспечивая этим один угол наклона всех скатов крыши.

а) б)

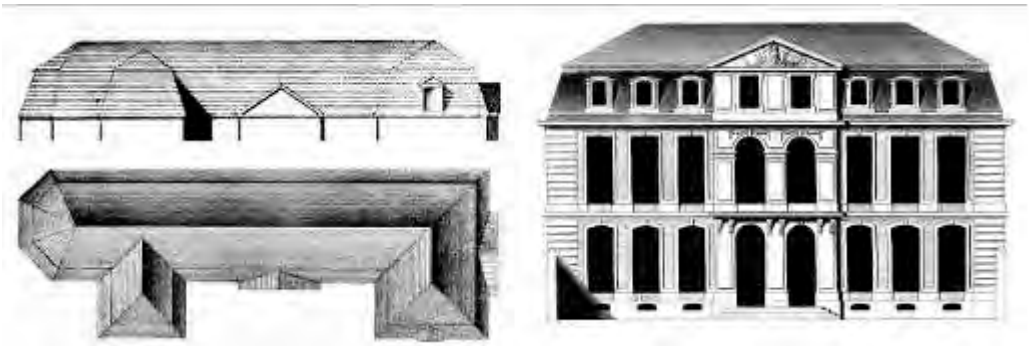


Рисунок 2.3.60. Построение вальмовых крыш: а - по М.Е. Романовичу [136]; б-по Ж.-Ф. Неффоржу [196]

Купола. В отличие от крыш, купола являлись композиционными акцентами на фасаде классических зданий. Купол (итал. *cupola* — купол, свод, от лат. *cupula*, уменьшительное от *cupa* — бочка) — пространственная несущая конструкция покрытия, по форме близкая к полусфере или эллипсу. Купольные конструкции перекрывали значительные пространства без дополнительных промежуточных опор, и возвышались над фасадами зданий. Купола в Европе делали сферической и эллиптической формы, в России над православными храмами ставили еще и луковичные купола.

Сферические купола классицизма вели свое начало от купольного свода знаменитого Пантеона в Риме (см. рис. 2.3.61). Сферический свод и одновременно купол перекрывал огромное пространство – 43 метра. Изнутри мощный бетонный свод был обработан кессонами, что стало традиционным мотивом украшения внутренней поверхности сводов. Снаружи, чтобы скрыть тяжелый купол, венчающий карниз был поднят выше центра купола, так чтобы над карнизом возвышалась лишь небольшая часть сферы. Переход от карниза к куполу закрыли рядом ступеней-уступов. На вершине купола было сделано световое отверстие.



Рисунок 2.3.61. Сферический купол Пантеона в Рим по И. Бюльману [184]

Одним из первых образцов куполов нового типа в эпоху Возрождения стал купол Тамьпетто архитектора Д. Браманте (см. рис. 2.3.62). Легкий сферический купол стоял на высоком барабане. Этот прием восходит к древнеримским круглым храмам, но существенно отличается по общим пропорциям. Сферический купол стоит на высоком барабане, и центр сферы купола находился в плоскости карниза.

а) б)

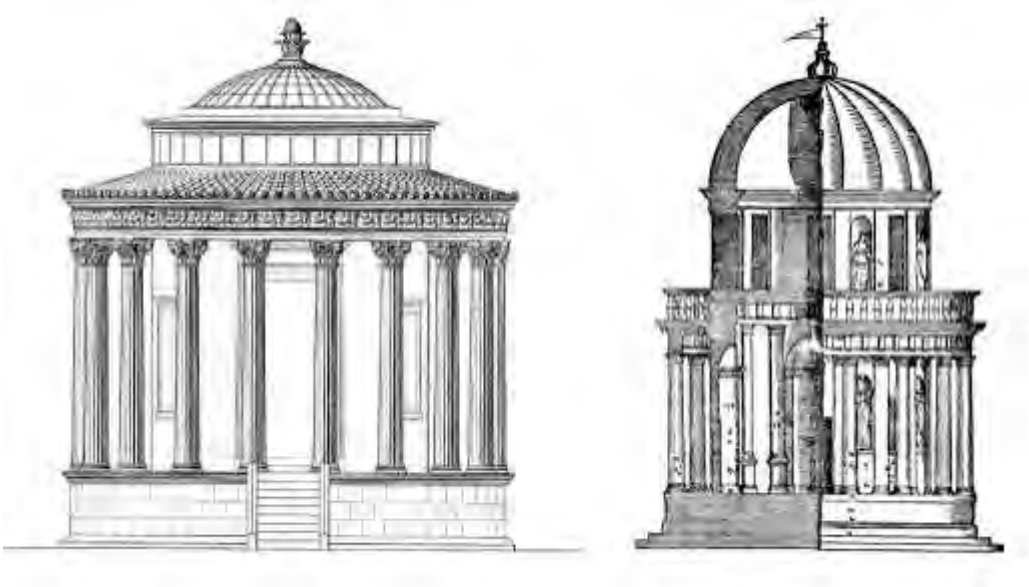


Рисунок 2.3.62. Купол на барабане: а – древнеримский храм Весты в Тиволи по И. Бюльману [184]; б – часовня Тампьетто, арх. Д. Браманте по чертежу А. Палладио [117]

Классические сферические купола по образцу Пантеона снизу часто имели переходные ступени, оформлявшие переход от карниза к куполу. Верхняя, почти плоская часть, сферических куполов была неудобна для стока воды, поэтому здесь делали какое-либо возвышение, которое служило композиционным завершением купола. Иногда сверху ставили маленькую башенку со световыми окнами. Центр сферических куполов могли опустить ниже карниза, как в Пантеоне, но чаще приподнимали сферу на барабане по образцу Д. Браманте. Своды, перекрывающие помещение и купол фасада, в XVII-XIX веках представляли обычно разные конструкции и, как скорлупы, следовавшие один за другим (см. рис. 2.3.63).

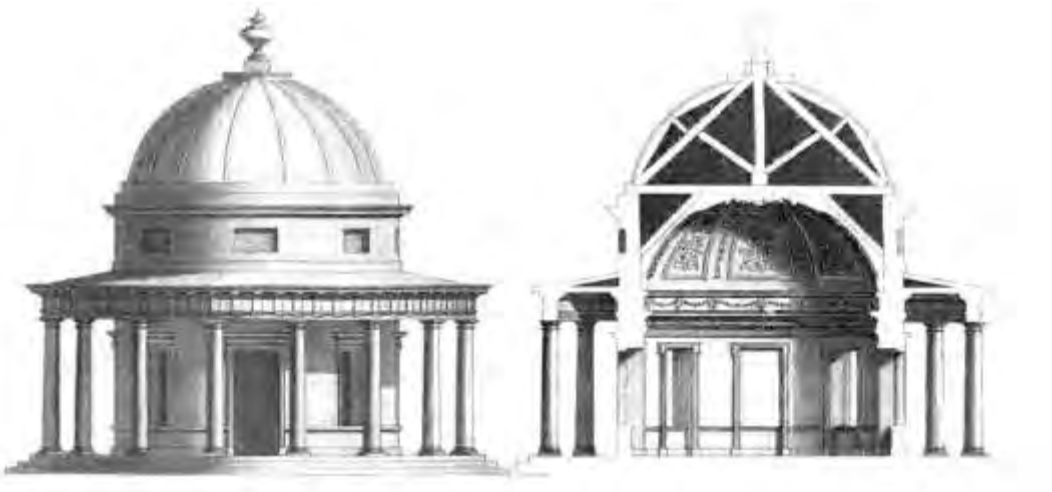


Рисунок 2.3.63. Сферический купол по Д. Гибсу [193]

Эллиптические купола были легче и стройнее сферических. Величайшим из храмов итальянского Возрождения, храм св. Петра в Риме, имел эллиптически купол. Этот купол, как и последующие образцы, стоял на круглом барабане, оформленным колонным ордером. Сверху купола ставили маленькую световую башню. Очертания эллиптических куполов рисовались от руки. Существовали и геометрические способы построения таких куполов. Н. Султанов приводил следующий способ (см. рис. 2.3.64): «На основании купола, линии АС, строят равностороннюю стрелку, из вершины ее В опускают перпендикуляр BD и делят его на три равных части. Затем на высоте $^{2}/_{3}$ его, через точку F, проводят горизонтальную линию, на которой откладывают в обе стороны, одинаковые части GF и FH, равные FE; через точки Н и Е, а равно и через точки G и Е проводят диагонали до пересечения их с АС в точках К и L и из точки Е радиусом EG очерчивают дугу HPOG, которая будет служить верхним очертанием купола. Точки G и А так же, как и точки С и Н, соединяют прямыми линиями и принимают их за хорды, из средины которых восстановляют перпендикуляры до пересечения с диагоналями в точках М и N. Из этих точек, как из центров, радиусами NG и МН очерчивают дуги GA и НС, которые будут боковыми очертаниями купола и вместе с тем продолжением кривой HPOG, ибо каждая из них имеет центр на прямой, проходящей через центр ее, точку F. На верху такого купола ставят фонарь,

иногда световой. Что же касается до шейки фонаря, который ставится обыкновенно над эллиптическим куполом, то ширина ее OP делается равной $1/_4$ основанию купола AC» [151, стр.397].

а) б)

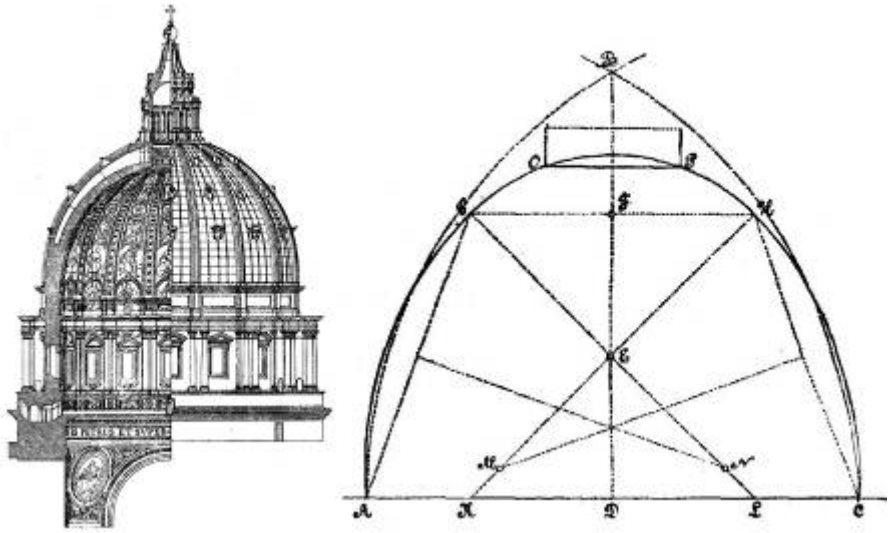


Рисунок 2.3.64. Эллиптические купола: а - собор св. Петра в Риме по И. Бюльману [184]; б – построение эллиптического купола по Н.В. Султанову [151]

Луковичные» купола не встречались в Западной Европе, но они считались непременною принадлежностью православных русских церквей. Их ставили на православных храмах, хотя в периоды строго классицизма в Санкт-Петербурге даже купола церквей строили сферическими, как более «правильные».

2.4. Система обрамлений отверстий фасада

2.4.1. Окна

Классическая теория архитектуры создала целую систему оформления оконных проемов. Были четко определены пропорции, формы окон, принципы их размещения на фасаде. Разработана классификация окон, помогавшая архитекторам ориентироваться в разнообразии деталей. Окна подразделяли по видам очертаний проемов и далее последовательно описывались фасадные обрамления окон - от простых форм к сложным (см. рис. 2.4.1).

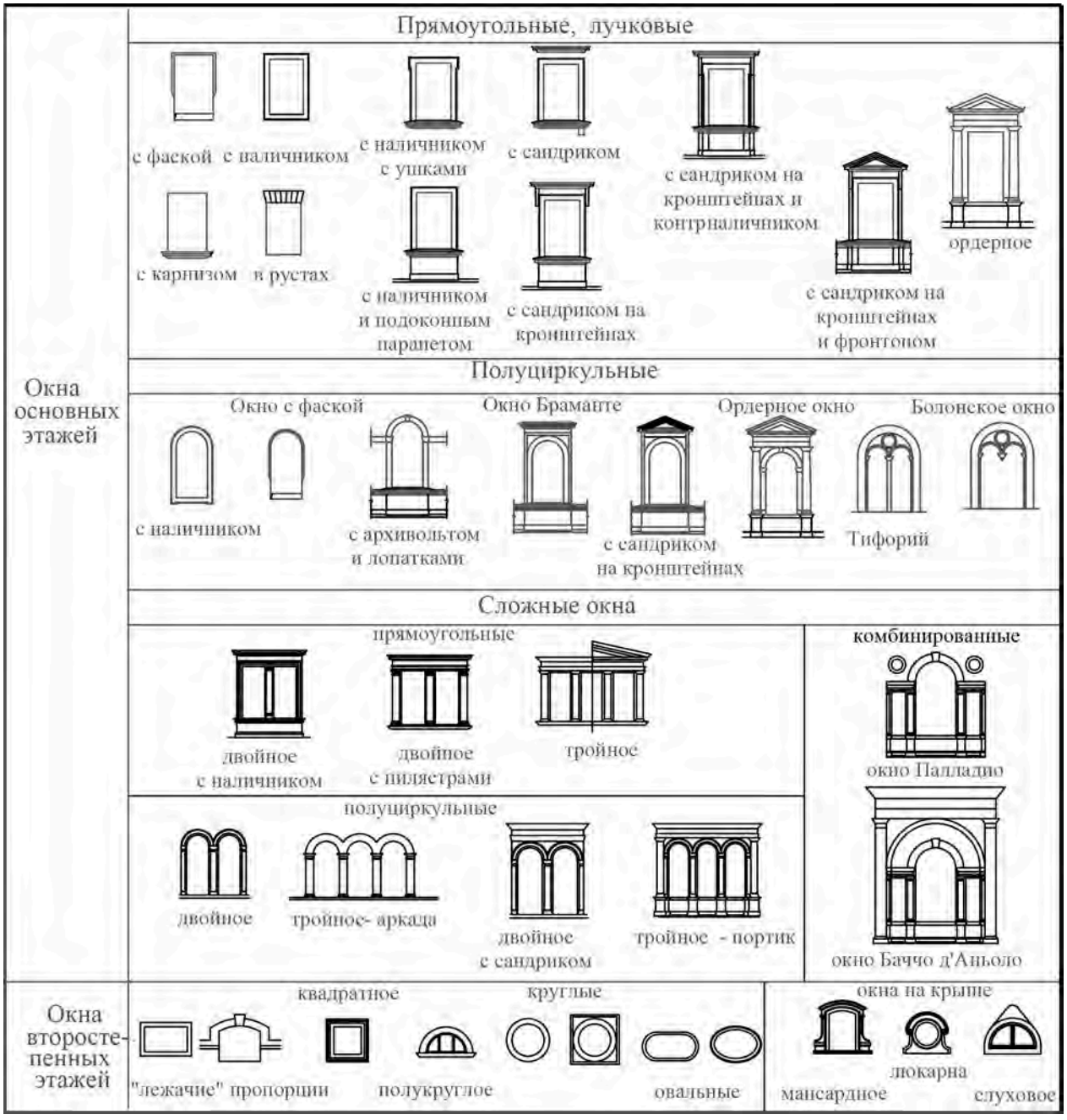


Рисунок 2.4.1 Виды окон

Составные части окон. Проем окна носил название оконной амбразуры или оконного просвета. Часть стены, находящаяся между двумя окнами, называлась простенком, а часть стены расположенная между окном и углом здания - угловым простенком. Основным условием гармоничного расположения окон на фасаде, считалось равномерное распределение оконных проемов по стене. Ширину простенка предписывалось делать несколько более ширины окон. Простенок, примыкающий к углу здания, делали шире рядового. Окна этажей должны были располагаться по одной вертикальной оси. Обычно ширины окон всех этажей совпадали. Окна изменялись от этажа к этажу только по высоте (см. рис. 2.4.2). Самыми высокими и богато оформленными делали окна парадных этажей, выделяя окна бельэтажа. Изменение указанного порядка должно было быть оправдано существенными особенностями компоновки фасада.

а) б)

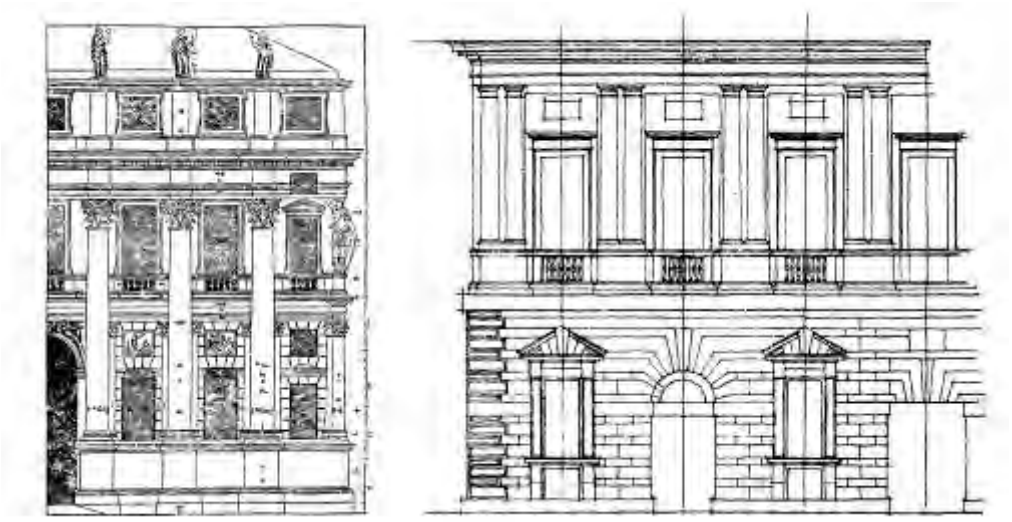


Рисунок 2.4.2 Примеры классического расположение окон на фасаде: а - фасад палаццо Вальмарано в Винченце арх. А. Палладио [117], б – фасад палаццо Стопани в Риме по рис. Г. Косякова [86]

Часть стены, находящиеся между окном и полом, называлась **подоконной стеной или парапетом**, доска или каменная плита, покрывающая с внутренней стороны подоконную стену, - **внутренний подоконник** (см. рис. 2.4.3). Поверхность подоконной стенки, расположенная с наружной стороны между переплетом

и краем стены, - **наружный подоконник**, или **отлив.** Наружный подоконник делался из камня или железа с легким уклоном наружу, чтобы дождевая вода не стекала к переплету. Высота подоконной стены в обычных случаях определялась высотой стола, и была равна от 80 до 90 см (1 аршин 2 вершка -1 аршин 4 вершка) [151, стр.248]. В загородных парадных особняках окна могли опускать до пола и с наружи закрывать декоративными решетками, образуя так называемые **французские балконы**. В церквях наоборот предписывалось делать окна выше человеческого роста, чтобы не отвлекать молящихся от службы. Ширину окон следовало делать такой, что бы в него могли смотреть, по крайней мере, два человека, стоящие рядом. То есть ширина окна должна быть не менее – 1,05-1, 35 м (1 1/2 аршин до 1 аршин 14 вершков) [151, стр.248].

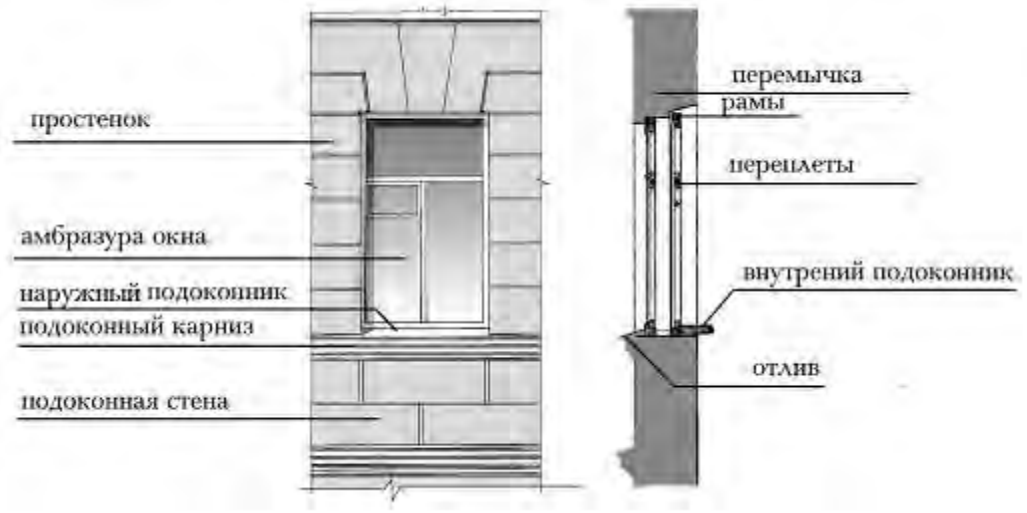


Рисунок 2.4.3. Части окон

Для лучшего освещения помещения верх окна поднимали как можно выше, оставляя между потолком и просветом окна промежуток для конструктивного элемента (арки или балки), перекрывающего пролет окна. Балка или арка, перекрывающая пролет окна, называется **перемычкой** (см. рис. 2.4.4). Окна одного этажа обычно имели перемычки на одной высоте. Исключением являлся случай, когда на фасаде рядом с арочными окнами стояли прямоугольные окна. В этом случаи допускалось делать прямоугольные окна высотой до импоста арочных окон.



Рисунок 2.4.4. Перемычка начала XIX века [61]

Боковые грани оконного проема и верхнюю грань окна обрабатывали уступами («четвертями»), служащими для установки оконных рам (см. рис. 2.4.5). Внутренний косой уступ оконного проема назывался **откосом**, а оба прямые, средний и наружный, носили название **притолок**.

а) б)

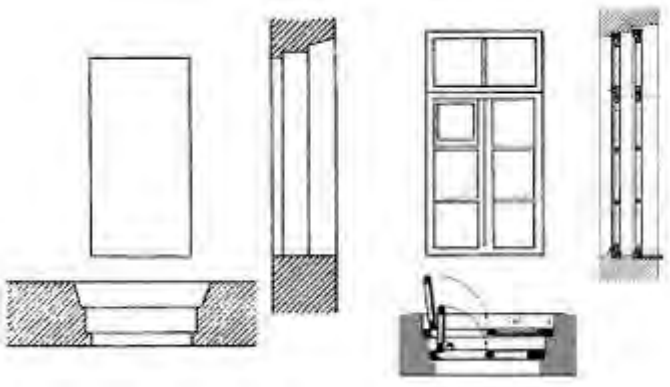


Рисунок 2.4.5. Проем окна и переплеты середины XIX века [61]

В XVIII- XIX веках существовали разные способы устройства окон и их проемов**.** На рисунке 2.4.6 а изображены спаренными окна. Переплеты спаренных окон ставили на одну деревянную обвязку и, соответственно, в проеме окна делали один уступ, четверть. На рисунке 2.4.6 б оконная рама с двумя раздельными рамами: зимней (съемной) и летней. Зимняя рама ставилась с наружной стороны стены, а летняя - с внутренней. Летом зимняя рама вынималась. На рисунке 2.4.6 в рамы так же раздельные, но их устанавливали со стороны помещения. В этом

случаи последовательно расширяющихся уступов (четвертей) делали два. Размеры наружной рамы должны были быть в этом случаи меньше внутренней.

а) б) в)

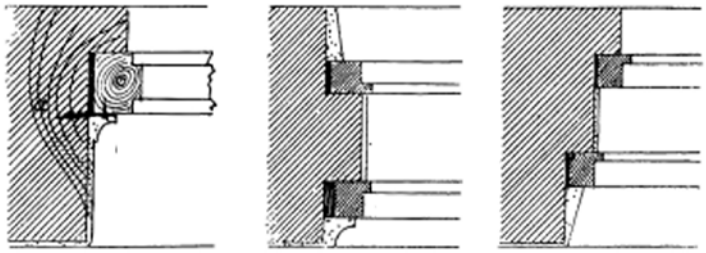


Рисунок 2.4.6. Примеры установки рам в проем окна в XIX веке [79]:
а –рама со спаренными переплетами, б - с двумя раздельными рамами - зимней (съемной) и летней, в - с двумя раздельными рамами с внутренней стороны

Рисунок переплетов не описывался классической теорией архитектурных форм. Со времен Возрождения на архитектурных чертежах проемы окон часто просто заливали темным тоном, не показывая переплеты. Тем не менее, каждому времени соответствовал свой рисунок переплетов, определявшейся развитием не только технологиями изготовления стекла и рам, но и художественными вкусами времени (см. рис. 2.4.7).

а) б)

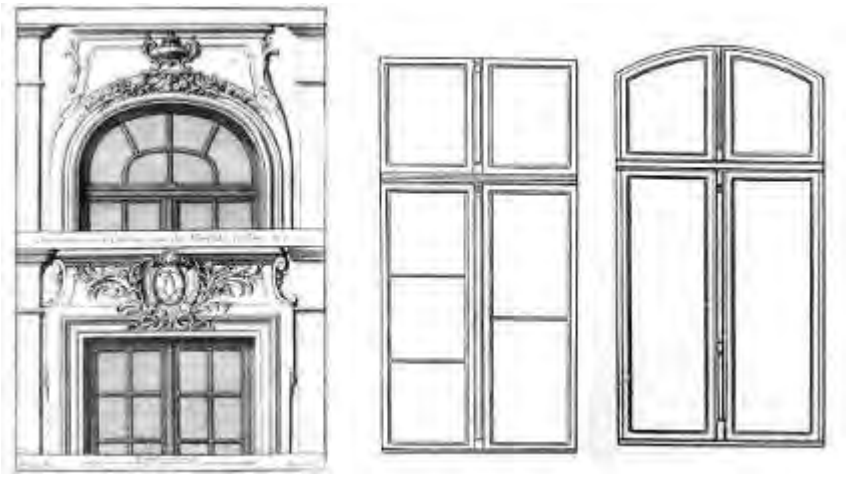


Рисунок 2.4.7. Переплеты окон: а) – по чертежу О.-Ш. д'Авиле[178] конца XVIII века, б) - по чертежу Г. Кирштейна [79] конца XIX века

Виды и пропорции окон. Классические окна по форме могли быть - прямоугольные, лучковые, полуциркульные, круглые, полукруглые и овальные. Полуциркульными называются окна прямоугольные и вытянутые по форме, но заканчивающиеся сверху полукругом, а лучковые – прямоугольные окна, заканчивающиеся дугообразной кривой. Кроме того, применяли «сложные» окна. Сложными назывались несколько окон с узкими простенками, объединенных обрамлением в единую композицию. Сложные окна могли быть - двойными и тройными, то есть состоять из двух или трех прямоугольных или полуциркульных окон.

Геометрические размеры окон определялись функциональным удобством и назначением помещений. Но не менее практических соображений, имело значение представления о «хороших» пропорциях окон. По классической теории «хорошими», предпочтительными пропорциями окон считались прямоугольные окна, где отношение высоты к ширине составляло около 2:1. Такое соотношение называли - в «два квадрата». Это отношение принималось, как максимум для прямоугольного окна отверстия и как минимум для - полуциркульного. Если окно было «плохих» пропорций, то предписывалось наружным обрамлением втянуть окно и приблизить 1,5 или лучше к 2 квадратам.

Хорошими пропорциями прямоугольных окон основных этажей считались 2 или 1,5 квадрата. Окна прямоугольные в 2,5 квадрата характерны более для эпохи барокко, в классицизме не приветствовались. На цокольных и аттиковых этажах рекомендовалось располагать, так называемые, лежащие окна, слегка вытянутые в горизонтальном направлении. Отношение сторон лежащего окна – 2/3; 3/4. Окна аттиковых этажей традиционно делали близкими по пропорциям к квадрату (см. рис. 2.4.8).

а) б) в) г) д)

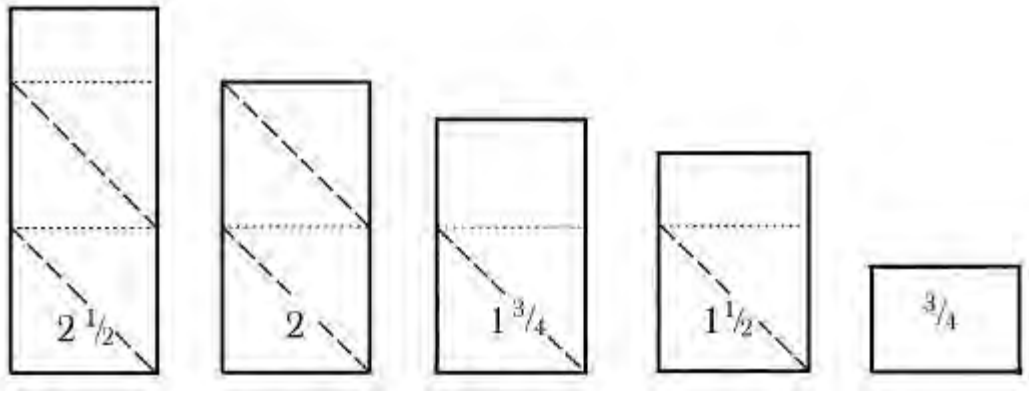


Рисунок 2.4.8. Пропорции прямоугольных окон: а – окно в 2,5 квадрата, б - окно в 2 квадрата, в - окно в 1 ¾ квадрата, г - окно в 1,5 квадрата, д – «лежащее» окно в ¾ квадрата

Полуциркульные окна имели более вытянутые пропорции. Широко были распространены пропорции окон в «два квадрата» или два с половиной квадрата (см. рис. 2.4.9). На рисунке 204 в показано одно из возможных построений дуги лучкового окна. Из центра нижней подоконной грани проводили дугу от одного верхнего угла до другого.

а) б) в)

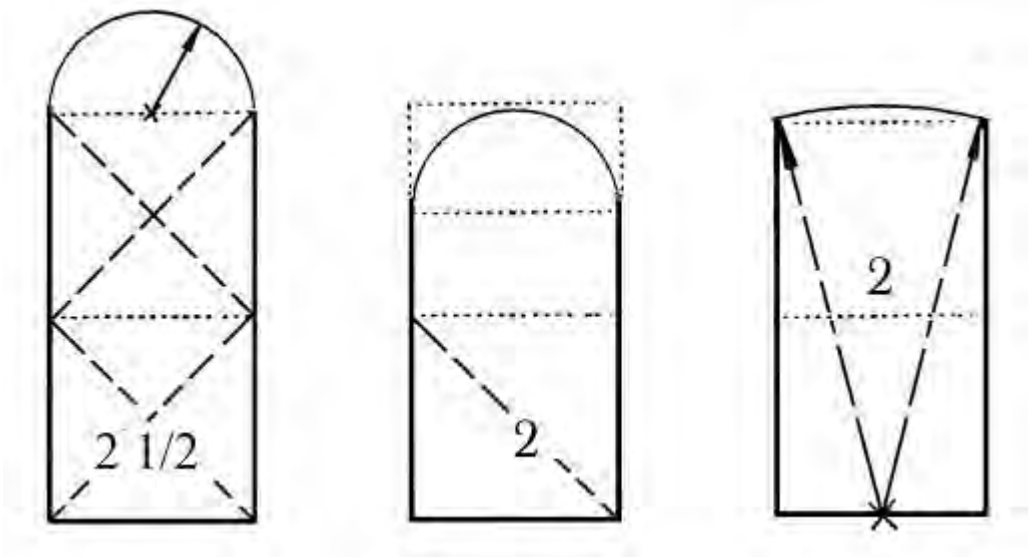


Рисунок 2.4.9. Пропорции полуциркульных окон: а – окно в 2,5 квадрата, б - окно в 2 квадрата, в – лучковое окно

Окна верхних этажей, окна над входными дверьми могли быть круглые, полукруглые или овальные (см. рис. 2.4.10).

а) б) в)

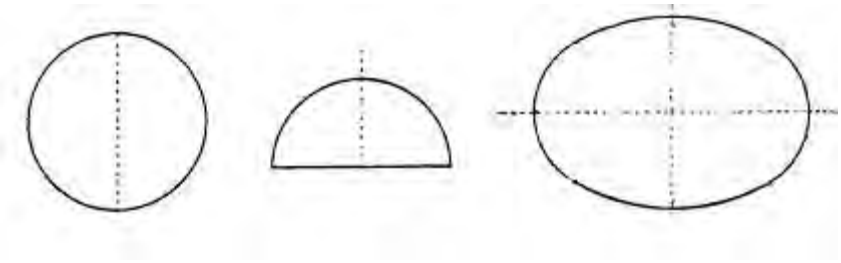


Рисунок 2.4.10. Виды окон: а – круглое , б – полукруглое, г – овальное

Пропорции сложных окон имели много вариантов, и больше зависели от места и конкретного решения окна (см. рис. 2.4.11).

а) б) в)

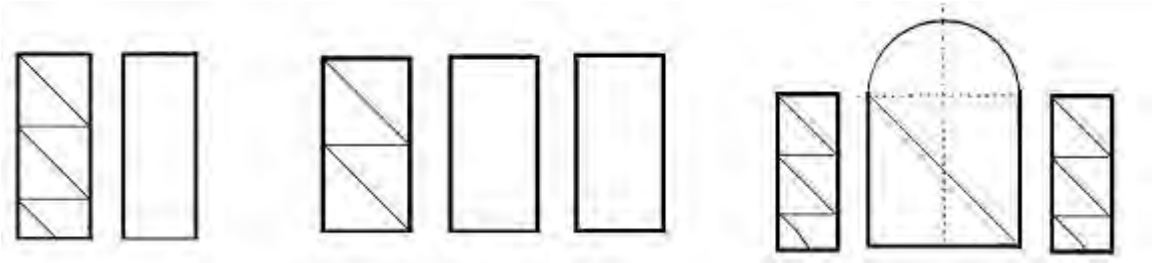


Рисунок 2.4.11. Пропорции сложных окон: а – двойное окно из прямоугольных окон в 2,5 квадрата, б – тройное окно из прямоугольных окон в 2 квадрата, в – тройное окно из одного полуциркульного и двух прямоугольных окон

Выбор пропорции, очертания и вида обрамления окна зависел от места окна на фасаде дома. В зависимости от расположения окон в можно выделить: основные окна - окна главных этажей и второстепенные окна - окна верхних этажей, окна фронтонов, окна над входными дверьми, окна на крыше, окна цокольных этажей. Окна основных этажей могли быть по форме - прямоугольные, лучковые, полуциркульные и сложные. Лучковые и прямоугольные окна имели одинаковые способы обрамления, поэтому описываются в одном разделе. Обрамления окон основных этажей имеет наибольшее число вариантов. Второстепенные окна обычно имели другие пропорции и формы: прямоугольники

лежачих пропорций, круглые, полукруглые, овальные. Обрамление этих окон более сдержанное.

Таким образом, все обрамления окон подразделялись на:

- обрамления прямоугольных окон основных этажей,
- обрамления полуциркульных окон основных этажей,
- обрамления сложных окон
- обрамления второстепенных окон, особых форм.

Обрамления окон рассматривались в порядке развития формы от простого к сложному, по мере усложнения декоративности обрамления.

Прямоугольные окна основных этажей. Окна прямоугольные и лучковые имели одинаковые типы обрамлений. Строгий классицизм предпочитал прямоугольные окна. Лучковые окна характерны для эпох позднего Возрождения и барокко. Прямоугольные и лучковые окна основных этажей по видам обрамлений (по мере усложнения декоративности) могли быть:

- простые окна без обрамлений с подоконным карнизом,
- окна с фаской,
- окна с наличником, которые могут быть:
    - наличники простые,
    - наличники с ушками,
    - наличники, опирающиеся на подоконный карниз,
    - наличники, опирающиеся на подоконный парапет,
- окна с сандриком, сандрик которого мог быть:
    - сандрик простой,
    - сандрик на кронштейнах,
    - сандрик на кронштейнах с контрналичниками,
    - сандрик с фронтоном,
- ордерное окно.

На рисунке рис. 2.4.12 показано последовательное развитие форм обрамлений прямоугольного окна - от простого к сложному: от окна с подоконным карнизом к ордерному окну.

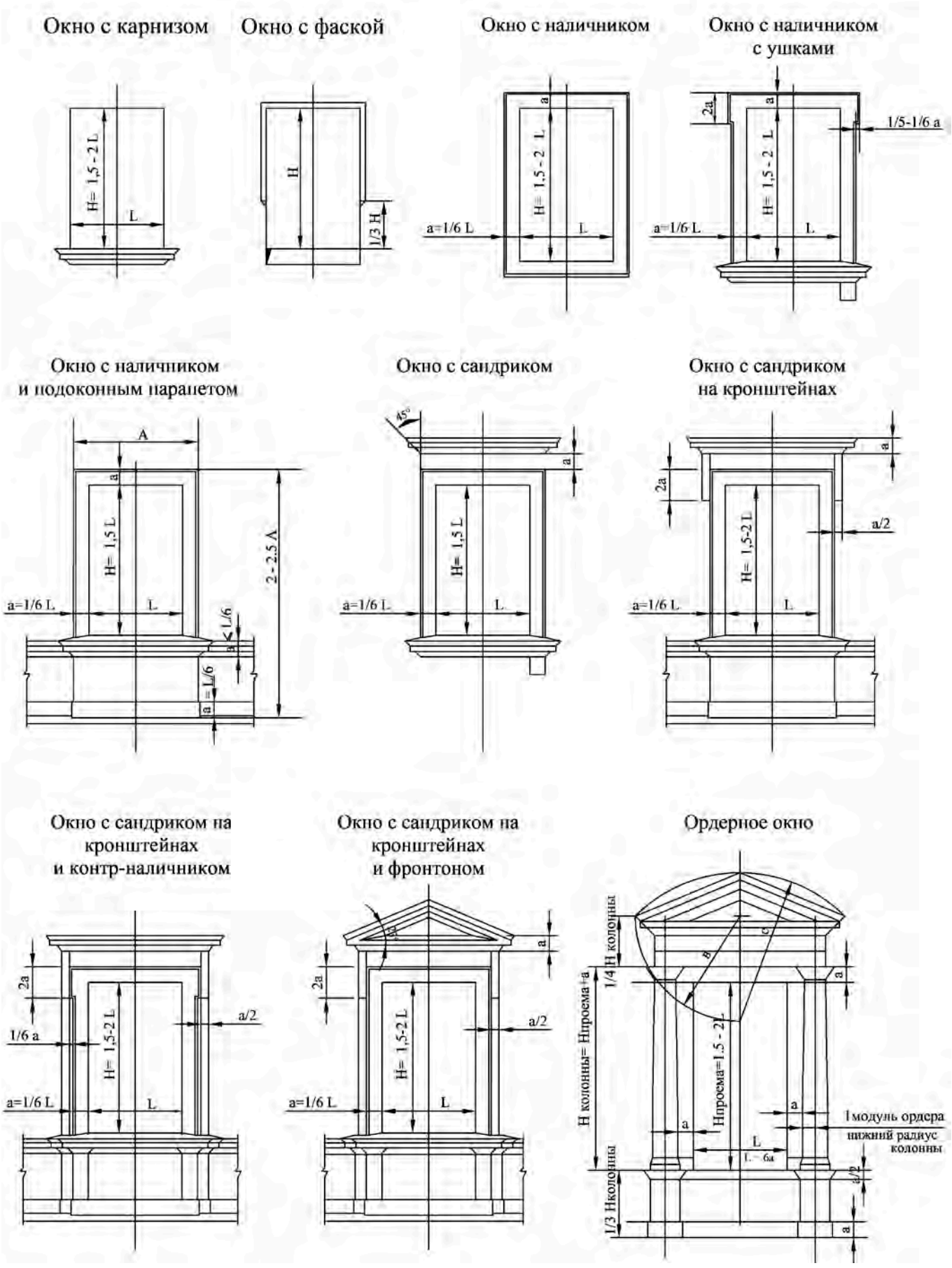


Рисунок 2.4.12. Обрамления прямоугольных окон

Простые прямоугольные окна без обрамлений (см. рис. 2.4.13) встречались достаточно часто в эпоху классицизма там, где это оправдывалось экономией средств. Такие окна применялись на флигелях и задних дворовых фасадах.

Простейшей формой окна был проем в гладкой стене, без какой-либо отделки, но в нижней части окна делался небольшой, простой карнизик для отвода воды от рамы. Карнизик имел ордерное построение профиля. Карниз, даже в таком простом случае, имел три части: поддерживающий профиль, слезник и венчающий профиль. Этот карнизик мог располагаться только под окном, но мог тянуться и вдоль всего фасада, продолжаясь и в простенках.

Размеры таких карнизов находились в зависимости от высоты парапетов. Высоту их рекомендовалось делать примерно равным 1/6 высоты парапета. Так как высота парапета в жилых домах обычно принималась в пределах от 0.35 - 0,50 саженей (750 - 1050 мм), то высота карнизного профиля была примерно равна от 0,06 — 0,08 саженей (130-170 см). Выступ подоконного карниза мог составлять 2/3 -3/4 от высоты карниза.

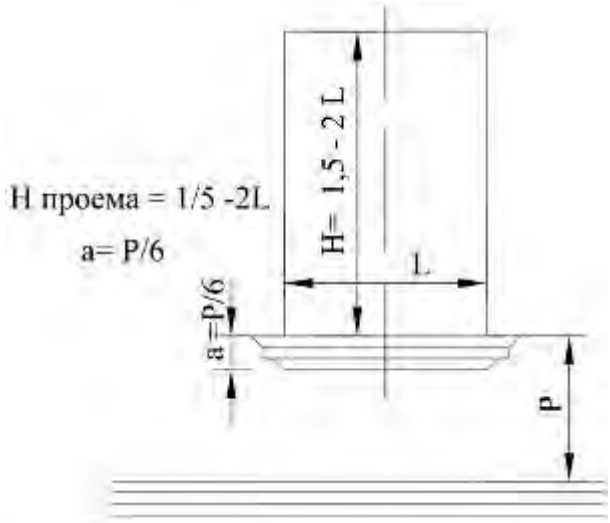


Рисунок 2.4.13. Простые окна без обрамлений с подоконным карнизом

Прямоугольные окна с фаской (см. рис. 2.4.14). Этот тип оформления окон вел свое начало от окон готической архитектуры и часто встречался в рустованных стенах. Слово «фаска» обозначает срез угловой кромки под углом 45º. «Фаска»

снималась вокруг проема и обычно не доходила до низа окна, примерно на уровне 1/3 высоты окна. Фаска могла иметь плоскую, выгнутую или профилированную форму, и заканчиваться различным способом (рис. 209 в). Наружный подоконник в таких окнах решался как откос с большой наклонной плоскостью, имитируя средневековую амбразуру замка.

а) б) в)

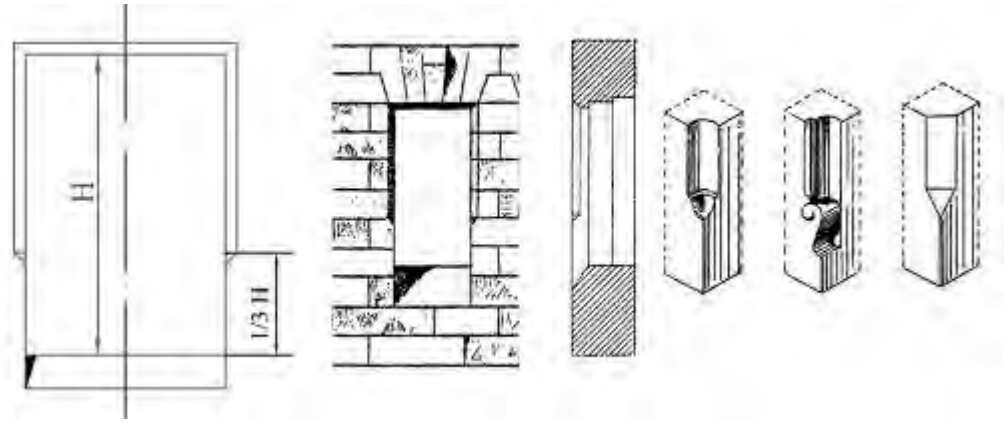


Рисунок 2.4.14. Окна с фаской: а) – построение, б) - общий вид и разрез по Н.В. Султанову, в) - профиль «фаски» по Н.В. Султанову [151]

Прямоугольные окна с наличником (см. рис. 2.4.15)**.** Ширину наличника, огибавшего проем окна, рекомендовалось делать 1/6 ширины окна. Допускалось увеличение ширины наличника до ¼ ширины окна.

а) б)

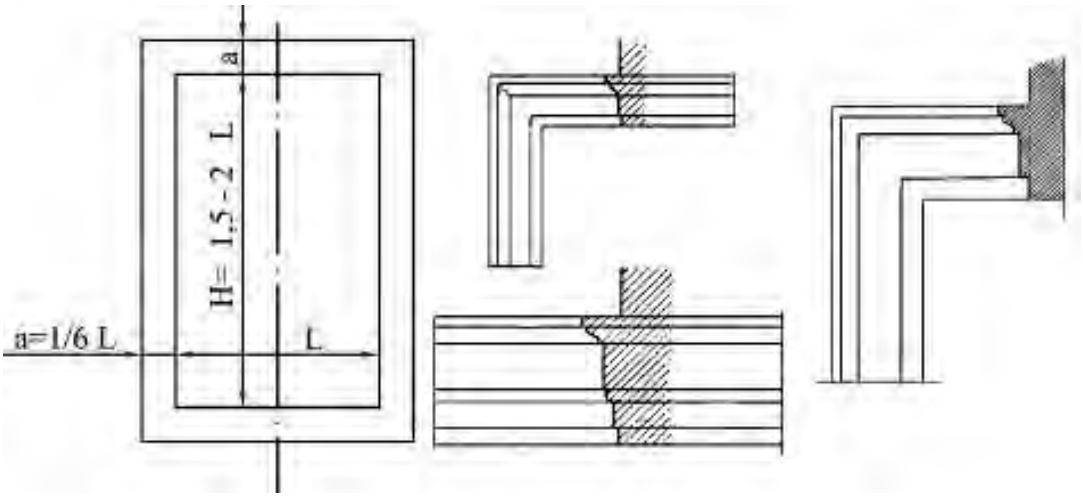


Рисунок 2.4.15. Окно с наличником: а – построение окна, б – сечения наличников по Н.В. Султанову [151]

Прорисовка профилей наличника была сходна с прорисовкой ордерных архивольтов и архитравов ионического и коринфского ордера (см. рис. 2.4.16). Эти элементы состояли из последовательно выступающих поясков, и завершались полочкой с каблучком. Детальная прорисовка наличника – это так же чередование гладких поясков с узкими криволинейными обломами. Обрамляет наличник облом завершающий элемент, например полочка с каблучком или четверной вал с полочкой (см. рис. 2.4.17).

а) б)

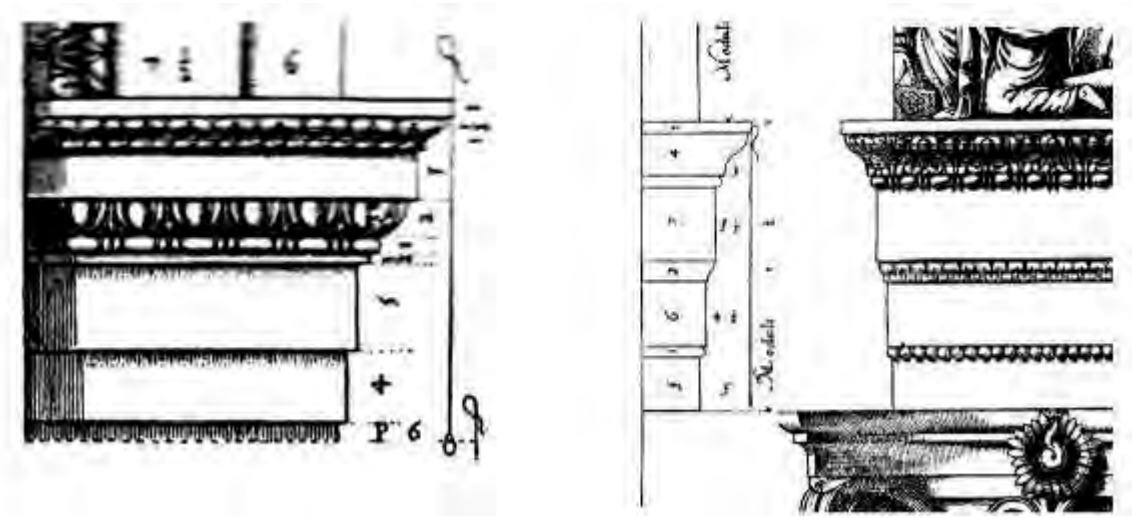


Рисунок 2.4.16. Элементы ордера, от которых отталкивались в поиске форм прорисовки наличника: а - архивольт ионического ордера по Д. Виньоле, б - архитрав коринфского ордера по Д. Виньоле [22]

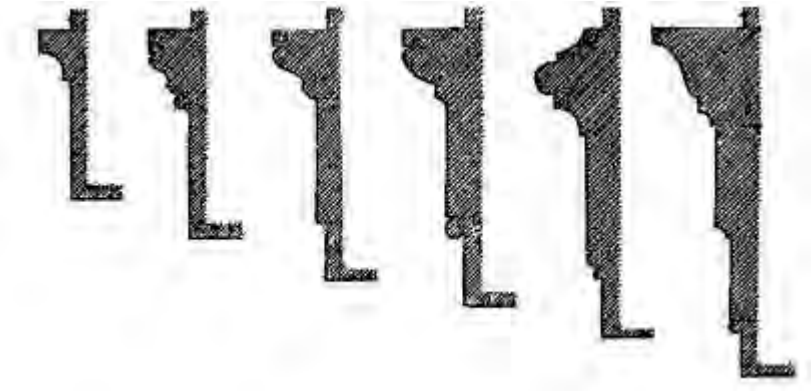


Рисунок 2.4.17. Профили наличников по А. Дурову [56]

Прямоугольные окна в рустованных стенах имели всегда простую обработку. Их оформляли фаской либо окружали небольшим пояском или простым

наличником. Основной акцент в отделке таких окон делался на решение рустов вокруг окна. Особенное внимание уделялось оформлению перемычки. Перемычка над прямоугольным или лучковым окном решалась в виде рустованной клиновидной кладки с обязательным замковым камнем посередине. Рисунок такой перемычки мог быть различен (см. рис. 2.4.18), над пролетом могли расположить один большой камень в виде архитрава, но чаще все перемычку составляли из косоугольных клиньев. Иногда делали промежуточный вариант – лентой выделяли перемычку, а на ней отмечали замковый камень.

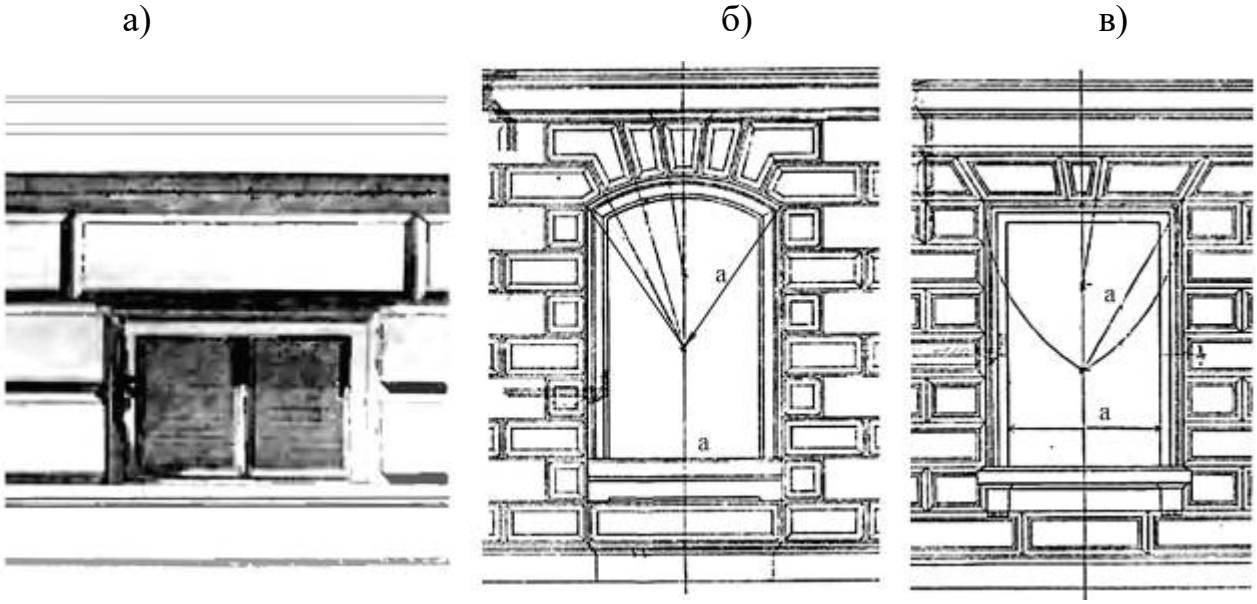


Рисунок 2.4.18. Примеры оформления окон в рустованных стенах: а – без разбивки на клинья по Н.В. Султанову [151], б и в – с полной или частичной разбивкой на клинья по А. Дурову [56]

Существовали разные варианты построения клиньев на прямоугольных арках. Н.В. Султанов предлагал следующий способ построения такой перемычки (см. рис. 2.4.19а):

- через конечные точки верхней лини пролета радиусом, равным двойной его ширине, очерчивали две дуги,

- затем определяли толщину перемычки, равную примерно 1/3 ширины пролета,

- перемычку разбивают на нечетное число равных клиньев,

- из точки, на пересечения двух дуг, проводили линии разбивающие перемычку на нечетное число клиньев.

В отличие от Н. Султанова, А. Дуров предлагал брать при построении меньший радиус, равный ширине окна. Клинья в этом случаи имели большие углы наклона (см. рис. 2.4.19в).

а) б)

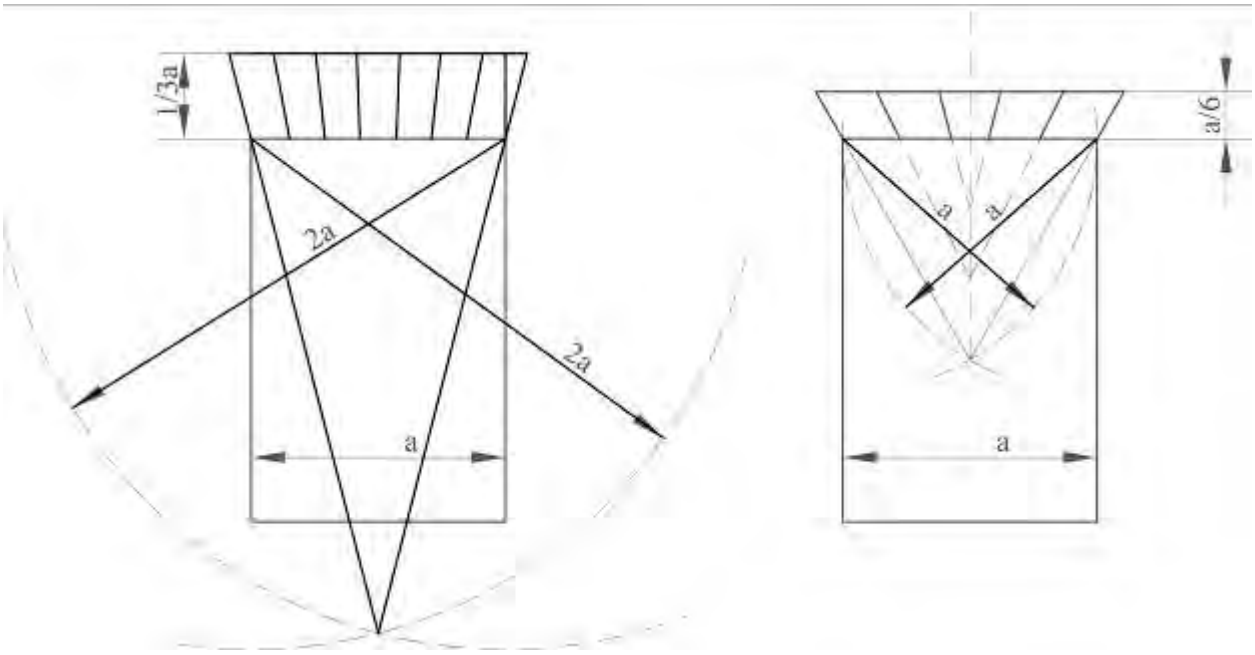


Рисунок 2.4.19. Построение рустованной перемычки над прямоугольным окнами: а – по Н.В. Султанову [151], б - по А. Дурову [56]

Центральный камень перемычки называли замковым камнем. Его часто выделяли, делая большего размера. Часто все клинья этих отделывали в виде рустов, а замок делали в виде квадры, или же украшают его лепным рельефом (см. рис. 2.4.20).

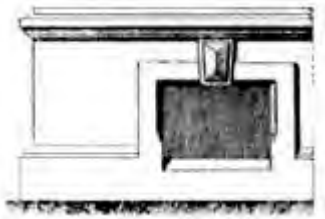


Рисунок 2.4.20. Решение замкового камня в виде пирамидального квадра по Н.В. Султанову [151]

Прямоугольные окна, обрамленные наличником с ушками. Ушки, традиционное уширение наличника, делались как с боку, так и снизу окна. Классическая ширина ушек не более двойной ширины наличника, а выступ небольшой - 1/6 -1/5 его ширины наличника (см. рис. 2.4.21).

а) б) в)

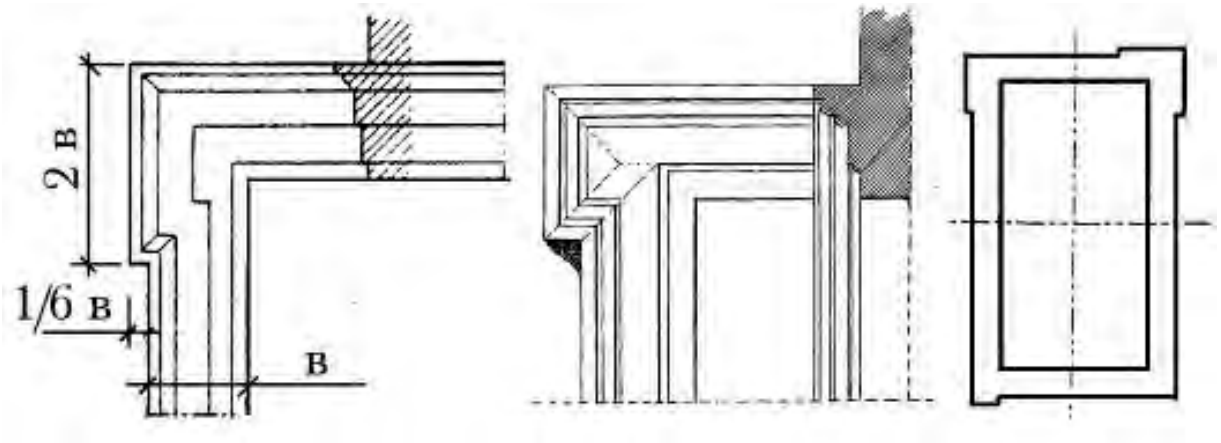


Рисунок 2.4.21. Наличник с ушками: а, б – варианты построения классических ушек по Н.В. Султанову[151], в – возможные варианты расположения ушек на наличнике

Впервые наличники с ушками встречается в храме Эрехтейона в Афинах (см. рис. 2.4.22 а). Широкие или приспущенные ушки делали во времена барокко. Строгий классицизм рисовал небольшие ушки только в верхней части окна, и только с боку (см. рис. 2.4.22 б, в).

а) б) в)

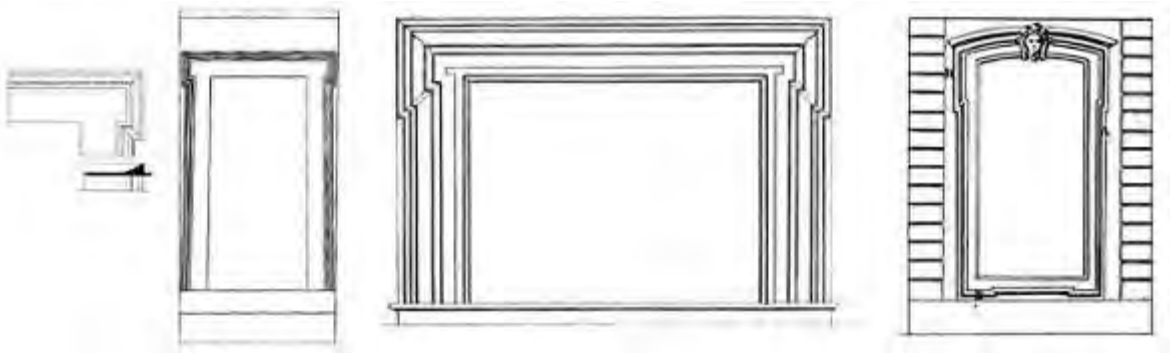


Рисунок 2.4.22. Наличник с ушками: а – окно Эрехтейона в Афинах по И. Бюльману[184], б – окно с ушками по Ф. Блонделю [181], в – лучковое окно с ушками по Ж.-Ф. Блонделю [182]

Прямоугольные окна с наличником, опирающимся на подоконный карниз. В этом случаи наличник шел вокруг окна, но внизу опирался на подоконный карниз. Ширина наличника была обычная - 1/6 – 1/5 ширины окна. Подоконный карниз мог быть равен наличнику, но большей частью его высоту делали меньше 1/7-1/8 ширины окна в свету. Подоконный карниз, как и все классические карнизы, имел три составные части: поддерживающий профиль, слезниковый выступающий камень и венчающий профиль (см. рис. 2.4.23а, б). Правильный подоконный карниз имел все три части, даже если карнизик был совсем маленький. Все три части решались простыми лаконичными профилями: например четверной вал, полочка и каблучок. Сверху карниза делался отлив – наклонная плоскость отводящая воду от окна. Отлив обычно покрывался кровельным железом, но его могли делать из естественного камня. Для обогащения формы под подоконным карнизом могли поставить упрощенные **консоли** (см. рис. 2.4.23в, г). Эта консоль служила поддержкой подоконному слезнику, и имела форму параллепипеда или кронштейна. При подобном устройстве, слезнику придавали больший выступ. Ширину консоли делали равной ширине наличника. Высота консоли варьировалась в пределах от 1/2—2 ее ширины. Подоконный карниз мог быть только под окном, но мог идти вдоль всего фасада, становясь, таким образом, горизонтальной тягой (см. рис. 2.4.23г).

а) б) в) г)

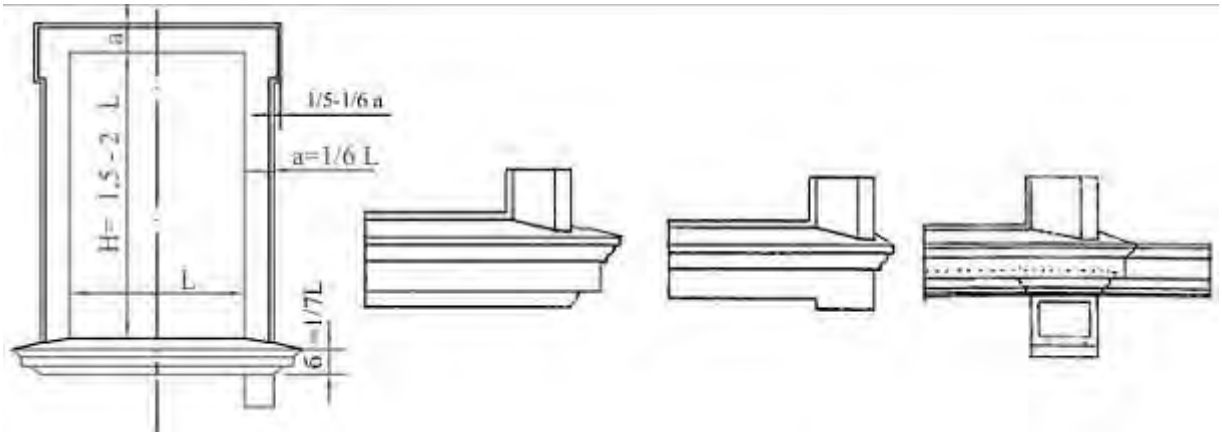


Рисунок 2.4.23. Наличник с подоконным карнизом: а – построение окна с подоконным карнизов, б, в, г – варианты решения подоконного карниза по Н.В. Султанову [151]

Прямоугольные окна с наличником, опирающимся на подоконный парапет (см. рис. 2.4.24). Подоконный парапет – это раскрепованная плоскость стены по ширине окна с наличником и оформленная по образцу ордерного пьедестала. Как и пьедестал, подоконный парапет имел три части: карниз, стул и базу. Карниз парапета делался равным наличнику или уже его. Высота его колебалась от 1/6 до 1/12 ширины проема. База парапета была равна ширине наличника или делалась чуть больше. Стул, центральная плоскость, подоконного парапета украшались филенками и лопатками. Лопатки на парапете делали на ширину наличника.

Высота парапета определялась расстоянием от межэтажной тяги до отлива окна, и высота редко совпадала с ордерными пропорциям пьедестала. Тем не менее, и здесь стремились получить «хорошие» пропорции. Окно вместе с оформлением и парапетом должно было вписаться в прямоугольник близкий к 2 или 2,5 квадратам. Подоконный парапет мог продолжаться вдоль всего фасада или помещаться только под окном. Возможен и такой вариант: подоконная стена тянулась по фасаду, а под каждым окном слегка выдавалась вперед в виде пьедестала, раскреповывалась.

а) б) в)

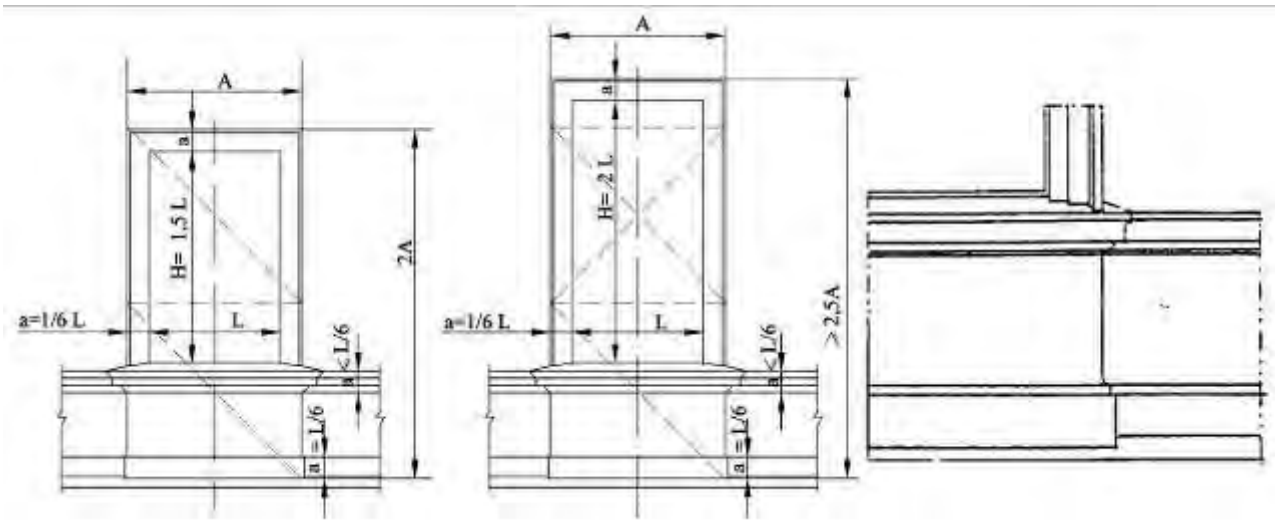


Рисунок 2.4.24. Окно с подоконным парапетом: а, б – построение окна с подоконным парапетом различных пропорций, в – фрагмент подоконного парапета по Н.В. Султанову [151]

Выбор того, как будет опираться окно на карниз или на подоконный парапет, оставался произвольным. Более сложные формы оформления окон, окна с сандриком и ордерные окна, могли опираться как на парапет, так и на подоконный карниз. Детали подоконных элементов были простыми и глубокими, так чтобы они читались с большого расстояния (см. рис. 2.4.25).

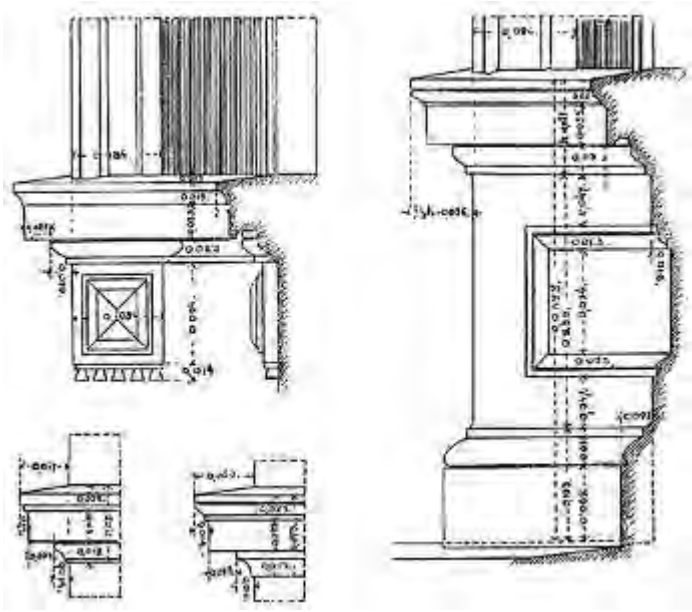


Рисунок 2.4.25. Детали подоконного карниза и парапета по А. Дурову [56]

Прямоугольные окна с сандриком. Сандриком назывался небольшой карниз над окном. В эпоху Возрождения сандрик иногда примыкал к наличнику. Впоследствии этот прием признали не совершенным, и сандрик стали приподнимать над наличником, обычно так, чтобы завершения окна приближались к ордерному антаблементу. Наличник рассматривался как архитрав. Промежуток между сандриком и наличником соответствовал фризу. Отношение высоты сандрика, промежутка (фриза) и наличника составляло примерно ордерные величины - 1:1:1, 1 ¼ : 1 2/3 :1, 1 ½: 1 ¼:1 и т.п. (см. рис. 2.4.26). Сам сандрик имел все три части классического карниза: поддерживающую, свешивающуюся и венчающую. Вынос сандрика обычно был равен высоте карниза, то есть составлял 45º. Профилировка обломов сандрика чаще приближалась к очертанию карниза тосканского ордера. Окна с сандриками опирались либо на подоконный карниз, либо на подоконный парапет.

а) б) в) г)

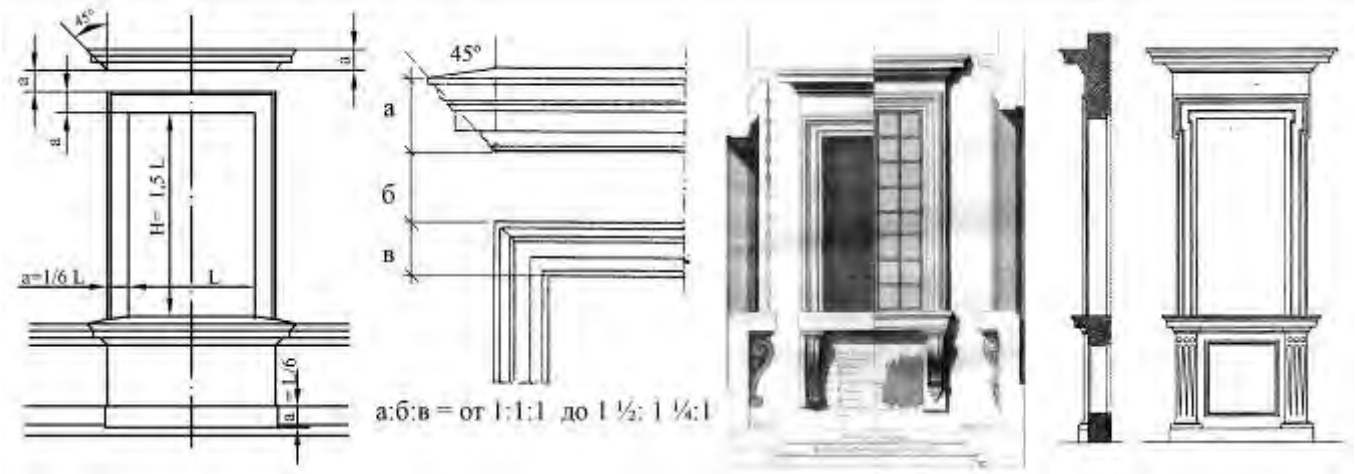


Рисунок 2.4.26. Окна с сандриком: а, б – построение окна с сандриком, в - окно с сандриком по О.-Ш. д'Авиле [178], г – окно по И. Бюльману [184]

Прямоугольные окна с сандриком на кронштейнах (см. рис. 2.4.27)**.** Сандрик мог опираться на два кронштейна. Кронштейны примыкали к наличникам, но не заходили на них. Кронштейны были похожи на коринфские кронштейны, но ставились вертикально.

а) б)

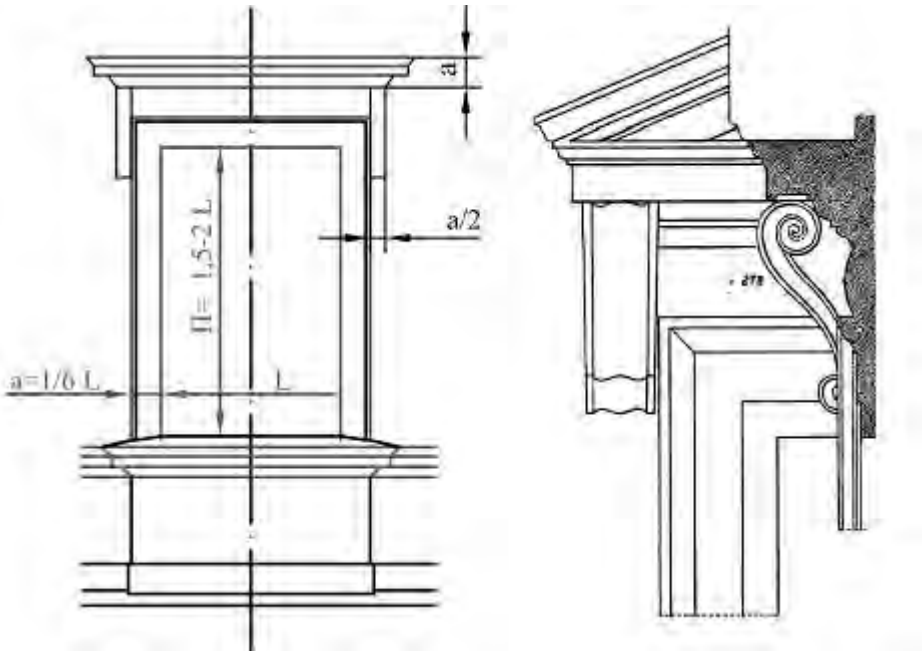


Рисунок 2.4.27. Окно с сандриком на кронштейнах: а – построение окна (кронштейны примыкают к наличнику), б – фрагмент окна по И. Бюльману [184]

Наличники в этом случаи могли решаться и с ушками. Кронштейны сандрика обхватывали уширяющиеся ушки наличников, и заканчивались на одном уровне с ними (см. рис. 2.4.28).

а) б)

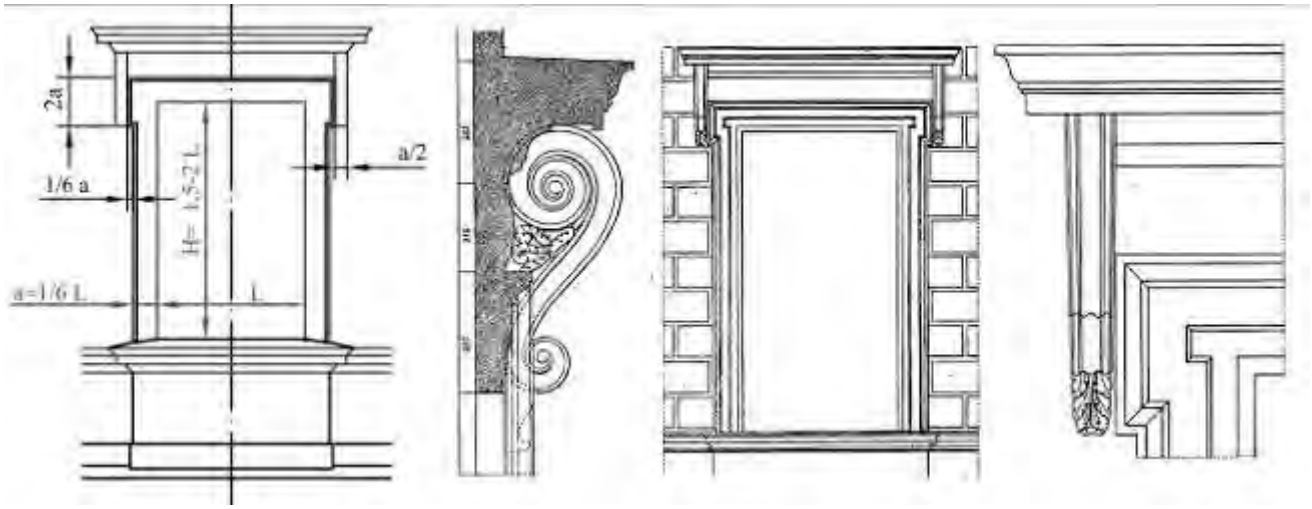


Рисунок 2.4.28. Окно с сандриком на кронштейнах при наличнике с ушками: а - построение окна (кронштейны примыкают к наличнику с ушками), б – окна палаццо Мазини в Риме по И. Бюльману [184]

Кроме вертикальных кронштейнов, берущих свое происхождение от кюринского ордера, сандрики и подоконные карнизы могли быть подхвачены консолями, похожими на триглифы. Оконные формы поддерживали упрощение консоли с тремя полосками канелюрами и каплями снизу (см. рис. 2.4.29). Такие формы ввел в широкую практику французский гравер и архитектор Ж.-Ф. Нёффорж Он издал свой труд « Начальное пособие по архитектуре» в 1757г. Париж.

а) б)

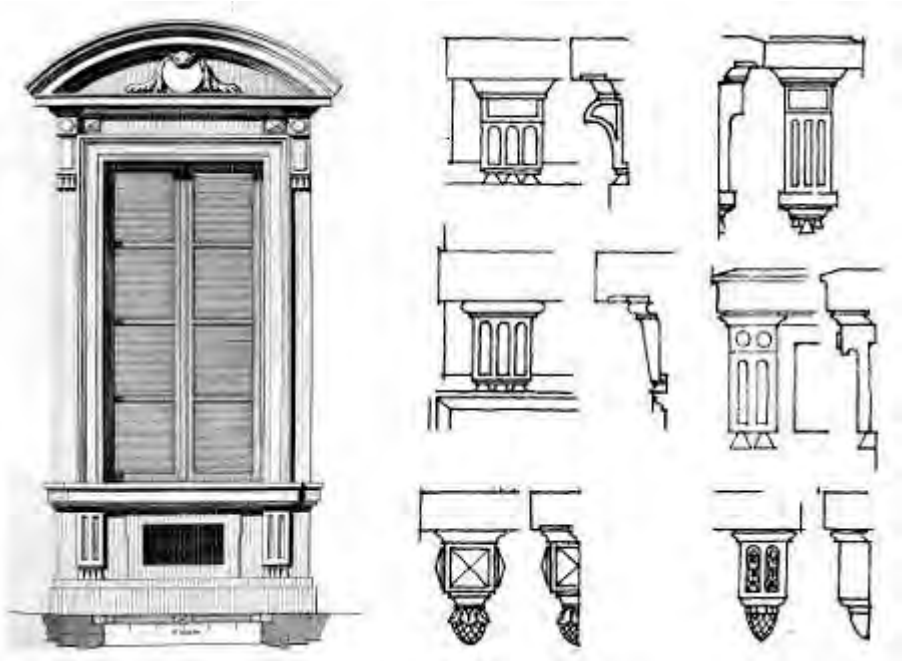


Рисунок 2.4.29. Окно с консолями: а – окно по Ж.-Ф. Нёффоржу[196], б – консольные элементы Нефоржа по рис. Г. Косякова [86]

Прямоугольные окна с сандриком на кронштейнах и контрналичником (см. рис. 2.4.30). Под кронштейнами, на которые опирался сандрик, могли располагаться тяги, называемые контрналичниками. Ширина контрналичника равна половине ширины наличника. Профиль этих элементов ниже, чем у наличника, он представлял собой выемку, вроде канелюры, с двумя полочками по бокам. Внизу наличник с контрналичником обычно опирался на подоконный парапет. Подоконный парапет шел от края одного контрналичника до конца другого. На парапете по ширине наличников ставили вертикальные кронштейны. Эти кронштейны, происходили от формы коринфского модульона, и приобретали упрощенную форму в виде большого вытянутого каблучка. Фасад кронштейна обрабатывался тремя канелюрами. Пространство парапета между кронштейнами украшалось филенками. В случаи, если под окном с контрналичниками располагался подоконный парапет, то под наличниками делали выступающий элемент (лопатка, вертикальный кронштейн), а пространство под контрналичником оставляли гладким.

а) б) в)

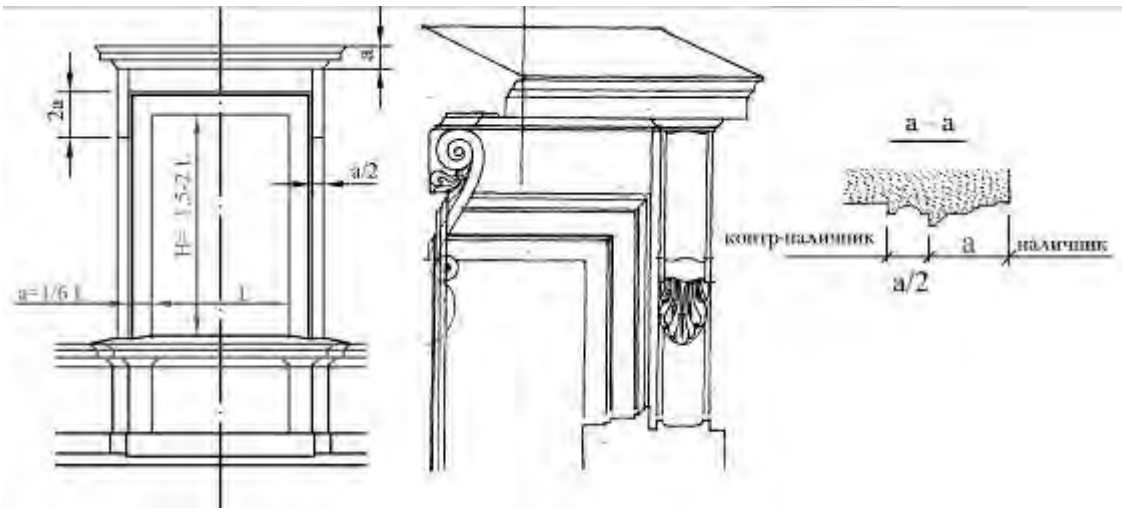


Рисунок 2.4.30. Окно с сандриком на кронштейнах и контрналичниками: а – построение окна, б – фрагмент окна палаццо Негрони по Г. Косякову [86], в – сечение по контрналичнику и наличнику

При рисовании этого обрамления, образцу двери Дж. Виньолы часто делали окно с ушками (см. рис. 2.4.31). Между контрналичником и наличником в этом случаи образовывалась узкая впадина на ширину ушка, которая свой сильной тенью отделяет одну форму от другой.

а) б) в)

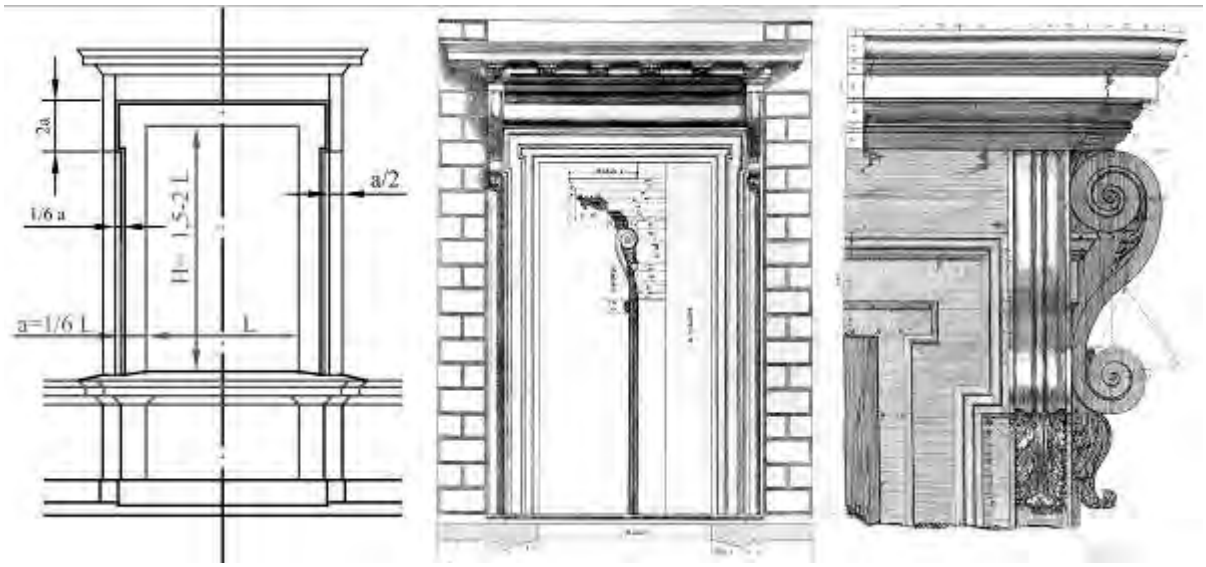


Рисунок 2.4.31. Окно с сандриком на кронштейнах и контрналичниками, наличник с ушками: а – построение окна, б – окно по Д. Виньоле [22], в – примыкание вертикального кронштейна к ушкам наличника по Ф. Блонделю [181]

Прямоугольные окна с сандриком и фронтоном (см. рис. 2.4.32). Над сандриком мог располагаться фронтон. Классические фронтоны над сандриками делали треугольными или лучковыми. Барочные фронтоны могли быть более сложной формы. Сандрики с фронтонами могли находиться как над окнами с простыми наличниками, так и над окнами с наличниками с кронштейнами и контрналичниками.

а) б) в) г)



Рисунок 2.4.32. Окно с сандриком и фронтоном: а – построение окна, б - треугольный фронтон над окном с контрналичниками по Д. Гибсу, в – лучковый фронтон над окном с наличниками с ушками по Д. Гибсу [193], г - треугольный фронтон над окном с наличником по И. Бюльману [184]

Способ построения фронтона сандрика соответствует способу построения римского, фронтона. На рисунке 2.4.33 показано построение римского треугольного и лучкового фронтона. При построении подъема фронтона надо помнить, что он строится от верхней грани слезника. В начале определяется точка А на оси окна, путем опускания радиуса «а», равного половине ширины слезника. Далее из точки А поднимается радиус «б» и определяется точка Б, фиксирующая подъем слезника. Угол подъема фронтона в этом случае примерно равен 23º.

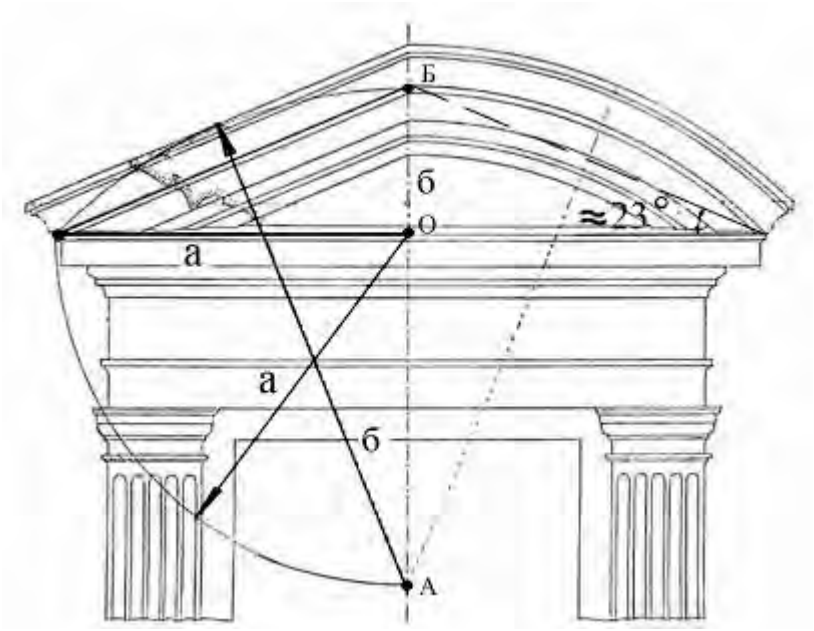


Рисунок 2.4.33. Построение фронтона над сандриком [151]

Ордерные прямоугольные окна являлись вершиной развития архитектурных форм обрамления окна. Окно ставилось между полуколоннами или пилястрами, перекрывалось антаблементом с фронтоном или без фронтона. Само окно либо не имело обрамления, либо обрамлялось наличником. Колоны могли быть любого из пяти ордеров. Такие окна требовали сильного утолщения в стене. Снизу они опирались на сильно выступающий парапет. Построение ордерного окна велось примерно в следующем порядке (см. рис. 2.4.34):

- строился проем окна отношением сторон 1,5 или 2 квадрата;

- от проема окна, вверх и по бокам, отступали примерно на ширину наличника 1/6L;

- определяли высоту колонны, равную высоте проема плюс наличник;

- зная высоту колоны, в соответствии с ордером определяли модуль (на рис.229 а приведен дорический ордер, следовательно, модуль равен 1/16 высоты колоны).

- антаблемент и пьедестал составлял 1/4 и 1/3 высоты колоны соответственно;

- фронтон строился как римский фронтон, угол подъема которого около 23 градусов.

а) б)

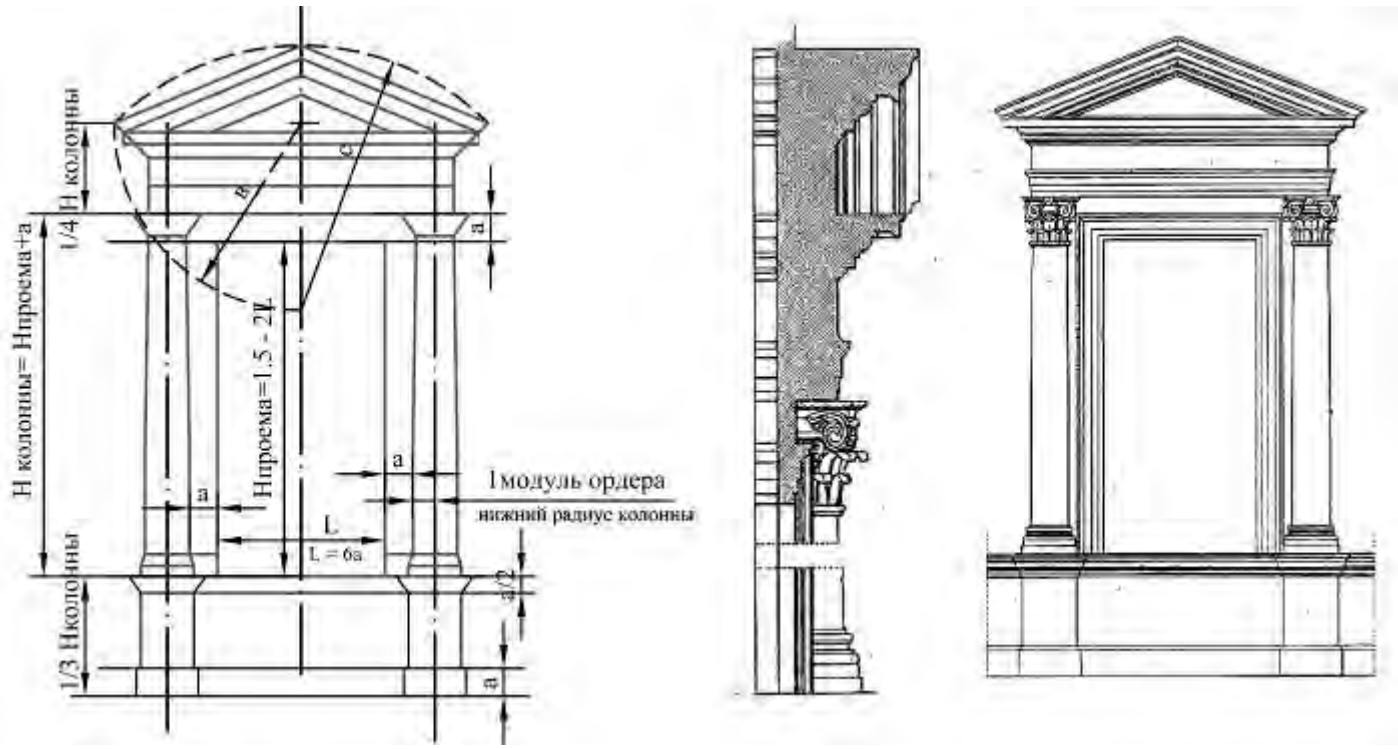


Рисунок 2.4.34. Ордерное окно: а - построение ордерного окна, б – окно палаццо Фарнезе в Риме по И. Бюльману [184]

Полуциркульные окна основных этажей. Полуциркульные окна обычно самые парадные и изысканные окна на фасаде. При поиске обрамлений для таких окон отталкивались от обрамлений прямоугольных окон, дополняя архитектуру новыми деталями и формами. Полуциркульное окно по видам обрамлений (от простого к сложному) могут быть (см. рис. 2.4.35):

- окна с фаской,
- окна с наличником,
- окна с наличником в виде архивольта,
- окно с сандриком, именуемое окно Браманте,
- окно с сандриком на кронштейнах,
- ордерное окно,
- окно Сансовино,
- трифорий,
- болонское окно

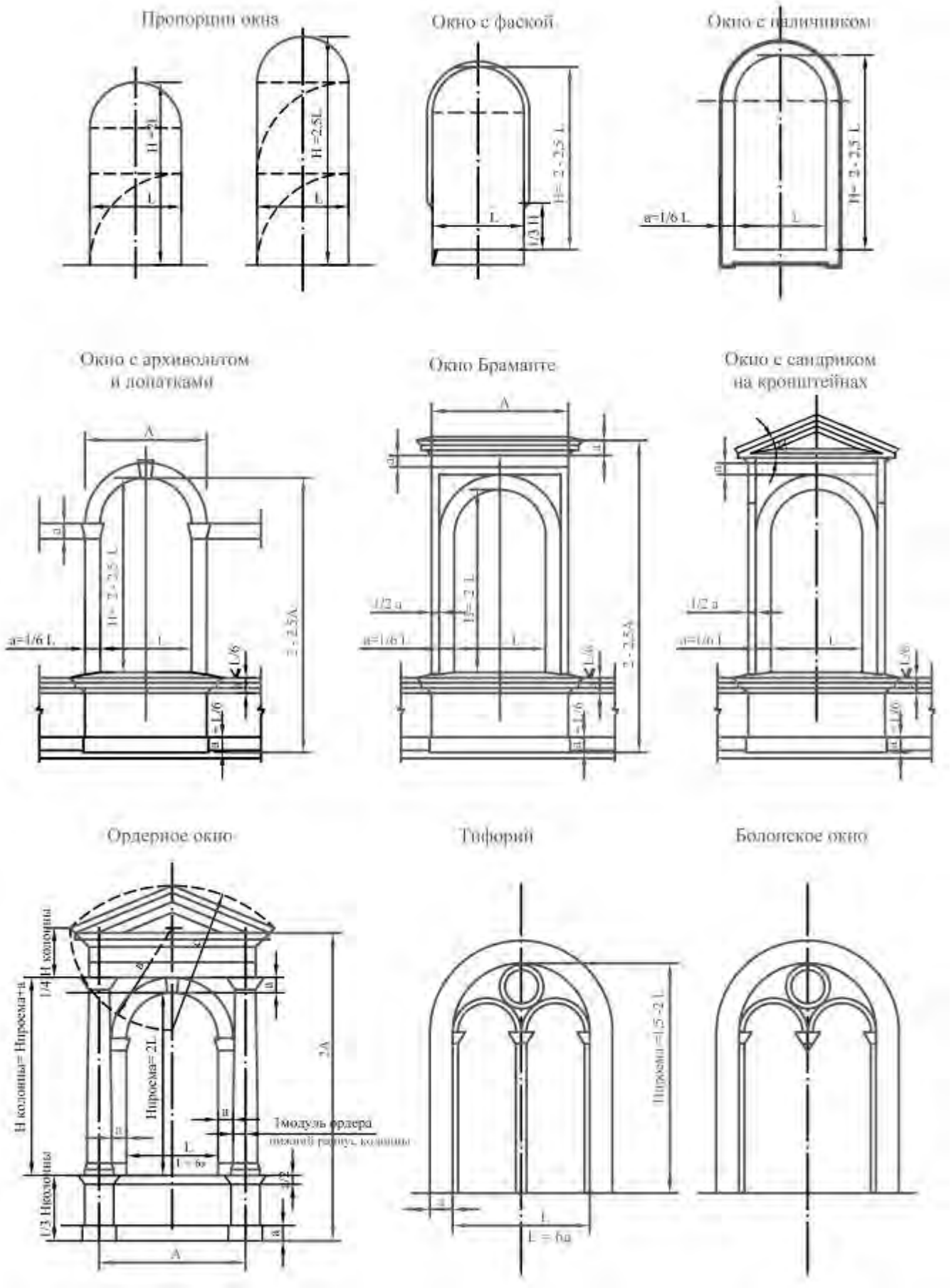


Рисунок 2.4.35. Обрамления полуциркульных окон

Простые, без обрамлений, полуциркульные окна встречались крайне редко, так как сама форма говорила о торжественности и важности окна. Последние две формы окон Трифорий и Болонское окно имели готическое происхождение, и не могли называться классическими по форме. Но эти окна очень часто применяли в эпоху Возрождения и позднего классицизма.

Полуциркульные окна с фаской (см. рис. 2.4.36) – простейший способ обработки полуциркульного окна. Фаска, так же как и в прямоугольных окнах, снималась вокруг проема, бывала различных очертаний и не доходила до низу окна. Наружный подоконник решался как карниз с покатой верхней плоскостью. Этот тип обрамления происходил от готической архитектуры и часто встречался в рустованных стенах.

а) б)

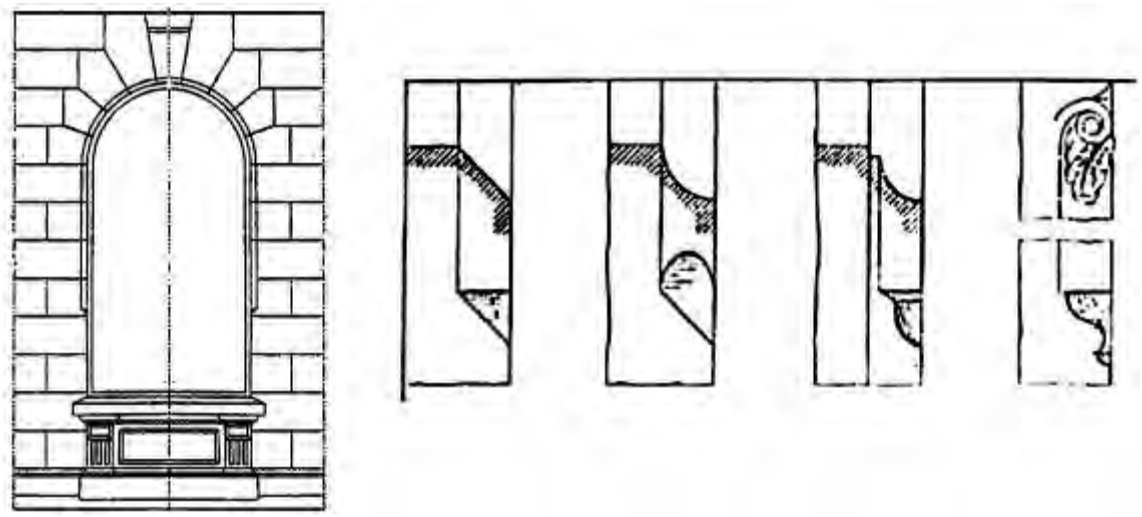


Рисунок 2.4.36. Полуциркульное окно с фаской: а - общий вид по Н.В. Султанову [151], б - детали окончания фаски по А. Дурову [56]

Полуциркульные окна с наличником. Наличник полуциркульного окна, как прямоугольного, мог обходить вокруг окна, мог опираться на подоконный карниз или подоконный парапет. Ширина наличника составляла 1/5-1/6 ширины проема окна (см. рис. 2.4.37). Прорисовка профилей наличника, как и у прямоугольных окон, должна была быть сходна с ордерным архивольтом или архитравом. Она представляла собой сочетание плоскостей с переходными

элементами и завершающим обломом сверху. Сверху наличника полуциркульного окна часто встраивался замковый камень.

а) б) в)

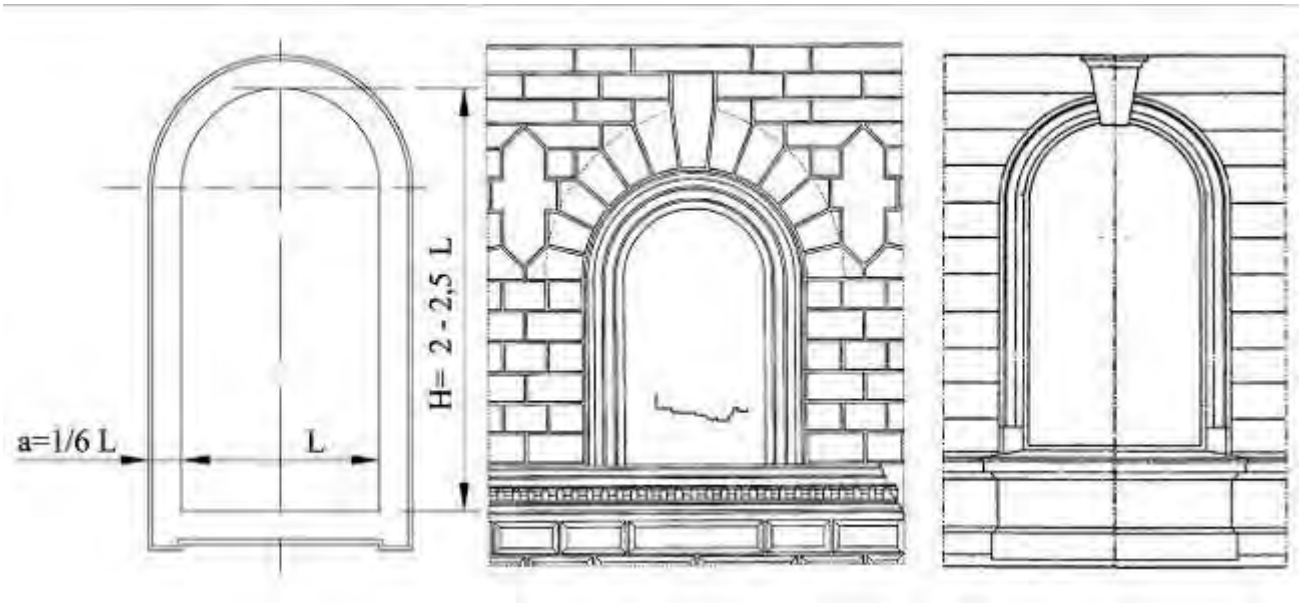


Рисунок 2.4.37. Полуциркульные окна с наличником: а – построение окна с наличником, б - окно палаццо Гонди во Флоренции по И. Бюльману[184], в – окно с замковым камнем по Н.В. Султанову[151]

Полуциркульные окна в рустованных стенах (см. рис. 2.4.38) имели относительно простое обрамление. Они обрамлялись фаской или сдержанным наличником. Основной декоративный акцент переносился в данном случае на рисунок рустов вокруг арки.

а) б)

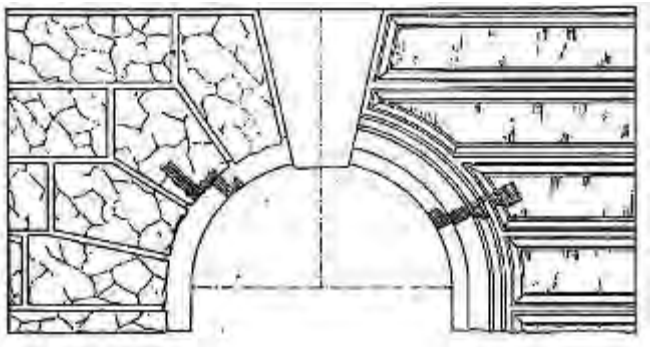


Рисунок 2.4.38. Полуциркульное окно, обрамленное:
а- полочкой и б - наличником по А. Дурову [56]

Построение рустов вокруг полукруглого окна была достаточно сложной задачей. При построении необходимо было соблюсти три необходимых условия:

- все клинья вокруг окна должны быть равны между собой,

- все ряды кладки на стене должны быть одинаковы,

- линии наклонных швов клиньев должны приходить в горизонтальные швы кладки. Чертеж И.Б. Михаловского (см. рис. 2.4.39) показывает сложность поиска этого решения. На рис 234 а – горизонтальные ряды кладки не одинаковы, на рисунке 234б – швы клиньев и швы кладки не совпадают. В результате был найден способ сопряжение швов кладки по параболической кривой (рис. 234 в, г).

а) б) в) г)

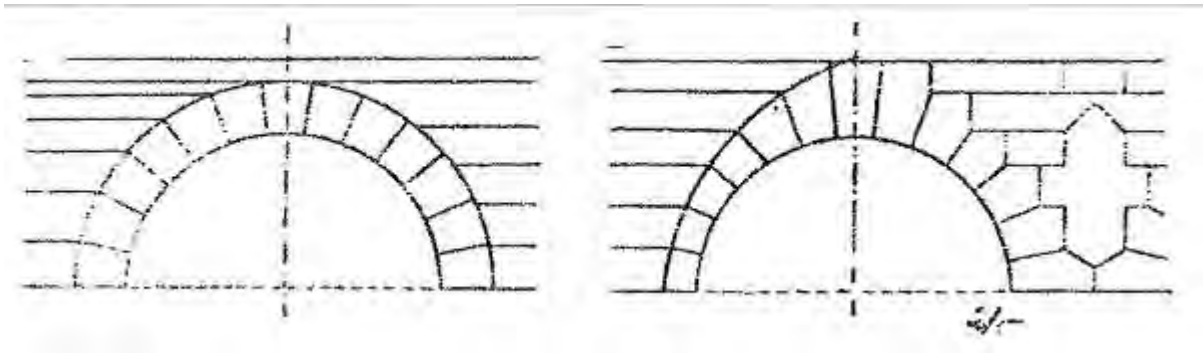


Рисунок 2.4.39. Сопряжение швов рустов по И.Б. Михаловскому [110]:
а - горизонтальные ряды кладки кверху уменьшаются, б) – швы клиньев и швы кладки не совпадают, в) - сопряжение швов кладки по параболической кривой, г) - вертикальные швы клиньев, скрывающие неправильность линии построения

Параболическую кривую иногда выявляли на фасаде (рис. 2.4.40а). Обычно же создавали вертикальные швы, которые скрывали неправильность линии построения. Определив наружную кривую арки, доводили до нее горизонтальные швы и, восстановляли в точках их пересечения с этой кривой перпендикуляры. Перпендикуляры заканчивали снаружи клинья арки, которые получали, таким образом, пятиугольную форму. При этом острые углы становились прямыми. Одним из первых архитекторов Возрождения, применивший этот прием, был Джулиане да Сангалло. (рис. 2.4.40б).

а) б)

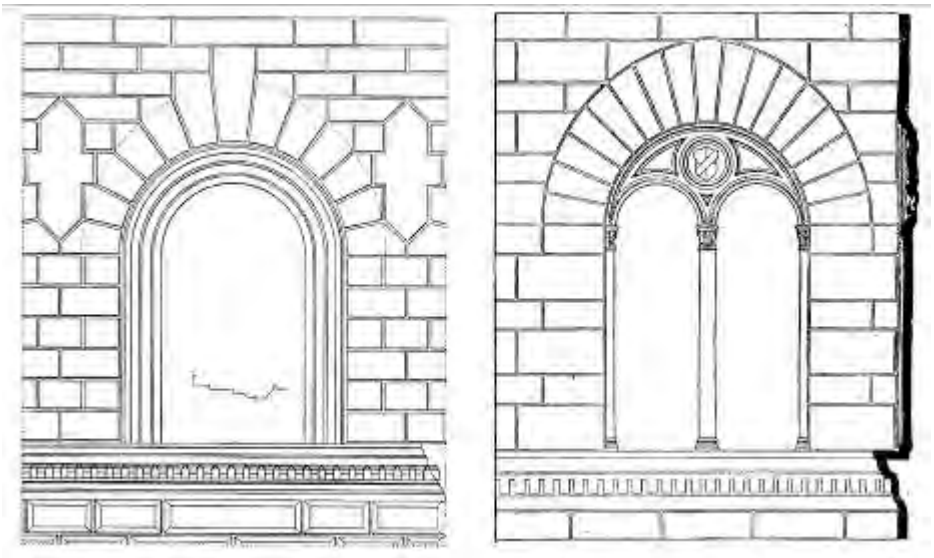


Рисунок 2.4.40. Рустованные полуциркульные окна: а – окно палаццо Строцци во Флоренции, б – окно дворца Гонди во Флоренции арх. Д. да Сангалло [151]

Полуциркульные окна с наличником в виде архивольта (см. рис. 2.4.41). Оформление полуциркульного окна могло быть решено по образцу ордерных арок. В этом случае, верхнюю дугу огибал архивольт, он опирался на импост, который в свою очередь передавал тяжесть на лопатки, расположенные по бокам проема. Вверху архивольта обычно размещали замковый камень. Такое окно снизу опиралось на подоконный карниз или парапет.

а) б)

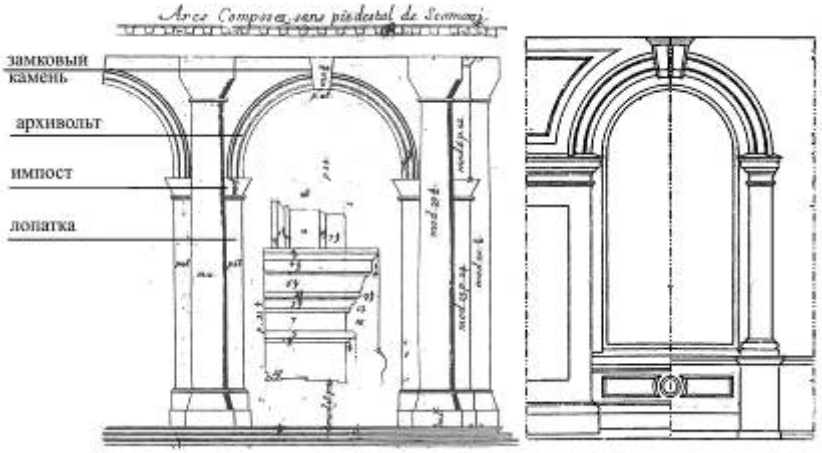


Рисунок 2.4.41. Оформление полуциркульного окна архивольтом: а – ордерная арка по Ф. Блонделю [184], б – примеры оформления окна по Н. Султанову[151]

Полуциркульное окно с сандриком. Расположить прямой карниз сандрика над полуциркульным окно без дополнительных элементов не возможно. Донато Браманте разработал окно с сандриком, которое стало необычайно популярно (см. рис. 2.4.42). Впоследствии все окна этого типа называются **брамантовыми**. Браманте поместил окно на выступающую прямоугольную плоскость, спускающуюся от сандрика. Само окно обрамляли наличником или архивольтом. Сандрик и спускающаяся от него плоскость делали чуть шире наличника на величину обрамляющей рамки. В верхних углах над окном получались треугольные поля, которые называли тимпанами. Их украшали, например розетками.

а) б)

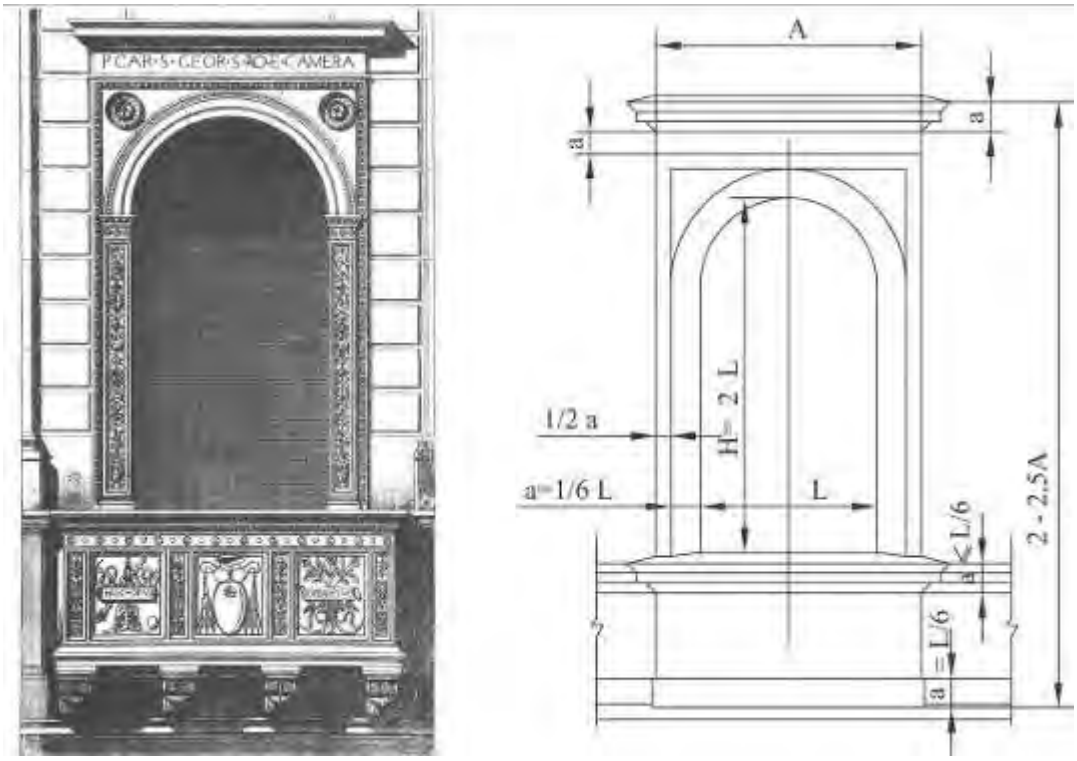


Рисунок 2.4.42. Окно Браманте: а – окно палаццо Канчеллерия в Риме архитектора Д. Браманте [184], б - упрощенное построение брамантова окна

Возможны два варианта окна Браманте (см. рис. 2.4.43). В первом случае – окно обрамлялось наличником, во втором - окно обрамлялось архивольтом, опирающимся на лопатку или пилястру. Опору архивольта могла составить, соответственно, импост или маленькая капитель.

а) б)

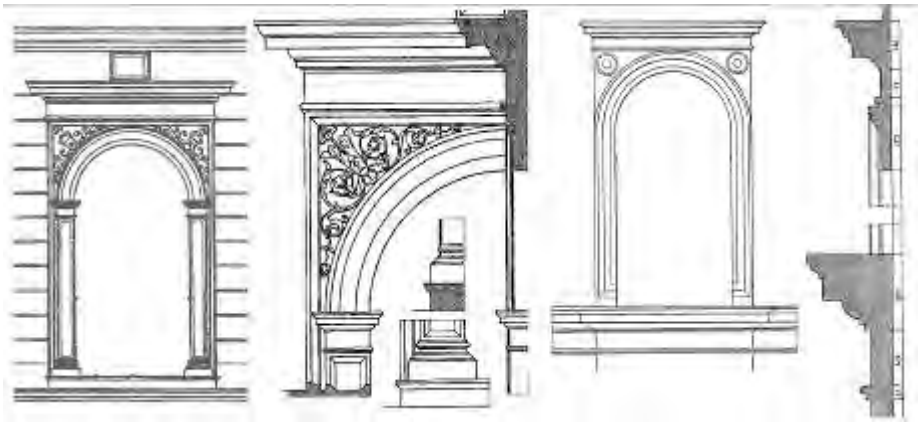


Рисунок 2.4.43. Варианты и детали брамантовых окон: а - обрамление архивольтом, б - обрамление наличником по И. Бюльману [184]

Над полуциркульными окнами могли ставить и сандрики на кронштейнах (см. рис. 2.4.44). Решение этих полуциркульных окон аналогично прямоугольным окнам. От кронштейнов по бокам наличников окна опускались контрналичники. Кронштейны могли делать преувеличенно длинные. На рис. 2.4.44а они начинаются от линии начала построения полукруглого завершения окна. Над сандриками полуциркульных окон могли ставить фронтоны.

а) б)

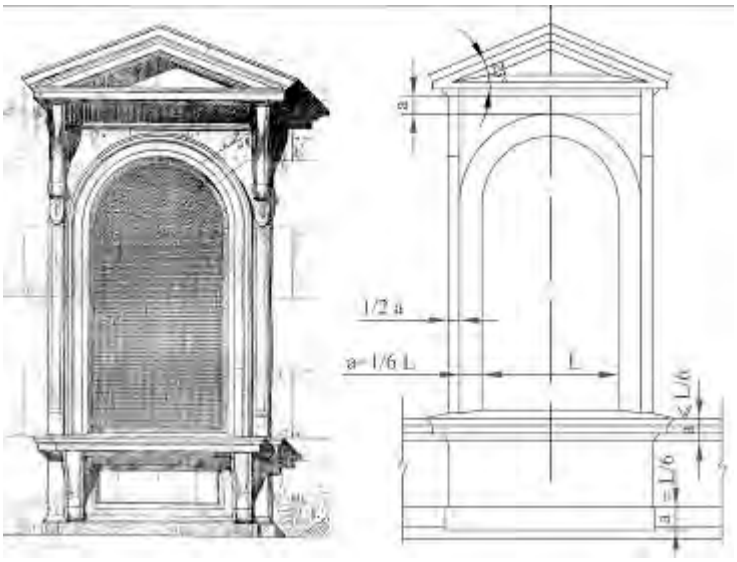


Рисунок 2.4.44. Полуциркульное окно с фронтоном на кронштейнах и контрналичниками: а – окно по Н.В. Султанову[151], б - упрощенное построение полуциркульного окна на кронштейнах

Ордерное полуциркульное окно. Полуциркульное окно может быть обрамлено колонным ордером. Классическое построение такого окна примерно соответствует построению ордерной аркады (см. рис. 2.4.45). При рисовании ордерного окна стремились соблюсти пропорциональные отношения, близкие к двум квадратам. Само окно имело пропорции два квадрата, и вся композиция вписывалась в два квадрата. Высота пьедестала приравнивалась к высоте парапетной стены и могла быть выше или ниже ордерных соотношений (1/3 высоты колонны). По бокам ордерных полуциркульных окон обычно не делают наличников, а в соответствии с ордерным построением окно обрамляют архивольты, импосты и лопатки. Фронтоны могли дополнять ордерную композицию.

а) б)

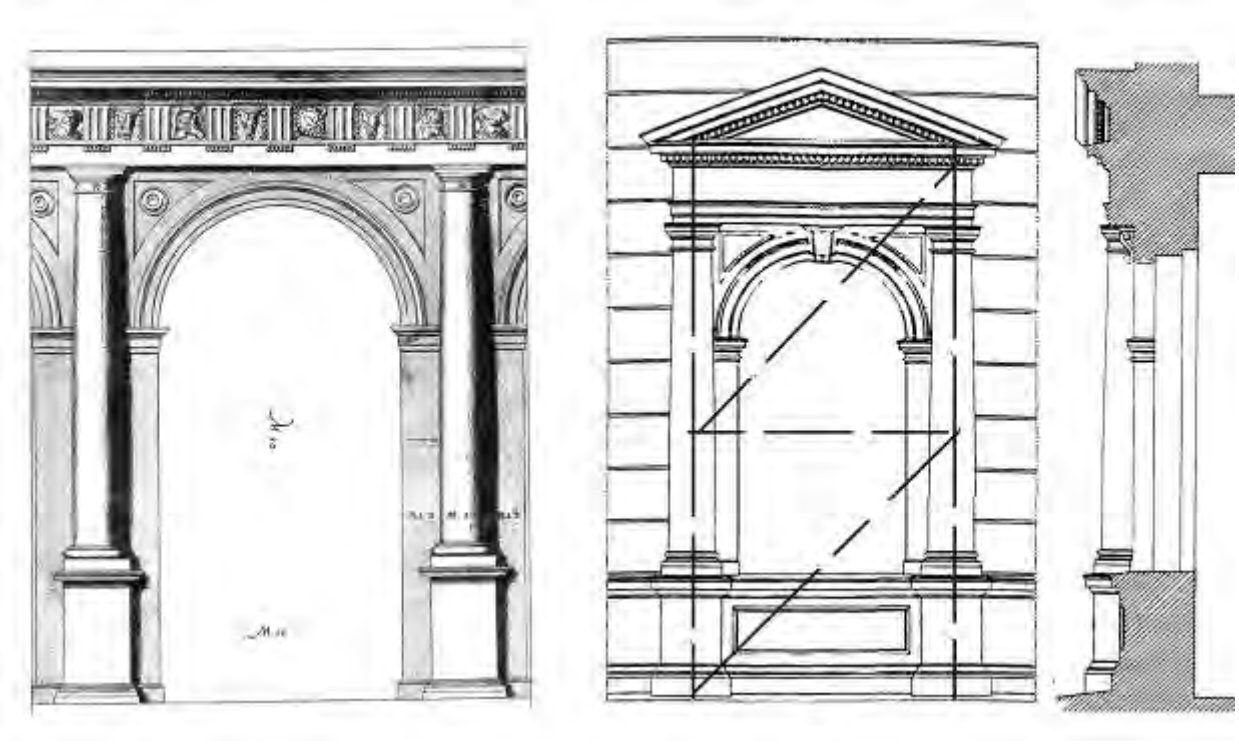


Рисунок 2.4.45. Построение ордерного полуциркульного окна: а - ордерная аркада по Д. Виньоле[22], б – ордерное полуциркульное окно по Н.В. Султанову[151]

Окно Сансовино (см. рис. 2.4.46) – этот усложненный вариант ордерного окна разработал архитектор Якопо Сансовино (1486-1570 гг.). Он создал окно, импосты которого превращённые в маленький антаблемент, опираются на

небольшие колонки. Применение двух видов колонн (больших и маленьких) создает сложную барочную, почти перспективную плоскость. Создается ощущение, что за колоннадой сзади стоит аркада.

а) б)

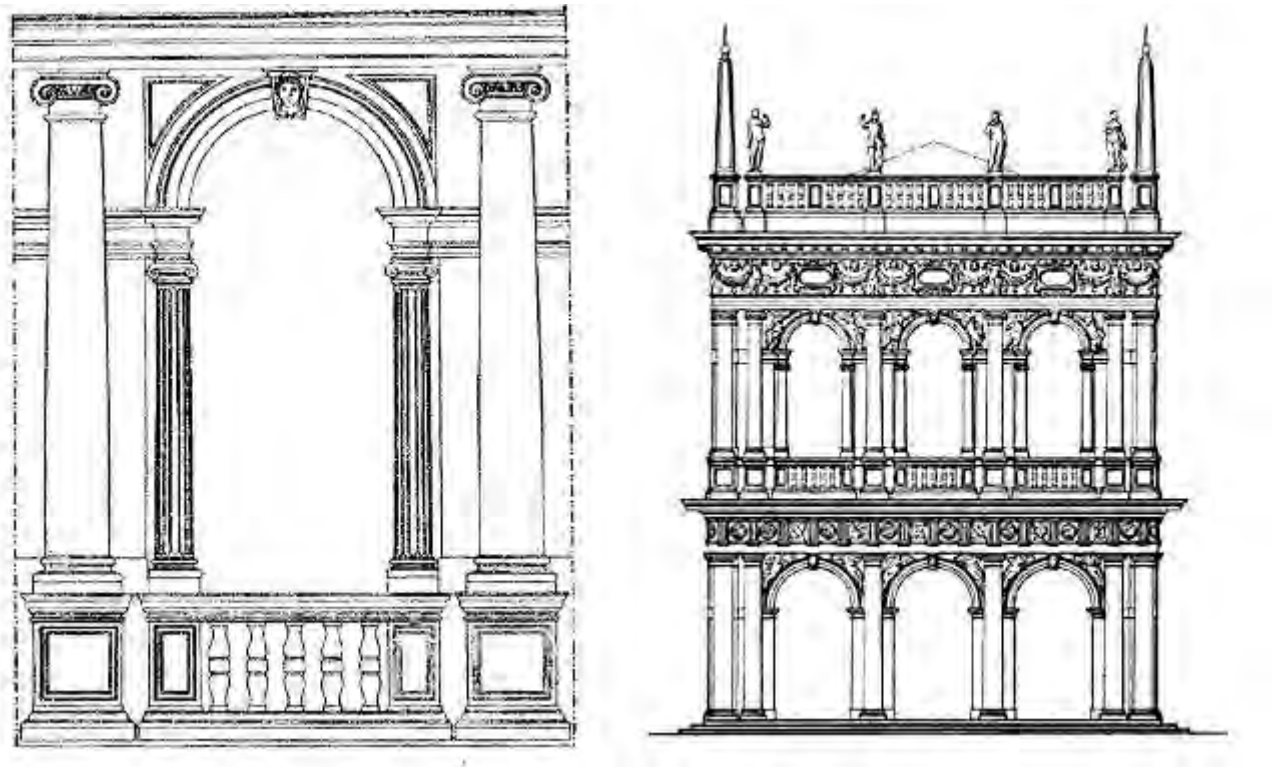


Рисунок 2.4.46. Окно Сансовино: а – окно по Н.В. Султанову [151], б - фасад библиотеки Сан-Марко в Венеции, арх. Я. Сансовино по И. Бюльману [184]

Трифорий (рис. 2.4.47) **.** Окно называемое «трифорий», пришло из готической архитектуры. Два высоких узких окна разделяла между собой узкая колонка, обычно коринфского ордера. Оба окна целиком обводили аркой и большим наличником. Устанавливали три коринфские колонны — одна центральная и две полуколонны по сторонам. В образовавшемся наверху пространстве, называемом тимпаном, размещали третье окно. Иногда вместо окна здесь располагали круглые розетки с украшениями или щиты с гербами.

Окно трифорий имело более широкие пропорции, чем обычные полуциркульные окна. Отношение общей ширины к высоте делали примерно 1.5 – 2 квадрата. В этом случае внутренние два окна получались не слишком вытянутыми по высоте.

а) б) в)

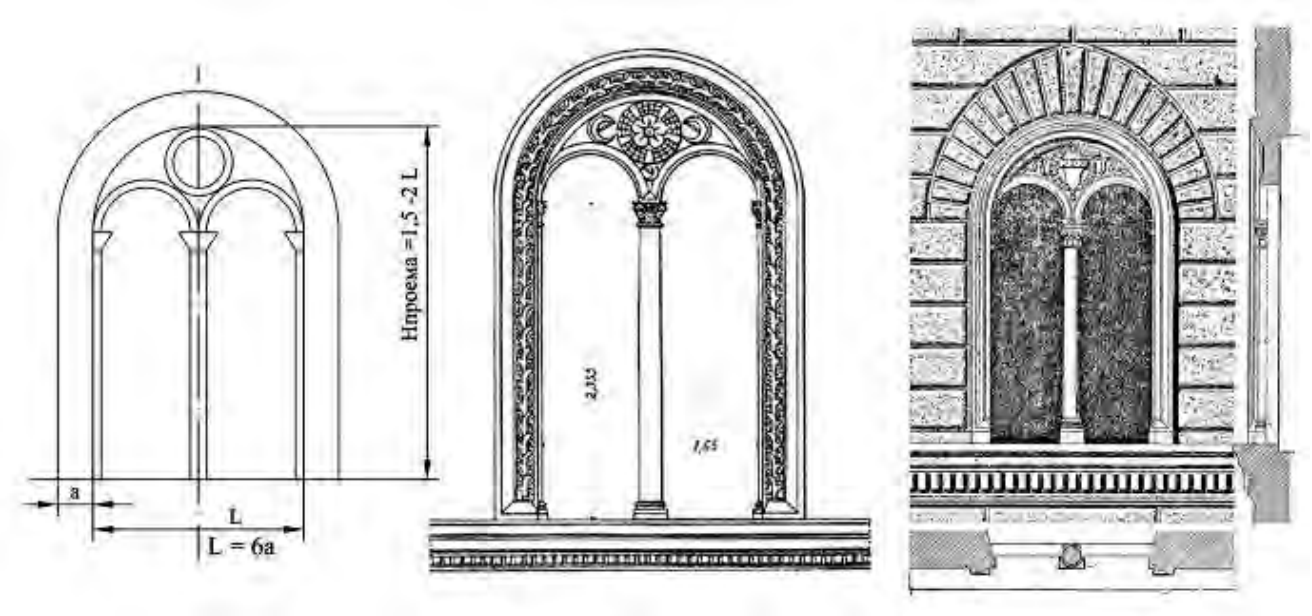


Рисунок 2.4.47. Окно «трифорий»: а – общее построение, б - окно палаццо Бартоломеи во Флоренции по И. Бюльману [184], в - окно палаццо Строцци во Флоренции по И.Б. Михаловскому [151]

Болонское окно (см. рис. 2.4.48) является продолжением развития формы окна-трифория. Это средневековое окно привезено итальянскими мастерами в Россию и стало здесь необычайно популярно. Две арочки опираются в центре на висячую капитель, называемую гирькой. Гирька укреплена на металлическом болте продетым сквозь замковый камень большой арки. Центры всех трех арок лежат на одном горизонтальном уровне. Окно охватывает широкий архивольт, опирающийся на капители пилястр. В тимпане окна помещалась декоративная розетка, за которой скрывался конструктивно необходимый болт. Архивольты, пилястры и капители могли иметь достаточно вычурные украшения. Болонское окно использовалось в стилях близких классицизму.

а) б)

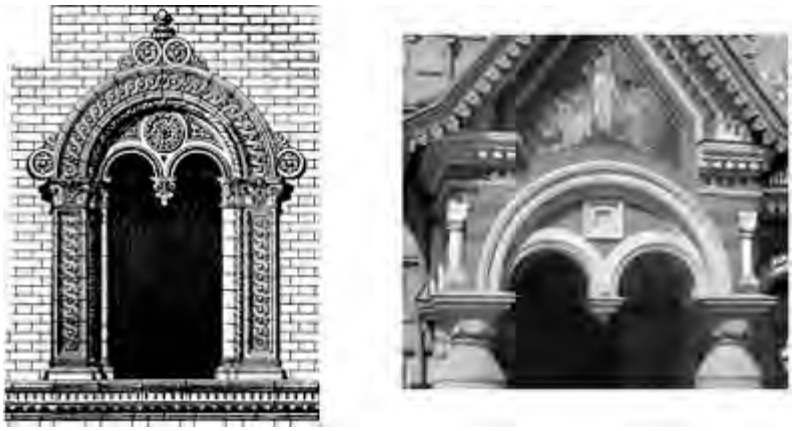


Рисунок 2.4.48. Болонское окно: а - окно палаццо Караччи в Болонье по И.Б. Михаловскому[110], б – окно храма Воскресения Христова (Спас на Крови) в Санкт-Петербурге

Сложными окнами называются комбинации двух или трех окон, объединенных в единое окно, охваченное общим обрамлением. Применяли сложные окна в классицизме, когда требовалось сделать парадное широкое окно, пропорции которого не соответствовали классическим, то есть близким к двум квадратам. Широкие или близкие к квадрату окна на основных этажах никогда не делались. Разбив широкое окно на вертикальные части, установив узкие простенки, удавалось добиться нужных соотношений. Сложные окна могли быть двойными или тройными. Большее число окон предпочитали обрабатывать как аркады или галереи. Сложные окна по видам обрамлений (от простого к сложному) могут быть (см. рис. 2.4.49):

- прямоугольные двойные (парные) окна, обрамленные наличником или портиком,
- прямоугольные тройные окна, обрамленные портиком,
- полуциркульные двойные (парные) окна, обрамленные аркадой или увеченные сандриком,
- полуциркульные тройные ордерные окна,
- окно Палладио,
- окно Баччо д’Аньоло.

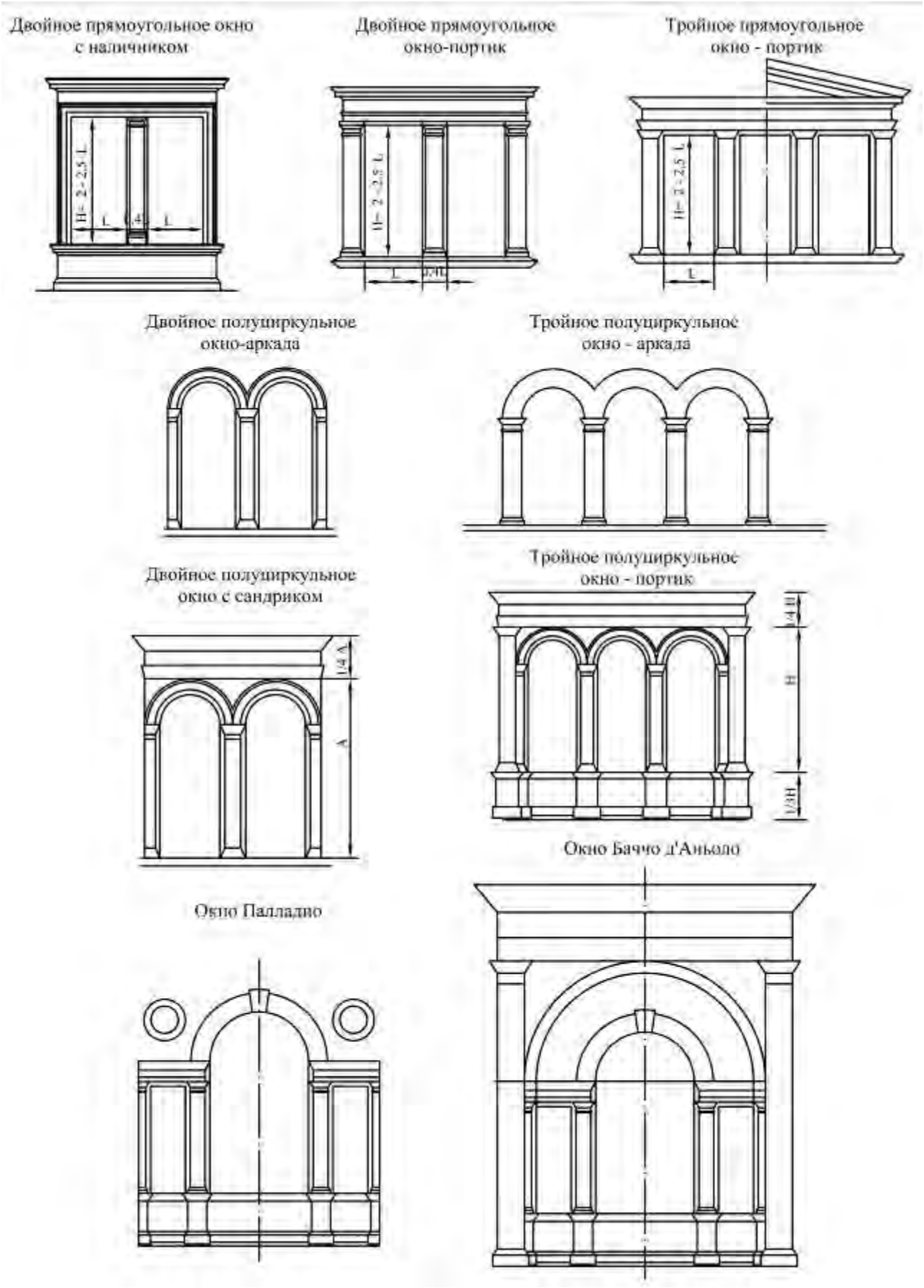


Рисунок 2.4.49. Сложные окна

Прямоугольные двойные (парные) окна. Существовало два способа обрамления сдвоенных прямоугольных окон: окно объединенное наличником и окно решенное как портик. Первый способ - в промежуток межу парными окнами устанавливали колонку или пилястру (см. рис. 2.4.50а) . С наружи такое окно обрамлял общий наличник. Второй способ – ставили три пилястры под общий антаблемент над окном (см. рис. 2.4.50б). Второй способ признавался менее удачным, так как посередине портика оказывалась колонка, что не соответствовало ордерным традициям. Расположение колонны по центру признавалось грубой ошибкой.

а) б)

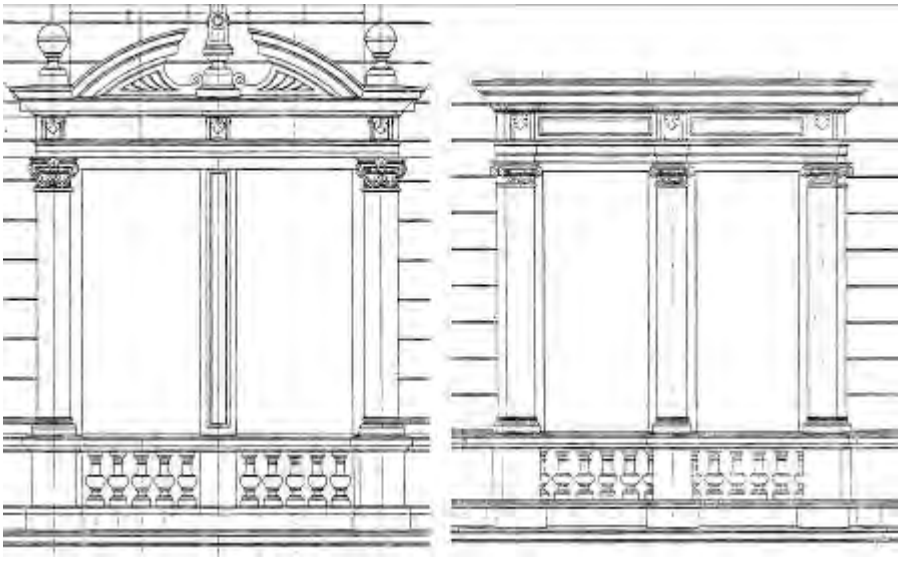


Рисунок 2.4.50. Прямоугольные двойные парные окна по А. Браузеветтеру [16]: а – окно обрамленное общим наличником, б – окно с тремя пилястрами

Прямоугольные тройные окна оформлялись как портик (см. рис. 2.4.51). Между окнами ставились четыре пилястры и их покрывали общим антаблементом. Простенки в тройном окне делали уже, чем в двойных окнах.

Дальнейшее развитее формы тройного окна - установка фронтона, на все окно или только над центральной частью. В последнем случае, центральное окно могло быть шире боковых. Снизу такое тройное окно могло опираться на подоконную тягу или на парапетную стенку. Иногда у центрального окна делали балкон.

а) б)

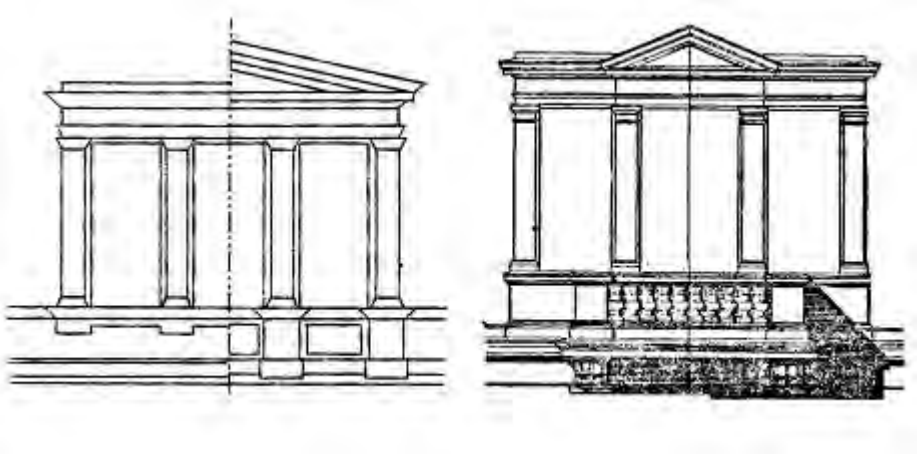


Рисунок 2.4.51. Прямоугольные тройные окна: а – окно, оформленное портиком по Н.В. Султанову [151], б – окно – портик с балконом И.Б. Михаловскому [110]

Полуциркульные двойные (парные) окна могли решаться как сдвоенная аркада. **Бифорий** (см. рис. 2.4.52)– сдвоенное окно, в котором арки, перекрывающие оконные проемы, сходились по оси одной общей колонки. Колонка по середине делалась коринфского ордера.

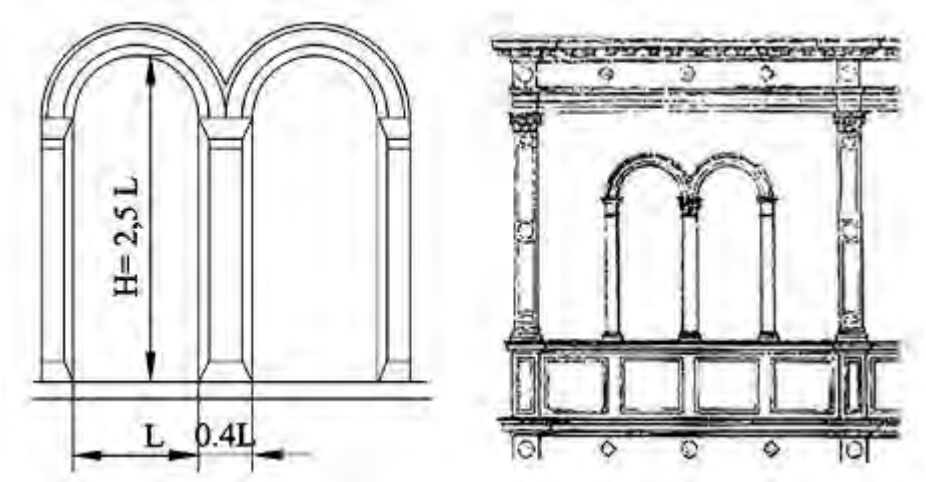


Рисунок 2.4.52. Двойное окно «бифорий»: а - общее построение, б – окно палаццо дель Консильо в Падуе по И. Бюльману [184]

Полуциркульные двойные окна с сандриком (см. рис. 2.4.53)**.** Сандрик на сдвоенные полуциркульные окна ставился по образцу брамантовых окон. Окна обрамляли наличниками или пилястрами с архивольтами. Сандрик мог опираться на кронштейны, который в свою очередь могли переходить в контрналичники.

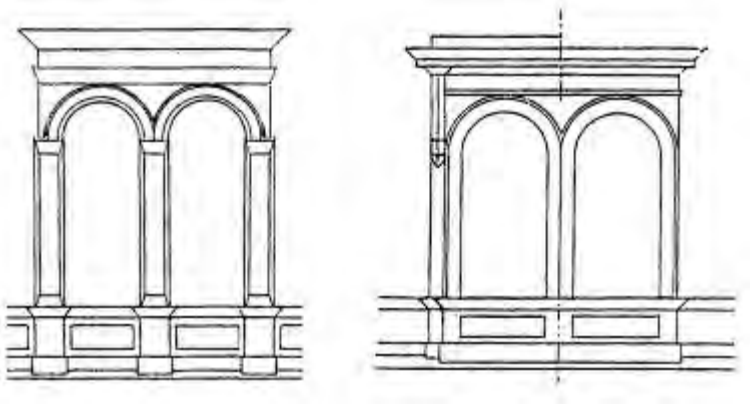


Рисунок 2.4.53. Полуциркульные двойные (парные) окна с сандриками по Н.В. Султанову [151]

Тройное полуциркульное окно могло решаться как аркада (см. рис. 2.4.54). Архивольты огибали окна и опирались на пилястры. Дальнейшее развитие данной формы окна происходило, когда вместо лопаток появлялись колонки.

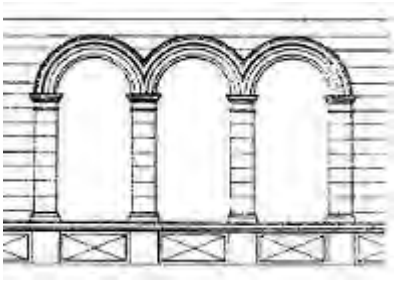


Рисунок 2.4.54. Тройное полуциркульное окно по А. Красовскому[87]

Ордерное тройное арочное окно (см. рис. 2.4.55)**.** Аркада в три пролета так же заключалась в ордерный портик. Обрамлять окна могли как колоны, так и пилястры.

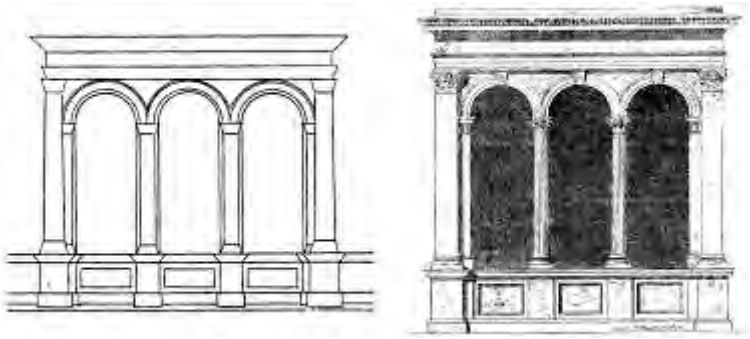


Рисунок 2.4.55. Ордерное тройное окно: а – окно в массах, б – тройное окно с колонками и пилястрами по Н.В. Султанову [151]

Окно Палладио (см. рис. 2.4.56)**.** Окно, разработанное Андреа Палладио, представляет собой сочетание двух прямоугольных окон и большого центрального полуциркульного окна. Арка центрального окна опирается на колонны или пилястры, разделяющие окна. Вверху, в пространстве по бокам арки, называемое тимпаном, помещали филенчатые рамки и рельефы. Окно Палладио неоднократно критиковали за некоторую зрительную неустойчивость. Но темнее не менее это окно стало излюбленным украшением главного фасада.

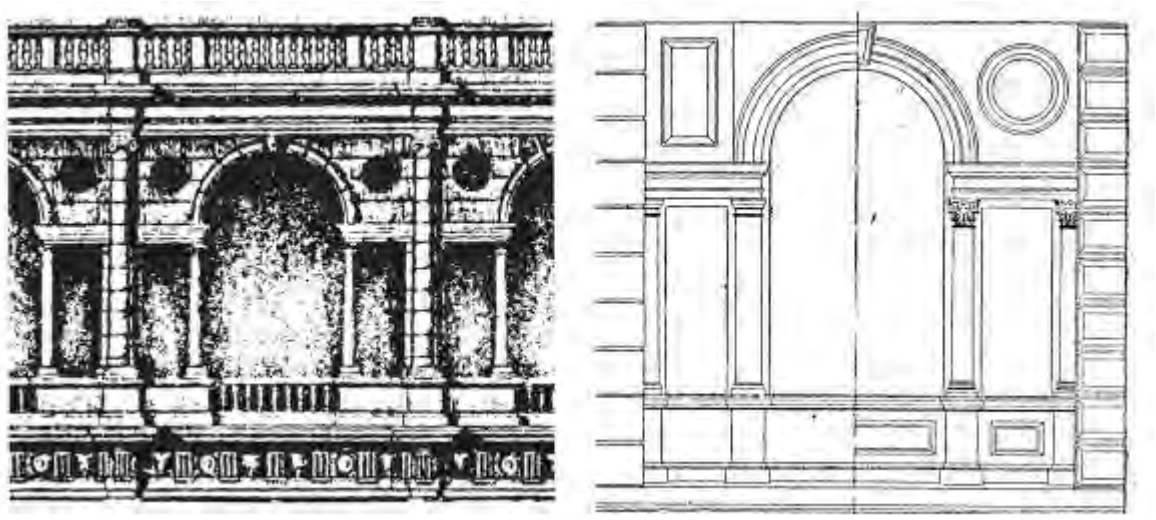


Рисунок 2.4.56. Окно Палладио: а – окно базилики в Винченце по А. Палладио [117],
б – варианты окна Палладио по Н.В. Султанову [151]

Развитием темы окна Палладио, является **окно Баччо д'Аньоло.** Все три окна охвачены еще одной большой аркой (см. рис. 2.4.57). Между двумя арками образуется полукруглый сквозной промежуток, который расчленен на отдельные клинья. Узкие камни, обработанные в виде пологих кронштейнов, как лучи отходят от внутренней арки. У Бачо д'Аньоло окна под обводной аркой были настоящие и работали на просвет. Кроме того, вся композиция окна заключена в ордерный портик. В дальнейшем, применяя это окно несколько упрощали: портик не делали, а большое обводное окно заменяли декоративной нишей.



Рисунок 2.4.57. Окно Баччо д’Аньоло: а – окно палаццо Веккье во Флоренции, арх. Баччо д’Аньоло[110], б - палаццо Бонифацио Пояна, арх. А. Палладио [117]

Окна особых форм. Помимо описанных выше в классической архитектуре использовали и окна других форм (см. рис. 2.4.58):

- полукруглые,
- круглые,
- овальные окна
- прямоугольные окна лежачих пропорций,

Такие окна не использовали для основных этажей. Они применялись в только определенных местах на фасаде. В зависимости от месторасположения можно выделить следующие второстепенные окна:

- окна верхних этажей, например окна в аттиковых этажах или окна во фронтонах,
- окна цокольных, полуподвальных этажей,
- окна над дверью,
- окна на крыше.

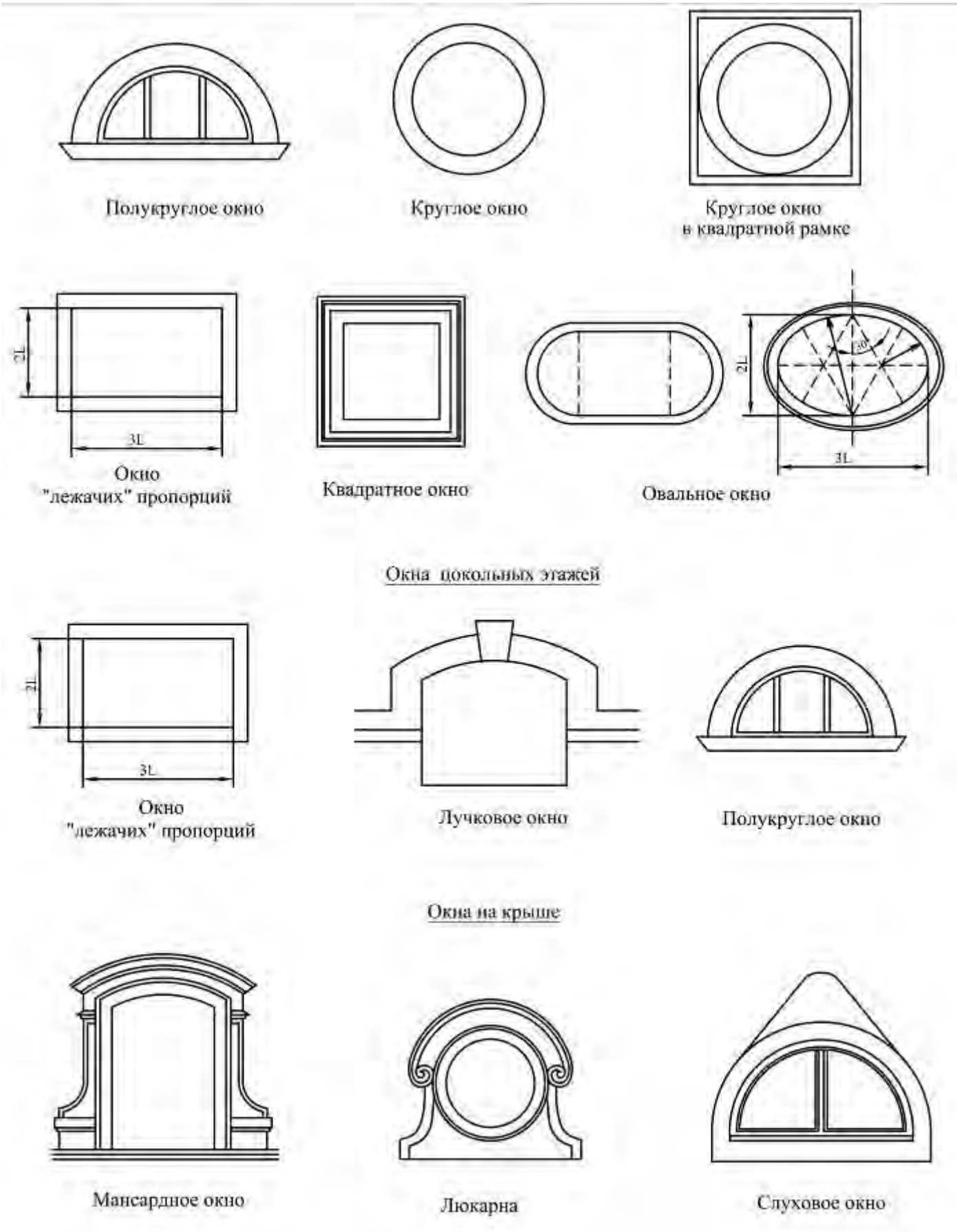


Рисунок 2.4.58. Окна особых форм

Полукруглые окна могли быть как маленьких, так и очень больших размеров. Такие окна делались в тимпанах фронтонов, в щековых стенах, над входными дверями, в мансардных и цокольных этажах. В классицизме, по образцу Древнего Рима полукруглые окна делили двумя вертикальными столбиками, поставленными ближе к углам. Радиальная расстекловка характерная более для барочной архитектуры, пришла из средневековой архитектуры (см. рис. 2.4.59). Полукруглое окно окаймлял наличник. Ширина наличника составляла 1/6 от ширины окна. Если полукруглое окно находилось на рустованной стене, то окно окаймлялось клиновидными рустами.

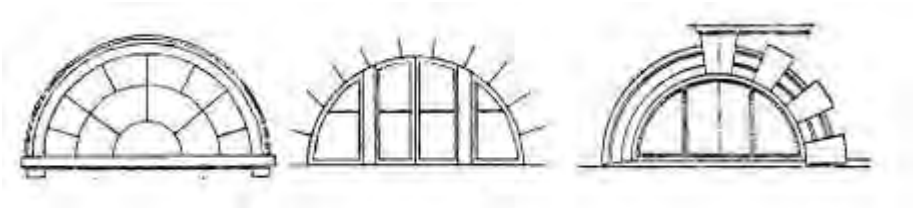


Рисунок 2.4.59. Полукруглые окна по А. Красовскому [87]

Круглые окна обычно были небольших размеров**.** Они применялись для освещения лестниц, мезонинов, чердаков через тимпаны фронтонов. Круглые окна окружались наличником, шириной - 1/5, 1/6 ширины окна. Наличник мог быть выполнен под каменную клиновидную кладку. Круглые окна могли так же вписать в квадратную рамку. Здесь было возможно два решения: первое - большой наличник вокруг окна, рамка оформляющая квадрат, второе - большой наличник вокруг квадратной рамки, а наличник вокруг круглого окна был меньше (см. рис. 2.4.60).

а) б) в) г)

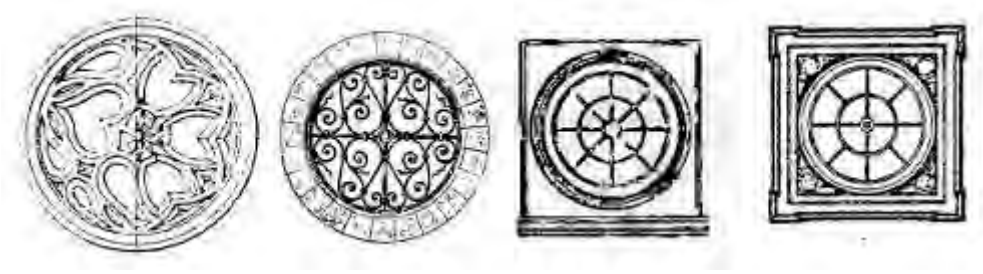


Рисунок 2.4.60. Круглые окна: а, б - окна с наличником по А. Красовскому[87], в, г – окна в квадратной рамке по Н.В. Султанову [151]

Овальные окна располагали в тимпанах фронтонов, на верхних этажах, над входными дверьми в здание. По очертанию овальные окна могли быть упрощенные, по образцу итальянского Возрождения, – два полукруга соединялись прямыми линиями (см. рис. 2.4.61а). Французские архитекторы рисовали более сложные овалы (см. рис. 2.4.61б). Такие окна часто расположенные над дверью, назывались «бычьим глазом» (Oeils-de-boeuf (франц.)). Обрамляли овальные окна наличниками и рамками.

а) б)

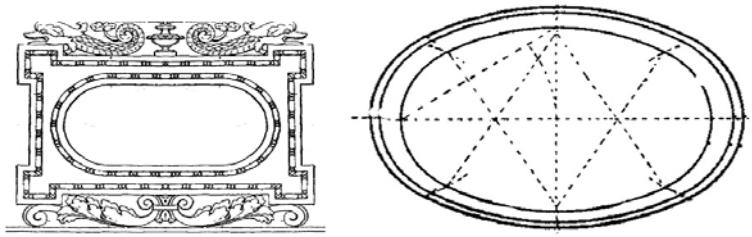


Рисунок 2.4.61. Овальные окна по Н.В. Султанову[151]: а – итальянское, б – французское

Прямоугольные окна лежачих пропорций. Эти окна имели вытянутые по горизонтали пропорции, и отношение высоты к ширине обычно составляло 3 к 4. Окна лежачих пропорций могли размещать на верхних этажах, на цокольных этажах и над входными дверьми. Декоративное оформление сдержаннее окон главных этажей.

Квадратные окна делали редко, так как считали его пропорции некрасивыми. Но в эпоху Возрождения квадратные окна все же встречались. Их ставили в аттиковых этажах и над дверями.

Простейшая обработка квадратного окна – окно помещают во впадину, а перемычку украшал замковый камень. Окно мог огибать наличник. На рисунке 2.4.62 приведены два барочных приема обрамления окна. Наличник с ушками с четырех сторон украсили орнаментом, что несколько вытянуло форму. В другом примере окно расположено над горизонтальной тягой, и у нижних ушек сделаны волютообразные завитки, что придало форме устойчивый характер

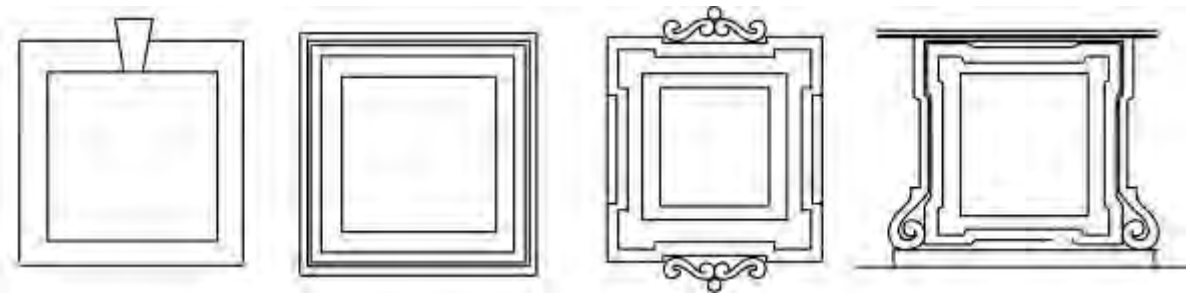


Рисунок 2.4.62. Квадратные окна

Лежачие окна верхних этажей (см. рис. 2.4.63) обычно обрамляли наличником, что бы они смотрелись легко. Наличники могли украсить ушками. Существовал прием зрительного увеличения размера окно верхнего этажа – окно украшали два наличника, один в другом.

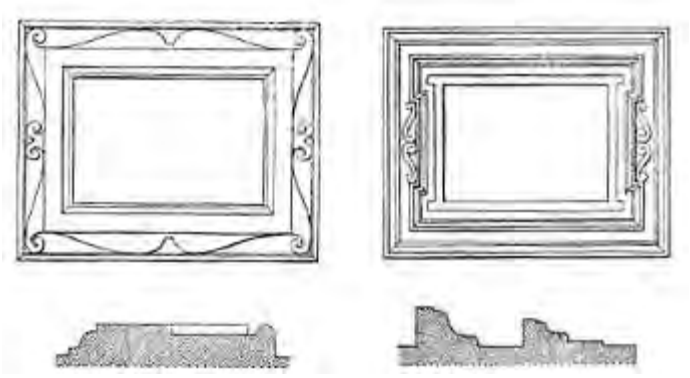


Рисунок 2.4.63. Лежачие окна верхних этажей по И. Бюльману [184]

Окна над входной дверью было широко распространенными фасадными элементами. Необходимость устанавливать окно над входной дверью определялось двумя требованиям. Первое - функциональное: освещение входного вестибюля, второе – эстетическое: необходимо было выронить линию перемычек оконных и дверных проемов на фасаде (см. рис. 2.4.64). Если дверь получалась ниже окон, то над дверью ставили окно. Окно дели как прямоугольное, лежачих пропорций, так и полукруглое и даже овальное.

Вообще любое украшение над дверью, в том числе и окно, назывались дессюдепортом (франц. dessus de porte - над дверью). Чаще это название относилось к декоративным (живописным или скульптурным) панно,

расположенным над дверью. Десюдепорты, например, широко применялись в отделке парадных интерьеров в Европе XVII-XVIII вв.

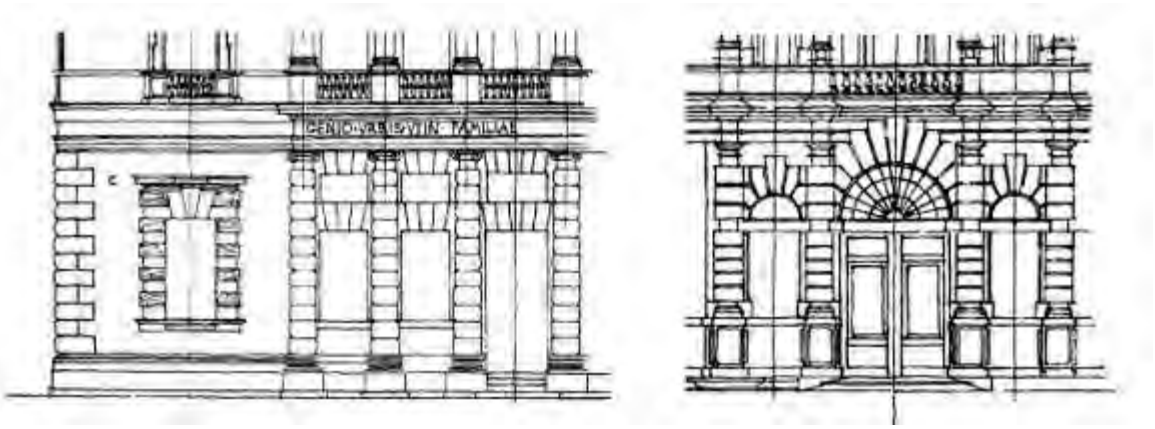


Рисунок 2.4.64. Окна над дверьми по Г. Косякову [86]: а – виллы папы Юлия в Риме, б – палаццо Антонини в Ундине

Окна цокольного этажа (см. рис. 2.4.65) часто не имели обрамлений, даже у богатых зданий. По степени усложнения форм отделки было возможно окаймление цокольного окна наличником, фаской или рустованной перемычкой разных видов.

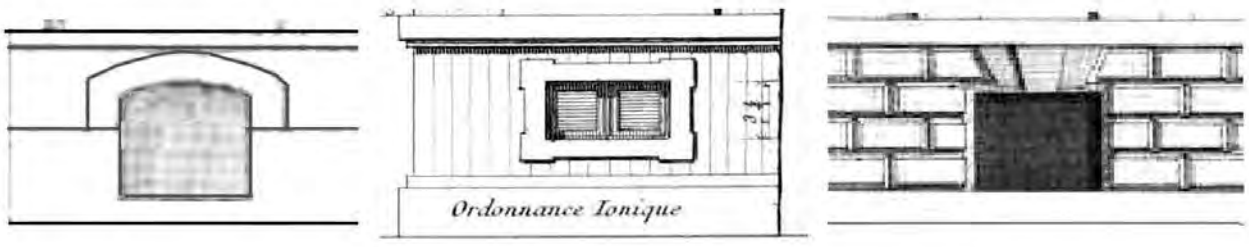


Рисунок 2.4.65. Окна цокольного этажа по Н.В. Султанову [151]

.

Окна на крыше. На крыше могли делали трех видов - мансардные окна люкарны, слуховые окна. Эти элементы не имели классических образцов и выявлялись на фасаде в эпохи барокко или эклектики. Строгий классицизм обычно нивелировал кровлю и скрывал кровельные окна за парапетами и другими завершениями стены.

Мансардные окна (см. рис. 2.4.66)применялись для освещения мансардного этажа. Мансардные окна имеют те же формы, что и обыкновенные окна. Они бывают прямоугольные и полуциркульные. Их так же украшают наличниками,

сандриками на кронштейнах, пилястрами с антаблементами. Типичной барочной формой мансардных окон были поддерживающие их сбоку валютообразные элементы – эвольвенты. Мансардные окна прорезали парапет, и парапет как бы поддерживал их с боку.



Рисунок 2.4.66. Мансардные окна по О.-Ш. д'Авилье [178]

Слуховые окна, прорезавшие кровлю, предназначались для естественного освещения и проветривания чердачных помещений, иногда — для выхода на крышу. Слуховые окна, имевшие декоративное значение, назывались **люкарнами** (фр. *lucarne*, от лат. *lux* «свет»**)**. Мансардные окна всегда становились ближе к отливу по стене дома, слуховые окна и люкарны размещали на скате крыши. Люкарны чаще всего круглые и овальные, слуховые окна - круглые и полукруглые. Они украшались наличниками. Круглые окна снизу имели декоративные консоли, которые придавали устойчивость круглой форме (см. рис. 2.4.67).

а) б) в) г)



Рисунок 2.4.67. Окна на крыше: а, б, в – люкарны по О.-Ш. д'Авиле [178],
г – слуховые окна

2.4.2. Двери и порталы

По своему назначению различали два вида дверей - внутренние и наружные. Здесь рассматриваются только наружные входные двери, так как они являлись частью оформления фасада.

Архитектурные формы дверей и окон в классической архитектуре имели общие принципы решения. Существовало тоже деление по форме - на прямоугольные и полуциркульные. Развитие архитектурного оформления дверей рассматривалось так же от простого к сложному - от наличника к сандрику и далее к ордерному портику. Тем не мнение, функциональные особенности дверей определяли особенности построения форм и деталей.

Дверь — центральное место фасада и должна была быть видна каждому приближающемуся к зданию. Она должна быть соразмерна не столько человеку, сколько всему зданию в целом. Это особенно важно для классического взгляда на архитектуру. Тем не менее, размер двери приходилось согласовывать с ростом человека и возможностью ее открыть. Размеры створок дверей определяются ростом человека, но для классицизма важнее соотношение входа с общими массами здания, чем с ростом человека. В классической архитектуре были выработаны приемы зрительного увеличения двери. Широко применялись приемы зрительного увеличения портала двери. При необходимости сохранения эргономичного размера створок двери встраивались в последовательно нарастающие формы портала.

Парадно оформленную дверь принято называть порталом; слово, происходящее от французского porte и итальянского porta — дверь, в русском языке получило оттенок значительности и превосходства.

Фасад, стоящий по красной линии, мог иметь въездные ворота во внутренний двор. Ворота, в этом случае, составляли неотъемлемую часть фасада, и требовали декоративного решения.

Составные части, пропорции и размеры дверей. Проем двери называли пролетом (проемом), в отличие от оконного просвета. Нижняя часть дверного пролета называлась порогом. По количеству **створок** двери подразделяли на

одностворчатые, двустворчатые и полуторные. Полуторные двери раньше назывались третными. У полуторных дверей одна створка обычно равнялась - 2/3 ширины пролета, а другая - 1/3. Такие двери делались, когда пролет был узок для двойной двери, но широк для одностворчатой.

По своей форме двери могли быть прямоугольными, лучковыми и полуциркульными. Обрамление лучковых и прямоугольных дверей решалось одинаково. Обрамление полуциркульных дверей имело некоторые дополнительные архитектурные формы

Лучшей пропорцией для дверей считалась пропорция 2 квадрата. Встречались прямоугольные и лучковые двери пропорцией 1,5 квадрата. Такие двери появлялись тогда, когда требовался сделать широкий вход, а поднять высоту не было возможности. Пониженные пропорции особенно характерны для въездных ворот. Полуциркульные двери имели более вытянутые пропорции - от 2 до 2, 5 квадратов (рис. 2.4.68).

На фасаде здания могли располагаться ворота, предназначенные для въезда карет. Пропорции таких ворот вынуждены делать ближе к квадрату – от 1 до 1,5 квадрата.

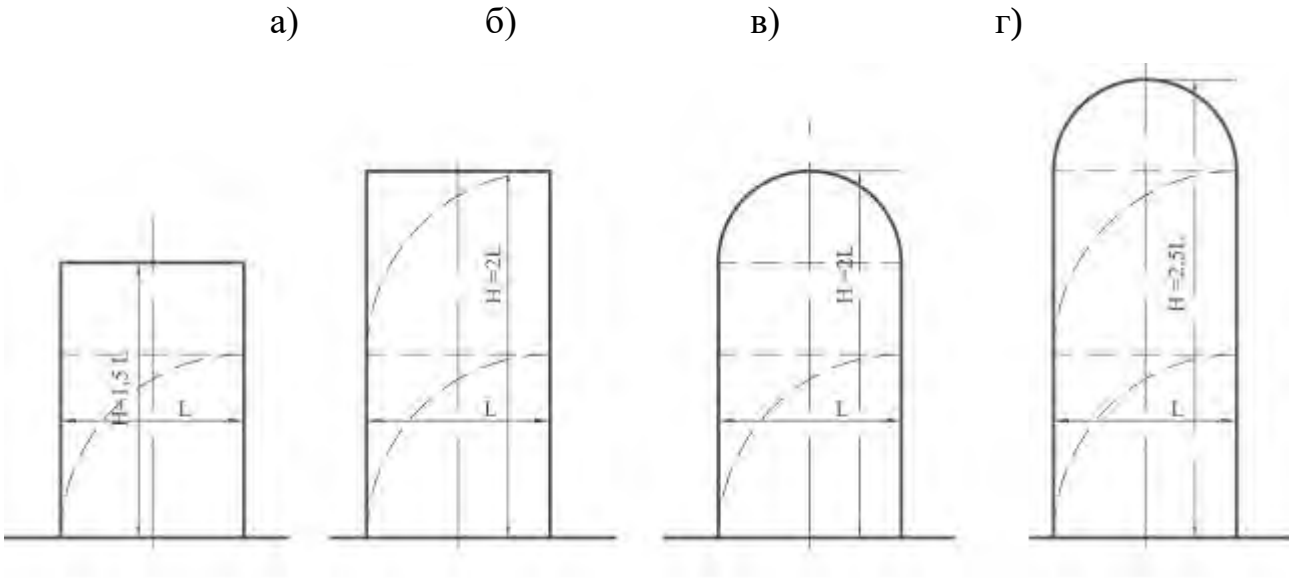


Рисунок 2.4.68. Пропорции дверей: а - прямоугольные двери в 1,5 квадрата, б - прямоугольные двери в 2 квадрата, в - полуциркульные двери в 2 квадрата, г - полуциркульные двери в 2,5 квадрата

Размеры створок определялись эргономическими размерами человека, которые не сильно отличались от современных. Ширину одностворчатой двери делали от 12 вершков (53, 3 см) до 1 аршина 4 вершков (88,9см). Высота двери могла быть от 2 аршин 12 вершков (1,95м) до 3 аршин 4 вершков (2,31м). И только двустворчатые парадные наружные двери могли достигать огромных размеров: по ширине до 2 аршин 4 вершок (1,6 м), а по высоте 4 аршин 8 вершок (3.2м) [16, стр.256] . Нижняя грань двери могла располагаться в уровне пола первого этажа. Так как первый этаж обычно был приподнят над землей, к двери вели ступени, крыльцо. Такое решение более характерно для дворцов и загородных усадьб. В Петербурге и Москве дома ставили по красной линии, где выходить на тротуар крыльцами было запрещено. По закону (Сборник обязательных постановлений Санкт-Петербургской городской Думы, параграф 33 - «выходить ступнями на тротуар более 8 вершков за линию построек воспрещается») на тротуар не разрешается выпускать больше одной ступени наружной лестницы, дабы не стеснять движение пешеходов [22]. Остальные ступени лестницы, идущие до высоты пола первого этажа, приходилось помещать внутри здания, в вестибюле. В этом случае низ двери делали на высоте одной ступени от уровня земли (рис. 2.4.69). Верхнюю грань двери (перемычку) старались расположить на одном уровне с верхними гранями (перемычками) окон. Размеры собственно створок дверей обычно были ниже указанной высоты. Существовало три способа решения этой проблемы. В первом случаи могли делать большие двери, а в них меньшие створки – проходы соразмерной величины человеку. Во втором случаи над дверью делали окно, которое служило для освещения вестибюля. Форма окна над дверью зависела, главным образом, от формы окон нижнего этажа: если окна нижнего этажа прямоугольные, то таким же делали и дверное окно. При полуциркульных же окнах нижнего этажа над дверью делали полукруглые или овальные окна. В тех случаях, когда над дверью нельзя было поместить окно, пространство над дверью заполнялось каким-либо архитектурным украшением, которое заканчивалось сверху на одном уровне с перемычками окон. Так, например, над дверью делали нишу прямоугольную или полукруглую и заполняли ее картушем или барельефом.

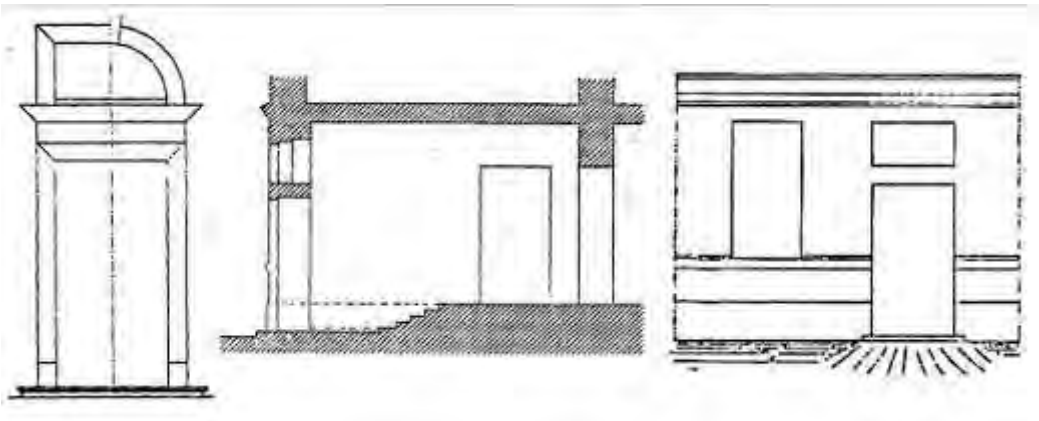


Рисунок 2.4.69.Сочетание входной двери и окна [151]

Навесы над входными дверьми в здание проектировались в виде балконов или портиков. Применение козырьков классики не приветствовали. Главные входы во дворцы и соборы оформлялись портиками**.** Портиком называли ряд колонн, расположенных у входной двери и поддерживающих общую крышу. Портики, с одной стороны, украшали фасад, а с другой создавали навес перед входом в здание.

Заполнение дверей. Дверные створки бывают деревянные и металлические. Деревянные створки подразделялись на «глухие» и «светлые» (остекленные), у которых верхние филенки заменялись стеклами. Остекленные входные двери, не смотря на суровый северный климат, часто встречались на фасадах дворцов и павильонов, обращенных к парку. Металлические двери также подразделяли на «глухие» и «решетчатые».

Деревянные заполнения дверных проемов состояли из обвязочной коробки и дверных створок. Обвязочная коробка в наружных дверях была скрыта за четвертями и штукатуркой. Она не имела декоративного значения. Створки деверей делали из досок-обвязок, которые разделяли на квадраты горизонтальными и вертикальными досками - средниками. Квадраты были заполнены профильными досками, образовывавшие филенки с глубоким рельефом (рис. 2.4.70). Сворки наружных дверей могли быть остеклены. Такие двери, несмотря на суровый серверный климат, ставили, например, в период елизаветинского барокко. В этом случае, в верхней части дверей вставляли остекление, разбитое на прямоугольные ячейки переплетами.

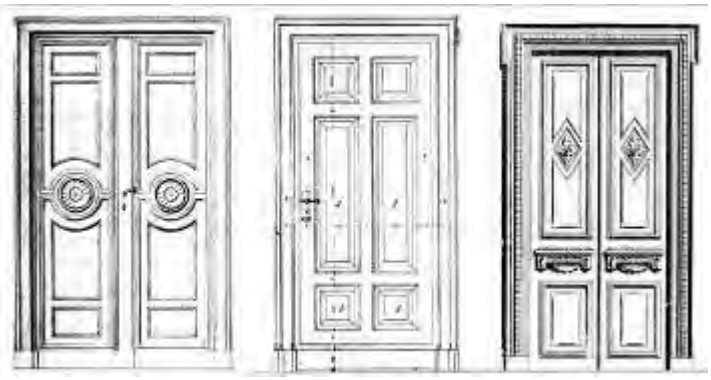


Рисунок 2.4.70. Деревянные филенчатые двери [61]

Металлические глухие заполнения дверных проемов, по образцу храмов Древнего Рима и итальянского Возрождения, могли быть обиты бронзой. Бронзовые двери делали из деревянных щитов, обитых тонкими бронзовыми листами, или из крепкого железного каркаса, обложенного толстой бронзой. Основа таких дверей, в обоих случаях состояла из обвязки и нескольких средников с промежутками, заполненными филенками (рис. 2.4.71).

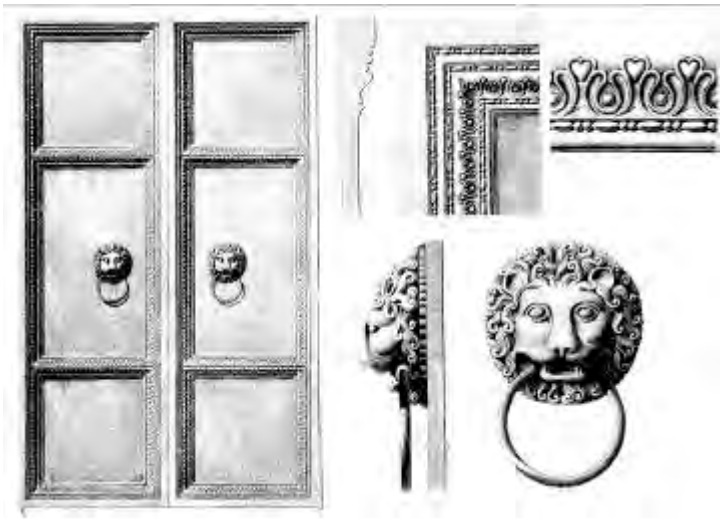


Рисунок 2.4.71. Металлические двери [61]

Металлические решетчатые заполнения устанавливали в проемах ворот. Они бывали двустворчатыми или одностворчатыми в зависимости от формы проема. Решетки делались из кованого железа, иногда со вставками литых элементов. Рисунок решетки зависел от стиля и фантазии художника, но схема их проектирования в XVIII-XIX вв. была примерно следующая. Вначале делали

прямоугольную обвязку квадратного или полосового железа, потом подразделяли поле ворот на квадраты или прямоугольники полосовым или квадратным железом, и эти мелкие подразделения заполняют рисунком из завитков кованого железа. Кольцевые схватки соединяли завитки с прямыми частями. Нижняя часть створ ворот часто закрывалась листовым железом. Она могла делаться «глухою» и украшаться филенками. Верх решетки заканчивался криволинейной дугой, которая развивалось, например, из боковой стойки или верхней обвязки. Венчал всю композицию декоративные верхний завиток по центру (рис. 2.4.72).

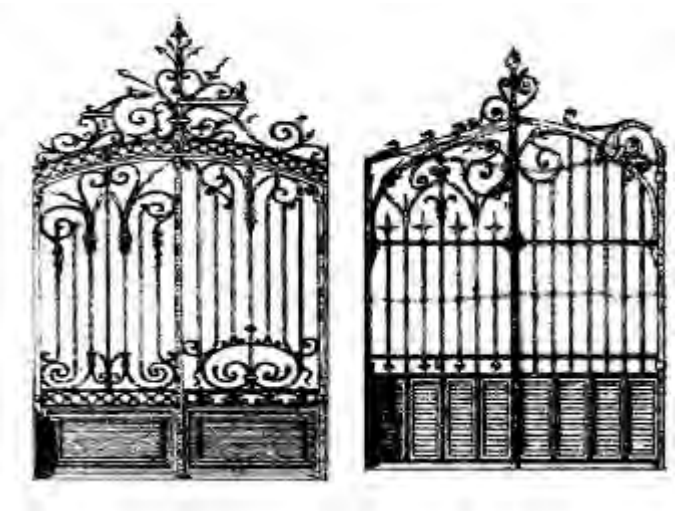


Рисунок 2.4.72. Решетки ворот [151]

Основополагающие образцы порталов. В классицизме для решения архитектурных форм дверей важнейшее значение имели архитектурные формы трех исторических дверей. Копирование этих дверей целиком или отдельных элементов широко встречалось в архитектуре зданий Санкт-Петербурга.

Дверь Эрехтейона в Афинах стала исходным образцом при развитии классических форм (рис. 2.4.73). Эта дверь имела наличник и сандрик, несколько по иному решенные и расположенные, чем двери позднейших веков. Как и всякая дверь античного храма, дверь Эрехтейона была гигантских размеров. При ее открывании, стоявший перед храмом народ мог видеть статую, находящуюся внутри храма. В греческой архитектуре двери делались слегка расширяющимися книзу. Дверь Эрехтейона обрамлена наличником с характерным рисунком в виде розеток. Непосредственно над наличником, на двух кронштейнах, находился сандрик. Сандрик непосредственно примыкал к наличнику и не оставлял

пространства стены». Эта особенность греческой архитектуры двери обычно исправлялась поздними классическими архитекторами. Между сандриком и наличником делали свободную полосу стены, как бы изображая фриз.

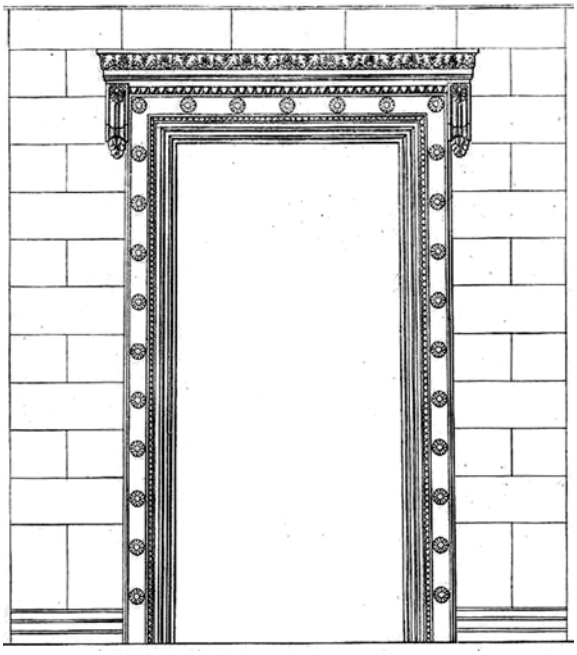


Рисунок 2.4.73. Дверь Эрехтейона в Афинах по И. Бюльману [184]

Дверь Пантеона в Рим - второй по времени канонический образец портала, нашедший себе много подражаний в последующие времена (рис. 2.4.74). В основе композиции – грандиозный полуциркульный портал, разбитый последовательно уменьшающимися формами, подводящими к относительно небольшим створкам дверей. Полукруглый фронтон опирался на пилястры коринфского ордера. Под фронтоном находился большой прямоугольный проем, размерами приблизительно равный двум квадратам, обведенный наличником, над которым стоял гладкий фриз и строгий сандрик. Проем разделен горизонтальной тягой. Верхняя часть проема представляла собой просвет, затянутый бронзовой решеткой в форме чешуи. Под решеткой находилась бронзовая двустворчатая дверь, обрамленная пилястрами дорического ордера. Бронзовые полотна двери, были разбиты на прямоугольники, с креплениями в виде кнопок. На примере этого портала в классической архитектуре были выработаны принципы зрительного увеличения двери.

а) б)

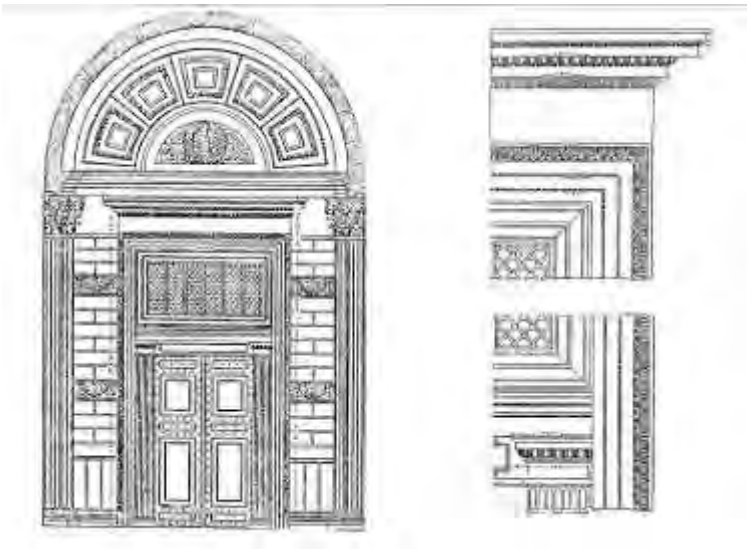


Рисунок 2.4.74. Дверь Пантеона в Риме по И. Бюльману [184]: а – фрагмент фасада, б - детали двери

Откорректировал древние образцы и установил правило рисования дверей Д. Виньола (рис. 2.4.75). На чертеж его входной двери в «Правилах пяти ордеров» неизменно ссылались последующие теоретики классических форм. Дверь была обрамлена наличником, с небольшими ушками. Над дверью находился сандрик. Между сандриком и наличником оставлено пространство фриза. Сандрик опирался на кронштейны, и от кронштейнов вдоль наличника опускались контрналичники. Дверь, как и все формы, рисованные Д. Виньолой, отличало изящество пропорций и тонкость прорисовки.



Рисунок 2.4.75. Дверь Д. Виньолы [22]

Виды обрамлений дверей. В дворовых фасадах, в служебных пристройках дверь могли ничем не обрамлять, ограничиваясь простым прорезом в стене. Если же дверь выходила на хоть сколько-либо значимый фасад, то классицизм требовал отделки двери. Виды обрамлений дверей подразделялись в зависимости от формы дверей на две большие группы: обрамления прямоугольных дверей и обрамления полуциркульных дверей. Обрамление лучковых и прямоугольных дверей решались одинаково. Архитектурные формы обрамлений рассматривались по мере усложнения от простого к сложному (рис. 2.4.76).

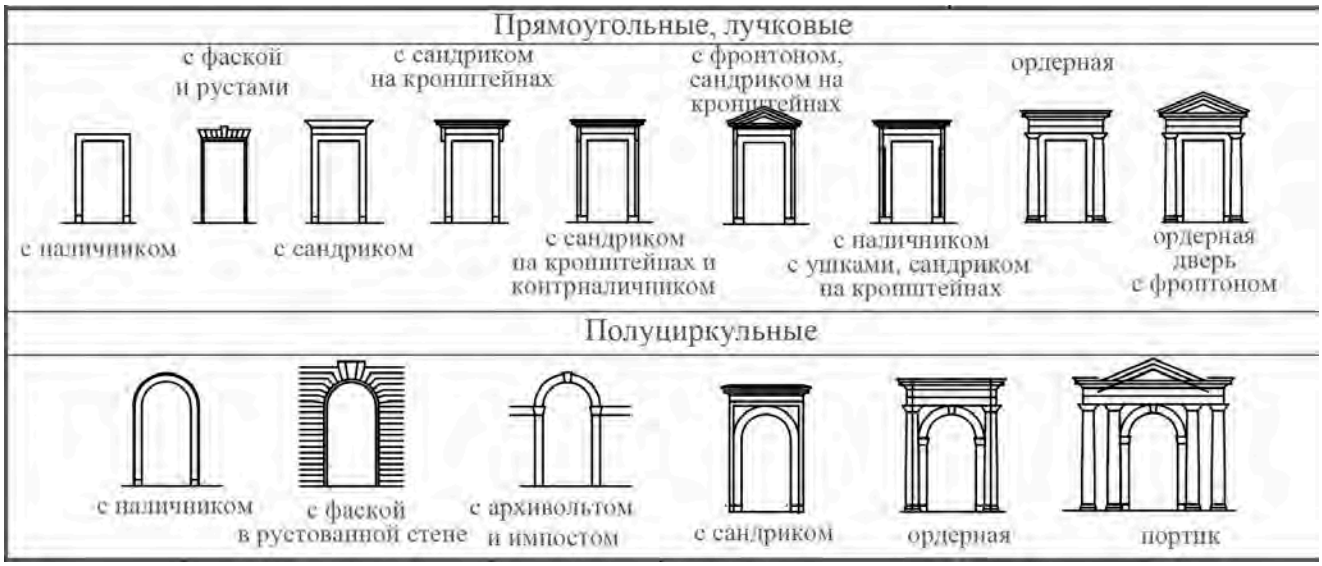


Рисунок 2.4.76. Виды дверей

Обрамления прямоугольных дверей. Основными формами прямоугольных дверей были (рис. 2.4.77):

- дверь с наличником,
- дверь с фаской или наличником в рустованной стене,
- дверь с наличником и сандриком,
- дверь с наличником с сандриком и конрналичником,
- ордерная прямоугольная дверь.

Эти основные формы дополнялись и декорировались архитекторами множеством вариантов.

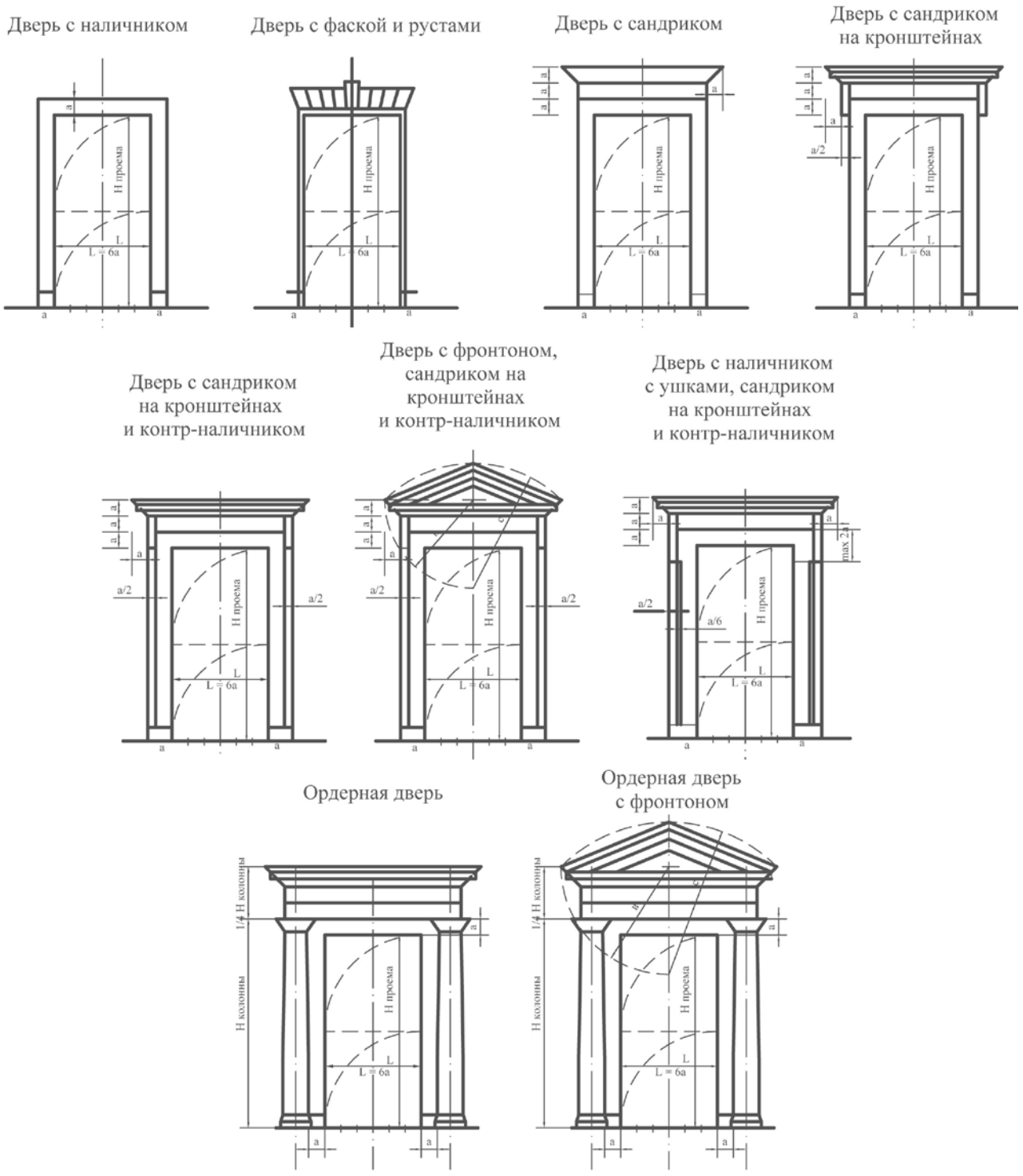


Рисунок 2.4.77. Виды обрамлений прямоугольных дверей

Дверь прямоугольная с наличником. Дверь обрамлялась наличником, ширину которого рекомендовалось делать 1/6 от пролета двери (рис. 2.4.78). Допускалось увеличивать ширину наличника до 1/5 и даже до ¼ пролета. Принцип рисования наличников дверей был тот же, что и у окон. Профиль наличника брал

свое начало от рисунка ордерных архитрава и архивольта. Чередующиеся полочки обрамлялись с наружи завершающимся обломом, например каблучком и полочкой.

Снизу у дверей наличник заканчивался тумбой. Тумба делался для того, чтобы защитить хрупкие обломы наличника от случайных ударов. Пропорции тумбы рисовали примерно - 1,5 квадрата, но при этом прямоугольник могли поставить как вертикально, так и горизонтально.

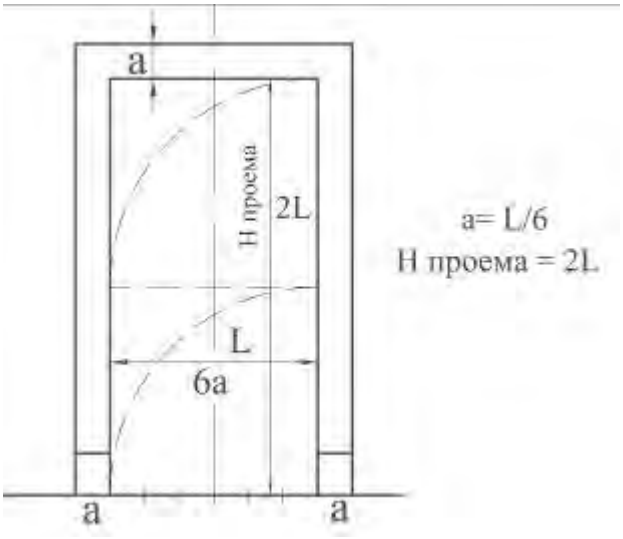


Рисунок 2.4.78. Построение окна с наличником

Существовало два возможных варианта примыкания наличника к тумбе. В первом случае обломы наличника упирались прямо в тумбу (рис. 2.4.79а). Сечение тумбы в этом случае делали трапециевидное. Во втором случае обломы поворачивали под прямым углом в сторону пролета. Сечение тумбы в этом случае делали прямоугольным (рис. 2.4.79б).

а) б)

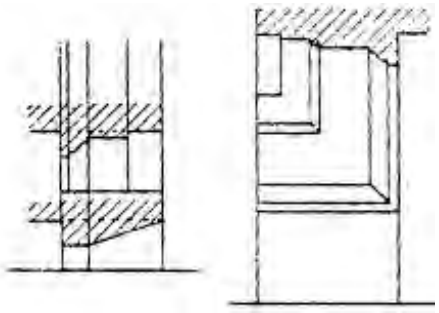


Рисунок 2.4.79. Примыкание наличника к тумбе: а – обломы наличника упираются прямо в тумбу, б - обломы повернуты под прямым углом

Дверные наличники могли быть украшены орнаментом. Наличники дверей Итальянского Возрождения часто делали богаче по отделке, чем окна (рис. 2.4.80). В северном климате сложно было детально обработать наличник, но еще сложнее было сохранить тонкий рельеф. Гранит плохо поддается детальной профилировке, известняк и шкатулка быстро разрушаются. Профили наружных тяг в Петербурге вынуждены были делать лаконичнее. Наличники дверей могли быть с ушками. По центру наличника могли разместить замковый камень и даже украсить его маскароном. На рисунке 2.4.80 б представлен барочный наличник двери. Лучковый подъем, ушки по бокам, живописный рельеф по центру вместо замкового камня характерны для дверей этого периода.

а) б)

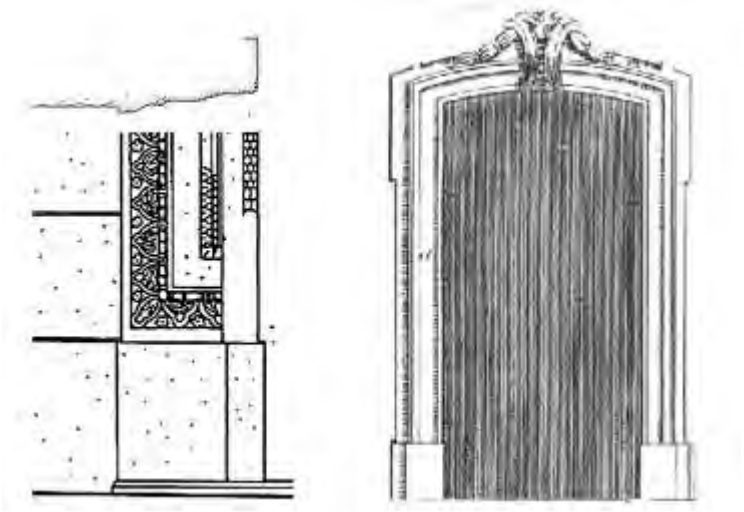


Рисунок 2.4.80. Декоративные элементы дверного наличника: а – профилированный наличник двери церкви Санта-Мария-делла-Роза в Лукке[105], б - лучковая дверь с наличником и ушками [105]

Дверь прямоугольная в рустованной стене. Простейшим способом обрамления двери в рустованной стене, как и у окна, было обвести дверь узкой полочкой или фаской. Сверху создавали клиновидную перемычку. Швы клиньев сходились в одну точку, которая определялась геометрически. Дж. Виньола и Ф. Блондель определяли эту точку с помощью равностороннего треугольника (рис. 2.4.81а). Н.В. Султанов опускал центр пересечения клиньев ниже (рис. 2.4.81б).

а) б)

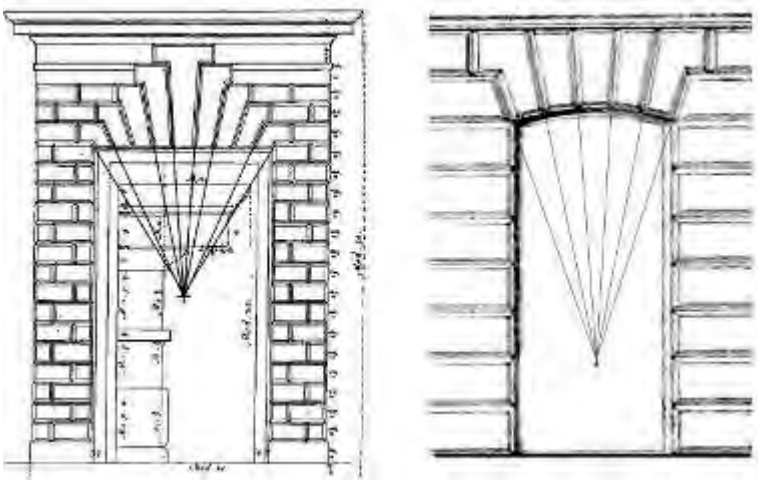


Рисунок 2.4.81. Дверь в рустованной стене: а – дверь с фаской в рустованной стене по Ф. Блонделю [181], б – лучковая дверь с рустами по Н.В. Султанову[151]

Гораздо чаще дверь в рустованной стене обводи наличником. Наличник делали шириной 1/6 пролета. Наличник, в этом случае, делали почти гладким, чтобы он контрастировал с профилированными рустами. Наличник мог с низу завершаться тумбой, но иногда опускался до земли и прятался за выступающими формами цоколя (рис. 2.4.82).

а) б)

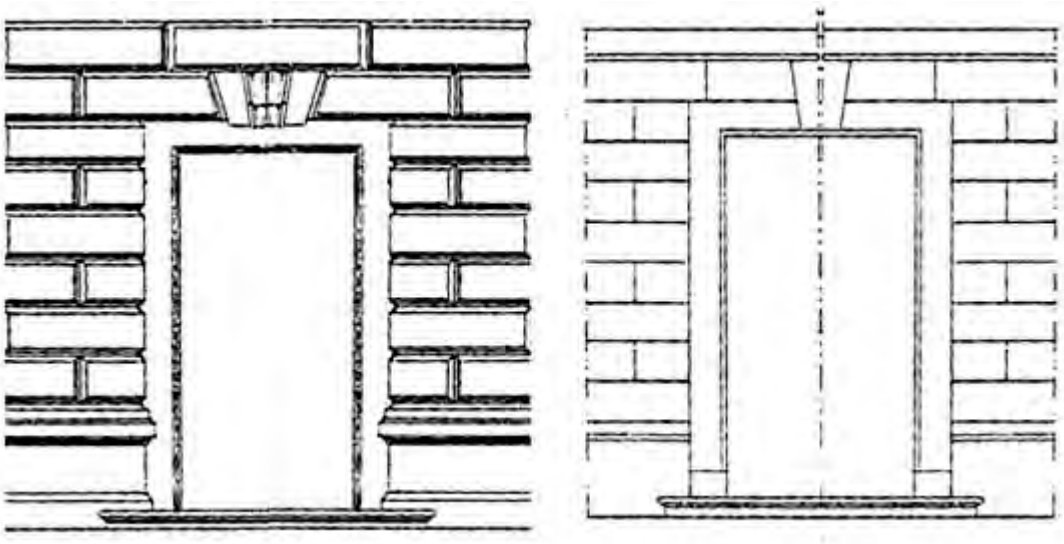


Рисунок 2.4.82. Дверь с наличником в рустованной стене по Н.В. Султанову [151]: а – дверь с наличником в стене с рустами высокого рельефа, б – дверь с наличником и тумбой в стене с рустами низкого рельефа

Дверь прямоугольная с наличником и сандриком. Над дверью мог быть установлен сандрик – маленький карниз. Чаще всего окно обводили наличником, шириной 1/6 пролета двери. От наличника откладывали равное ему расстояние (фриз) и устанавливали сандрик, равный по высоте наличнику. Если сандрик был без кронштейнов, то он начинался от наружных граней наличника (рис. 2.4.83а). Если же сандрик опирался на кронштейны, тогда они обхватывали наличник по сторонам. Ширина кронштейна была примерно равна половине ширины наличника. Кронштейны внизу доходили до уровня верха двери (рис. 2.4.83б).

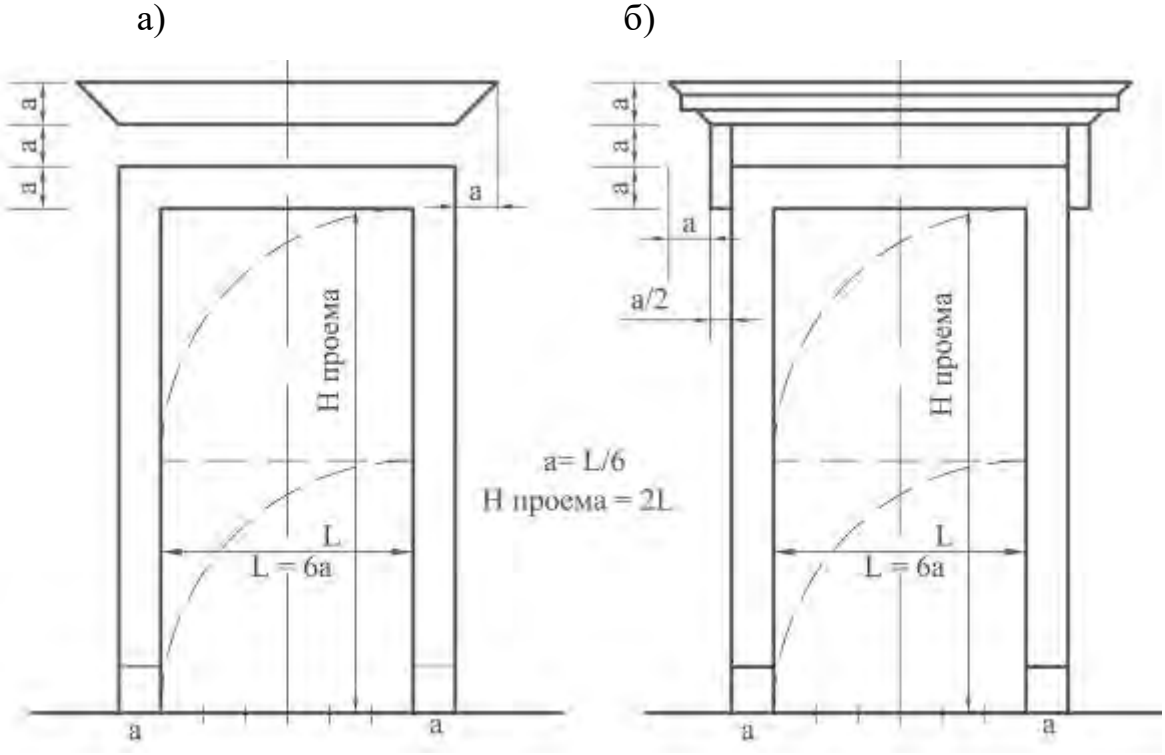


Рисунок 2.4.83. Построение двери с сандриком: а – дверь с сандриком, б – дверь с сандриком и кронштейном

Сандрик над дверью имел вынос 45 градусов. Как всякий карниз, он состоял из трех частей: поддерживающей, свешивающей (слезник) и венчающей. Сандрики дверей могли иметь много профилированных декоративных элементов особенно в поддерживающей части. На рисунке 2.4.84а изображена дверь Браманте с сандриком. Красивый резной наличник здесь составляет 1/4 пролета. Над сандриками делали фронтоны – треугольные (рис. 2.4.84б) или лучковые.

а) б)

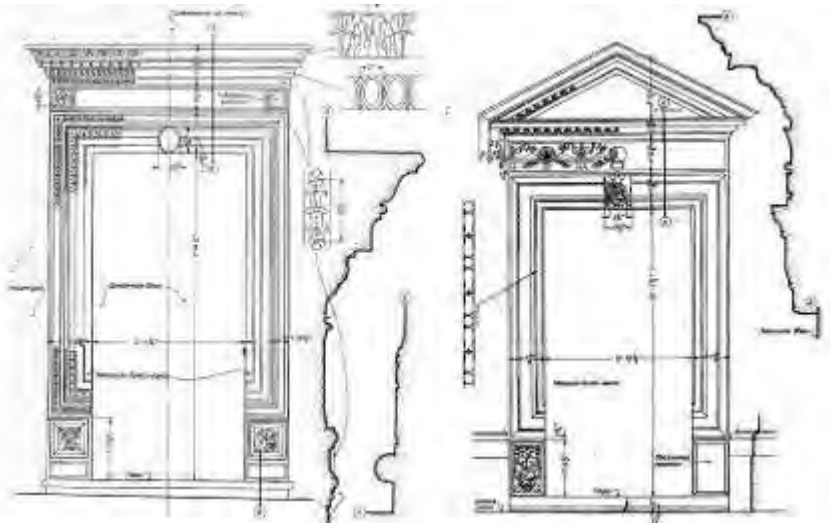


Рисунок 2.4.84. Двери Итальянского Возрождения с сандриком [105]: а – дверь дворца Канчеллерия, арх. Д. Браманте, б – дверь Сан-Джакомо-дельи- Спаньоли в Риме

Дверь прямоугольная с наличником с сандриком и конрналичником. Небольшой, но очень важный элемент, контрналичники придавали дверям с сандриками изящество и богатство. Контрналичник начинался от кронштейна и шел параллельно наличнику до тумбы. Ширину контрналичника делали около ½ ширины наличника. Профиль контрналичника составляла впадина-ложбинка, обрамленная с двух сторон полочками (рис. 2.4.85).

а) б) в)

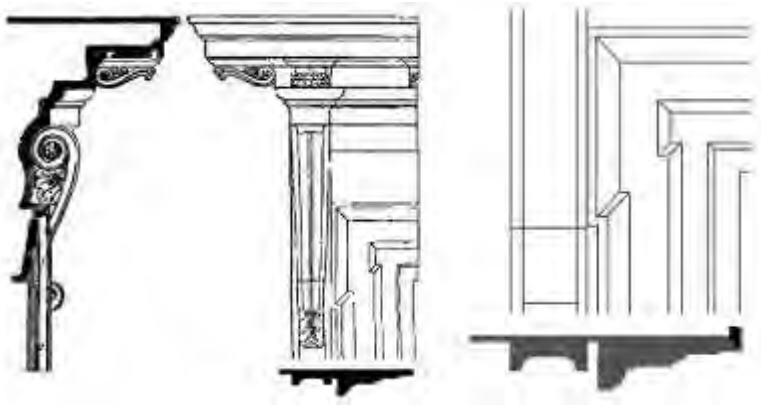


Рисунок 2.4.85. Детали кронштейна контрналичника под сандриком: а – вид кронштейна сбоку [151], б – фронтальный вид кронштейна, в – примыкание контрналичника и наличника

Существовали два приема оформлением контрналичником как дверей, так и окон. Первый прием: контрналичники примыкали непосредственно к наличнику (рис. 2.4.86 а, б). Второй: наличники делали с ушками, и между контрналичником и наличником образовывался просвет. Ушки выступали не более чем на 1\2 наличника. Ложбинка между контрналичником и наличником отделяла и подчеркивала обе формы (рис. 2.4.86в).

а) б) в)

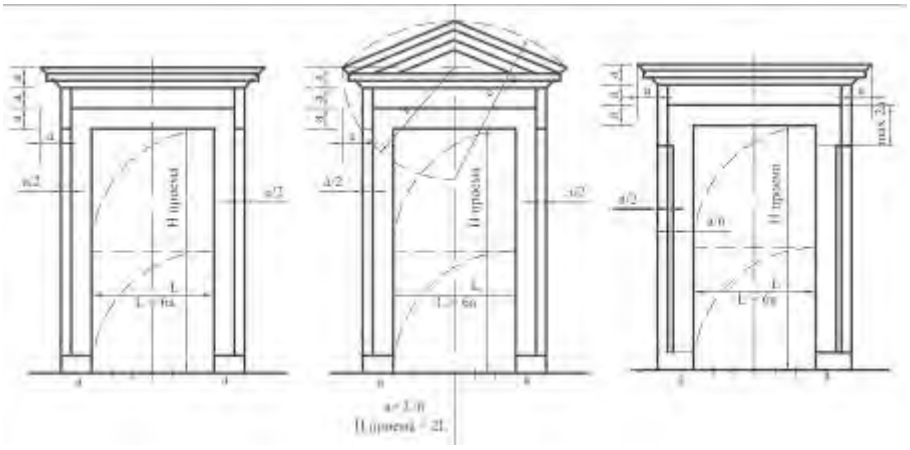


Рисунок 2.4.86. Построение двери с сандриком и контрналичником: а – дверь с контрналичником, б – дверь с контрналичником и фронтоном, дверь с ушками и контрналичником

Над сандриком могли установить фронтон. Римский фронтон опирался на кронштейны. Контрналичники, как узкие лопатки, являлись продолжением кронштейнов и давали зрительную опору (рис. 2.4.87).

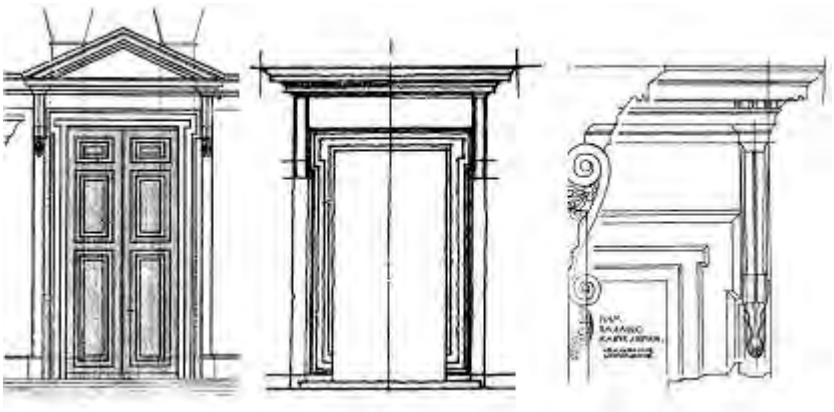


Рисунок 2.4.87. Дверь с сандриком и контрналичником: а – дверь с фронтоном по Ф. Блонделю [181], б – дверь палаццо Канчеллерия в Риме по Г. Косякову[86]

Ордерная прямоугольная дверь. Высшим развитием архитектурных форм дверей было обрамление колонным ордером. Для построения ордера вокруг двери необходимо определить нижнюю границу антаблемента (высоту собственно колонны) и расстояние между колоннами и дверью. Здесь были возможны два варианта: дверь обрамлялась наличником или рисовали без наличника. Если дверь была без наличника (рис. 2.4.88а), то до верха проема двери оставляли 1/6 пролета и проводили нижнюю линию архитрава. По бокам проема также откладывали 1/6 пролета до нижней грани колонны. Если дверь обводили наличником (рис. 2.4.88б), то от проема двери отступали ширину наличника (1/6 пролета двери), и оставляли пустое пространство стены, так же 1/6 пролета. По сторонам дверного проема обводили наличник (1/6 пролета) и прижимали к нему край плинта базы. За счет конусной формы базы и капители между наличником и колонной образовывалось чистая полоса стены.

Зная линию низа антаблемента, приступали к ордерным построениям. Если ордер не полный (без базы) то антаблемент занимает ¼ высоту колонны. Если ордер полный (с базой) то до антаблемента нужно разместить колону и базу (1/3 высоты колонны). Далее, в обоих случаях, переходили к определению радиуса и соответственно модуля, которые завесили от выбора конкретного ордера.

а) б)

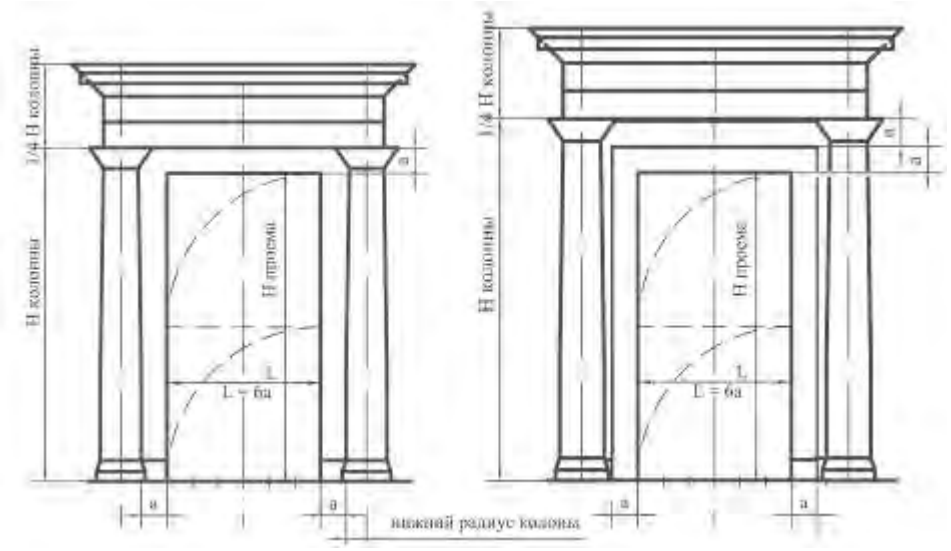


Рисунок 2.4.88. Построение прямоугольной ордерной двери: а – без наличника, б – с наличником

Над ордерной дверью могли установить фронтон. Обычно фронтон был римский, но иногда его делали чуть круче (рис. 2.4.89). Для построения фронтона снимали венчающую часть с карниза антаблемента и строили наклонные линии фронтона.

а) б)

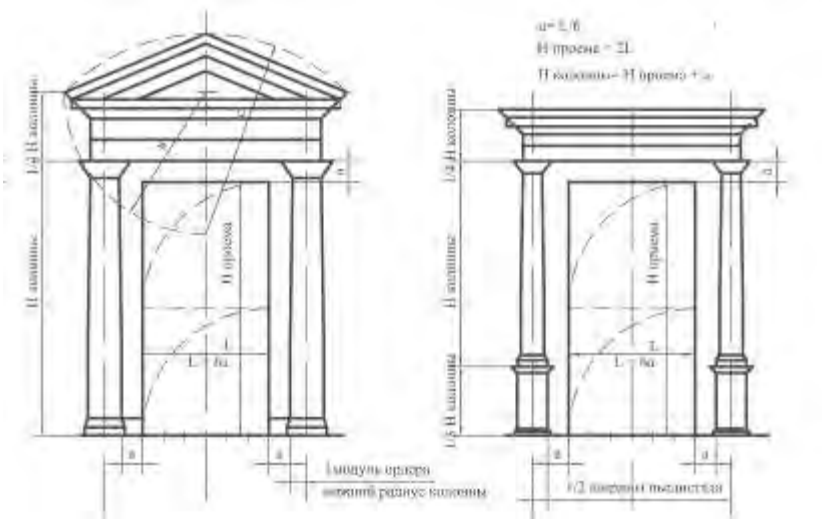


Рисунок 2.4.89. Варианты построения прямоугольной ордерной двери:
а – с фронтоном, б – обрамленная полным ордером

Ордерная дверь могла обрамляться пилястрами или полуколоннами, а также превратиться в портик. Дверной портик становился одновременно навесом над входом. На крыше портика под верхним окном могли поставить балкон с балюстрадой (рис. 2.4.90).

а) б)



Рисунок 2.4.90. Прямоугольная ордерная дверь: а – портик с балконом по Д. Виньоле [22], б – портик полного ордера по Ф. Блонделю [181]

Портики над прямоугольной дверью делали обычно не большие – на один пролет. Большие портики – три и более пролета - устанавливали над полуциркульными дверями.

Обрамления полуциркульных дверей. Основными формами обрамлений полуциркульных дверей (рис. 2.4.91) являлись:

- дверь с наличником,
- дверь с фаской или наличником в рустованной стене
- дверь с архивольтом и импостом
- дверь с сандриком,
- ордерная дверь и портик.

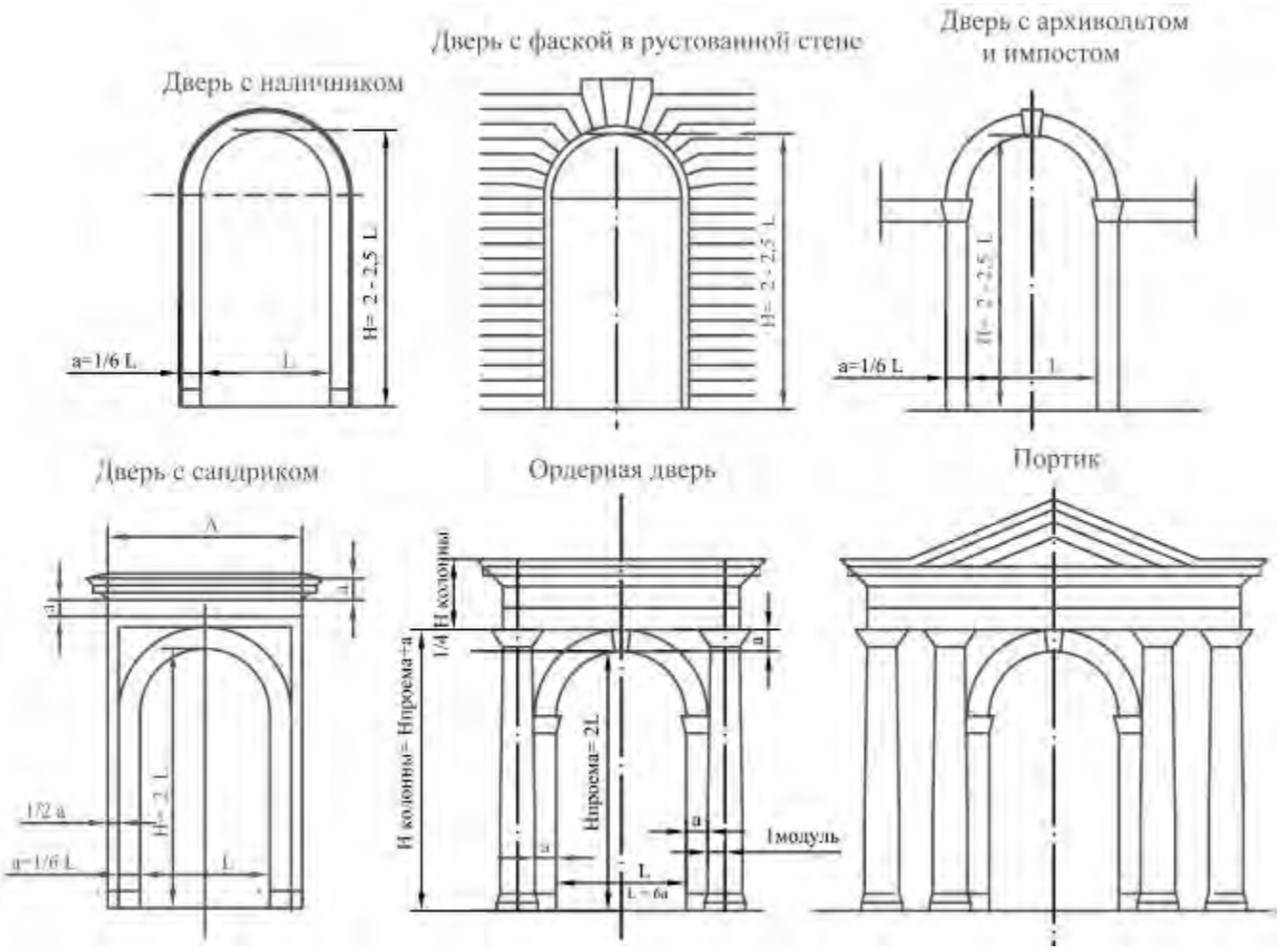


Рисунок 2.4.91. Виды обрамлений полуциркульных дверей

Дверь полуциркульная с наличником. Простейшая обработка полуциркульной двери – наличник с тумбами. Ширина наличника, как и у прямоугольной двери 1/6 пролета. Встречались варианты и с более широким наличником до ¼ пролета двери (рис. 2.4.92). Профили наличника и тумбы аналогичны прямоугольным дверям.

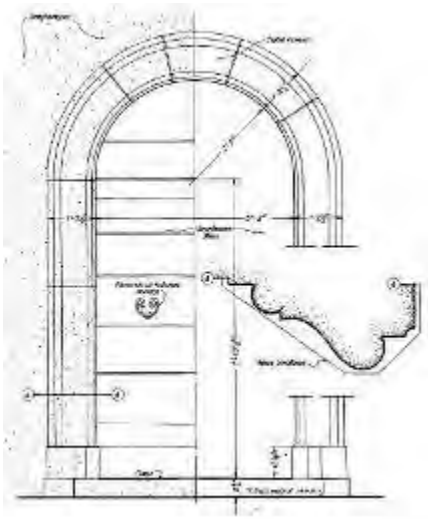


Рисунок 2.4.92. Обрамленная наличником полуциркульная дверь палаццо Чиофано в Сульмоне [105]

Дверь полуциркульная в рустованной стене. Полуциркульная дверь в рустованной стене, как и окно, имела три варианта решения:

- вообще без обрамления,
- обрамление в виде фаски,
- обрамление в виде наличника.

Принципы решения дверных наличников и фасок, аналогичны оконным. Разница установки была в том, что фаски дверей опускались до порога, а наличники внизу могли завершаться тумбами. Наличник делали обычной ширины – 1/6 пролета. Тумбу в низу наличника делали, если рельеф рустов выступали из плоскости стены не значительно. Если рельеф рустов и цоколя был высоким, то наличник просто опускался до земли, как и фаска. Фаска или наличник подчеркивали и отделяли проем двери от пространства рустованной стены. Над проемом делали арку из клиновидных камней. Швы между клиньям

рустов создавали рисунок своеобразной диадемы вокруг двери. Основной декоративный акцент брали на себя русты, примыкающие к двери, и особенно решение обрамления полуциркульного завершения. Вокруг полуциркульного решения окна, например, создавали параболическую арку вокруг полукруглой двери (рис. 2.4.93в), или - соединяли клинья с горизонтальными рустами стены (рис. 2.4.90а, б).

а) б) в)

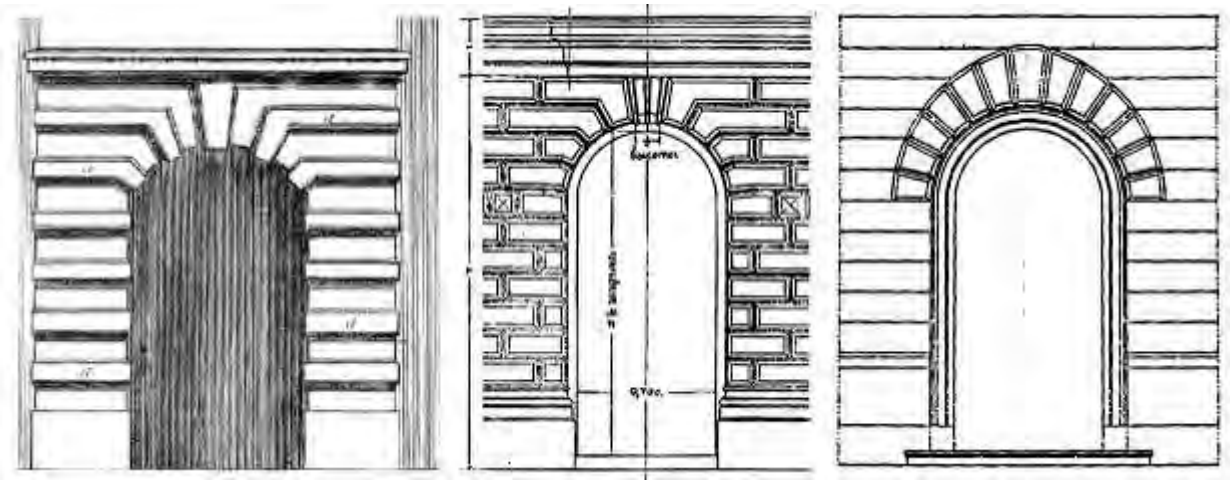


Рисунок 2.4.93. Варианты обрамления двери полуциркульной в рустованной стене [151]: а - без обрамления, б – с фаской, в - с наличником

Дверь полуциркульная с архивольтом и импостом. Полуциркульные двери могут иметь обрамление в виде сочетания трех ордерных элементов - архивольта, лопаток и импоста. Эта обработка была взята мастерами Возрождения из древнеримской ордерной аркады. Д. Виньола и другие теоретики разработали профили архивольтов и импостов в соответствии с пятью классическими ордерами. Если на этаже был колонный ордер, то ставили вокруг двери соответствующие архивольты (рис. 2.4.94). В случае, когда архивольты и импосты применялись без ордерного окружения, эти элементы делали шире. Лопатки, на уровне центра полукруга заканчиваются импостами. Иногда вместо лопаток могли поставить пилястры, тогда они завершались капителями. Низ лопатки (пилястры) имел базу с сильно увеличенным плинтом, по сути, тумбу. Тумба делалась из практических соображений, чтобы защитить лопатку от ударов. Ширина лопатки (пилястры)

составляла 1/6-1/4 ширины проема. Верх полуциркульной арки огибал архивольт. Его сечение представляло собой ряд полочек, завершающийся каблучком с полочкой или астрагалом.

а) б)

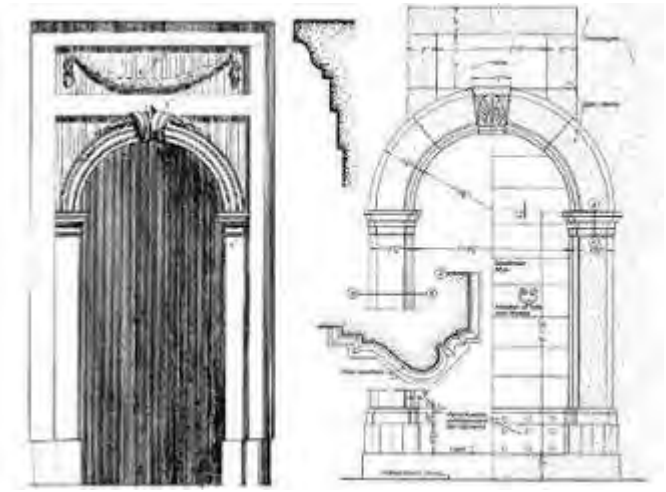


Рисунок 2.4.94. Дверь с архивольтом и импостом: а – дверь с лопатками, б - дверь с пилястрами палаццо Чиофано в Сульмоне [105]

Дверь полуциркульная с сандриком. Сандрик над полуциркульным окном ставят по образцу Брамантовых окон. Такое обрамление двери встречалось довольно редко. Полуциркульная дверь с сандриком представляла собою соединение обработки прямоугольного портала с полуциркульным проемом двери.

Сандрик опирался на фриз, отделенный астрагалом. Под фризом выделяли панно, на котором был вписан проем полуциркульной двери, обрамленный наличником или архивольтами с лопатками. На выделенном панно, над дверью, образовывались треугольные тимпаны. Тимпаны, по обыкновению, украшались розетками.

На рисунке 2.4.95 представлены два варианта решения двери с сандриками. В первом варианте вокруг двери нарисовали рустованный наличник. Во втором варианте полуциркульная дверь была вписана в рамку широкого прямоугольного наличника. Сам пролет двери был отделан в виде арки с архивольтом, замком и лопаткам. Ширина всей боковой обработки, то есть наличника и лопатки, была равна 1/3 пролета. Пропорции всей двери составляли $2'/_3$ квадрата.

а) б)

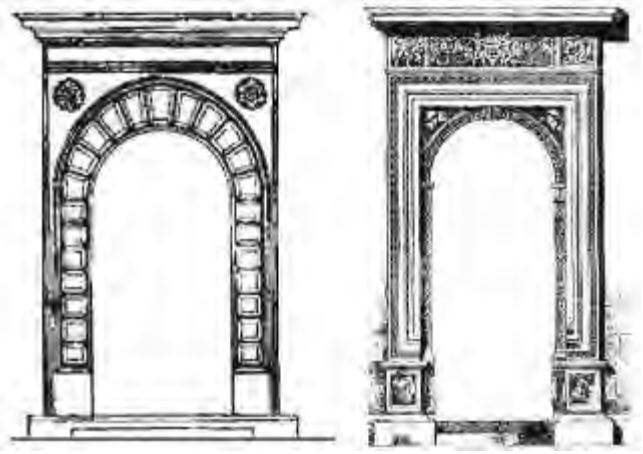


Рисунок 2.4.95. Варианты решения двери с сандриками по Н.В. Султанову [151]: а - дверь дома на улице ди-Парионе в Риме (XVв.), б - дверь жилого дома в Генуе

Ордерная полуциркульная дверь. Самым богатым украшением дверных проемов являлось обрамление архитектурным колонным ордером. Широко применялся как полный, так и неполный ордер (то есть без пьедестала), как колонны, так и пилястры (рис. 2.4.96). Пропорции пролета делали от 2 до $2'/_3$ квадратов. Высота колонны, и полного и неполного ордера, делалась на 2/10 или 1/12 больше высоты пролета, чтобы сверху осталось место для архивольта и замка. Прочие размеры определялись по чертежам построения ордеров, например Д. Виньолы.

а) б)

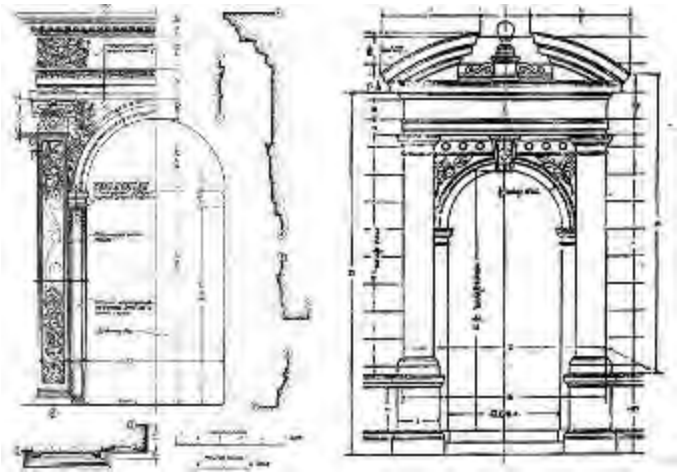


Рисунок 2.4.96. Примеры решения ордерной полуциркульной двери: а - дверь с пилястрами дверь герцогского дворца в Урбино[105], б – дверь полного ордера по А. Дурову [56]

Над антаблементом ордерной двери нередко помещали фронтон, парапет или балкон с балюстрадой. Таким образом, дверное обрамление постепенно разрасталась в «портал». Портал представлял собой сложную композицию архитектурных форм, включавшую помимо двери, колонны, окна, ниши, верхние завершения и т.д. В гражданских зданиях порталы обычно ограничивались пределами первого этажа, в котором находится дверь, но в церковных постройках и важнейших общественных сооружениях порталы делали двухэтажными (рис. 2.4.97).

а) б)

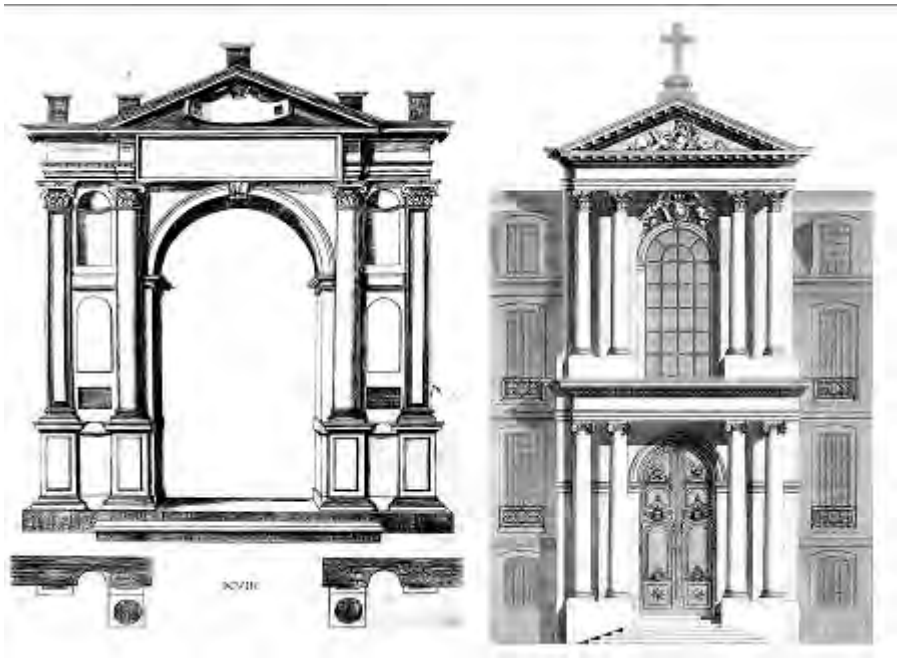


Рисунок 2.4.97. Примеры решения порталов: а – по С. Серлио [203], по Ж.-Ф. Блонделю [182]

Конечным развитие обработки ордерных дверей стал портик. «Портиком» назывался один или несколько рядов колонн, расположенных у входной двери и поддерживающих общее перекрытие. Название «портика» происходит от лат. porticus – крытый вход, навес. С фасада антаблемент портика увенчивали фронтоном, аттиками или балюстрадами. Портик могли составлять пилястры, полуколонны, одиночные и парные колонны и т.д. (рис. 2.4.98).

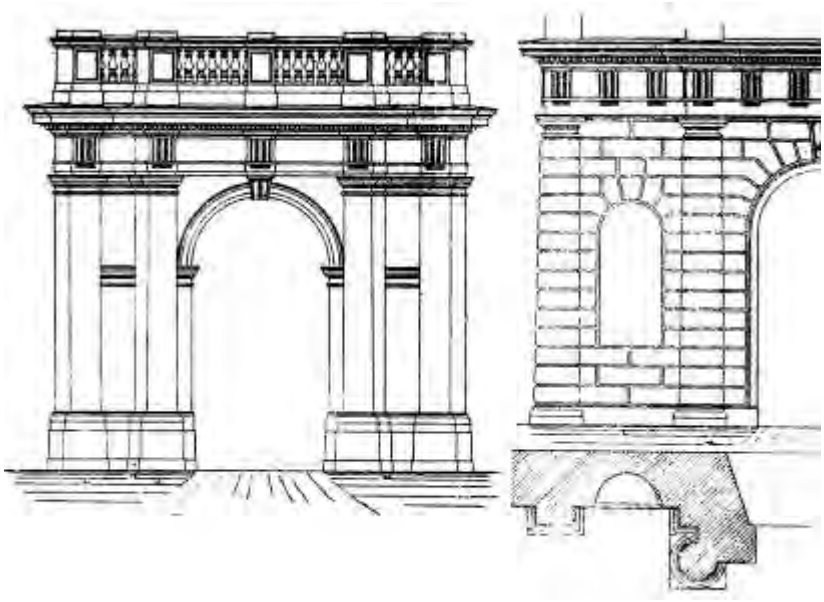


Рисунок 2.4.98. Портик с полуциркульным проемом по Н.В. Султанову [151]

Самым известным образцом портала эпохи Возрождения был портик Канчеллерия в Риме архитектора Д. Браманте (рис. 2.4.99). По общему приему композиции этот портик напоминает триумфальную арку Тита - тот же сложный ордер и те же самые раскреповки над аркой и над угловыми колоннами. Средний выступ портала увенчан балюстрадою балкона, а боковые его части - аттиком, на тумбах которого расположены статуи.



Рисунок 2.4.99. Портик дворца Канчеллерия в Риме, арх. Д. Браманте [110]

2.4.3. Балконы

Балконы использовали в строгом классицизме с осторожностью, так как балконы не считались чистой классической формой. Н.В. Султанов приводил рассуждения теоретиков на данную тему: «Некоторые писатели-теоретики, в роде, например, Катремер-де Кенси, очень нападают на балкон, как на архитектурную форму и выражают надежду, «что истинный вкус изгонит когда-нибудь эту форму, чуждую хорошей архитектуре». Поэтому Плана берет балконы под свою защиту и так отвечает Катремер-де Кенси: «Мы не думаем, что балконы портят фасад. Нам, наоборот, кажется, что эти выступающая части, будучи хорошо распределены, отнимают монотонность у наших домов, и что они приятно разбивают излишнюю высоту фасадов, внося живописную нотку, которой вовсе не следует пренебрегать. В их кронштейнах, площадках и перилах сверх практической пользы, заключаются еще превосходные элементы, которые можно разнообразить до бесконечности и лишать себя коих, мы смеем думать, было бы большей ошибкой» [14 стр. 352]. Архитекторы, тем не менее, всегда использовали балконы, но старались нивелировать балконы ордерными формами, превращая его, то в террасу на колонном портике, то в подоконный парапет. Во всех случаях балкону придавали монументальный вид, и соблюдали, при расположении балконов на фасаде, полную симметрию. По своему устройству можно выделить следующие виды балконов классических зданий (рис. 2.4.100): балконы над колонным портиком, балконы на кронштейнах, балконы в толще стены, французский балкон, балкон на террасах.



Рисунок 2.4.100. Виды балконов

Устройство балконов над входными колонными портиками являлось наиболее соответствующим классическим преставлениям (рис. 2.4.101а). Над антаблементом колонного ордера возводили парапет балкона. В этом случаи балкон более походил на террасу. Парапет балкона мог быть глухим, но чаще решался как балюстрада. Такие балконы отдельно не рассматривались, их строили как завершение портиков. Балкон мог располагаться на, специально для него, устроенных кронштейнах (рис. 2.4.101б). В зависимости от длины балкона, число кронштейнов могло быть два или более. Иногда балкон располагался на углу здания, огибая его с двух сторон.

а) б) в) г)

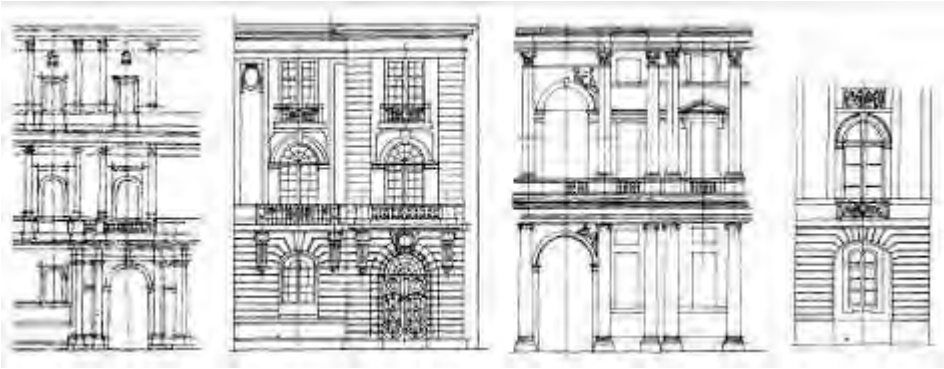


Рисунок 2.4.101. Виды балконов по Г. Косякову [86]: а - балконы над колонным портиком, б - балконы на кронштейнах, г – балкон между колоннами в толще стены, в – французский балкон с решетками

В период раннего итальянского Возрождения встречаются балконы, протянутые непрерывно во всю длину фасада. Балкон могли расположить в толще стены, при этом вынос балкона делали минимальным. Такие балконы рисовал А. Палладио, он ставил их у окон этажа оформленного ордером (рис. 2.4.101в). Подоконный парапет заменялся балюстрадой, и балкон выгладил вполне классическим. Впоследствии, балконы в толще стены стали делать с решетками и без торжественного оформления окон ордером. Такой балкон стали называть французским (рис. 2.4.101г). Во всех случаях этот балкон не имел собственно балконной площадки — ограждение устанавливалось непосредственно в проеме с наружной стороны, прямо перед дверью.

Возможен был также вариант с площадкой, но очень узкой.

Балконы на кронштейнах подразделяли по размеру: на малые и большие. Малым назывался балкон, который делался против одного окна. Балкон, захватывающий на своем протяжении несколько окон, называли большим. «Малые» балконы в своем ограждении они имели обыкновенно две тумбы. Иногда на таких балконах ставили посередине еще одну тумбу. Эта тумба была гораздо уже боковых и не имела раскреповок в цоколе и поручне. На «больших» балконах ставили еще несколько средних тумб, в зависимости от длины балкона. Тумбы ставились напротив простенков. Балконы второго этажа нередко располагали над входною дверью, над порталом. Такие балконы выполняли роль козырьков над входами, которых в классицизме не делали. Кронштейны балкона могли быть расположены против пилястр, составляющих убранство двери. Для поддержки балконов, вместо кронштейнов, нередко применялись полутеламоны или полукариатиды. Размеры балконов на кронштейнах старались делать так, чтобы на них удобно сидеть, но вынос кронштейнов был не слишком большим. Султанов предлагает делать ширину балкона от 1до 2 аршин (от 71см до 1м42см). Достаточной шириной для балкона считался размер в 11/2 аршина (1 м 6см). Высота перил должна была быть удобной, что бы на него можно было опереться руками - от 1арш. 2 вершков (75.5см) до 1 аршина 4 вершков (88.6см) [16 стр.343]. Балкон на кронштейнах состоял из трех архитектурных форм: поддерживающих кронштейнов, плиты площадки балкона и ограждения (рис. 2.4.102).

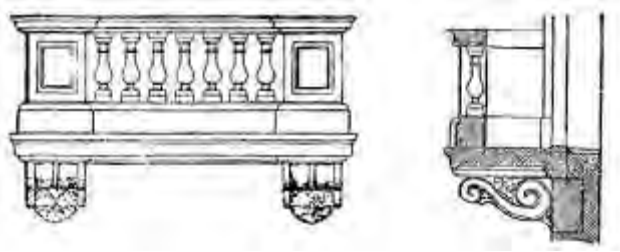


Рисунок 2.4.102. Балкон на кронштейнах по Н.В. Султанову[151]

Кронштейны балконов располагались над простенками, и ни в каком случае не ставились над проемами окон или дверей. Всем своим видом и

формой они должны были производить впечатление полной надежности и устойчивости. Они были заделаны глубоко в стену и поддерживали лежащую на них площадку. Число кронштейнов могло быть разным в зависимости от длины балкона. Кронштейны балконов чаще всего имели вид горизонтального коринфского кронштейна. Для поддержания балкона, эту форму сильно увеличивали. Верхней частью кронштейна была опорная плита – абак, непосредственно поддерживающая снизу площадку балкона. Торец плиты огибал профиль – астрагал или полочка с каблучком. Под плитой располагалась массивная криволинейная часть с двумя завитками, из которых один, ближайший к стене, закручивается внутрь, а внешний, меньший, закручивался наружу. Иногда кронштейн под балконом видоизменяли. Кронштейн строили под прямым углом, и его горизонтальная и вертикальная стороны были равны. Формирующий кронштейн, завиток шел под более острым углом. В эпоху Возрождения рисовали равносторонний кронштейн со встроенным в центре камнем квадратной формы, украшенный филенками и орнаментом. Этот камень снизу и сбоку поддерживался двумя кронштейнами. Кронштейны под балконами могли быть и вертикальной формы. Формы коринфского кронштейна могли упрощать, приближая ее к модульону. Не являясь по своему происхождению полностью классическими, формы консолей балкона чаще всего становились объектом поиска в эпохи барокко и эклектизма (рис. 2.4.103).

а) б) в) г)



Рисунок 2.4.103. Кронштейны под балконами: а – коринфский кронштейн по И. Бюльману [184], б, в – квадратные кронштейны по Н.В. Султанову[151], г – упрощенный вертикальный кронштейн по Ж.-Ф. Неффоржу [195]

Плита площадки балкона располагалась немного ниже пола помещения и отделяться от него невысоким порогом, так чтобы дождевая вода не попадала в помещение. Плита балкона обтягивалась профилем в форме упрощенного карниза или гурта. Этот карнизик должен был совпадать с горизонтальной межэтажной тягой, как по месторасположению, так и по высоте. Съёмница слезника являлся важнейшим профилем площадки балкона. Без слезника дождевая вода затекала бы на нижнюю плоскость площадки и подвергала бы ее постепенному разрушению. Снизу площадка балкона была хорошо видна, поэтому нижняя плоскость ее отделывалась филенками.

Ограждения балконов могли быть решены в виде балюстрады или в виде решетки. Прямых аналогов в античной архитектуре этих форм не было. В римском зодчестве встречались мраморные ограждения собой формы. Они представляли собой мраморную стену, поставленную между двумя закругленными сверху столбами. Стенка эта была украшена по фасаду прорезными квадратами с диагональным рисунком внутренних стержней. Эта форма в архитектуре нового времени не прижилась, и взамен Ренессанс создал балюстрадную композицию.

Балюстрады составлялись из следующих видов классических элементов - тумб, балясин и нижней и верхней обвязки. Тумбы, решались по образцу ордерных пьедесталов и имели три составные части: цоколь, стул и карниз. Тумбы несколько выступали вперед, раскреповывались относительно всего ограждения.

Балясины ставили на нижнюю обвязку, являвшуюся продолжением цоколя тумбы. В этой цокольной обвязке делали щели – отверстия, чтобы отводить дождевую воду с площадки балкона. Сверху балясины закрывались поручнем. Величина обвязки и поручня обычно была одинакова, и составляла около 1/6 высоты балясины. Размеры поручня совпадали с шириной подоконной тяги, так что бы связать балкон с отделкой фасада.

Форма балясин зависела от времени и стиля архитектуры. В период

Возрождения ставили семеричные балясины, в позднем Возрождении и строгом классицизме – кувшин образные балясины, в период барокко – балясины с ребром, в рококо – флаконовидная и т.д.

а) б) в) г)



Рисунок 2.4.103. Ограждения балконов: а - римская мраморная стенка по И. Бюльману [184], б – решетчатые ограждения по О.-Ш. д'Авиле [178], в – балкон с балюстрадой по Ж.-Ф. Неффоржу [196]

Балюстрада на балконе могла быть заменена **решёткой**. Решетки, отлитые из бронзы, впоследствии из чугуна, а также сделанные из кованого железа, получили большое распространение для устройства перил в XVII- XIX вв. Решетка делалась высотой такой же, как и подоконные стенки, что бы уровень ее поручня не нарушал общей линии окон по фасаду (рис. 2.4.104). Решетки на балконах могли поставить между тумбами, но чаще их заменяли на тонкие металлические стойки. Решетки балконов всегда заканчиваются сверху гладким поручнем-перилами, чтобы за них было удобно держаться руками. Округлый поручень могли покрыть листовой желтой медью, чтобы выделить его на фоне темной решетки. Металлические ограждения балконов делали как из кованой стали, так и методом отливки. Различие между кованым железом и отливкой состояло в том, что в первом случаи работа велась с изгибающимися стержнями, а во втором случаи отливалась рельефная форма по скульптурным моделям. Литые решетки имели не только силуэт, но и форму, кованные – только силуэт. Самыми роскошными и наиболее дорогими являлись бронзовые перила. Вследствие высокой стоимости, их ставили при постройке дворцов, богатых домов-особняков и больших общественных сооружений. Из бронзы

делали самые тонкие и высокохудожественные отливки. Обычно звенья таких решеток рисовали в виде широкой рамы, заполненной прорезным орнаментом в классических традициях. Чугунные изделия в XIX веке были гораздо распространеннее и дешевле. Они были мене долговечны из-за своей хрупкости. Рисунки чугунных перил имелись в прейскурантах чугунно-литейных заводов, и покупались на заводах в готовом виде [14]. Чугунные изделия так же изготавливались путем отливки, но рисунок их был проще бронзовых. При ковке железных оград работа велась вручную со стержнями, меняющими очертания. Материал допускал сложные изгибы по любому узору. В основном такие решетки работали на просвет и силуэт. Присоединение рельефных литых деталей к кованым решеткам было возможно, но сложно и существенно удорожало работу. Рисунок решетки либо компоновался из ряда стоек, связанных сверху и снизу завитками, либо вся решетка разбивалась на квадраты или прямоугольники, которые заполнялись орнаментом. Иногда решетка делается из обвязки, и пространство заполнялось повторяющимся криволинейным мотивом. Во всех случаях рисунок решеток был симметричен. Орнамент и конкретный рисунок менялся в зависимости от стиля эпохи.



Рисунок 2.4.104. Решетчатые ограждения балконов на фасаде по Ж.-Ф. Блонделю [182]

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный
архитектурно-строительный университет»

На правах рукописи

ВОЗНЯК
Екатерина Рюриковна

ЗАКОНОМЕРНОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ФАСАДОВ ЗДАНИЙ И ИХ ЭЛЕМЕНТОВ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ XVIII ВЕКА

Специальность 05.23.20 - Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора архитектуры
Том III
Приложения к главам 3, 4.

Научный консультант
доктор архитектуры, доцент ВАК
С.В. Семенцов

Санкт-Петербург

2017 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Том III

Приложение 3 к главе «Системы архитектурных форм и деталей фасадов эпохи барокко первой половины XVIII в. в Санкт-Петербурге»…..16

3.1. Система архитектурных форм и деталей фасадов петровского барокко (1703 – начала 1730-х гг.) в Санкт-Петербурге ……. ……....16

Рисунок 3.1.1. Периодизация работы крупнейших архитекторов в Санкт-Петербурге в период петровского барокко (по методике Т. А. Славиной)…….16

Рисунок 3.1.2. Периодизация творчества Д. Трезини в Санкт-Петербурге…….....17

Рисунок 3.1.3. Чертежи архитектурных фасадных форм мастерской Д. Трезини…….....18

Рисунок 3.1.4. Авторские чертежи архитектурных фасадных форм Ж.-Б. Леблона……..…….…….....19

Рисунок 3.1.5. Авторские чертежи архитектурных фасадных форм Н. Микетти……..……...20

Рисунок 3.1.6. Периодизация творчества А. Шлютера, Г. Маттарнови и И. Браунштейна в Санкт-Петербурге…….……...……..21

Рисунок 3.1.7. Авторские чертежи архитектурных фасадных форм Г. Маттарнови и И. Браунштейн…….…….…...22

Рисунок 3.1.8. Общее композиционное решение фасадов петровского барокко……23

Рисунок 3.1.9. Типы ордерного построения фасадов петровского барокко……24

Рисунок 3.1.10. Обломы и профили петровского барокко……..25

Рисунок 3.1.11. Тосканский ордер петровского барокко……26

Рисунок 3.1.12. Дорический ордер петровского барокко……27

Рисунок 3.1.13. Ионический ордер петровского барокко……28

Рисунок 3.1.14. Коринфский ордер петровского барокко……...29

Рисунок 3.1.15. Композитный ордер и примеры ордерных композиций петровского барокко……..30
Рисунок 3.1.16. Горизонтальные членения фасадов петровского барокко...31
Рисунок 3.1.17. Вертикальные членения фасадов петровского барокко…...32
Рисунок 3.1.18. Основные элементы оформления поля стены петровского барокко……33
Рисунок 3.1.19. Ниши и скульптурные элементы петровского барокко…...34
Рисунок 3.1.20. Верхние завершения зданий петровского барокко……...35
Рисунок 3.1.21. Фронтоны и аттики петровского барокко……..36
Рисунок 3.1.22. Крыши и купола петровского барокко……...37
Рисунок 3.1.23. Прямоугольные окна с наличником…….……..38
Рисунок 3.1.24. Прямоугольные окна петровского барокко……...39
Рисунок 3.1.25. Полуциркульные окна петровского барокко…….40
Рисунок 3.1.26. Окна дополнительных этажей и окна на крышах петровского барокко…….41
Рисунок 3.1.27. Двери и порталы петровского барокко……..42
Рисунок 3.1.28. Полуциркульные двери петровского барокко……...43
Рисунок 3.1.29. Портальные композиции петровского барокко…….44
Рисунок 3.1.30. Портальные композиции с крыльцом …….……..45
Рисунок 3.1.31. Балконы петровского барокко……..……..46
Рисунок 3.1.32. Балконы на кронштейнах петровского барокко……47
Рисунок 3.1.33. Балконы и ограждения петровского барокко……48
Проектные и фиксационные чертежи начала XVIII в…….....49
Рисунок 3.1.34. Здание Двенадцати коллегий (стр-во 1722–1736). Фрагмент фасада. Чертеж 1740-х гг. Арх. Доменико Трезини……49
Рисунок 3.1.35. Типовой обывательский дом. Проект 1711–1715 гг. ……....49
Рисунок 3.1.36. Летний дворец Петра I (стр-во 1710–1714). Чертеж первой половины XVIII в. из коллекции Ф. Берхгольца…….49
Рисунок 3.1.37. Петровские ворота Петропавловской крепости ……...50

Рисунок 3.1.38. Первый Зимний дворец Петра I (стр-во 1711–1712 гг., перестроен). Фрагмент гравюры А. Ф. Зубова (1716) ……...50

Рисунок 3.1.39. Петропавловский собор. Копия А. Коренева…….51

Рисунок 3.1.40. Проект двухэтажного «образцового каменного дома для шляхетства» на 7 осей на Васильевском острове. Чертеж 1720-х гг. ……..….51

Рисунок 3.1.41. Павильон Водяной замок в Стрельне. Проект 1717 г. …….52

Рисунок 3.1.42. Дворец в Стрельне. Фасад к морю. Проект 1717 г. ……..53

Рисунок 3.1.43. Типовой двухэтажный дом с мезонином для застройки набережной Невы. Фасад. Проект 1717 г. Гравюра А. И. Ростовцева …….53

Рисунок 3.1.44. Большой каскад в Петергофе. Гравюра Н. Микетти ……...54

Рисунок 3.1.45. Церковь на стрелке Васильевского острова. Чертеж Н. Микетти (1723) ……..54

Рисунок 3.1.46. Башня-маяк на Петровском канале в Кронштадте. Проект 1722 г., не осуществлен. Чертеж Н. Микетти (1721) …….55

Рисунок 3.1.47. Зимний дворец (стр-во 1719–1722 гг., перестроен). Фасад со стороны Невы. Проект 1716–1719 гг. ……..56

Рисунок 3.1.48. Павильон Грот в Летнем саду. Фиксационный чертеж М. Г. Земцова (1730) ……..56

Рисунок 3.1.49. Кунсткамера. Авторская копия проекта ……....57

Рисунок 3.1.50. Вторая Исаакиевская церковь ……..……..57

Рисунок 3.1.51. Фасад и план Эрмитажа в Петергофе. Чертеж ……..58

Рисунок 3.1.52. Фасад и план Марли в Петергофе. Чертеж ……58

3.2. Система архитектурных форм и деталей фасадов зданий аннинского барокко (1732 - начало 1740-х гг.) в Санкт-Петербурге ……...59

Рисунок 3.2.1. Периодизация работы крупнейших архитекторов в Санкт-Петербурге в период аннинского барокко (по методике Т. А. Славиной) ……...59

Рисунок 3.2.2. Общее композиционное решение фасадов аннинского барокко……60

Рисунок 3.2.3. Типы ордерного построения фасадов аннинского барокко…61

Рисунок 3.2.4. Обломы и профили аннинского барокко……..62

Рисунок 3.2.5. Дорический ордер аннинского барокко…….63
Рисунок 3.2.6. Ионический и коринфский ордера аннинского барокко……64
Рисунок 3.2.7. Вертикальные членения фасадов аннинского барокко……..65
Рисунок 3.2.8. Основные элементы оформления поля стены аннинского барокко……66
Рисунок 3.2.9. Верхние завершения зданий аннинского барокко……...67
Рисунок 3.2.10. Купола, башни и шпили аннинского барокко……68
Рисунок 3.2.11. Прямоугольные и лучковые окна аннинского барокко…….69
Рисунок 3.2.12. Полуциркульные окна и окна дополнительных этажей аннинского барокко……...70
Рисунок 3.2.13. Двери, порталы и ворота аннинского барокко……..71
Рисунок 3.2.14. Портальные композиции аннинского барокко……..72
Рисунок 3.2.15. Портальные композиции аннинского барокко……..73
Проектные и фиксационные чертежи XVIII в.……. …….....74
Рисунок 3.2.16. Церковь свв. правв. Симеона и Анны, арх. М. Г. Земцов …74
Рисунок 3.2.17. Дома М. Г. Земцова и купца Кокушкина …….…..74
Рисунок 3.2.18. Дом причта Исаакиевского собора (1739), арх. М. Г. Земцов. Фрагмент проекта …….75
Рисунок 3.2.19. Проект изменения кровли на здании Двенадцати коллегий (1734), арх. М. Г. Земцов ……..75
Рисунок 3.2.20. Проект Троицкой каменной соборной церкви (1740), арх. М. Г. Земцов ……76
Рисунок 3.2.21. Башня Адмиралтейства. Чертеж И. К. Коробова……..…76
Рисунок 3.2.22. Церковь св. вмч. Пантелеймона, арх. И. К. Коробов.……...77
Рисунок 3.2.23. Церковь Рождества Пресвятой Богородицы, арх. И. Ф. Бланк……...77
Рисунок 3.2.24. Переделка южного фасада Меншиковского дворца для размещения Кадетского корпуса, арх. И. Ф. Бланк ……...…78
Рисунок 3.2.25. Летний дворец Анны Иоанновны, арх. Б. Ф. Растрелли…..78
Рисунок 3.2.26. Зимний дворец Анны Иоанновны, арх. Б. Ф. Растрелли…..79

Рисунок 3.2.27. Зимний дворец Анны Иоанновны. Западный фасад (гравюра И. А. Соколова по фрагменту чертежа Б. Ф. Растрелли) ……..…79

Рисунок 3.2.28. Литейный двор, арх. И. Я. Шумахер, проектный чертеж …80

Рисунок 3.2.29. Проект триумфальных ворот на Троицкой площади (1731), арх. Д. Трезини……..80

Рисунок 3.2.30. Триумфальные ворота, арх. Д. Трезини…….81

Рисунок 3.2.31. Фасад дома А. П. Волынского на Мойке ……...81

Рисунок 3.2.32. Фасады домов А. П. Волынского и А. Л. Нарышкина на Английской набережной (1732–1738?), арх. П. М. Еропкин ……...……82

Рисунок 3.2.33. Фасад дома И. Ю. Трубецкого (1732–1738?), арх. П. М. Еропкин ……82

Рисунок 3.2.34. Фасад дома А. И. Остермана (1735–1737), арх. П. М. Еропкин …….83

Рисунок 3.2.35. Иоанновские ворота Петропавловской крепости ……83

Рисунок 3.2.36. Дворец Б. Х. Миниха на Васильевском острове. Фиксационный чертеж……..…….84

Рисунок 3.2.37. Дворец А. И. Ушакова (1740-е гг.).…….84

3.3 Система архитектурных форм и деталей фасадов елизаветинского барокко (1742 - начало 1760-х гг.) в Санкт-Петербурге ……...85

Рисунок 3.3.1. Периодизация работы крупнейших архитекторов в Санкт-Петербурге в период елизаветинского барокко (по методике Т. А. Славиной)…...85

Рисунок 3.3.2. Периодизация работы Ф. Б. Растрелли в Санкт-Петербурге в период елизаветинского барокко…….....85

Рисунок 3.3.3. Чертежи архитектурных фасадных форм мастерской Ф. Б. Растрелли….....86

Рисунок 3.3.4. Чертежи архитектурных фасадных форм мастерской С. И. Чевакинского……..87

Рисунок 3.3.5. Чертежи архитектурных фасадных форм мастерской П. А. Трезини……...88

Рисунок 3.3.6. Общее композиционное решение фасадов елизаветинского барокко……....89

Рисунок 3.3.7. Типы ордерного построения фасадов елизаветинского барокко……....90

Рисунок 3.3.8. Поэтажный и колоссальный ордера елизаветинского барокко….....91

Рисунок 3.3.9. Обломы и профили елизаветинского барокко….....92

Рисунок 3.3.10. Дорический ордер елизаветинского барокко….....93

Рисунок 3.3.11. Ионический ордер елизаветинского барокко…….94

Рисунок 3.3.12. Сравнение пропорций дорических ордеров Дж. Виньолы и елизаветинского барокко на примере пилястр ограды Смольного собора ….....95

Рисунок 3.3.13. Сравнение пропорций ионических ордеров Дж. Виньолы и елизаветинского барокко ….....95

Рисунок 3.3.14. Коринфский ордер елизаветинского барокко….....96

Рисунок 3.3.15. Композитный ордер елизаветинского барокко……..97

Рисунок 3.3.16. Сравнение пропорций композитных ордеров Дж. Виньолы и елизаветинского барокко.....98

Рисунок 3.3.17 Капители елизаветинского барокко….....99

Рисунок 3.3.18. Приемы примыкания колонн к стене елизаветинского барокко……..100

Рисунок 3.3.19. Цоколи елизаветинского барокко…….....101

Рисунок 3.3.20. Венчающие карнизы елизаветинского барокко……...102

Рисунок 3.3.21. Межэтажные карнизы елизаветинского барокко…….103

Рисунок 3.3.22. Межэтажные карнизы и второстепенные тяги елизаветинского барокко…….....104

Рисунок 3.3.23. Вертикальные членения стен елизаветинского барокко….105

Рисунок 3.3.24. Вертикальные членения и декоративные консоли елизаветинского барокко……...106

Рисунок 3.3.25. Оформление поля стены елизаветинского барокко…….107

Рисунок 3.3.26. Декоративная фасадная скульптура елизаветинского барокко……..108
Рисунок 3.3.27. Фронтоны елизаветинского барокко…….109
Рисунок 3.3.28. Фронтоны елизаветинского барокко…….110
Рисунок 3.3.29. Парапеты и балюстрады елизаветинского барокко…….111
Рисунок 3.3.30. Крыши и купола елизаветинского барокко……..112
Рисунок 3.3.31. Купола елизаветинского барокко……..113
Рисунок 3.3.32. Общая композиция расположения окон елизаветинского барокко……..114
Рисунок 3.3.33. Окна елизаветинского барокко……..115
Рисунок 3.3.34. Окна елизаветинского барокко……..116
Рисунок 3.3.35. Лучковые окна с наличником……....117
Рисунок 3.3.36. Прямоугольные и лучковые окна с сандриком……....118
Рисунок 3.3.37. Полуциркульные окна с наличником и архивольтом……..119
Рисунок 3.3.38. Полуциркульные окна с сандриком и фронтоном…….120
Рисунок 3.3.39. Окна верхних этажей елизаветинского барокко……..121
Рисунок 3.3.40. Окна фронтонов, люкарны и окна цокольных этажей елизаветинского барокко…….....122
Рисунок 3.3.41. Двери и порталы елизаветинского барокко……...…..123
Рисунок 3.3.42. Двери и порталы елизаветинского барокко…….....124
Рисунок 3.3.43. Порталы и ворота елизаветинского барокко……....125
Рисунок 3.3.44. Крыльца и подъемы ко входу елизаветинского барокко….126
Рисунок 3.3.45. Балконы елизаветинского барокко……....127
Рисунок 3.3.46. Балконы на консолях……..128
Рисунок 3.3.47. Балконы елизаветинского барокко……....129
Рисунок 3.3.48. Решетки балконов и крылец елизаветинского барокко…...130
Проектные и фиксационные чертежи XVIII в……....131
Рисунок 3.3.49. Летний дворец Елизаветы Петровны. Фрагмент фасада…131
Рисунок 3.3.50. Эрмитаж в Царском Селе. Фасад…….....131
Рисунок 3.3.51. Среднерогатский дворец. Главный фасад ……...132

Рисунок 3.3.52. Проект павильона Монбижу в Царском Селе. Фасад …....132
Рисунок 3.3.53. Проект Гостиного Двора. Фасад 133
Рисунок 3.3.54. Павильон Грот в Царском Селе. Фасад 133
Рисунок 3.3.55. Большой Петергофский дворец. Северный фасад …….134
Рисунок 3.3.56. Екатерининский дворец в Царском Селе. Копия XIX в. 134
Рисунок 3.3.57. Зимний дворец Елизаветы Петровны 134
Рисунок 3.3.58. Флигель при Зимнем дворце Анны Иоанновны 135
Рисунок 3.3.59. Кавалерский дом ……....135
Рисунок 3.3.60. Окно деревянной галереи дворца Монплезир.....135
Рисунок 3.3.61. Проект павильона Монбижу в Царском Селе. Фасад.....136
Рисунок 3.3.62. Павильон на острове Большого пруда в Царском Селе. Фасад (1740-е гг.) 136
Рисунок 3.3.63. Проект окраски и золочения большого купола Никольского морского собора 137
Рисунок 3.3.64. Проект каменных сараев для хранения и сушки леса. Разрезы (1765) 137
Рисунок 3.3.65. Вторые триумфальные ворота. Перспектива 138
Рисунок 3.3.66. Спасо-Преображенский собор. План и фасад.....138
Рисунок 3.3.67. Спасо-Преображенский собор. План; план и разрез алтарной части с показанием иконостаса.....139
Рисунок 3.3.68. Спасо-Преображенский собор. План и фасад ……..….139
Приложения к разделу 3.5. Композиционная структура фасадов зданий первой половины XVIII в. и ее взаимосвязь с формированием архитектурно-градостроительной среды Санкт-Петербурга ……..……140
Рисунок 3.5. 1. Схемы фасадных структур улиц центральной части города в период петровского барокко XVIII в. ……..……..…140
Рисунок 3.5. 2. Схемы фасадных структур улиц центральной части города в середине XVIII в. ……..……..141
Приложение 4 к главе «Системы архитектурных форм и деталей фасадов эпохи классицизма второй половины XVIII в. в Санкт-Петербурге»…….142

4.1. Системы архитектурных форм и деталей фасадов эпохи раннего классицизма второй половины XVIII в. в Санкт-Петербурге ..……..……..142

Рисунок 4.1.1. Периодизация работы крупнейших архитекторов в Санкт-Петербурге в период раннего классицизма (по методике Т.А. Славиной) ..……...142

Рисунок 4.1.2. Периодизация основных работ А. Ринальди в Санкт-Петербурге в период раннего классицизма……..….143

Рисунок 4.1.3. Периодизация основных работ Ж.-Б. Валлен-Деламота в Санкт-Петербурге в период раннего классицизма……....144

Рисунок 4.1.4. Периодизация основных работ Ю. М. Фельтена в Санкт-Петербурге в период раннего классицизма……...144

Рисунок 4.1.5. Общее построение фасада……...145

Рисунок 4.1.6. Общее композиционное решение фасада. Тип 1 – симметричная композиция с выделенным центром и акцентированными флангами протяженных фасадов……..……...146

Рисунок 4.1.7. Общее композиционное решение фасада. Тип 2 – центричная пирамидальная композиция, тип 3 - многоосевая композиция православных храмов, тип 4 - сложная композиция ……..….147

Рисунок 4.1.8. Ордерное построение фасада. Колоссальный ордер на цокольном этаже…….…….148

Рисунок 4.1.9. Ордерное построение фасада…….149

Рисунок 4.1.10. Анализ композиционного построения фасадов дворца гр. Чернышева архитекторов А. Ринальди и Ж.-Б. Валлен -Деламота……150

Рисунок 4.1.11. Характерные обломы и профили раннего классицизма….151

Рисунок 4.1.12. «Готические» обломы и профили раннего классицизма….152

Рисунок 4.1.13. Тосканский ордер раннего классицизма…….....153

Рисунок 4.1.14. Дорический ордер раннего классицизма……..154

Рисунок 4.1.15. Ионический ордер раннего классицизма…….155

Рисунок 4.1.16. Коринфский ордер раннего классицизма…….156

Рисунок 4.1.17. Сложный ордер раннего классицизма……..157

Рисунок 4.1.18. Детали ордеров раннего классицизма……..158

Рисунок 4.1.19. Венчающие карнизы раннего классицизма……..159
Рисунок 4.1.20. Венчающие карнизы раннего классицизма……..160
Рисунок 4.1.21. Элементы поля стены раннего классицизма……161
Рисунок 4.1.22. Верхние завершения стен раннего классицизма……162
Рисунок 4.1.23. Верхние завершения стен и крыш раннего классицизма...163
Рисунок 4.1.24. Купола раннего классицизма……164
Рисунок 4.1.25. Окна раннего классицизма.....165
Рисунок 4.1.26. Окна раннего классицизма……....166
Рисунок 4.1.27. Окна раннего классицизма.....167
Рисунок 4.1.28. Окна раннего классицизма.....168
Рисунок 4.1.29. Окна раннего классицизма.....169
Рисунок 4.1.30. Окна раннего классицизма……....170
Рисунок 4.1.31. Двери раннего классицизма……...171
Рисунок 4.1.32. Двери раннего классицизма……...172
Рисунок 4.1.33. Двери раннего классицизма……...173
Рисунок 4.1.34. Ворота раннего классицизма……174
Рисунок 4.1.35. Балконы раннего классицизма.....175
Рисунок 4.1.36. Балконы раннего классицизма……..176
Проектные и фиксационные чертежи XVIII в…….....177
Рисунок 4.1.37. Проектный чертеж (лист из альбома гравировальных чертежей А. Ринальди). ……..177
Рисунок 4.1.38. Китайский дворец……...177
Рисунок 4.1.39. Орловские ворота…….....178
Рисунок 4.1.40. Фасады Гатчинского дворца. Чертеж 1781 г. ……..178
Рисунок 4.1.41. Проект Исаакиевского собора. Чертеж А. Ринальди…….179
Рисунок 4.1.42. Дворец графа И.Г. Чернышева (дворовый фасад) Проект А. Ринальди 1756-1762 гг. ……..179
Рисунок 4.1.43. Большой Гостиный Двор ……....180
Рисунок 4.1.44. Католический храм Святой Екатерины. Проект Ж.-Б. Валлен-Деламота …..……..180

Рисунок 4.1.45. Католический храм Святой Екатерины. Фиксационный чертеж храма и проект надстройки домом по Невскому пр., 1893 г. ……..…..180

Рисунок 4.1.46. Дворец графа И.Г. Чернышева. Главный фасад. ……....181

Рисунок 4.1.47. Проект здания Академии художеств, главный фасад, арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот …….…….....181

Рисунок 4.1.48. Проект здания Академии художеств, фрагмент фасада, арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот……...…….……...181

Рисунок 4.1.49. Ж.-Б. Валлен-Деламот. Первый проект завершения академической церкви.....182

Рисунок 4.1.50. Фасад северного корпуса Малого Эрмитажа. 182

Рисунок 4.1.51. Эрмитаж с Висячим садом. Гравюра Н. Я. Саблина. ….....183

Рисунок 4.1.52. Мещанское (Александровское) училище. Главный фасад..183

Рисунок 4.1.53. Мещанское (Александровское) училище. Задний фасад....184

Рисунок 4.1.54. Армянская апостольская церковь Св. Екатерины.....184

Рисунок 4.1.55. Проект Чесменского дворца (фасад). 184

Рисунок 4.1.56. Ботный домик. Арх. А.Ф. Вист 185

Рисунок 4.1.57. Мраморный мост в Царском Селе Арх. В.И. Неелов.....185

Рисунок 4.1.58. Нижняя ванна в Царском Селе. Арх. И.В. Неелов. 186

Рисунок 4.1.59. Верхняя ванна в Царском Селе. Арх. И.В. Неелов 186

Рисунок 4.1.60. Проект китайского павильона. Арх. И.В. Неелов 187

Рисунок 4.1.61. Проект китайского павильона. Арх. И.В. Неелов.....187

Рисунок 4.1.62. Копия с чертежа И. В. Неелова 1826 г. 188

4.2. Система архитектурных форм и деталей фасадов строгого классицизма (1780-е - начало 1790-х гг.) в Санкт-Петербурге ...……..…...189

Рисунок 4.2.1. Периодизация работы крупнейших архитекторов в Санкт-Петербурге в период строгого классицизма (по методике Т.А. Славиной) ……...189

Рисунок 4.2.2. Общее композиционное решение фасада. Тип 1 - симметричная композиция с выделенным центром и акцентированными флангами, тип 2 - композиция без выделенного центра……..190

Рисунок 4.2.3. Общее композиционное решение фасада. Тип 3 – центричная композиция, тип 4 – многоосевая композиция православных храмов……...191

Рисунок 4.2.4. Ордерное построение фасада. Безордерная композиция, ордер одноэтажного здания, поэтажный ордер……...192

Рисунок 4.2.5. Ордерное построение фасада. Колоссальный ордер……....193

Рисунок 4.2.6. Обломы и профили строгого классицизма…….194

Рисунок 4.2.7. Тосканский ордер строгого классицизма……...195

Рисунок 4.2.8. Римский дорический ордер строгого классицизма……...196

Рисунок 4.2.9. Римский ионический ордер строгого классицизма……...197

Рисунок 4.2.10. Коринфский ордер строгого классицизма……....198

Рисунок 4.2.11. Греческий дорический ордер строгого классицизма……..199

Рисунок 4.2.12. Греческий ионический ордер строгого классицизма……..200

Рисунок 4.2.13. Горизонтальные членения строгого классицизма……...201

Рисунок 4.2.14. Элементы поля стены строгого классицизма. Русты……..202

Рисунок 4.2.15. Элементы поля стены строгого классицизма. Скульптурные элементы……...203

Рисунок 4.2.16. Прямоугольные окна основных этажей строгого классицизма…….204

Рисунок 4.2.17. Полуциркульные окна основных этажей строгого классицизма. Стрельчатые окна…….……...205

Рисунок 4.2.18. Сложные окна строгого классицизма……..206

Рисунок 4.2.19. Окна второстепенных этажей строгого классицизма…….207

Рисунок 4.2.20. Двери строгого классицизма……....208

Рисунок 4.2.21. Витражные двери и ворота строгого классицизма……..209

Рисунок 4.2.22. Решения входных крылец строгого классицизма……....210

Рисунок 4.2.23. Балконы строгого классицизма……....211

Проектные и фиксационные чертежи XVIII в……..……...212

Рисунок 4.2.24. Академия наук. Главный фасад и план 1-го этажа.....212

Рисунок 4.2.25. Фасад колокольни собора Владимирской иконы Божией Матери……..212

Рисунок 4.2.26. Александровский дворец. Боковой и главный фасады. ….213
Рисунок 4.2.27. Александровский дворец. Садовый фасад ……..……213
Рисунок 4.2.28. Ассигнационный банк. Главный фасад …….…….214
Рисунок 4.2.29. Павильон с портиками и сфинксами. Фасад…….. ……214
Рисунок 4.2.30. Концертный зал. Фасад с полуротондой ……214
Рисунок 4.2.31. Серебряные ряды. Фасад ……..…215
Рисунок 4.2.32. Загородный дом А. А. Безбородко в Полюстрове. ……..…216
Рисунок 4.2.33. План и фасады церкви св. Марии Магдалины ……216
Рисунок 4.2.34. Ворота для городского вала. Фасад……..…216
Рисунок 4.2.35. Перспективный рисунок. Камероновой галереи XVIII в. ..217
Рисунок 4.2.36. Холодные бани. Внешнее оформление комплекса …….217
Рисунок 4.2.37. Агатовый павильон и Висячий сад в Царском Селе. …….218
Рисунок 4.2.38. Таврический дворец. Главный фасад . ……218
Рисунок 4.2.39. Троицкий собор Александро-Невской лавры. ……....219
Рисунок 4.2.40. Проект Невских ворот Петропавловской крепости……....219
Рисунок 4.2.41. Главпочтамт. Главный фасад. ……...220
Рисунок 4.2.42. Проект дачи П. А. Соймонова. Главный фасад. ……220
Рисунок 4.2.43. Проект садового домика. Фасад и план. ……..221
Рисунок 4.2.44. Проект жилого дома. Фасад, выходящий на Невский проспект……....221
Рисунок 4.2.45. Проект жилого дома. Фасад, выходящий на Фонтанку…..221
Рисунок 4.2. 46. Фасад Баболовского дворца. Из альбома И. В. Неелова ...222
Рисунок 4.2. 47. Боковой фасад Баболовского дворца. ……222
4.3. Особенности трактовки фасадных элементов в период павловского классицизма (1796–1800 гг.) в Санкт-Петербург е.…….……223
Рисунок 4.3.1. Обломы и профили павловского классицизма……...223
Рисунок 4.3.2. Тосканский и дорический ордера павловского классицизма…….224
Рисунок 4.3.3. Ионический ордер павловского классицизма……225
Рисунок 4.3.4. Ионический ордер павловского классицизма……226

Рисунок 4.3.5. Коринфский и сложный ордера павловского классицизма..227

Рисунок 4.3.6. Решения примыкания колонн к стене ……..…..228

Рисунок 4.3.7. Скульптурные элементы фасадов……...229

Рисунок 4.3.8. Прямоугольные окна павловского классицизма……230

Рисунок 4.3.9. Полуциркульные окна павловского классицизма……231

Рисунок 4.3.10 Двери павловского классицизма……232

Проектные и фиксационные чертежи XVIII в……...…….…..….233

Рисунок 4.3.11. Южный фасад Михайловского замка. ……233

Рисунок 4.3.12. Северный фасад Михайловского замка. …….233

Рисунок 4.3.13.Восточный фасад Михайловского замка. …….234

Рисунок 4.3.14. Портал "Маска" в Гатчине. ……...234

Рисунок 4.3.15. Крепость Бип (стр-во 1795-1798 гг.), разрез……...235

Рисунок 4.3. 16. Мальтийская капелла: фасад и поперечный разрез ……..235

Рисунок 4.3.17. Приоратский дворец, северо-западный фасад ……...236

Рисунок 4.3.18. Солдатская казарма лейб-гвардии Семеновского полка, главный фасад ……236

Рисунок 4.3.19. Офицерский корпус лейб-гвардии Семеновского полка, главный фасад ……237

Рисунок 4.3.20. Сергиевский всей артиллерии собор, боковой фасад ...…237

Рисунок 4.3. 21. Сергиевский всей артиллерии собор, фасад ……..……237

Приложение к разделу 4.5. Композиционная структура фасадов зданий второй половины XVIII в. и ее взаимосвязь с созданием архитектурно-градостроительной среды Санкт-Петербурга…….…..…..…238

Рисунок 4.5. 1.Схема фасадной структуры улиц центральной части города в конце XVIII в. ……..…..…238

Рисунок 4.5. 2. Панорамы улиц и набережных Санкт-Петербурга конца XVIII в. по гравюрам Б. Патерсена ……....…….239

Рисунок 4.5. 3. Анализ построения фасадов Воронцовского дворца (арх. Ф. Растрелли) и Академии наук (арх. Дж. Кваренги)XVIII в……..……..240

ПРИЛОЖЕНИЕ 3
К ГЛАВЕ
«СИСТЕМЫ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ И ДЕТАЛЕЙ ФАСАДОВ ЭПОХИ БАРОККО В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII В. В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ»

3.1. Система архитектурных форм и деталей фасадов петровского барокко (1703 – начало 1730-х гг.) в Санкт-Петербурге

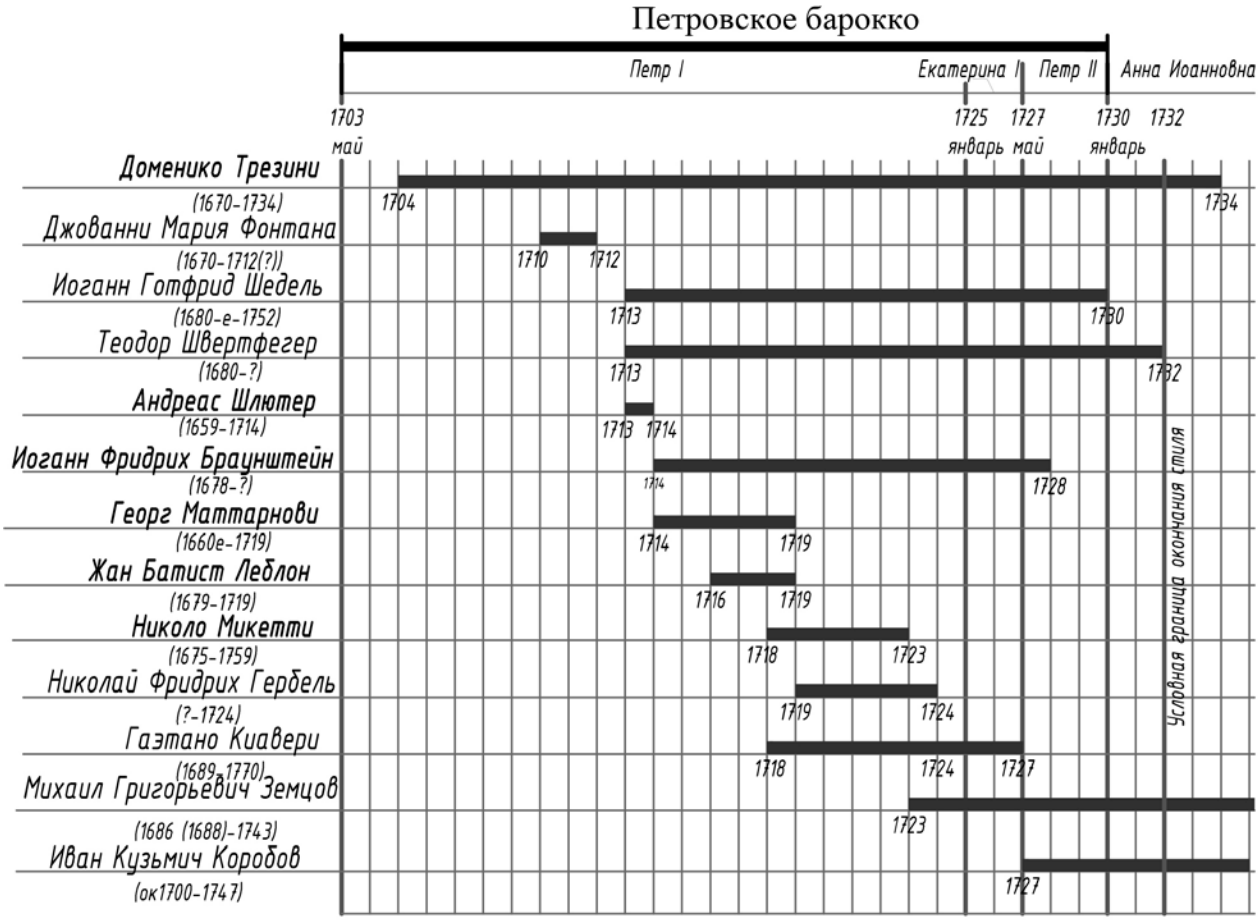


Рисунок 3.1.1. Периодизация работы крупнейших архитекторов в Санкт-Петербурге в период петровского барокко (по методике Т. А. Славиной)

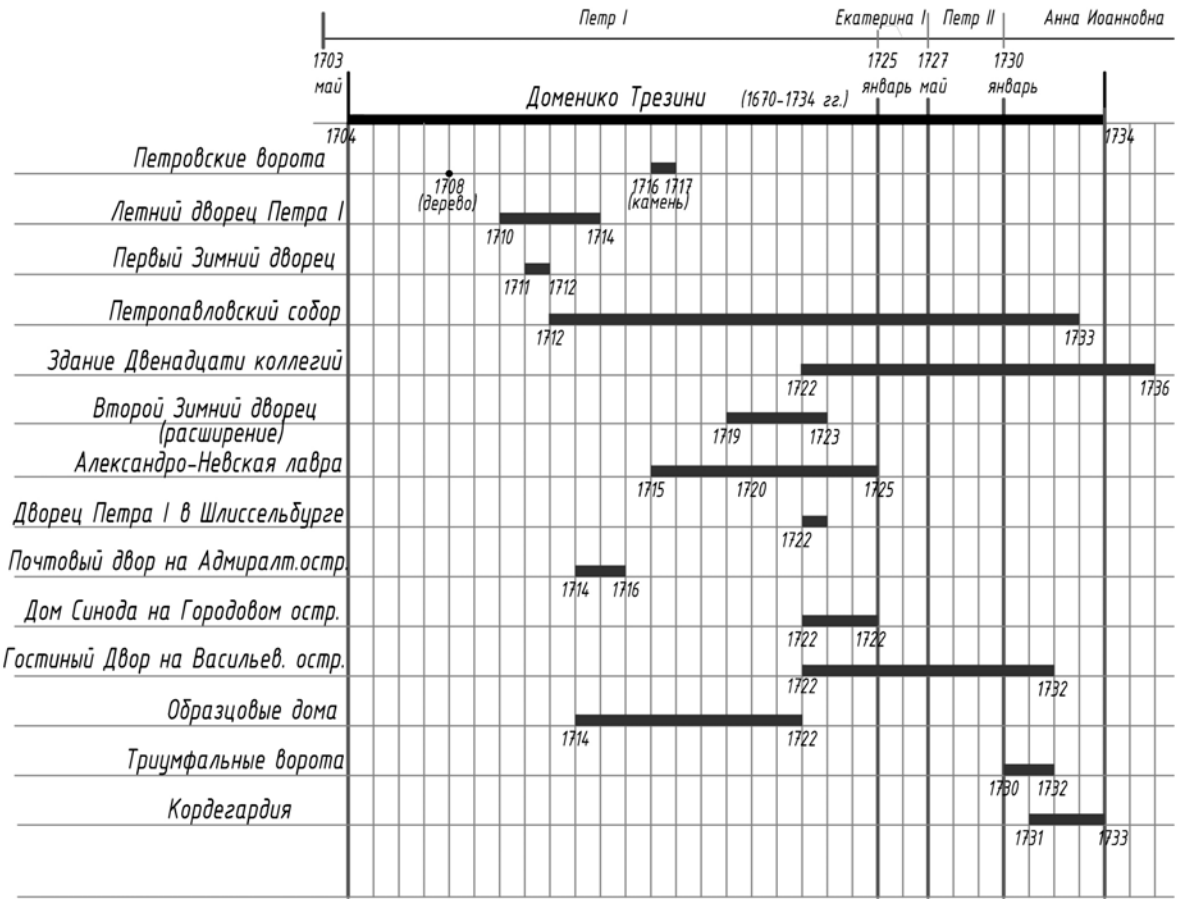
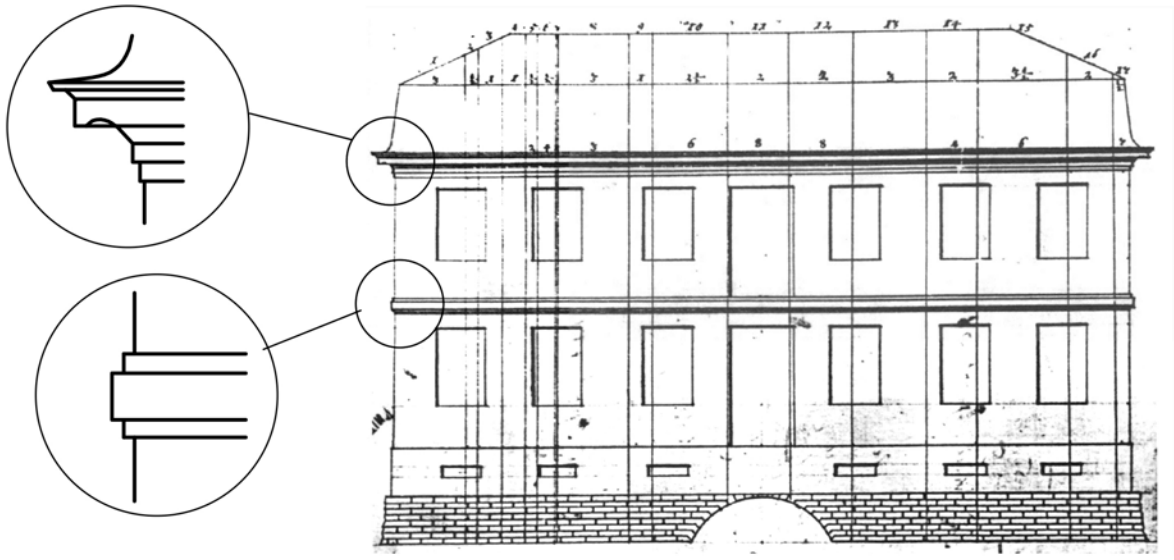
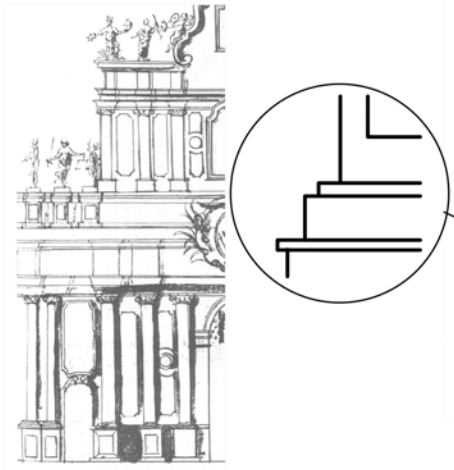


Рисунок 3.1.2. Периодизация творчества Д. Трезини в Санкт-Петербурге

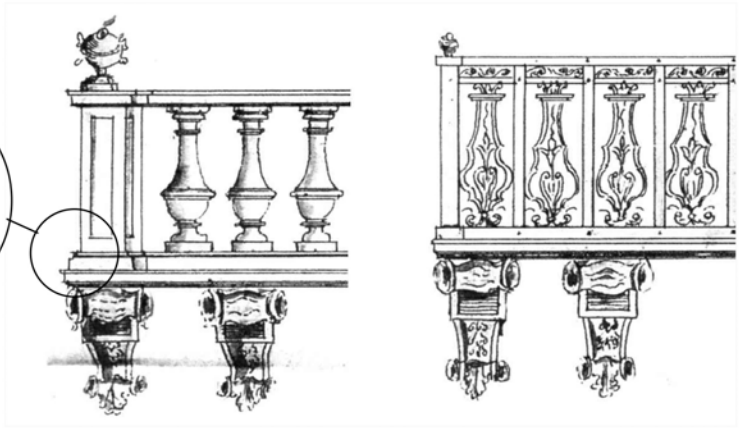
Петровское барокко 1703 - нач.1730-х гг. *Доменико Трезини*



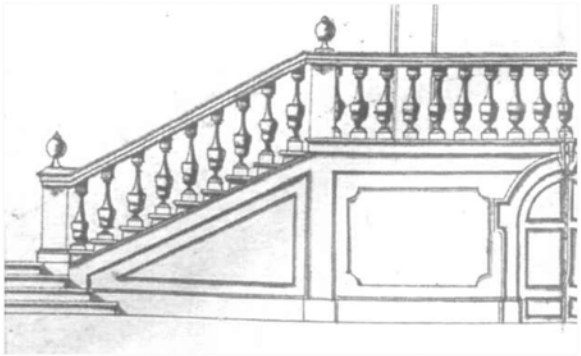
Проект двухэтажного каменного дома. Чертеж 1720-х гг.



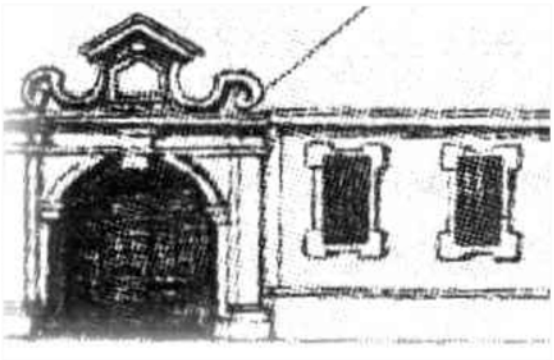
Триумфальные ворота.
Рис. начала 1730-х гг.



Балконы дома Синода на Городовом острове, фрагмент чертежа 1725 г.



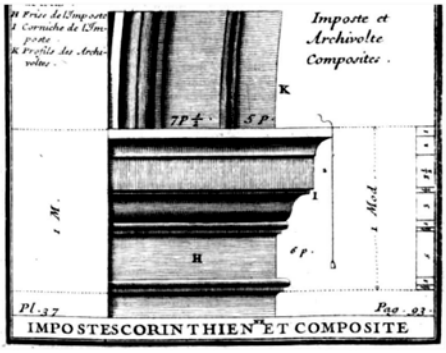
Крыльцо дома Синода, фрагмент чертежа 1725 г.



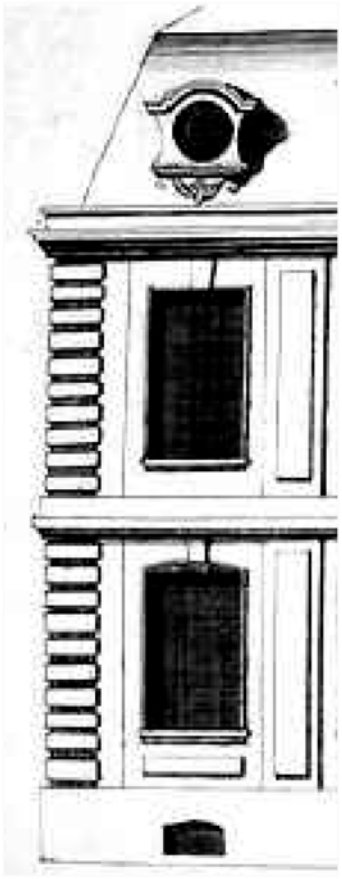
Проект образцового дома.
Фрагмент гравюры П. Пикарта 1714 г.

Рисунок 3.1.3. Чертежи архитектурных фасадных форм мастерской Д. Трезини

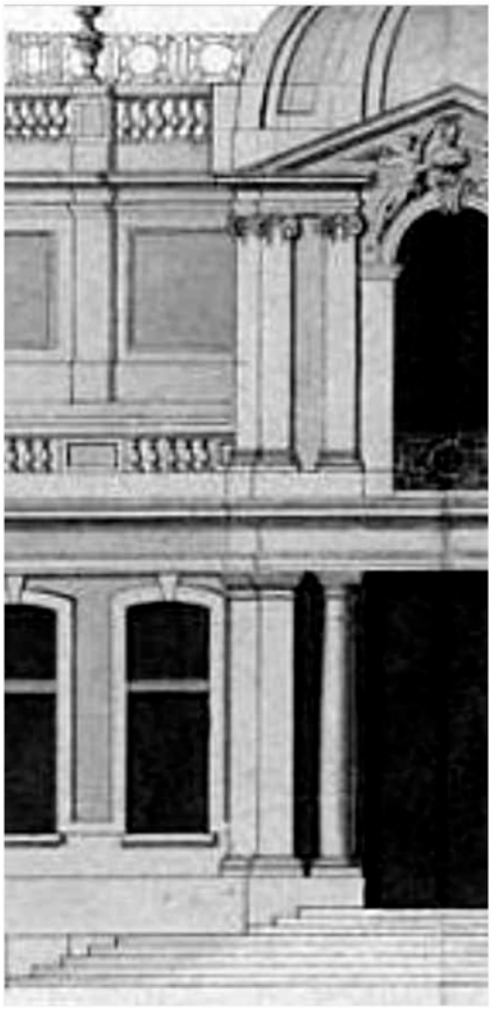
Петровское барокко 1703 - нач.1730-х гг. *Жан-Батист Леблон*



Чертеж импоста из "Cours d'architecture" О.-Ш. д'Авиле под редакцией Ж.-Б.Леблона, 1710 г.



Образцовый двухэтажный дом, Гравюра А.И.Ростовцева, 1717 г.



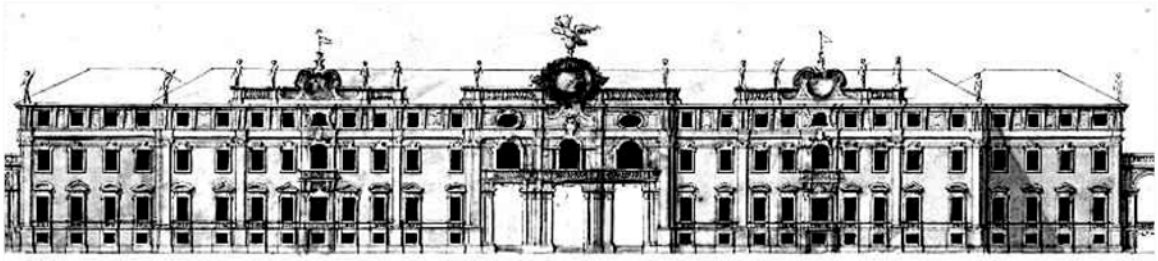
Павильон "Водный Замок" в Стрельне. Чертеж 1717 г.



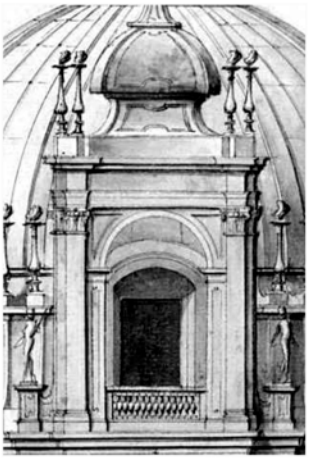
Дворец в Стрельне. Фрагмент фасада к морю. Чертеж 1717 г.

Рисунок 3.1.4. Авторские чертежи архитектурных фасадных форм Ж.-Б. Леблона

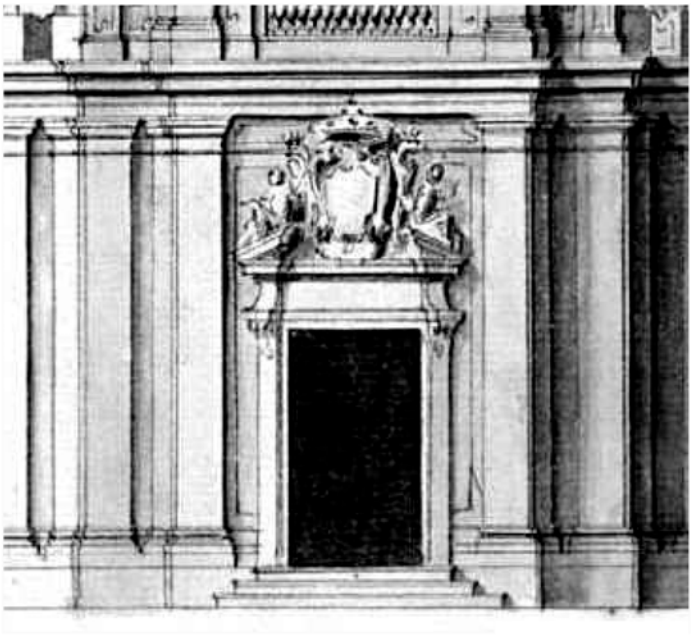
Петровское барокко 1703 - нач.1730-х гг. *Николо Микетти*

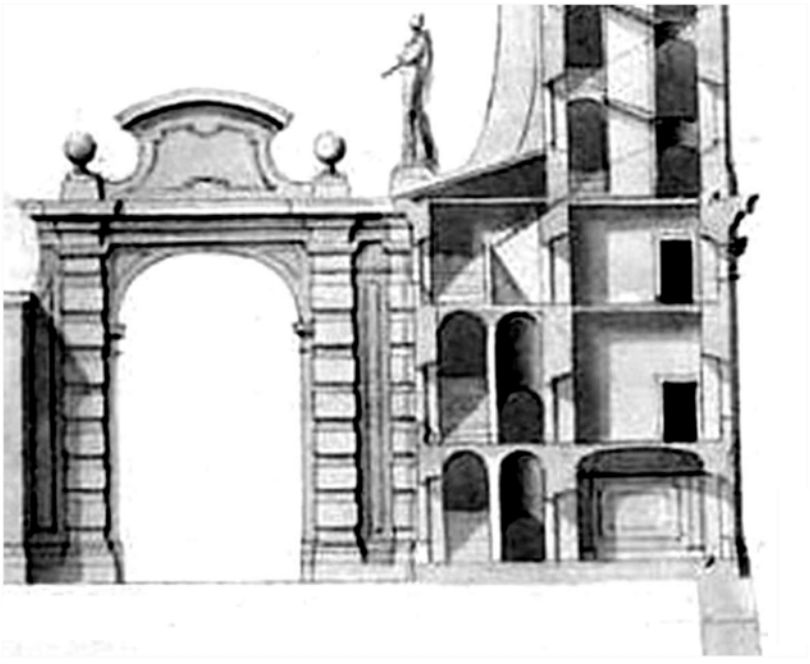


Проект дворца в Стрельне, 1719 гг.



Церковь на стрелке Васильевского острова. Фрагмент чертежа фасада , 1723 г.





Маяк в Кронштадте. Разрез. Фрагмент чертежа 1721-22 гг.

Рисунок 3.1.5. Авторские чертежи архитектурных фасадных форм Н. Микетти

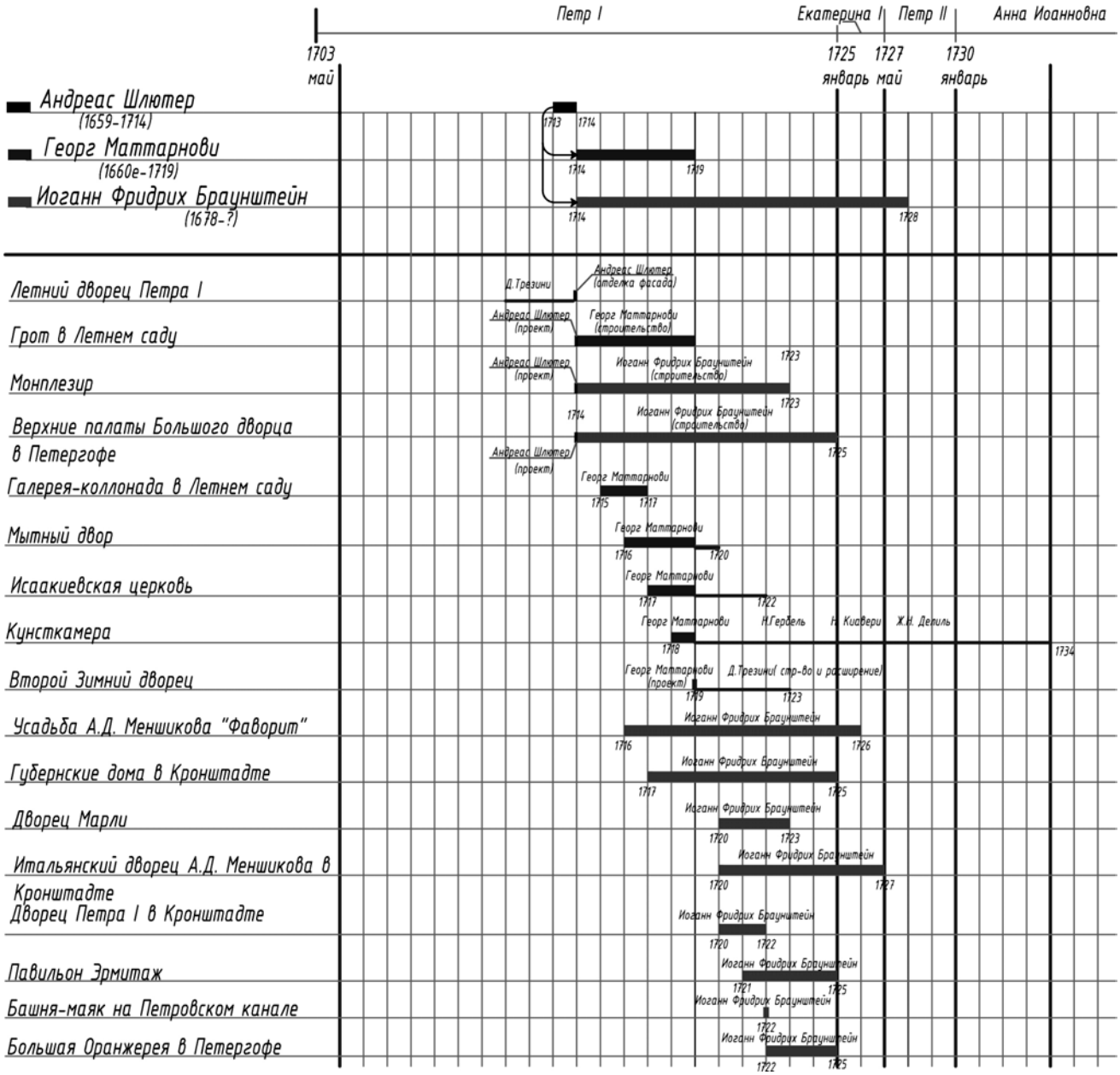


Рисунок 3.1.6. Периодизация творчества А. Шлютера, Г. Маттарнови и И. Брауншгейна в Санкт-Петербурге

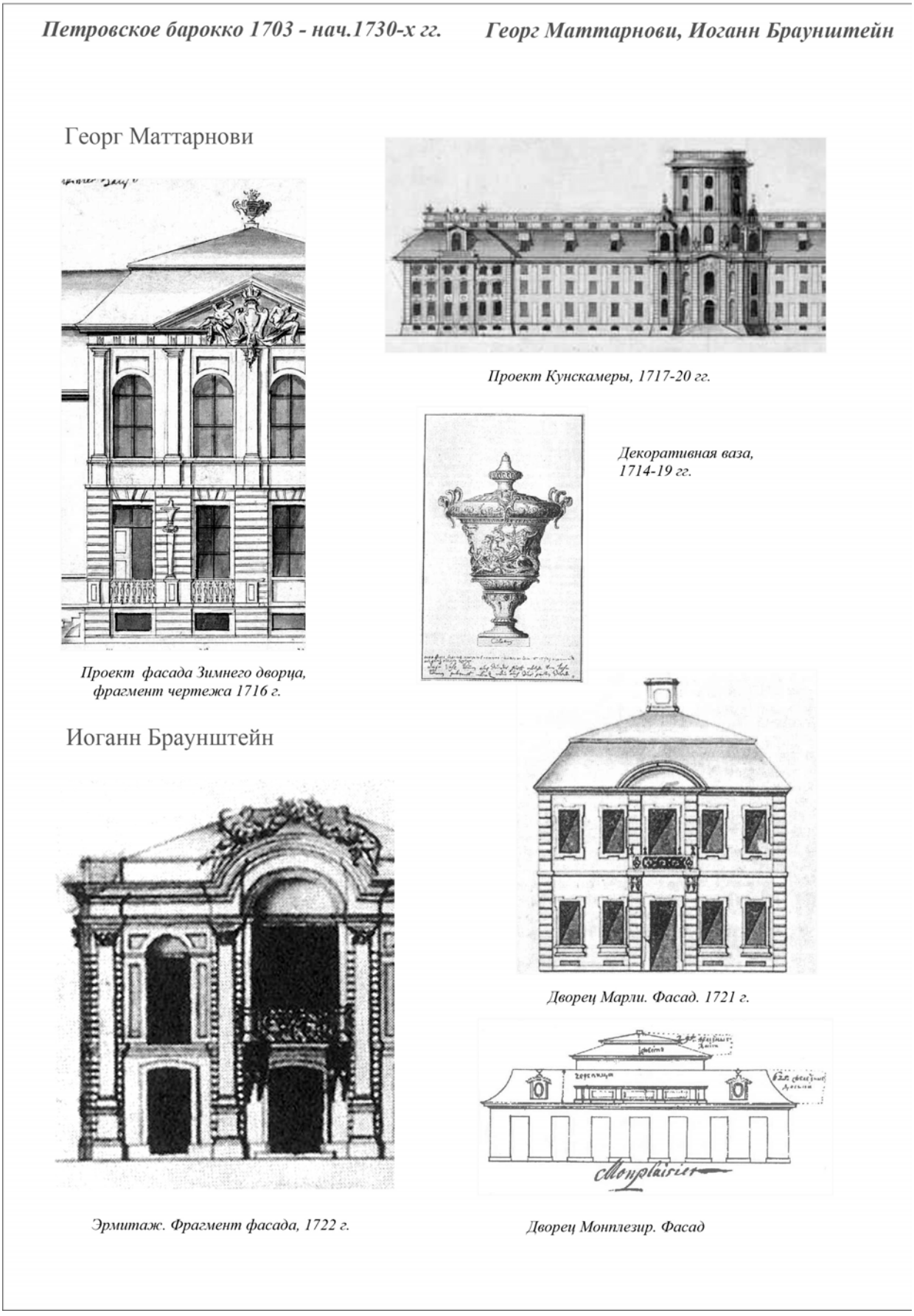


Рисунок 3.1.7. Авторские чертежи архитектурных фасадных форм Г. Маттарнови и И. Брауншгейна

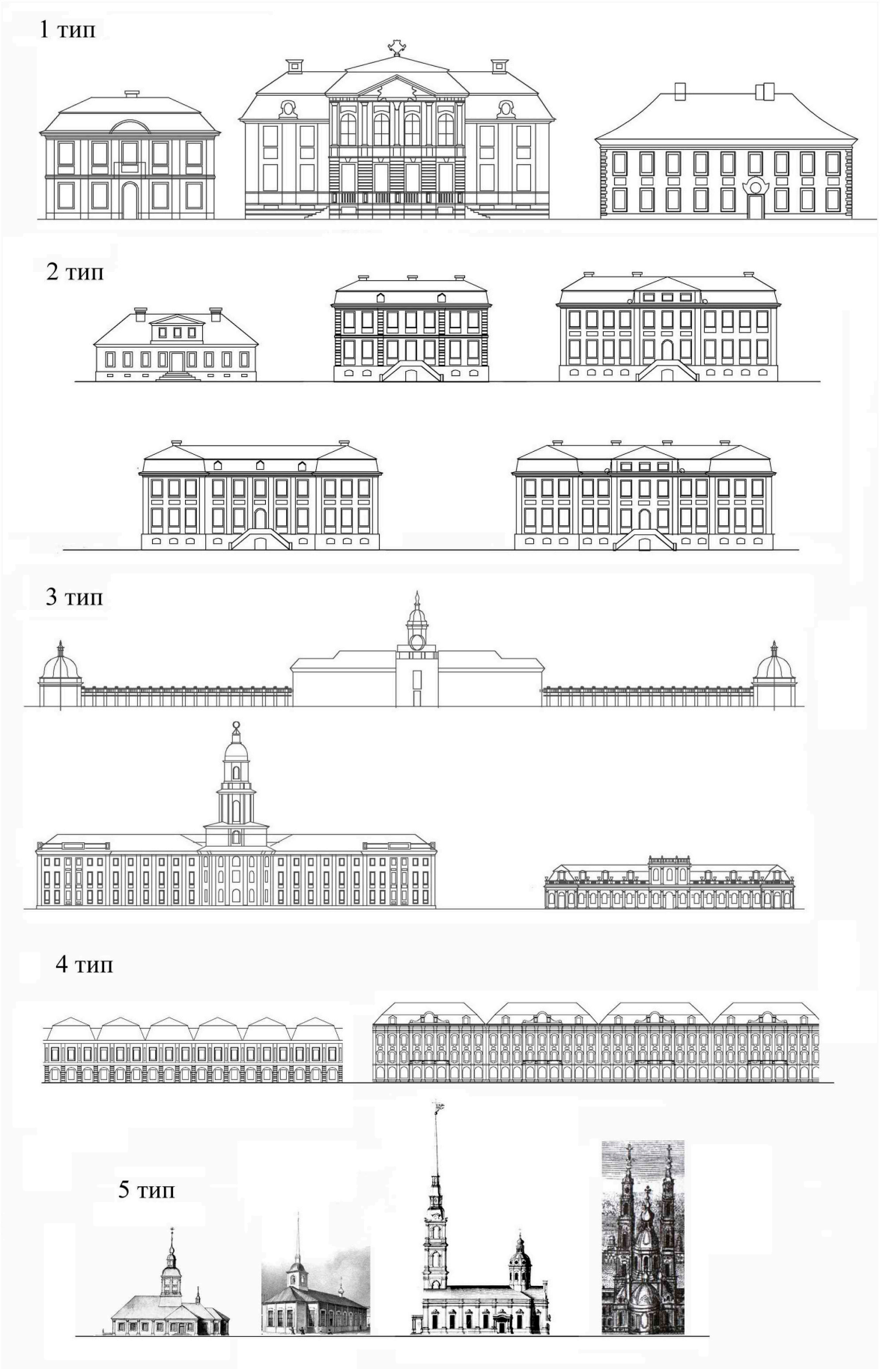


Рисунок 3.1.8. Общее композиционное решение фасадов петровского барокко

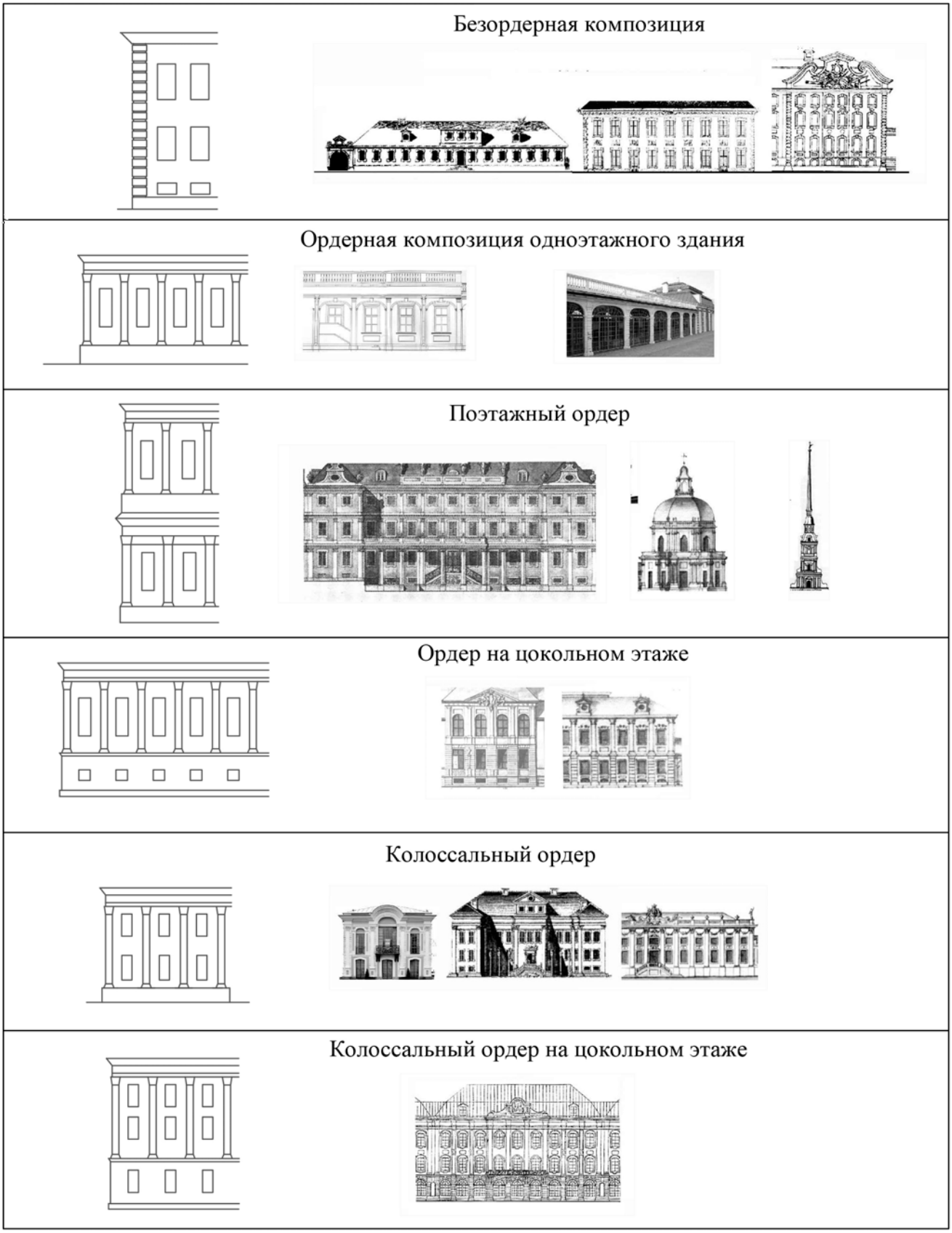


Рисунок 3.1.9. Типы ордерного построения фасадов петровского барокко

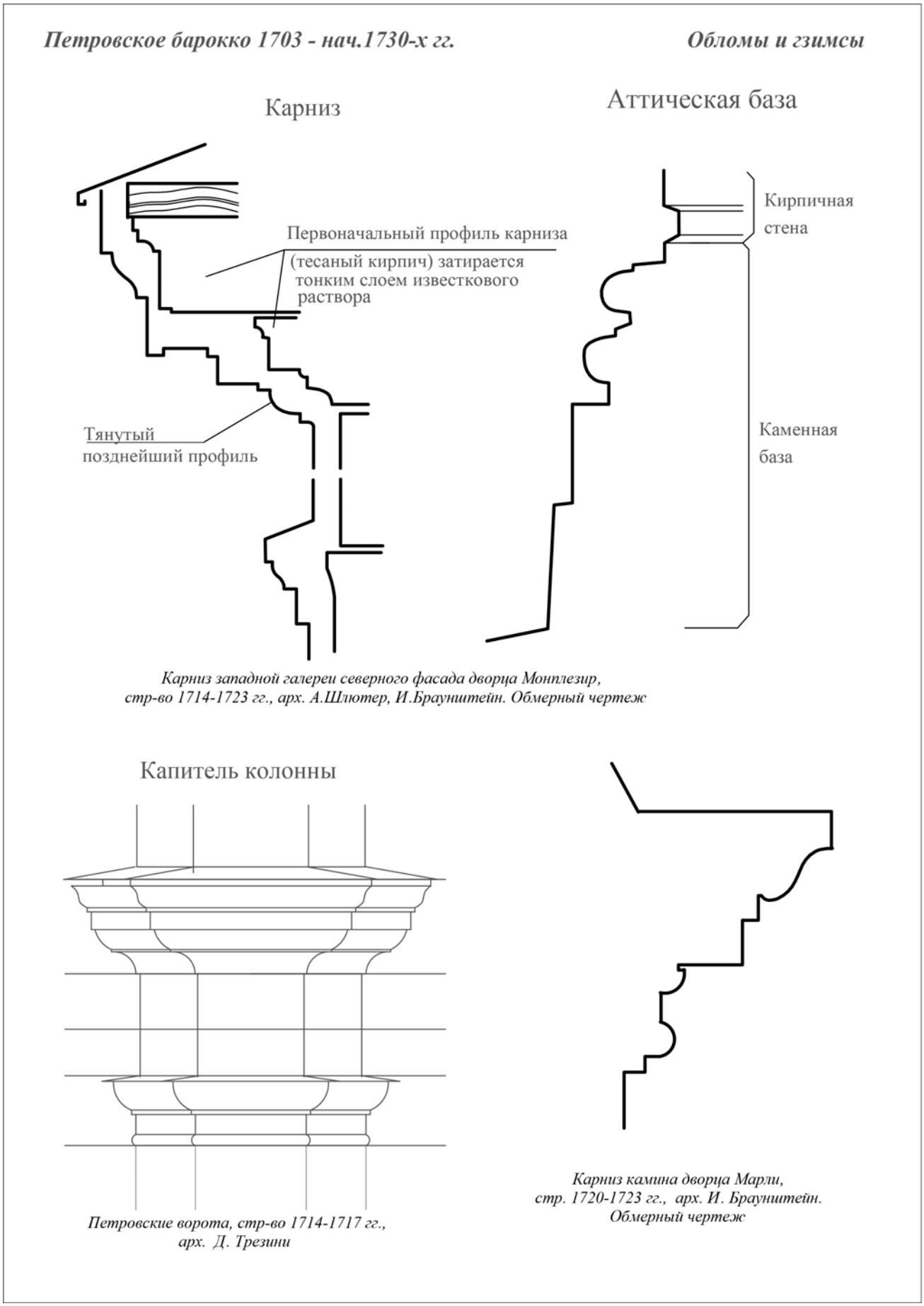


Рисунок 3.1.10. Обломы и профили петровского барокко

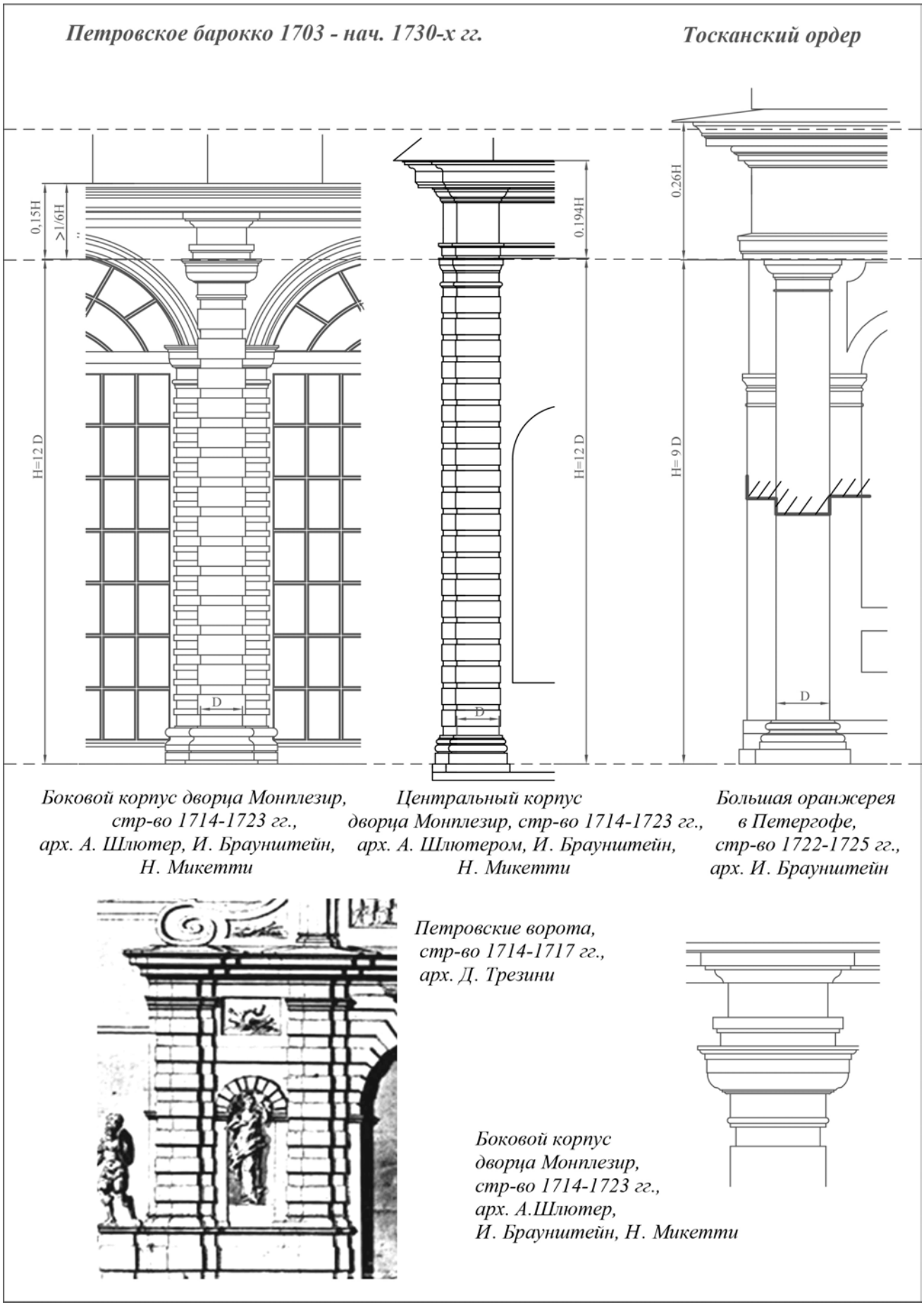


Рисунок 3.1.11. Тосканский ордер петровского барокко

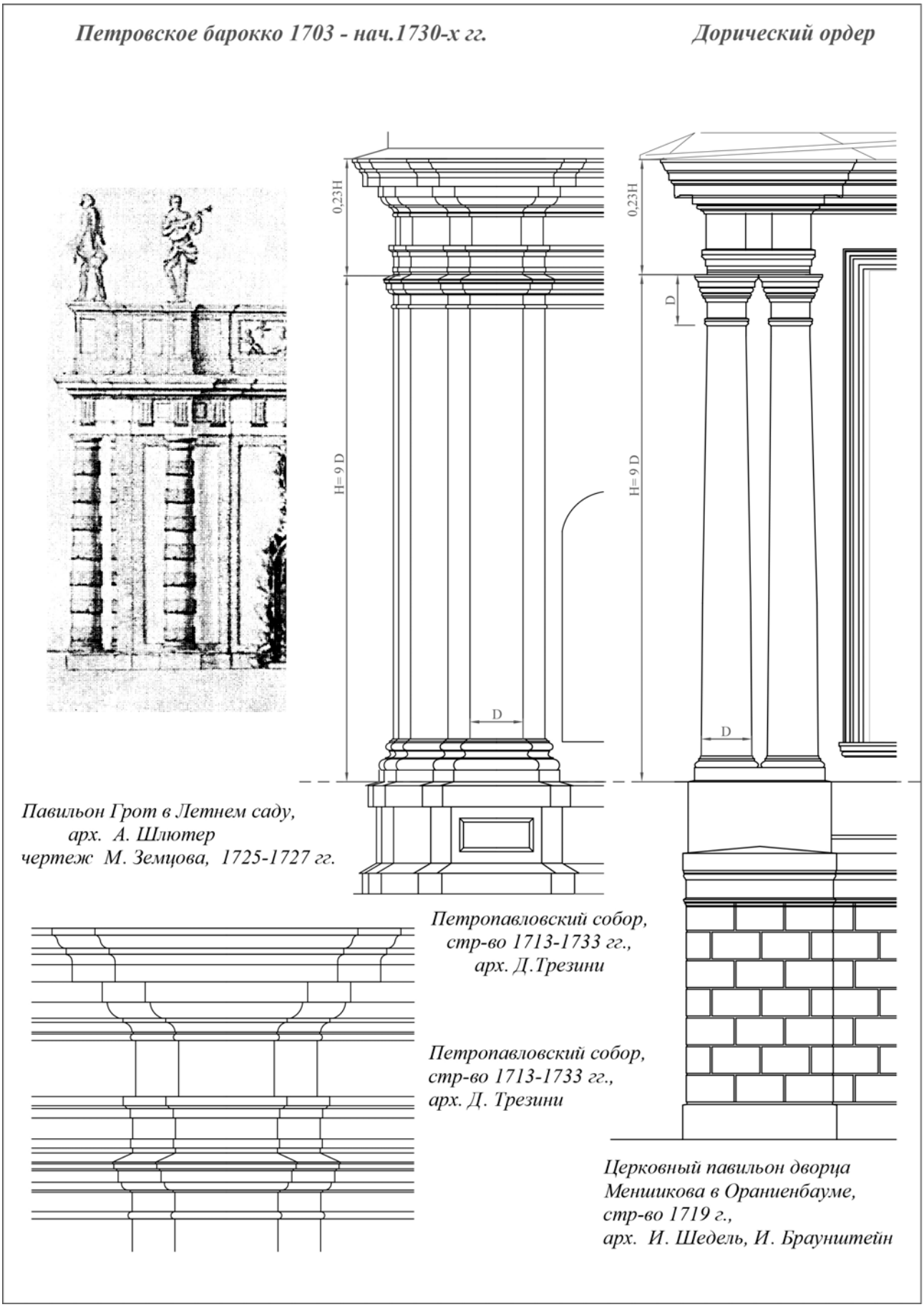


Рисунок 3.1.12. Дорический ордер петровского барокко

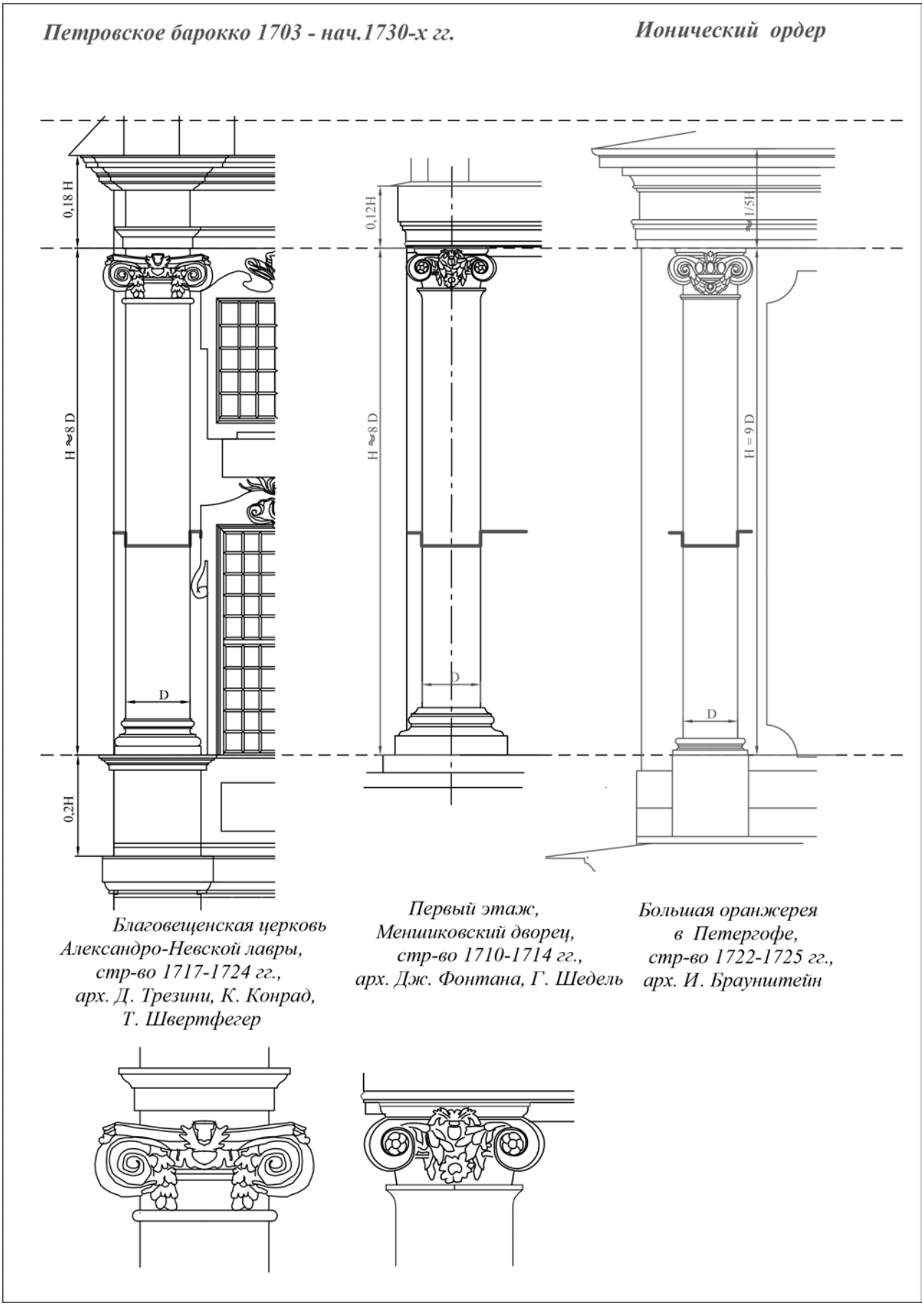


Рисунок 3.1.13. Ионический ордер петровского барокко

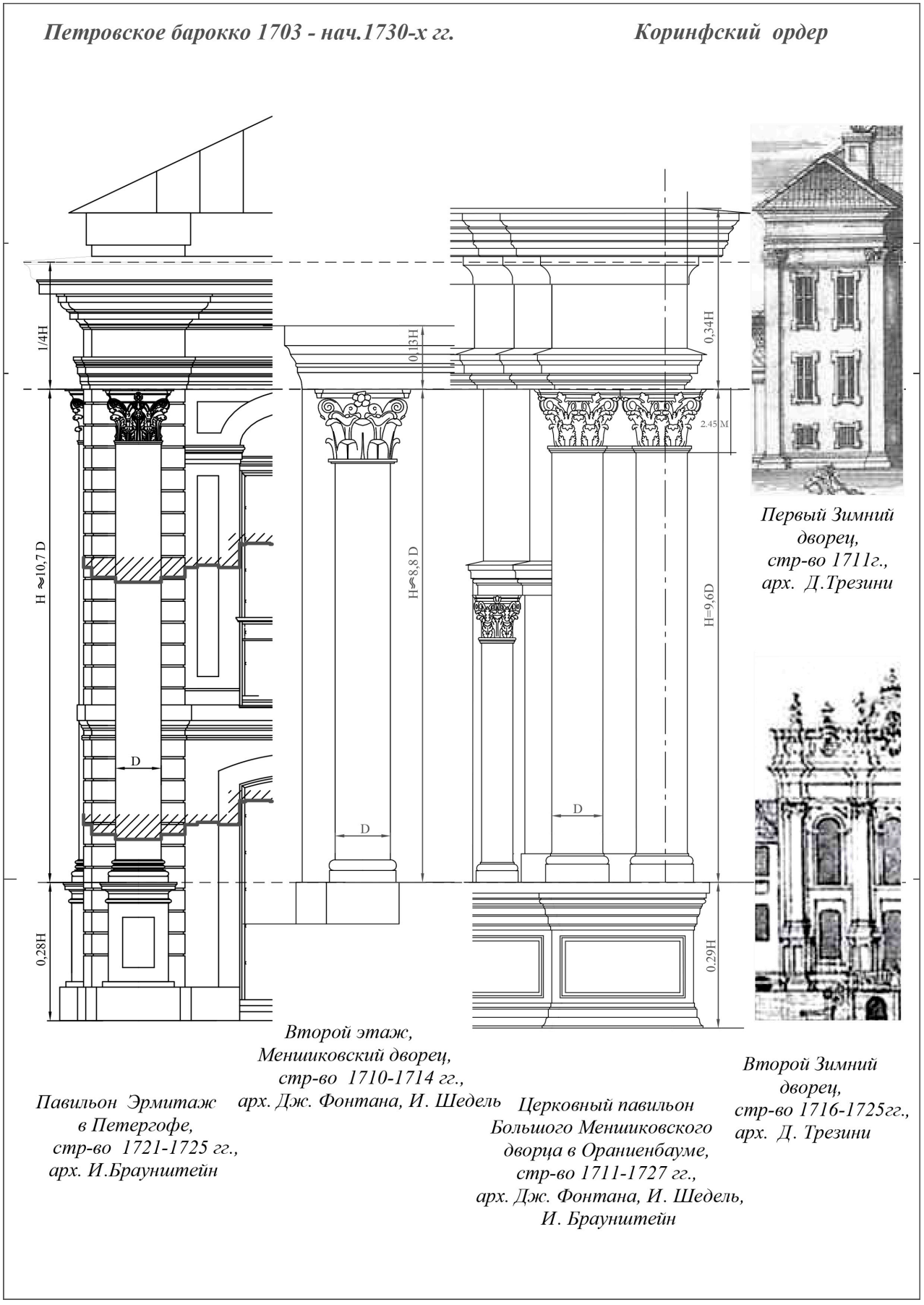
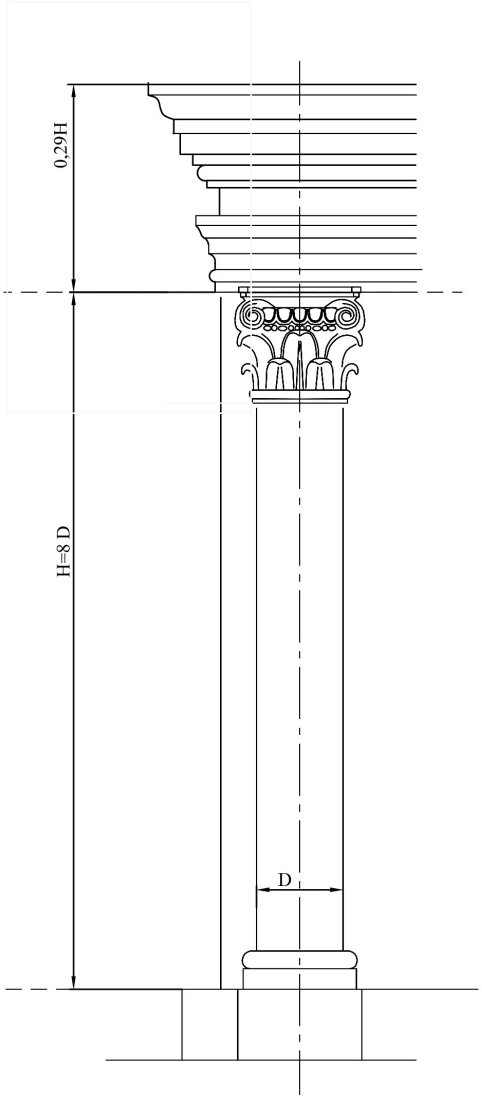


Рисунок 3.1.14. Коринфский ордер петровского барокко

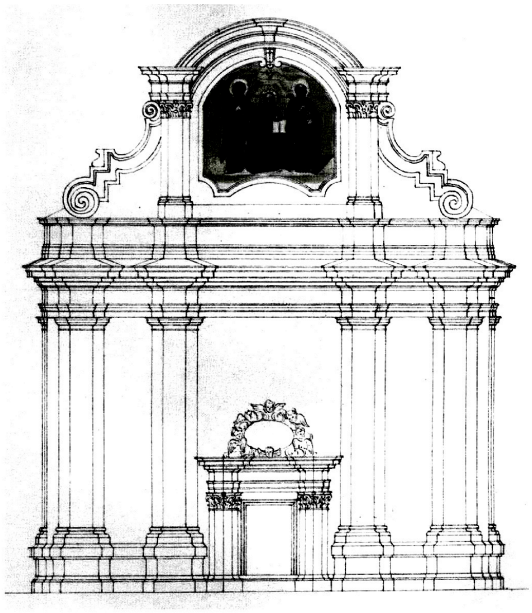
Петровское барокко 1703 - нач.1730-х гг. *Ордер*

Композитный ордер



Третий этаж,
Меншиковский дворец,
стр-во 1710-1720-е гг.,
арх. Дж. Фонтана, И. Шедель

Дворец Монплезир,
стр-во 1714-1723 гг.,
арх. А. Шлютер, И. Брауншгейн,
Н. Микетти

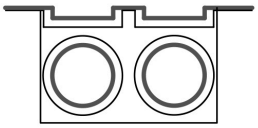


Восточный фасад Петропавловского
собора, стр-во 1713-1733 гг.,
арх. Д. Трезини (обмер В.П. Куроедова 1860 г.)

пилястры тройные пилястры



колонна с пилястрой



ордерная аркада

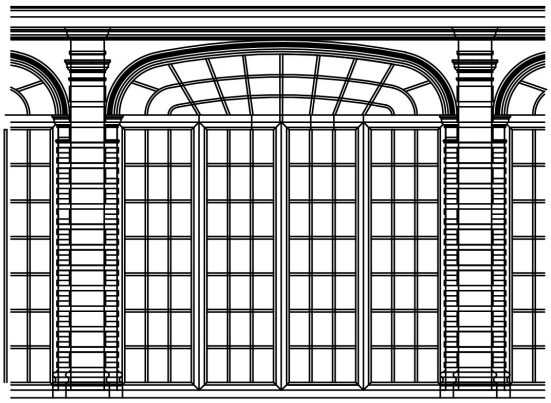


Рисунок 3.1.15. Композитный ордер и примеры ордерных композиций петровского барокко

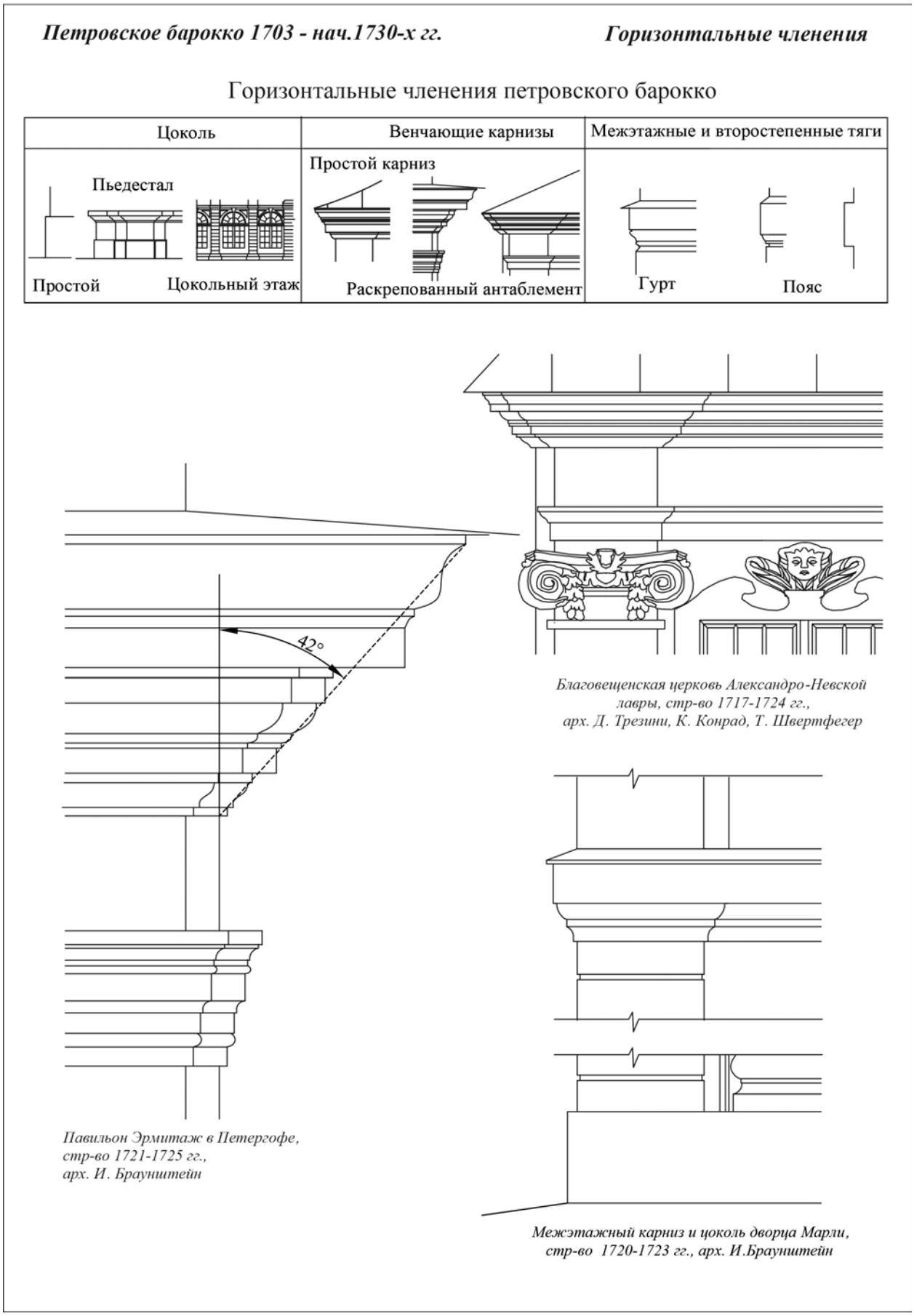


Рисунок 3.1.16. Горизонтальные членения фасадов петровского барокко

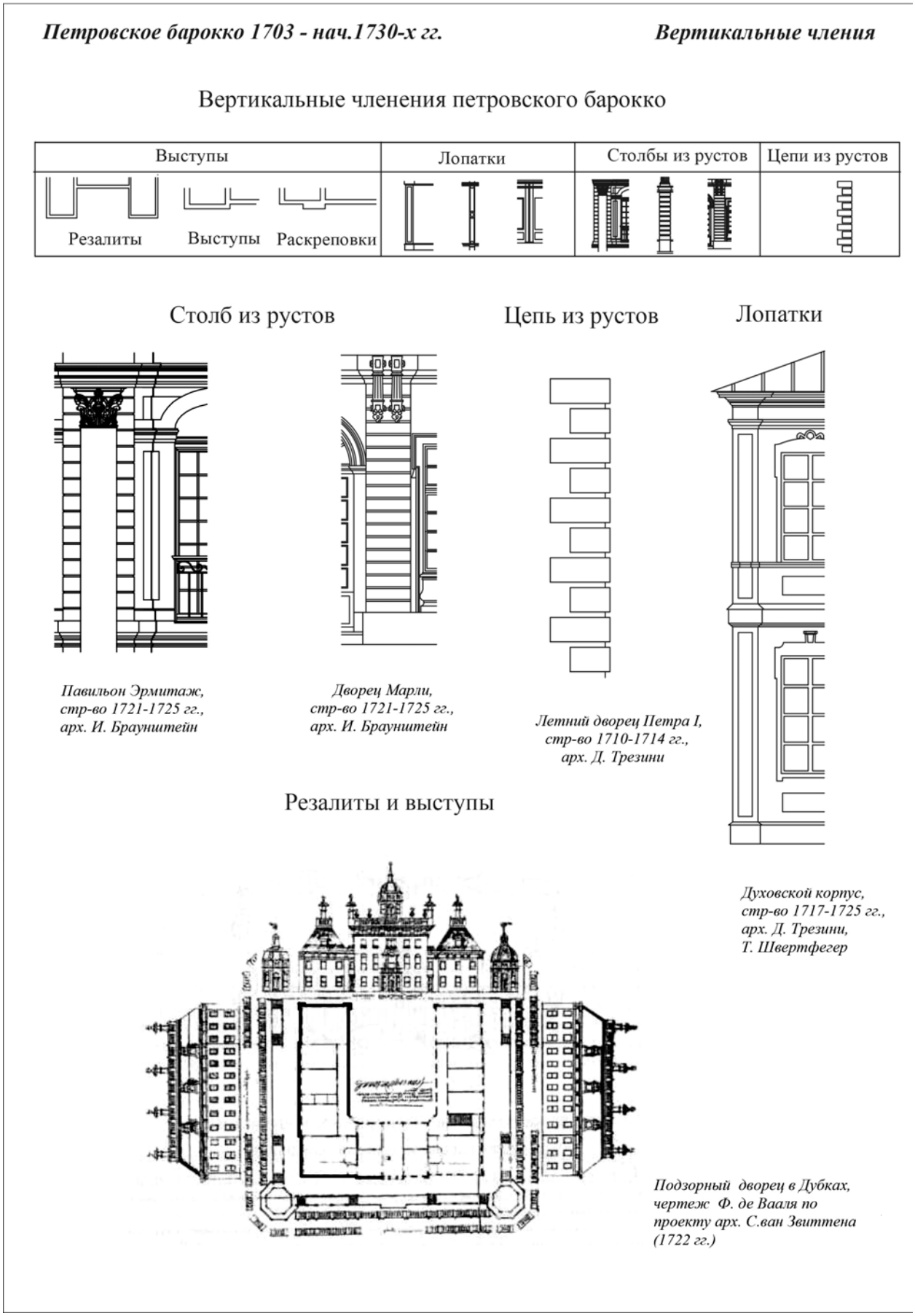


Рисунок 3.1.17. Вертикальные членения фасадов петровского барокко

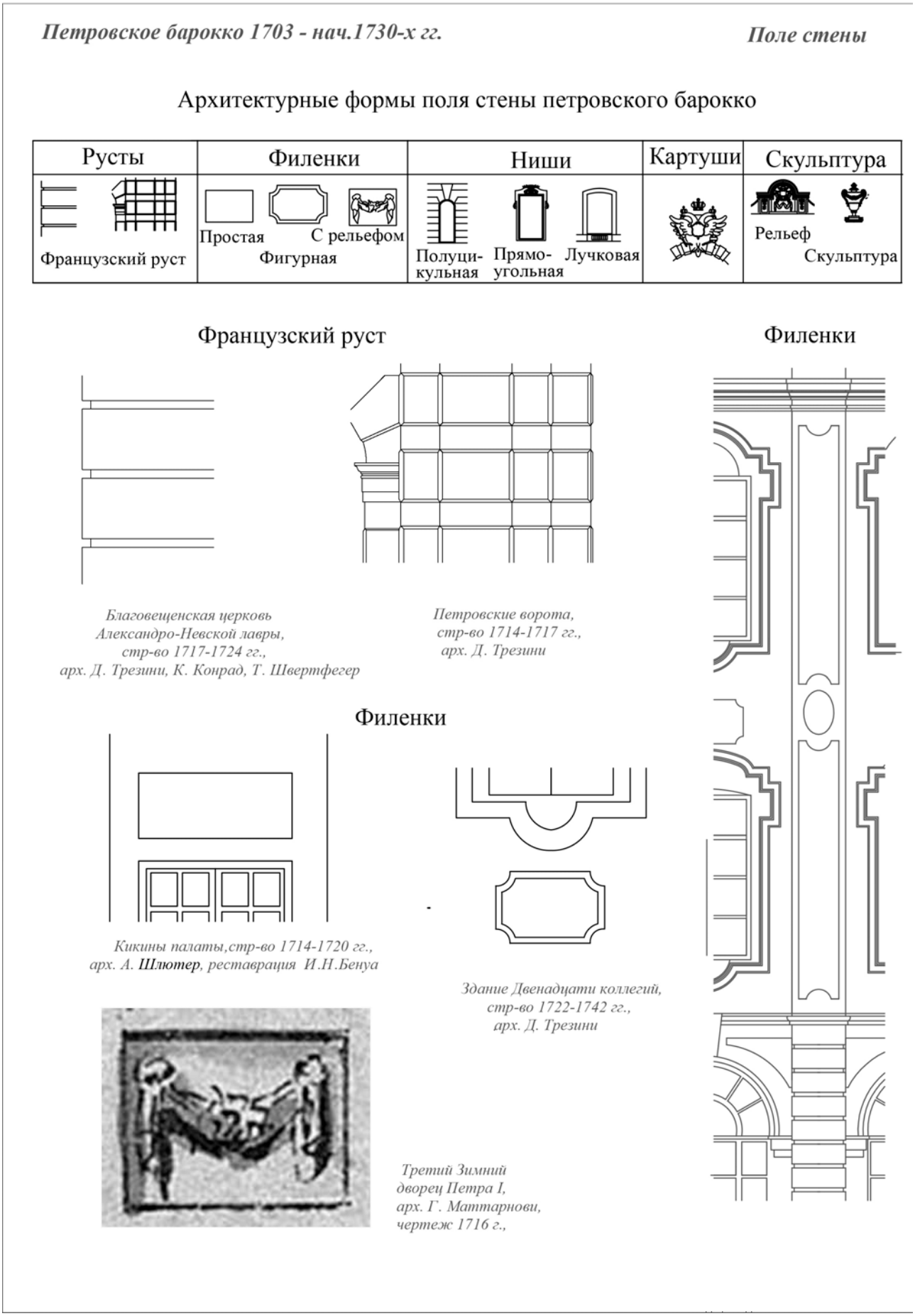


Рисунок 3.1.18. Основные элементы оформления поля стены петровского барокко

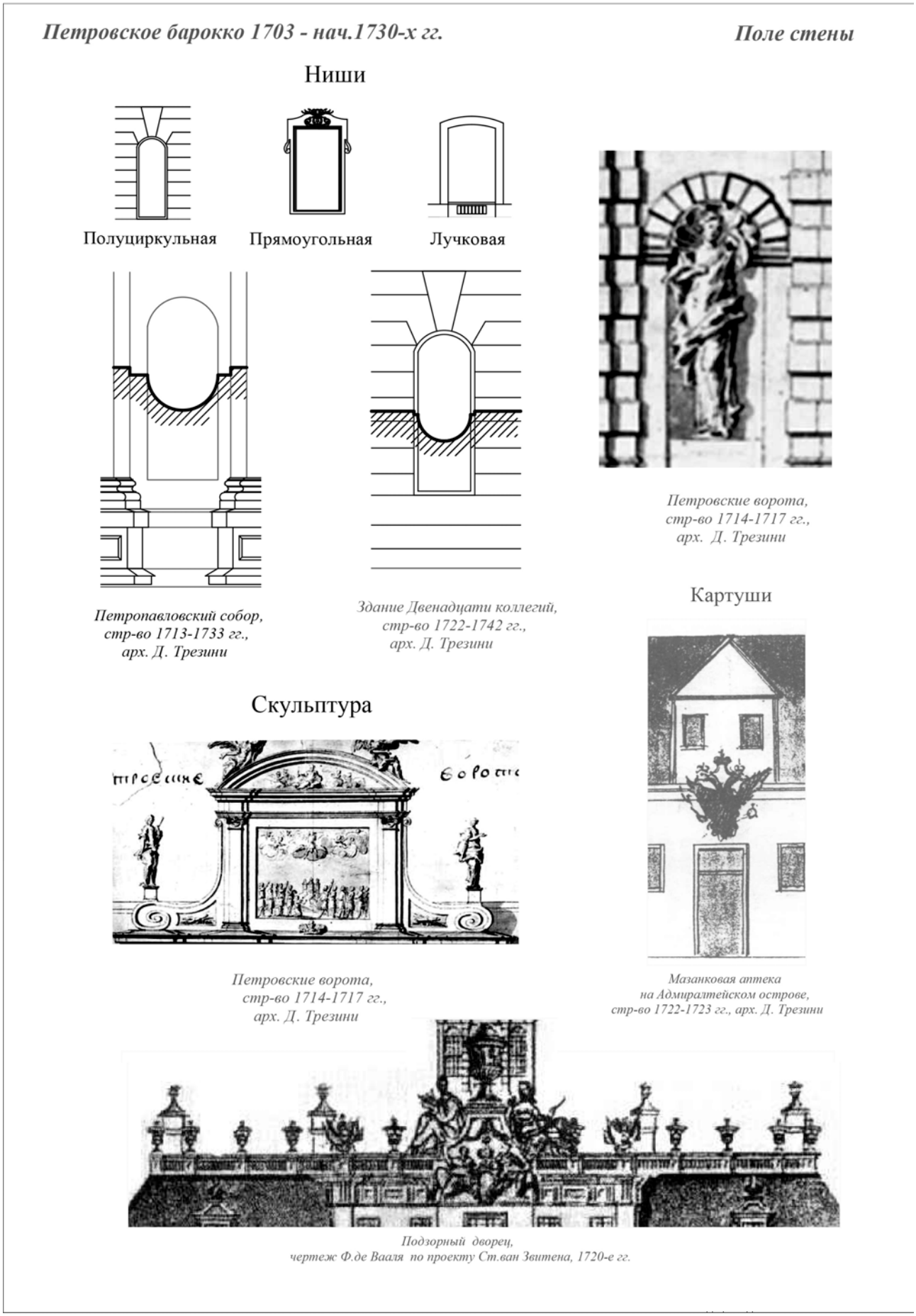
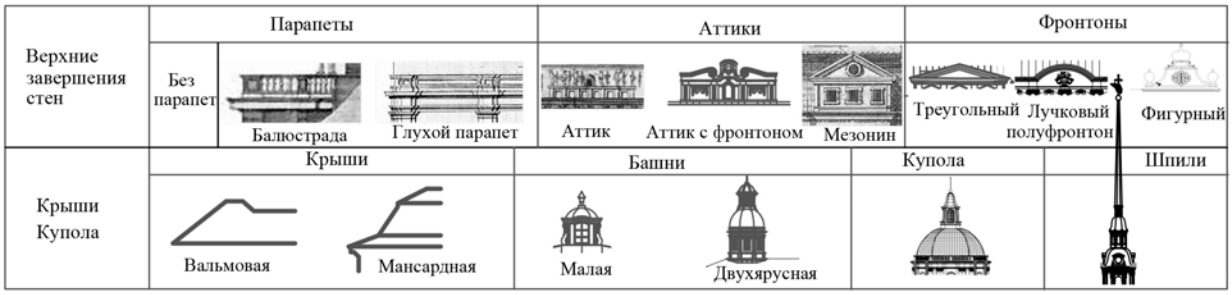


Рисунок 3.1.19. Ниши и скульптурные элементы петровского барокко

Петровское барокко 1703 - нач.1730-х гг. *Верхние завершения стен*

Виды верхних завершений зданий петровского барокко

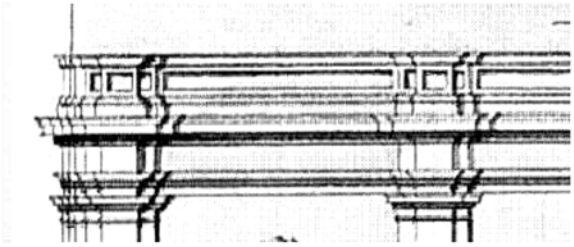


Балюстрада



Кунсткамера, стр-во 1717-1720 гг.,
арх. Г. Маттарнови, Н. Гербель, Г. Киавери, М. Земцов,
фиксационный чертеж

Глухой парапет



Петропавловский собор, стр-во 1713-1733 гг.,
арх. Д. Трезини

Аттик



Меншиковский дворец, арх.Дж. Фонтана, Г. Шедель
гравюра А.И. Ростовцева, 1716-1717 гг.



Павильон Грот в Летнем саду, стр-во 1714-1725 гг..
проект. арх. А. Шлютер,
фиксационный чертеж М.Г.Земцова, 1730 г.

Фигурный раскрепованный аттик



Второй Зимний дворец, стр-во 1716-1725 гг.,
арх. Д. Трезини, гравюра Е.Г.Виноградова, 1750-1751 гг.

Аттиковый этаж



Дворец в Стрельне, проект арх. Н.Микетти, 1719г.

Рисунок 3.1.20. Верхние завершения зданий петровского барокко

Петровское барокко 1703 - нач.1730-х гг. *Верхние завершения стен*

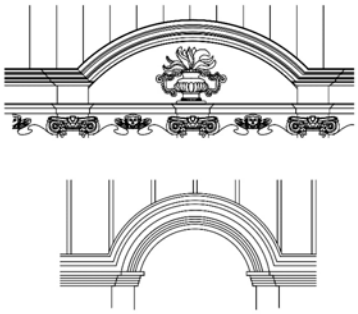
Фронтоны

Треугольный фронтон



Второй Зимний дворец Петра I, чертеж 1716 г., арх. Г. Маттарнови

Лучковые полуфронтоны



Благовещенская церковь Александро-Невской лавры, стр-во 1717-1724 гг., арх. Д. Трезини, К. Конрад, Т. Швертфегер

Фигурные фронтоны

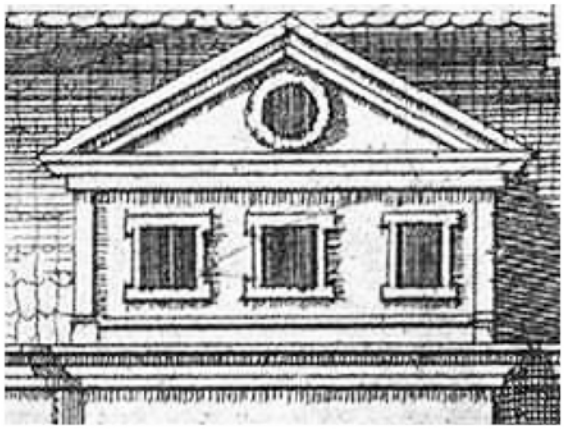


Меншиковский дворец, гравюра А. И. Ростовцева, 1716-1717 гг.



Подзорный дворец, чертеж Ф.де Вааля по проекту Ст.ван Звиттена, 1720-е гг.

Мезонин (аттиковый этаж с фронтоном)



Второй Зимний дворец Петра I, арх. Д. Трезини гравюра А.Ф.Зубова, 1716 г.

Аттик с фронтоном



Петровские ворота, стр-во 1714-1717 гг., арх. Д. Трезини

Рисунок 3.1.21. Фронтоны и аттики петровского барокко

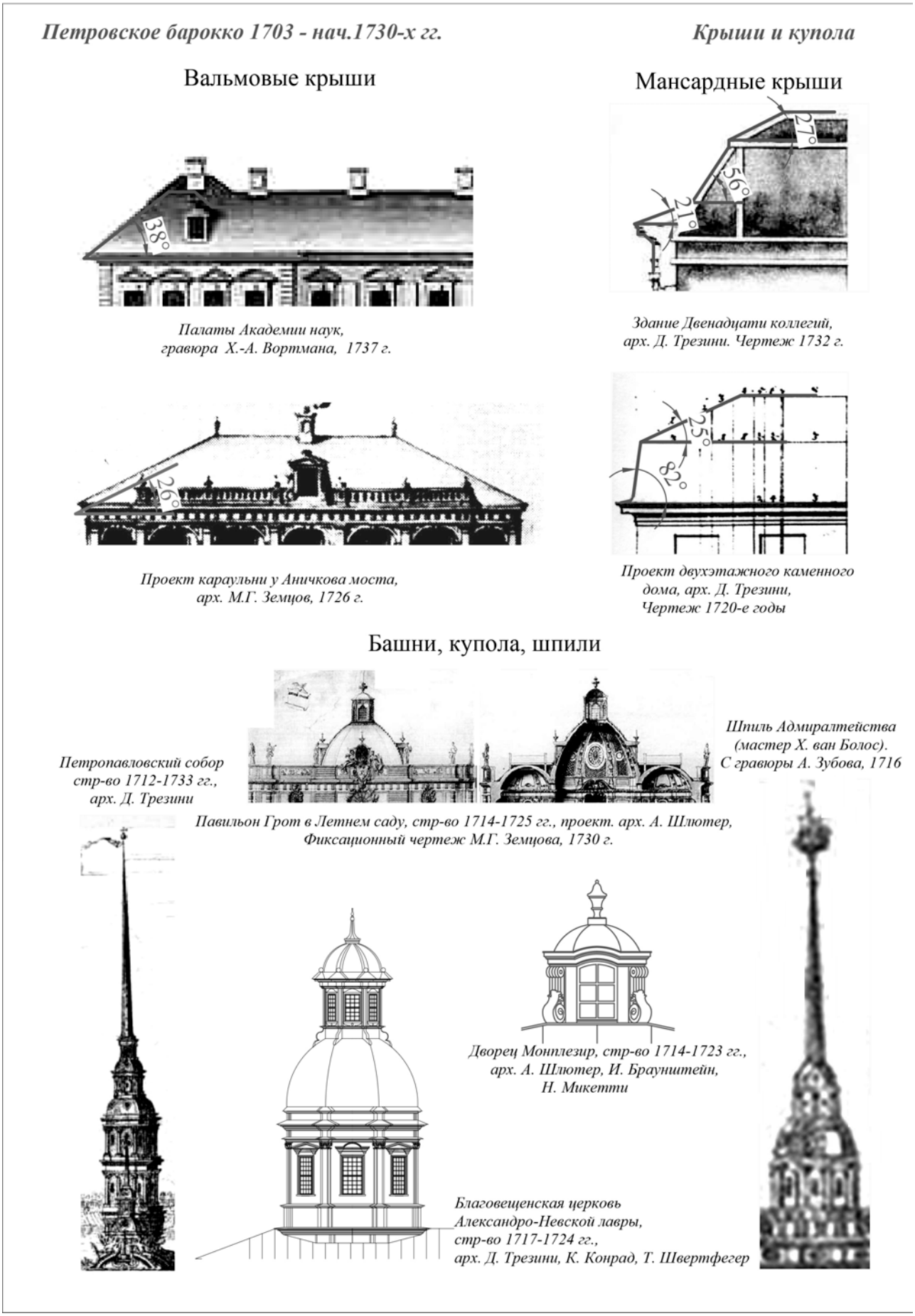


Рисунок 3.1.22. Крыши и купола петровского барокко

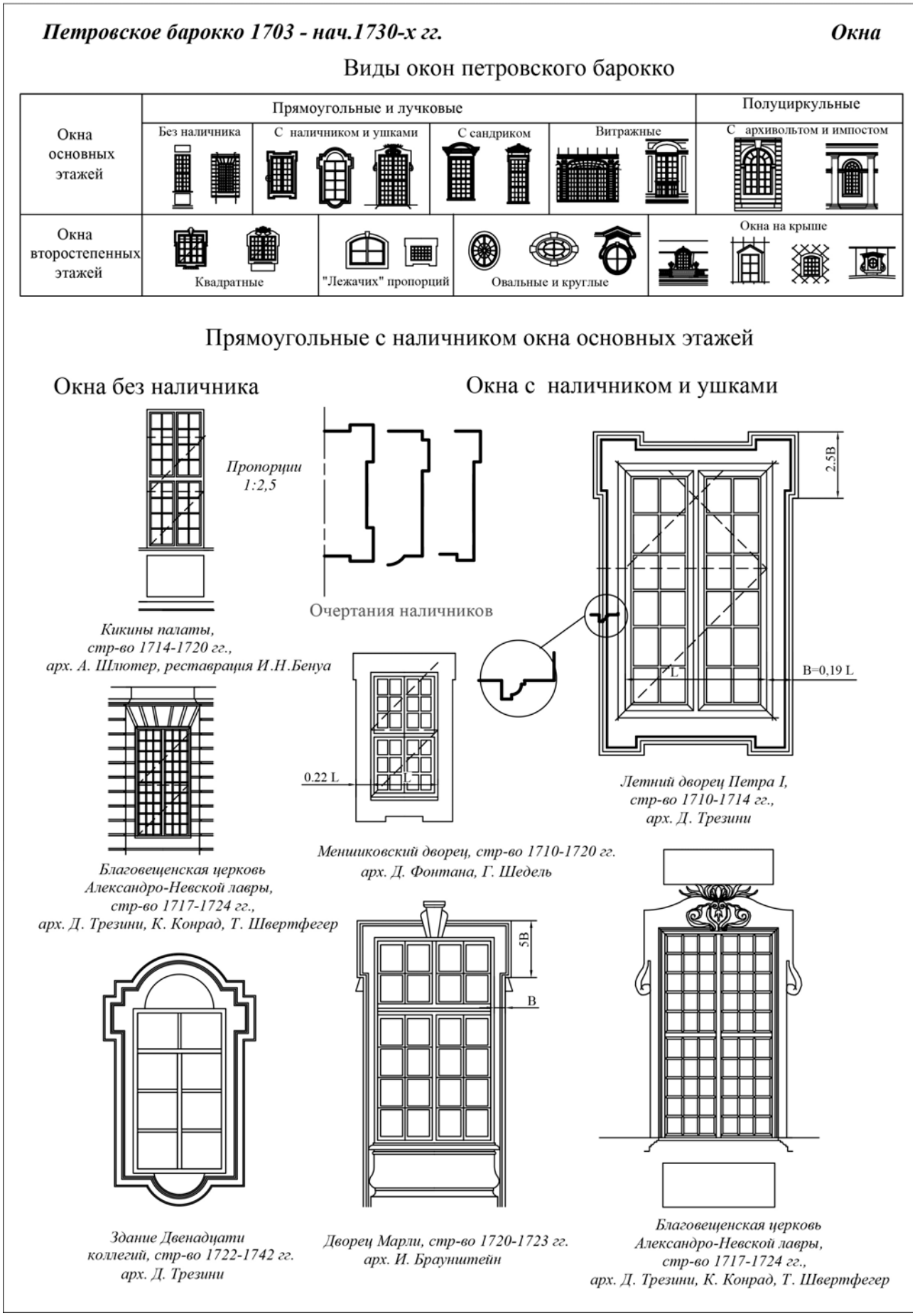
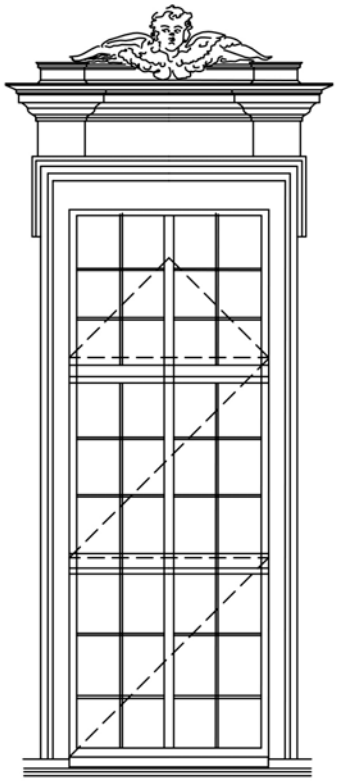


Рисунок 3.1.23. Окна петровского барокко. Прямоугольные окна с наличником

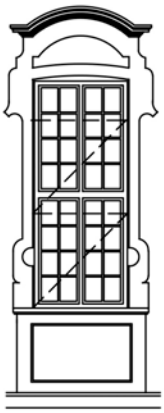
Петровское барокко 1703 - нач.1730-х гг. ***Окна***

Прямоугольные окна основных этажей

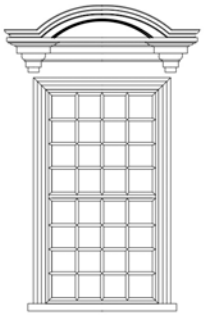
Окна с сандриком



Петропавловский собор,
стр-во 1713-1733 гг.,
арх. Д. Трезини



Кикины палаты,
стр-во 1714-1720 гг.,
арх. А. Шлютер,
реставрация
И.Н.Бенуа

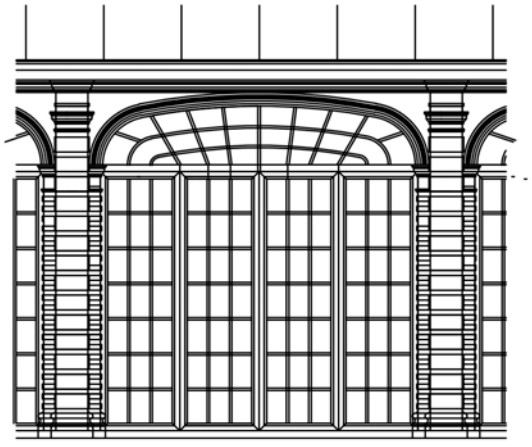


Благовещенская церковь
Александро-Невской лавры,
стр-во 1717-1724 гг.,
арх. Д. Трезини, К. Конрад,
Т. Швертфегер



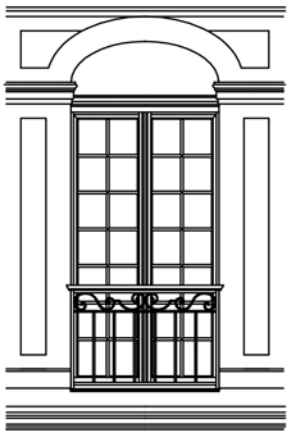
Кунсткамера, стр-во 1717-1720 гг.,
арх. Г. Маттарнови

Витражные окна



Боковой корпус
дворца Монплезира,
стр-во 1714-1723 гг.,
арх. А. Шлютером, И. Браунштейн,
Н. Микетти

Балконные двери



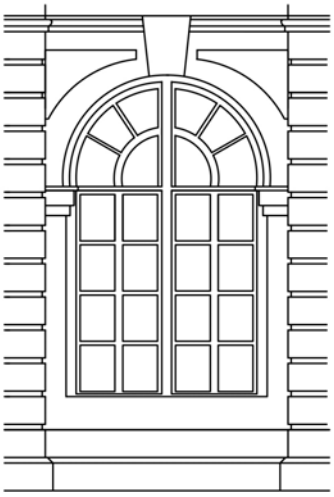
Павильон Эрмитаж
в Петергофе,
стр-во 1721-1725 гг.,
арх. И. Браунштейн

Рисунок 3.1.24. Прямоугольные окна петровского барокко

Петровское барокко 1703 - нач.1730-х гг. ***Окна***

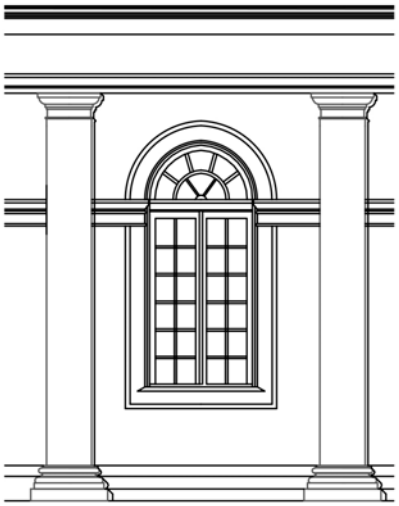
Полуциркульные окна основных этажей

Окна с архивольтом и импостом



Здание Двенадцати коллегий,
стр-во 1722-1742 гг.,
арх. Д. Трезини

Ордерное оформление

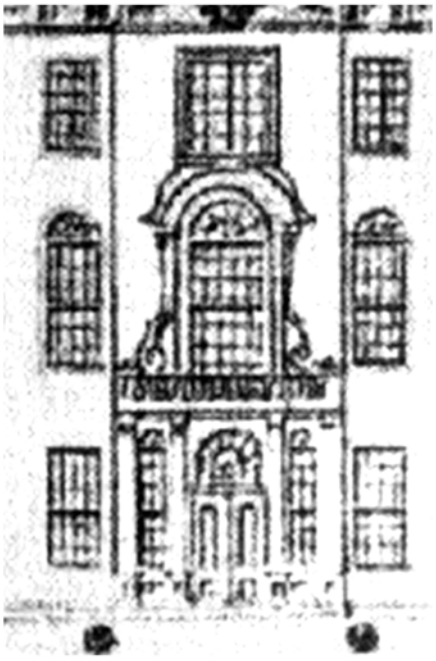


Большая оранжерея в Петергофе,
стр-во 1722-1725 гг.,
арх. И. Браунштейн

Окна с архивольтом и импостом



Образцовый проект двухэтажного дома,
проект 1717 г., арх. Ж.-Б. Леблон



Подзорный дворец с павильонами, чертеж
Ф. де Вааля по проекту С. ван Звиттена,
1720-е гг.

Рисунок 3.1.25. Полуциркульные окна петровского барокко

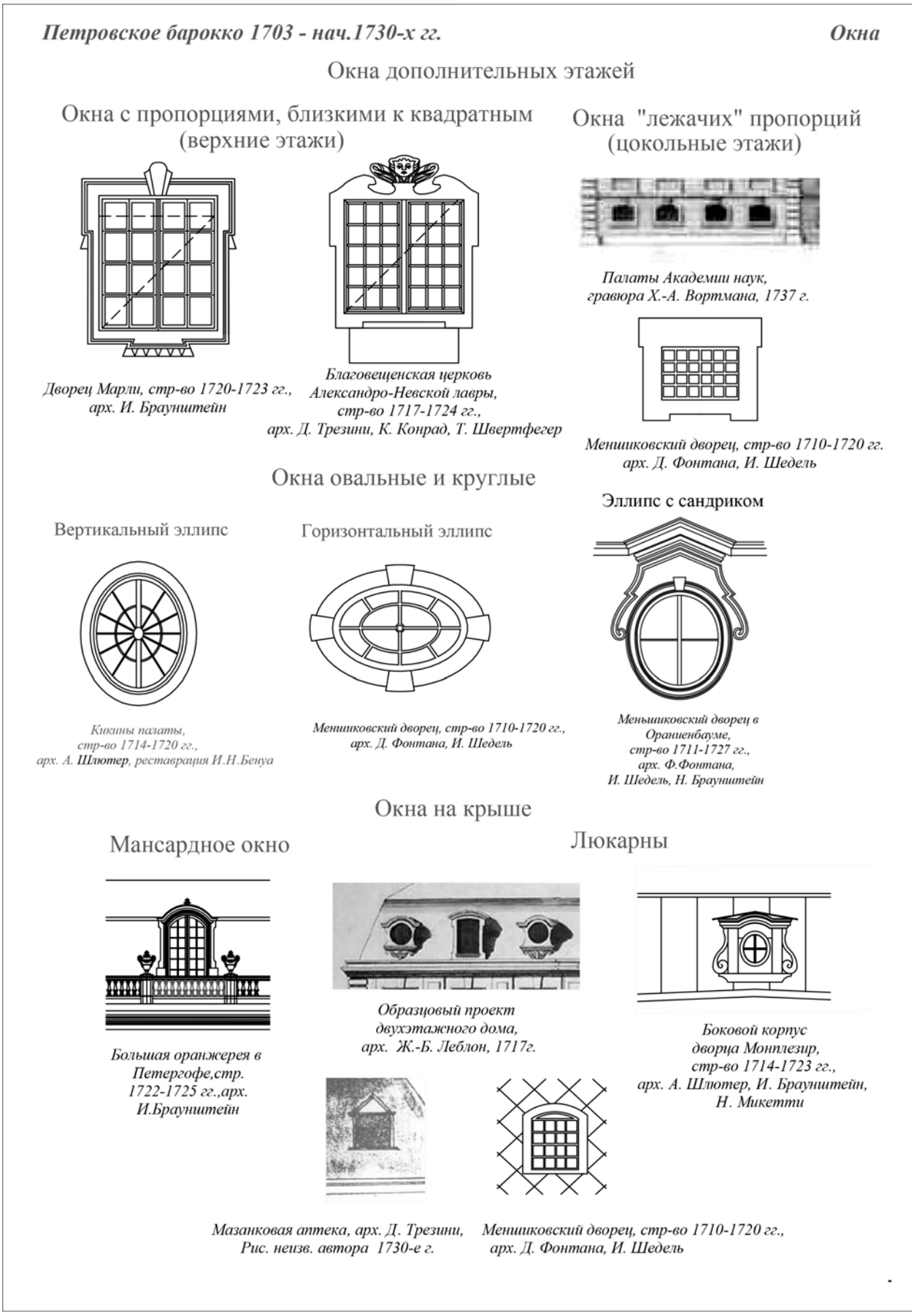


Рисунок 3.1.26. Окна дополнительных этажей и окна на крышах петровского барокко

Петровское барокко 1703 - нач.1730-х гг. **Двери и порталы**

Виды дверей и порталов петровского барокко

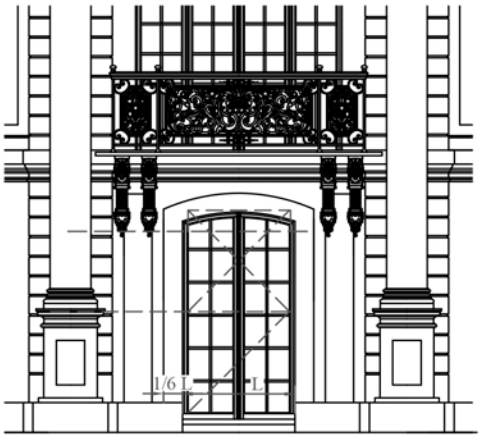
	Прямоугольные и лучковые				Полуциркульные			
Форма двери	 С наличником		 С сандриком	 Портик	 С наличником	 С архивольтом	 Ордерная дверь	 Портик
Портальные композиции	 С рельефом	 С окном	 Под балконом	 С портиком	 С крыльцом	 С крыльцом и портиком		

Двери прямоугольные и лучковые

двери, обрамленные наличником



Проект образцового дома, ок.1714 гг., арх. Д. Трезини



Павильон Эрмитаж, стр-во 1721-1725 гг., арх. И. Браунштейн

Дверь с сандриком



Церковь на Васильевском острове, проект 1723 г., арх. Н. Микетти

Входной портик

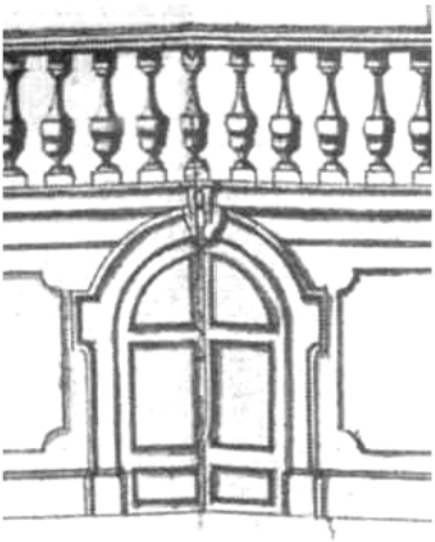


Кунсткамера, стр-во 1717-1720 гг., арх. Г. Маттарнови, Н. Гербель, Г. Киавери, М. Земцов, фиксационный чертеж

Рисунок 3.1.27. Двери и порталы петровского барокко

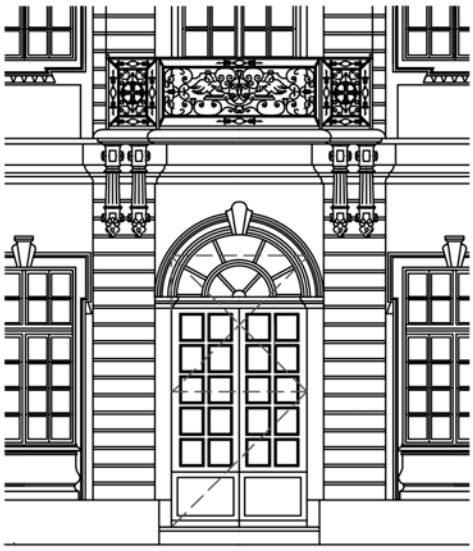
Двери полуциркульные

С наличником



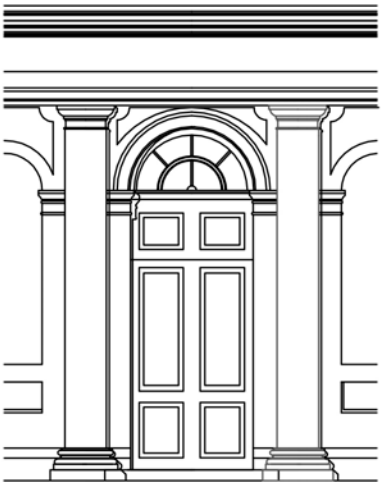
Крыльцо дома Синода,
чертеж 1725 г., арх. Д. Трезини

С архивольтом



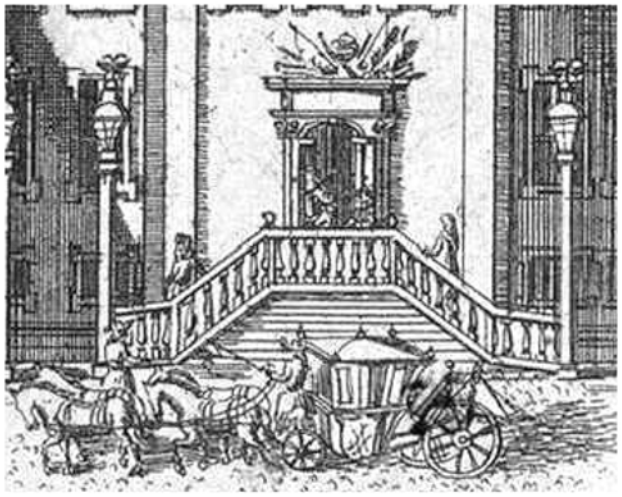
Дворец Марли, стр-во 1720-1723 гг.,
арх. И. Брауншгейн

Ордерная дверь



Большая Оранжерея в Петергофе,
стр-во 1722-1725 гг., арх. И. Брауншгейн

Портик

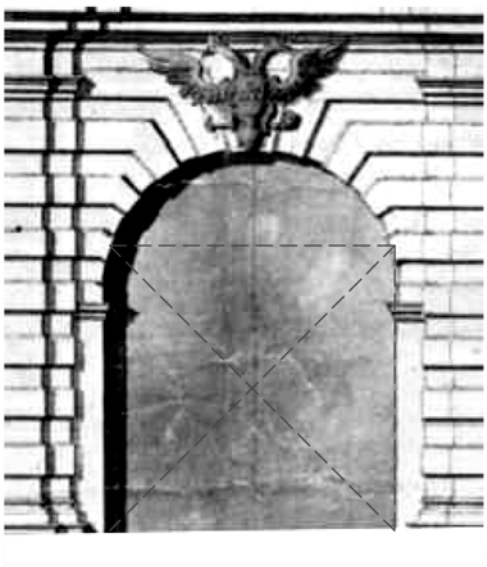


Второй Зимний дворец Петра I,
арх. Д. Трезини, гравюра А.Ф.Зубова 1716 г.

Рисунок 3.1.28. Полуциркульные двери петровского барокко

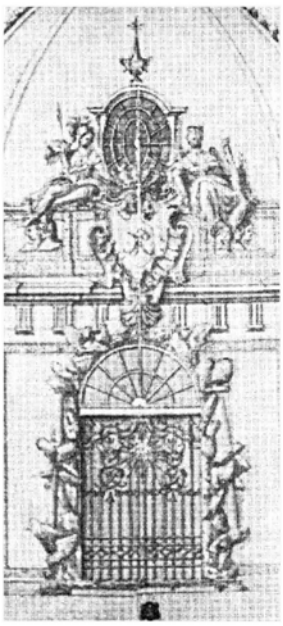
Портальные композиции

С рельефом



Петровские ворота, стр-во 1714-1717 гг., арх. Д. Трезини

С окном



Павильон Грот в Летнем саду, стр-во 1714-1725 гг.. проект. арх. А. Шлютер, фиксационный чертеж М. Г. Земцова 1730 г.

под балконом



Образцовый проект двухэтажного дома, проект 1717 г., арх. Ж.-Б. Леблон

с портиком



Петропавловский собор, стр-во 1712-1733 гг., арх. Д. Трезини

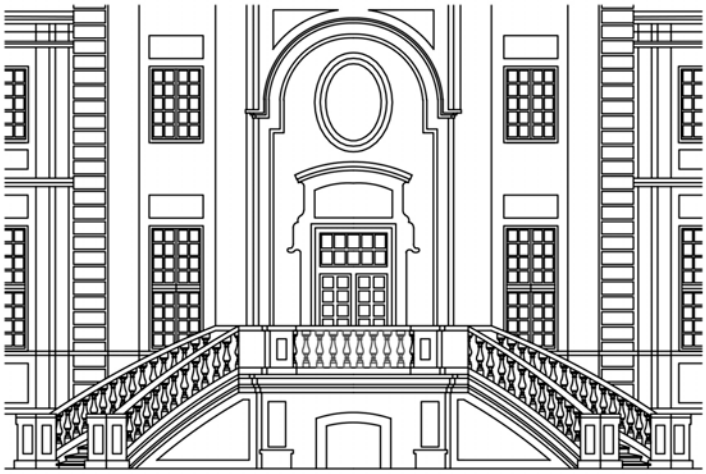
Рисунок 3.1.29. Портальные композиции петровского барокко

Портальные композиции

С крыльцом

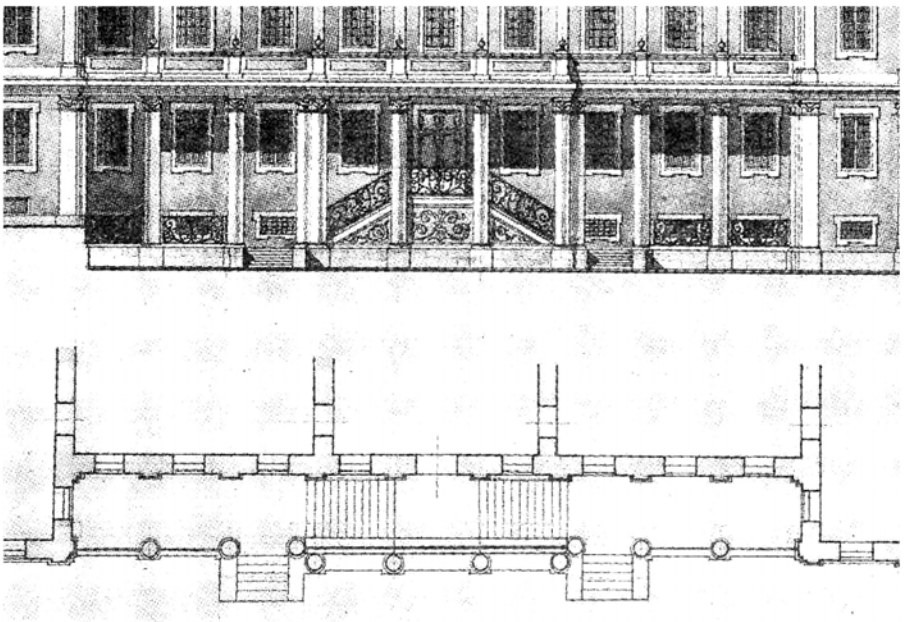


*Зал "Славных торжествований"
в Летнем саду,
арх. М.Земцова, 1725 гг.*



*Кикины палаты,
стр-во 1714-1720 гг.,
арх. А. Шлютер, реставрация И.Н.Бенуа*

С крыльцом и портиком



*Меншиковский дворец, стр-во 1710-1720 гг.
арх. Дж. Фонтана, И. Шедель,
реконструкция крыльца Г. М. Михайлов и В. К. Галочкин*

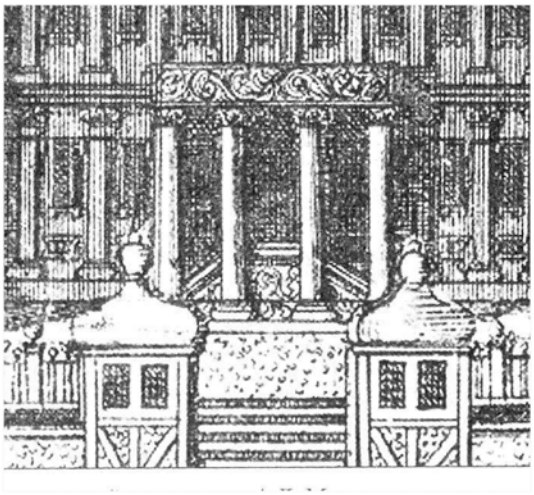
Рисунок 3.1.30. Портальные композиции с крыльцом петровского барокко

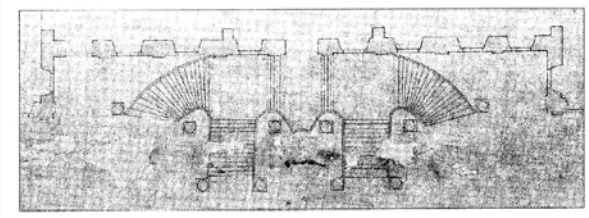
Петровское барокко 1703 - нач.1730-х гг. **Балконы**

Виды балконов и ограждений петровского барокко

	Балконы на портиках		Балконы на кронштейнах		Балконы "французские"	Балконы-террасы
Балконы	 Малый	 Большой	 Малый	 Большой		
Ограждения и консоли	Балюстрады		Решетки			Консоли
						

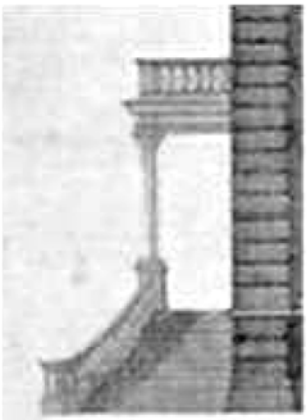
Балконы на столбах





Крыльцо Меншиковского дворца, чертеж сер. XVIII века

Меншиковский дворец, гравюра А. И. Ростовцева (1716-1717 гг.)



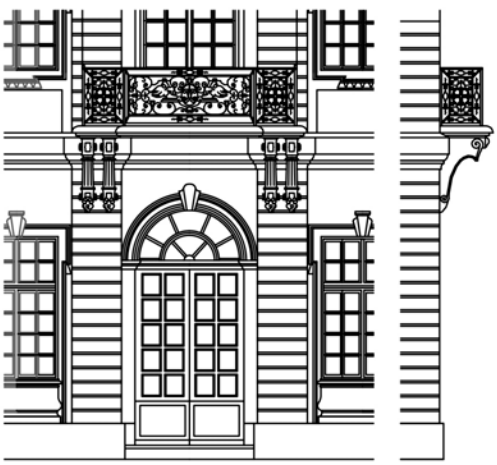


Кунсткамера, стр-во 1717-1720 гг., арх. Г. Маттарнови, Н. Гербель, Г. Киавери, М. Земцов, фиксационный чертеж

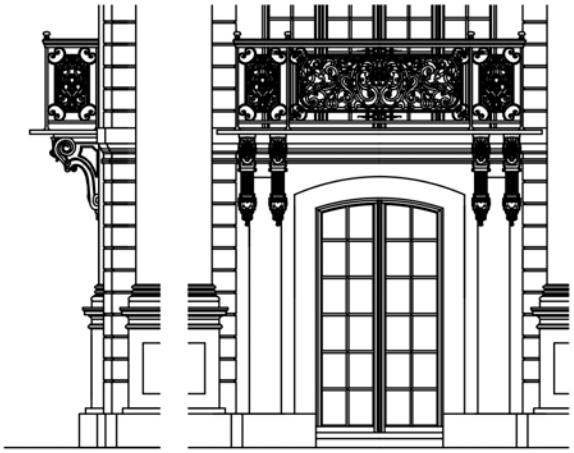
Рисунок 3.1.31. Балконы петровского барокко

Балконы на кронштейнах

Малые балконы

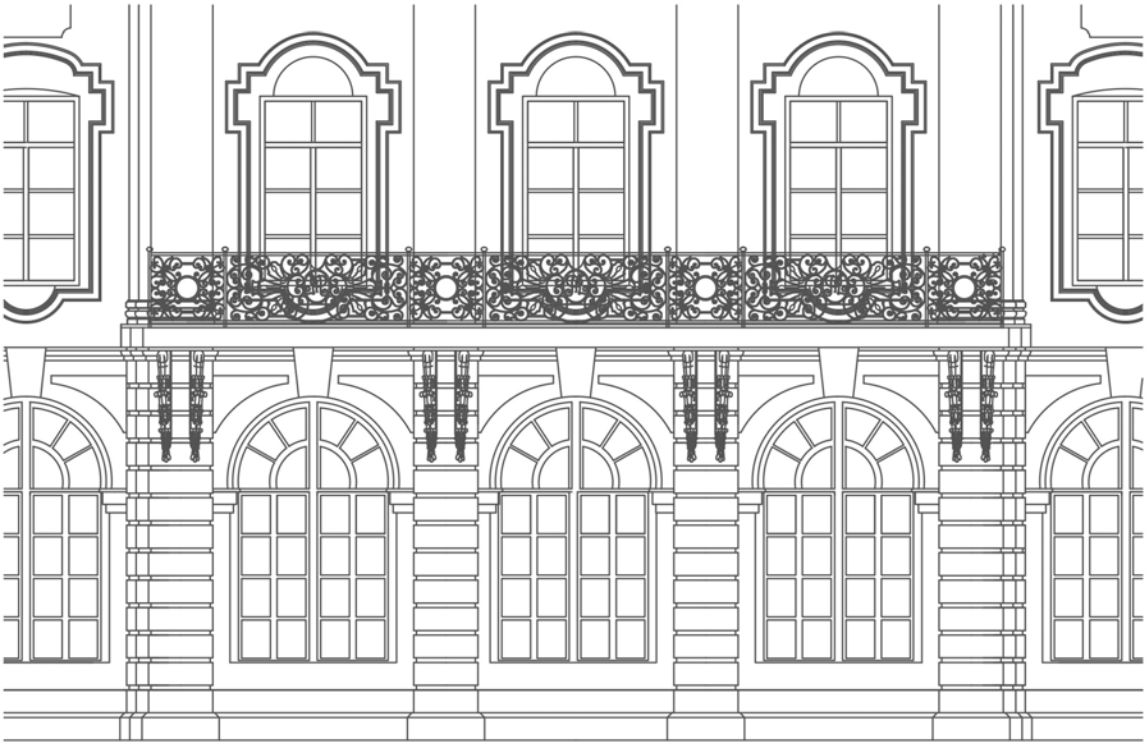


Дворец Марли, стр-во 1721-1725 гг.,
арх. И. Брауншгейн



Павильон Эрмитаж, стр-во 1721-1725 гг.,
арх. И. Брауншгейн

Большие балконы

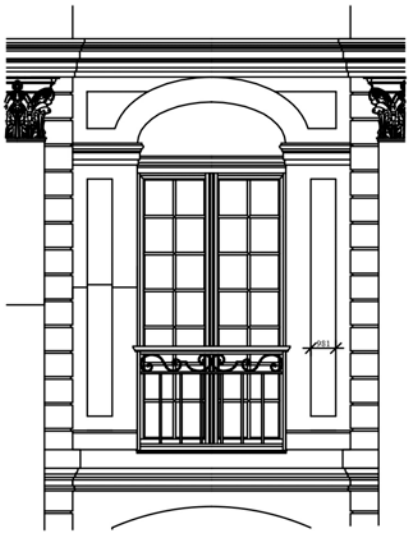


Здание Двенадцати коллегий, стр-во 1722-1742 гг.,
арх. Д. Трезини

Рисунок 3.1.32. Балконы на кронштейнах петровского барокко

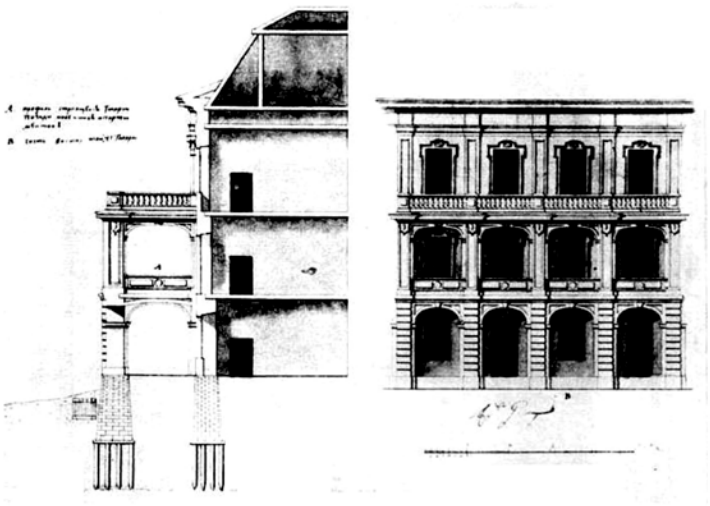
Петровское барокко 1703 - нач.1730-х гг. **Балконы**

Балконы "французские"



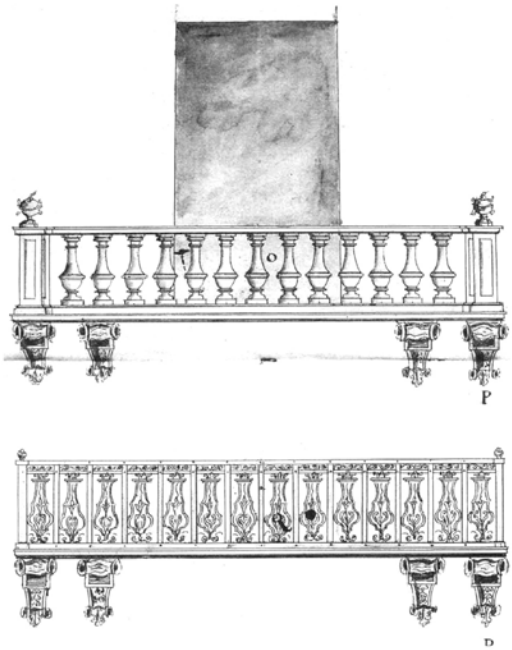
Павильон Эрмитаж,
стр-во 1721-1725 гг.,
арх. И. Браунштейн

Балконы-терассы



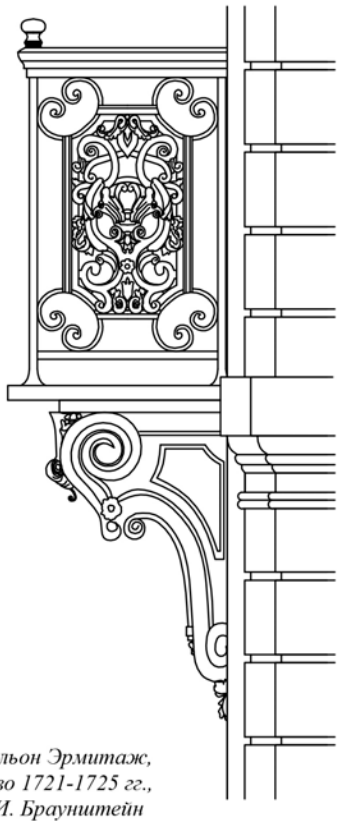
Здание Двенадцати коллегий, арх. Д. Трезини.
Задний фасад, чертеж 1732 г.

Балясины



Балконы дома Синода на Городовом острове,
арх. Д. Трезини, чертеж 1725 г.

Ограждения



Павильон Эрмитаж,
стр-во 1721-1725 гг.,
арх. И. Браунштейн

Рисунок 3.1.33. Балконы и ограждения петровского барокко

Проектные и фиксационные чертежи начала XVIII в.

Доменико Трезини (ок. 1670–1734)

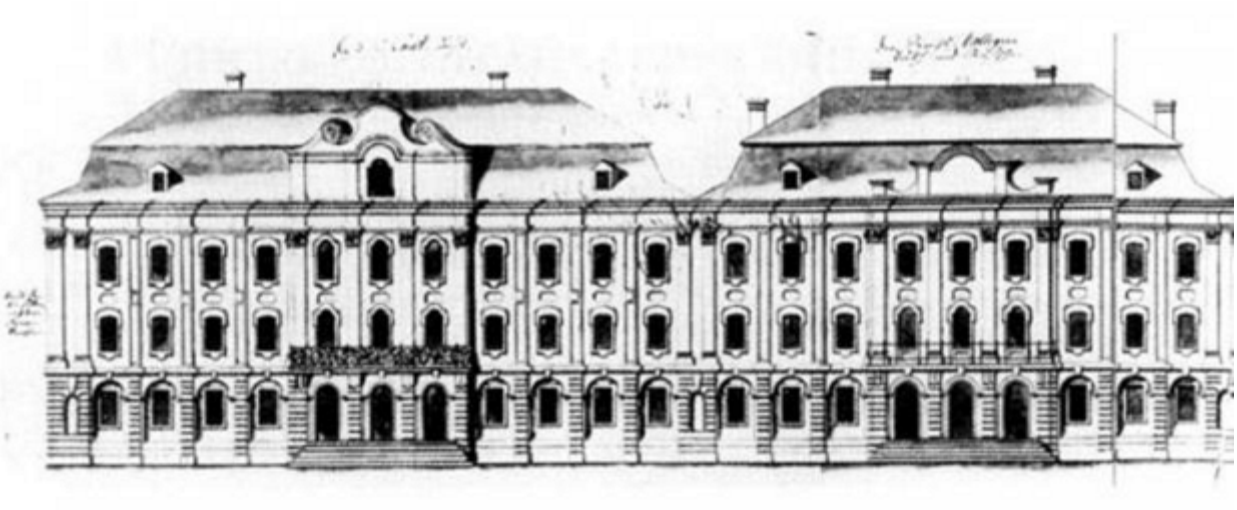


Рисунок 3.1.34. Здание Двенадцати коллегий (стр-во 1722–1736). Фрагмент фасада. Чертеж 1740-х гг. [102]

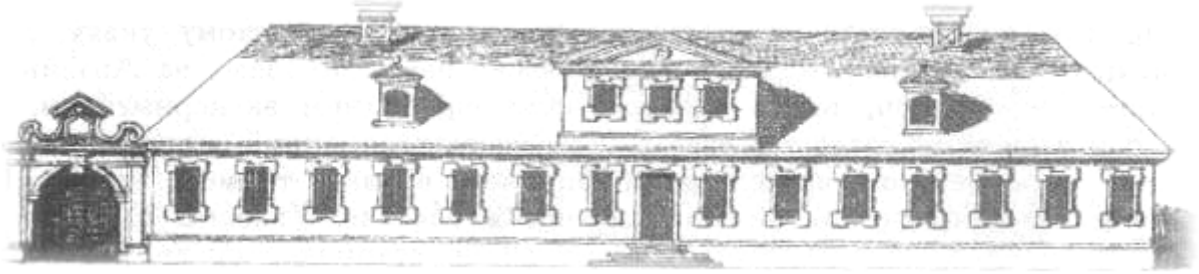


Рисунок 3.1.35. Типовой обывательский дом. Фрагмент. Проект 1711–1715 гг. Гравюра П. Пикарта (Государственный Эрмитаж. Инв. номер ЭРГ-7823)

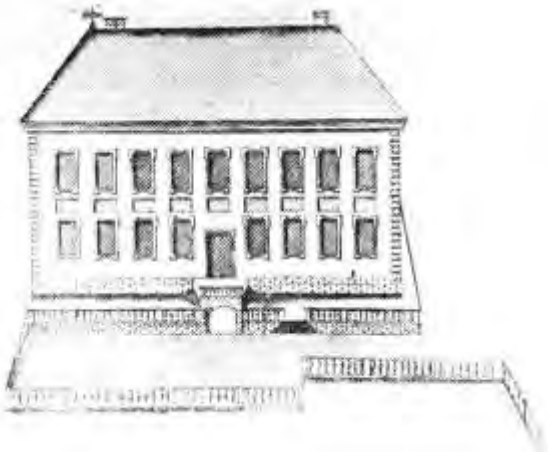


Рисунок 3.1.36. Летний дворец Петра I (стр-во 1710–1714). Чертеж первой половины XVIII в. из коллекции Ф. Берхгольца [102]

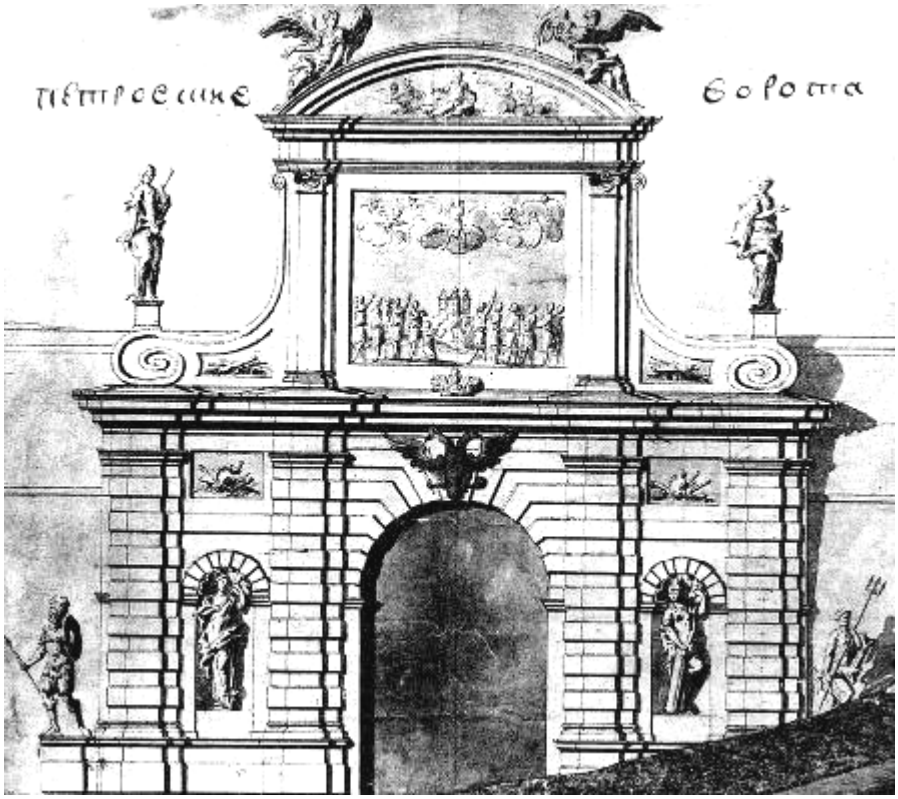


Рисунок 3.1.37. Петровские ворота Петропавловской крепости (стр-во 1714–1729) [102]

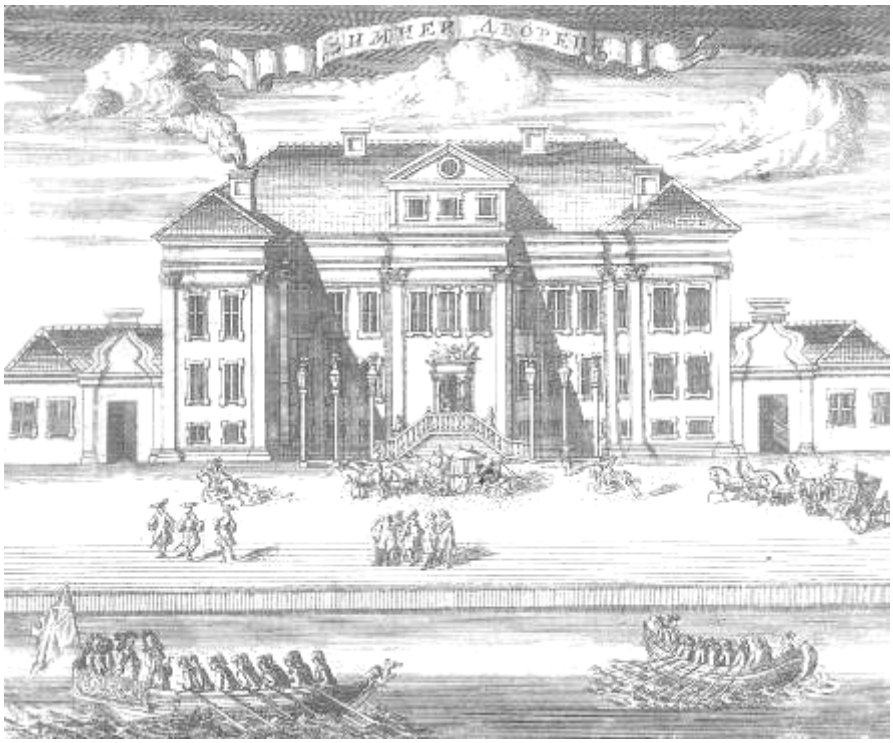


Рисунок 3.1.38. Первый Зимний дворец Петра I (стр-во 1711–1712 гг., перестроен). Фрагмент гравюры А. Ф. Зубова (1716) (Государственный Эрмитаж. Инв. номер ЭРГ-17088)



Рисунок 3.1.39. Петропавловский собор (стр-во 1712–1733).
Чертеж А. Коренева (1767) [102]

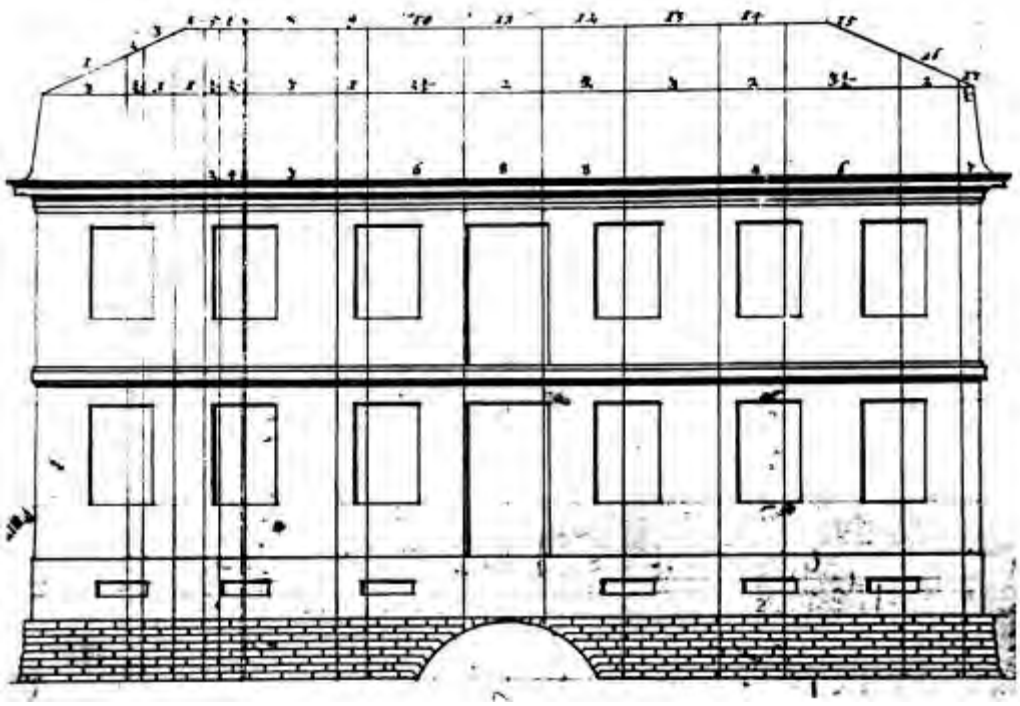


Рисунок 3.1.40. Проект двухэтажного «образцового каменного дома для шляхетства» на 7 осей на Васильевском острове. Чертеж 1720-х гг. [102]

Жан-Батист Леблон (1679–1719)

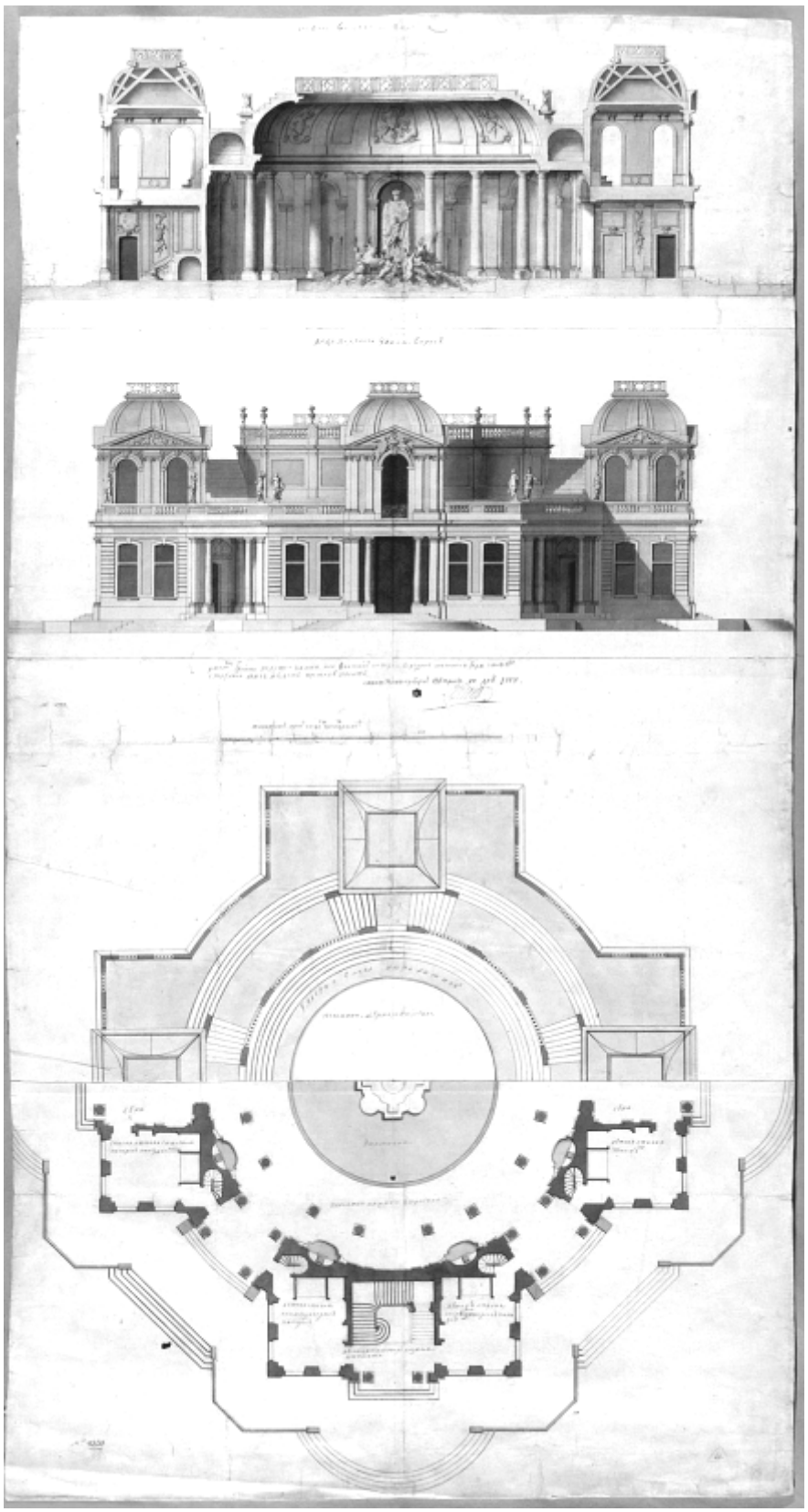


Рисунок 3.1.41. Павильон Водяной замок в Стрельне. Разрез, фасад и план. Проект 1717 г. (Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР-4339)



Рисунок 3.1.42. Дворец в Стрельне. Фасад к морю. Проект 1717 г. (Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР-4338)

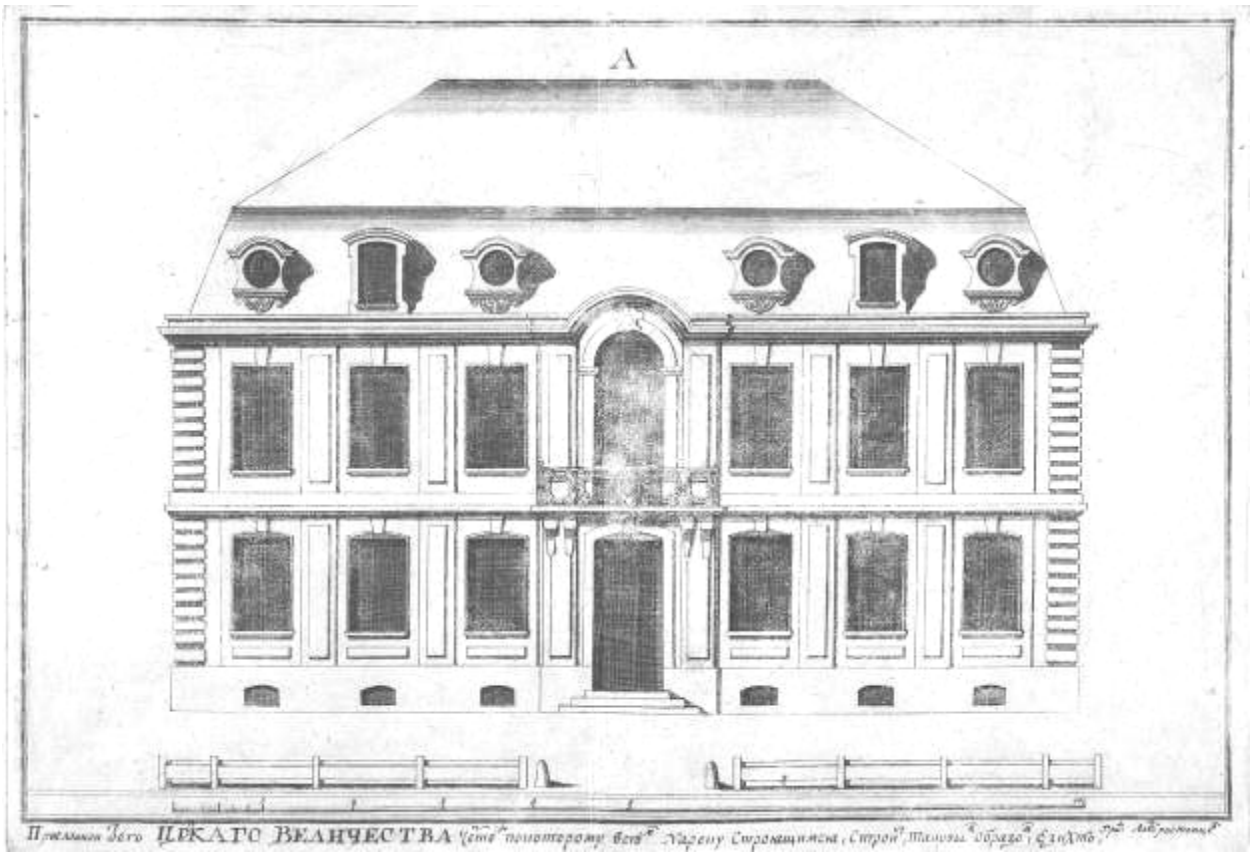


Рисунок 3.1.43. Типовой двухэтажный дом с мезонином для застройки набережной Невы. Фасад. Проект 1717 г. (арх. Ж.-Б. Леблон, Д. Трезини). Гравюра А. И. Ростовцева (Государственный Эрмитаж. Инв. номер ЭРГ-7822)

Николо Микетти (1675–1759)

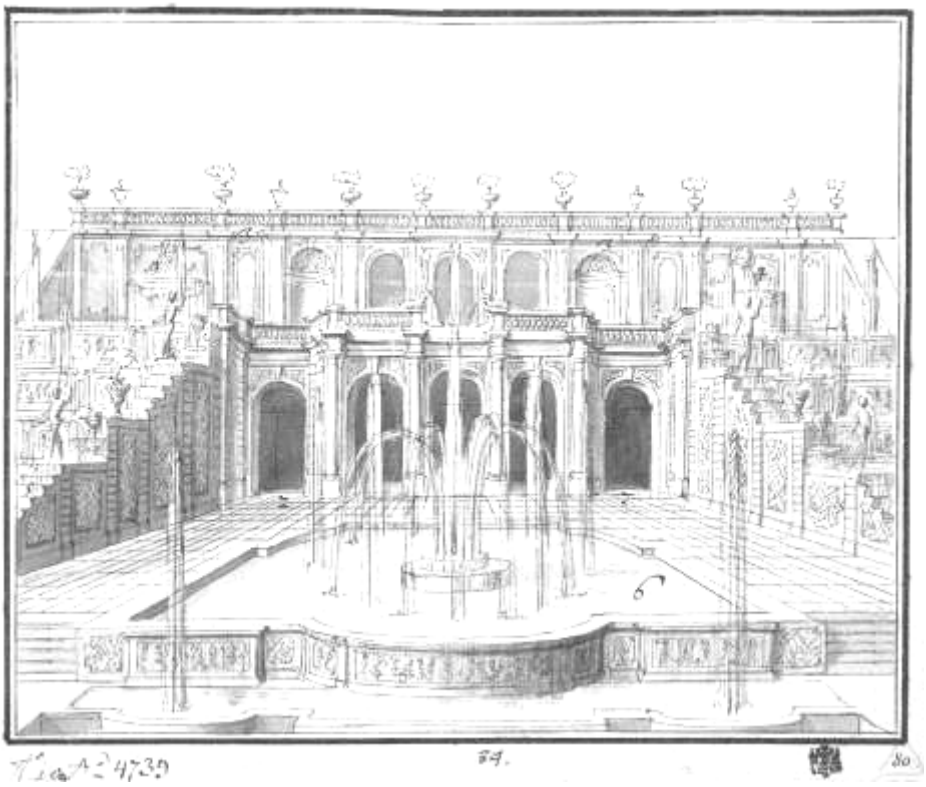


Рисунок 3.1.44. Большой каскад в Петергофе (стр-во 1716–1723 гг.; арх. Н. Микетти, Ж.-Б. Леблон). Перспектива. Гравюра Н. Микетти (1720) (Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР-4739)



Рисунок 3.1.45. Церковь на стрелке Васильевского острова. Чертеж Н. Микетти (1723) (Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР-4726)



Рисунок 3.1.46. Башня-маяк на Петровском канале в Кронштадте. Проект 1722 г., не осуществлен. Чертеж Н. Микетти (1721) (Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР-4743)

Георг Иоганн Маттарнови (1660-е – 1719)



Рисунок 3.1.47. Зимний дворец (стр-во 1719–1722 гг., перестроен). Фасад со стороны Невы. Проект 1716–1719 гг.
(Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР-3734)

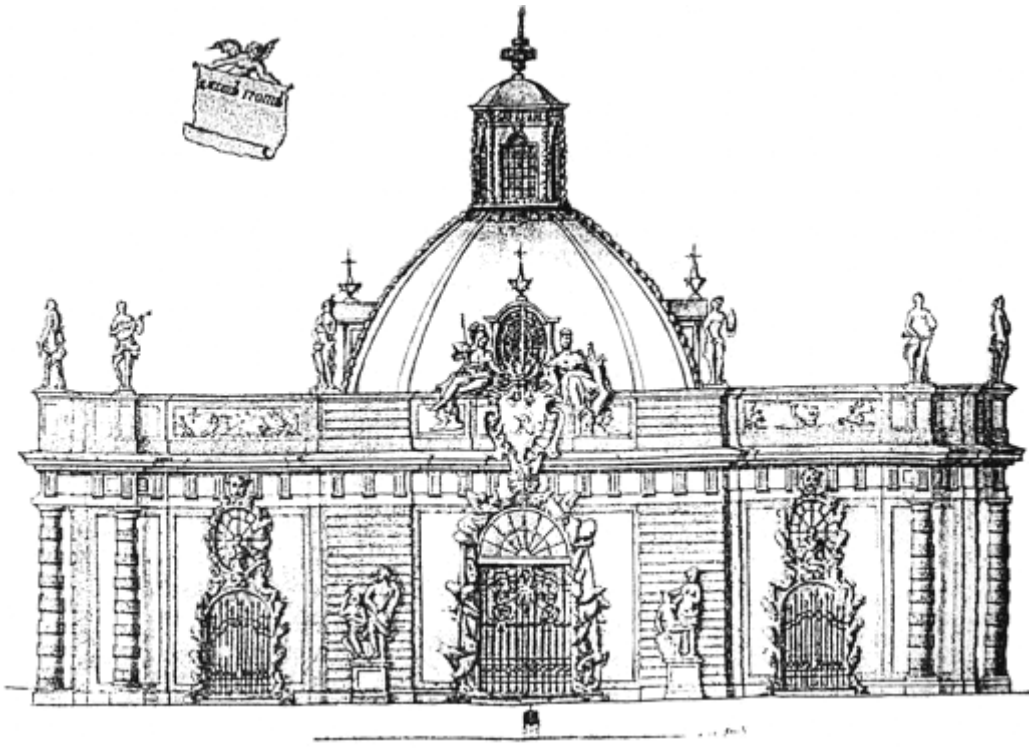


Рисунок 3.1.48. Павильон Грот в Летнем саду (стр-во 1714–1723 гг., не сохранился; арх. А. Шлютер, Г. Маттарнови, Н. Микетти). Фиксационный чертеж М. Г. Земцова (1725–1727) (Зодчий. 1901. Вып. 9. С. 124–126)

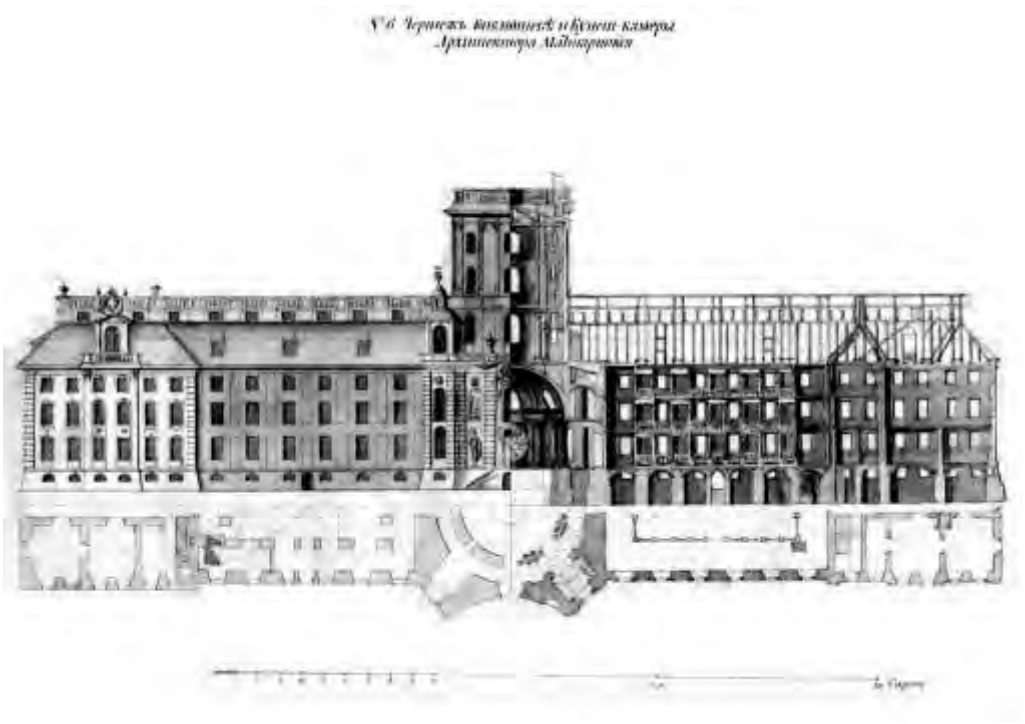


Рисунок 3.1.49. Кунсткамера (стр-во 1718–1734). Чертеж, разрез и план. Авторская копия проекта (1710-е – 1720-е гг.) (бумага, акварель, тушь; 29×45 см. Сер. 1740-х гг. СПФ АРАН. Р. IX. Оп. 2. Д. 8. Л. 7)

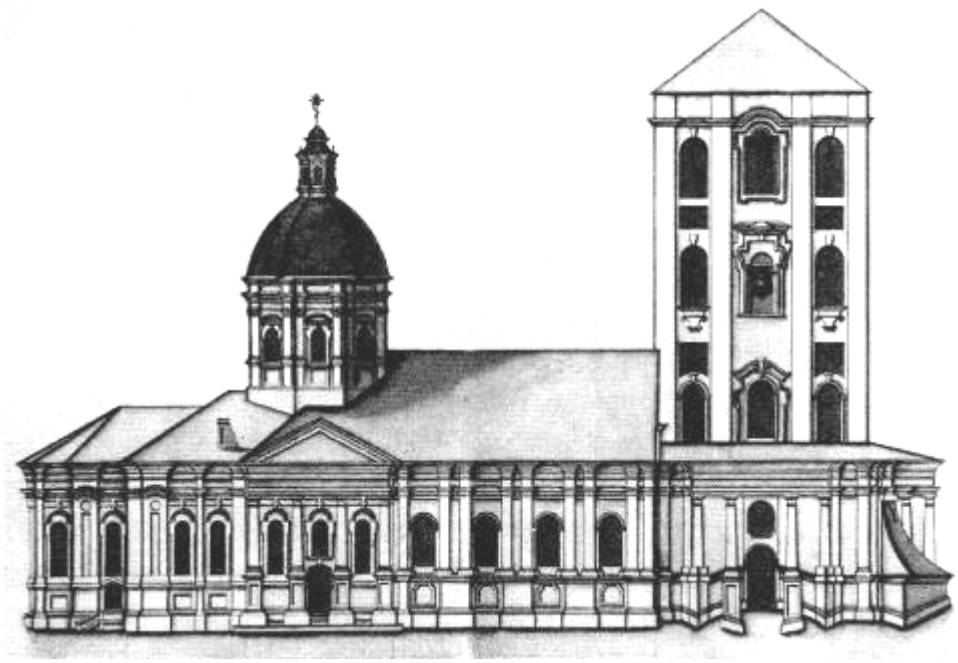


Рисунок 3.1.50. Вторая Исаакиевская церковь (стр-во 1717–1722 гг., перестроена) [104, С. 236]

Иоганн Фридрих Браунштейн (1678 – ?)

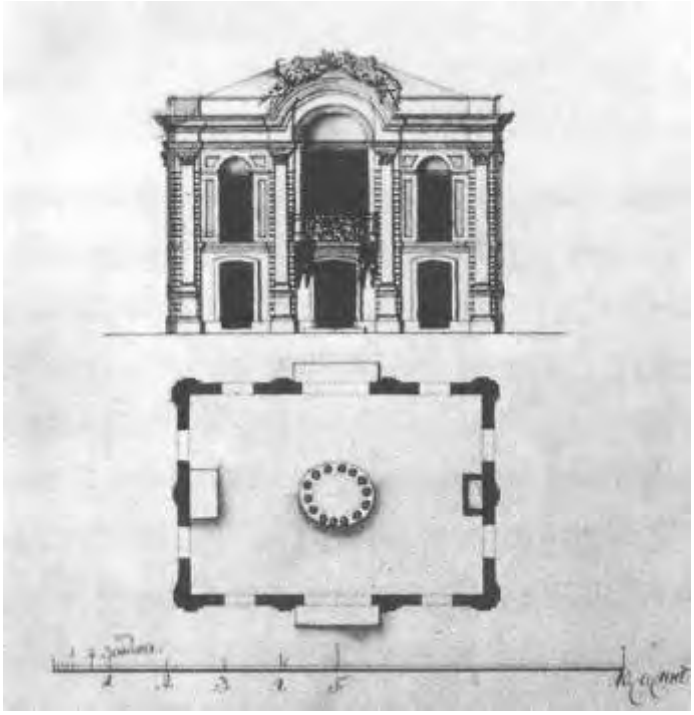


Рисунок 3.1.51. Фасад и план Эрмитажа в Петергофе. Чертеж [103]

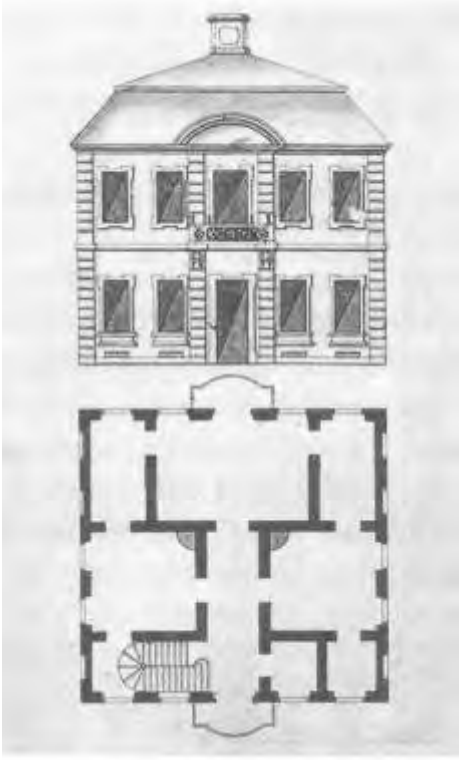


Рисунок 3.1.52. Фасад и план Мали в Петергофе. Чертеж [103]

3.2. Система архитектурных форм и деталей фасадов зданий аннинского барокко (1732 - начало 1740-х гг.) в Санкт-Петербурге

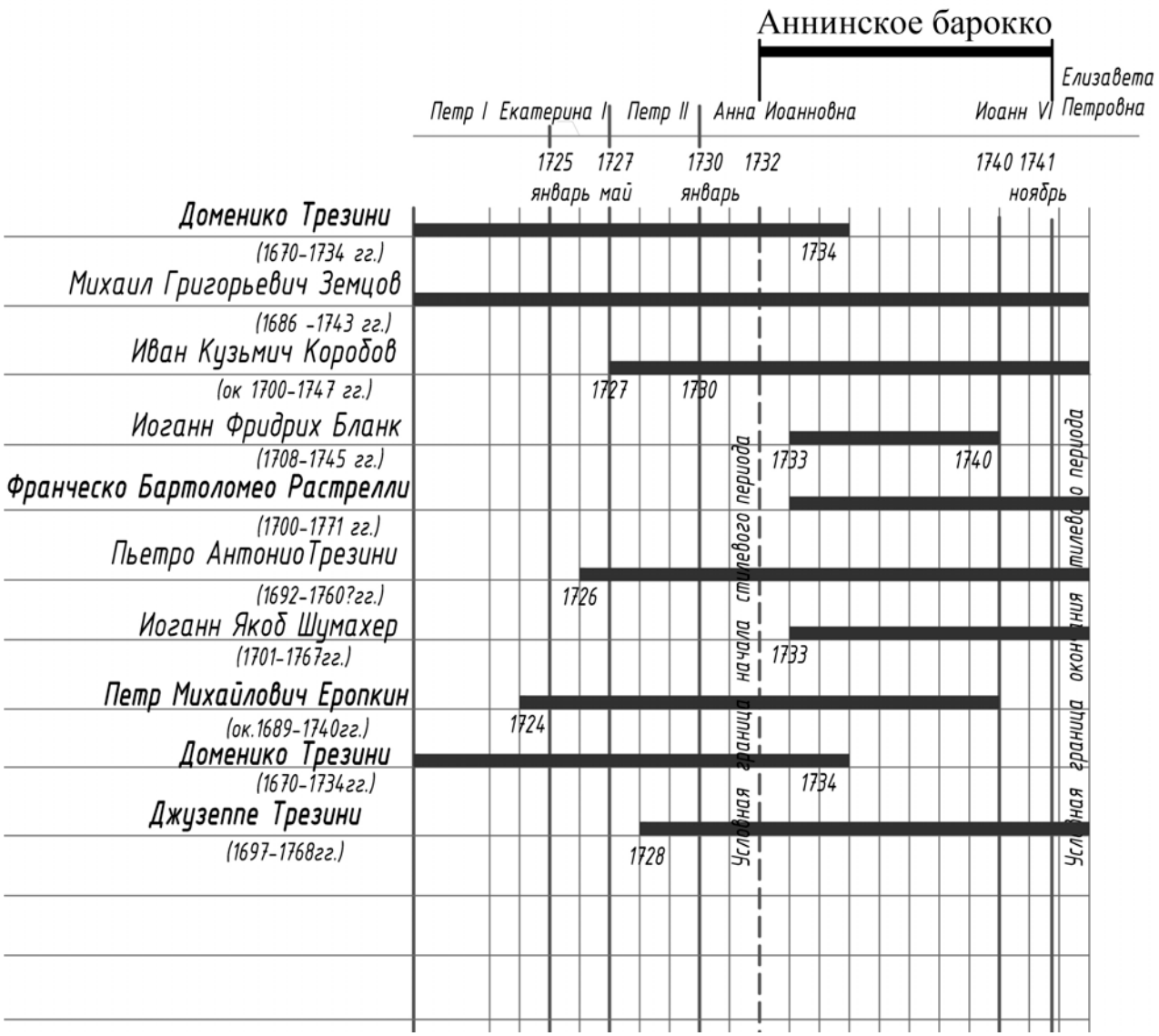


Рисунок 3.2.1. Периодизация работы крупнейших архитекторов в Санкт-Петербурге в период аннинского барокко (по методике Т. А. Славиной)

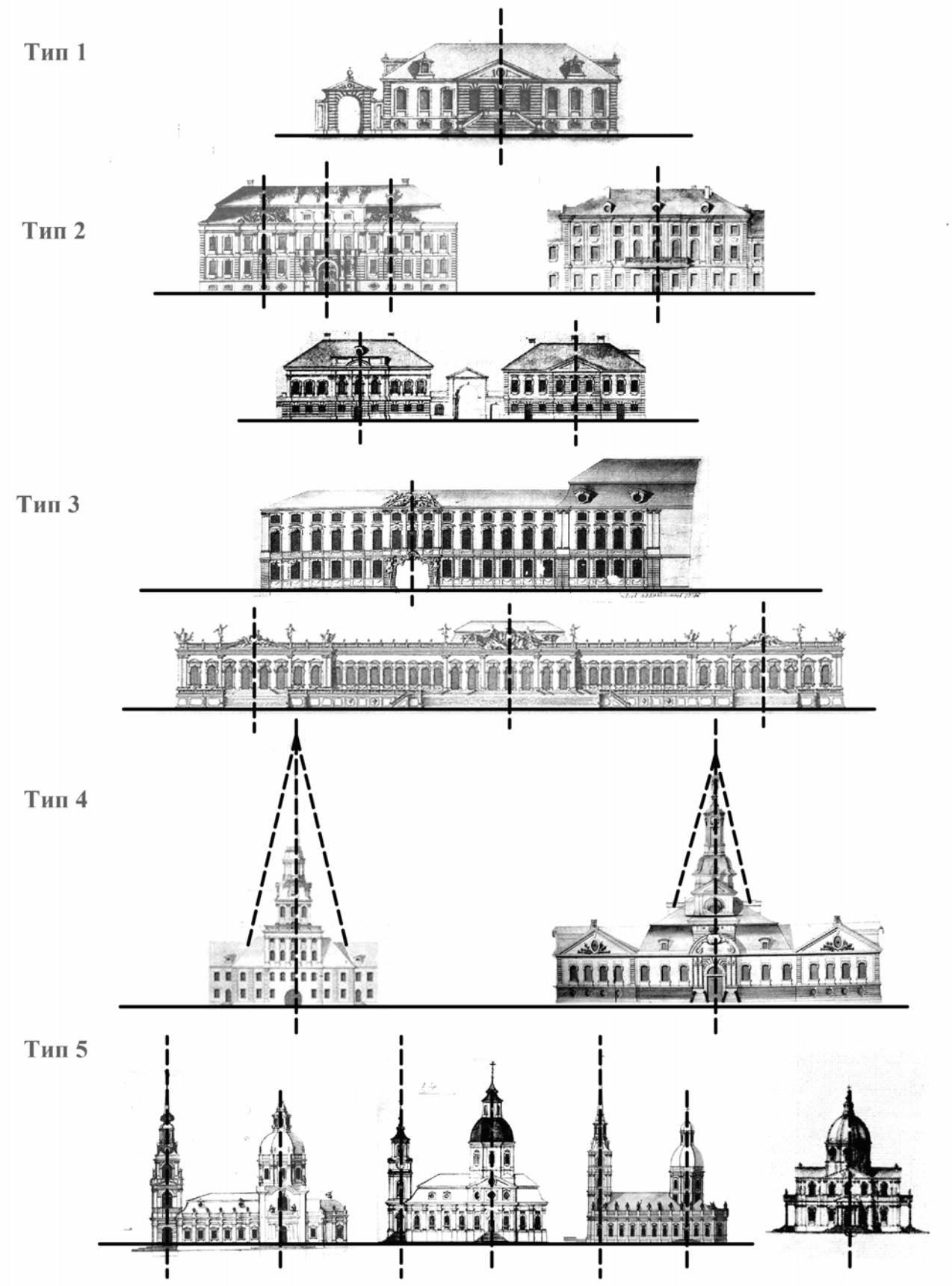


Рисунок 3.2.2. Общее композиционное решение фасадов аннинского барокко



Рисунок 3.2.3. Типы ордерного построения фасадов аннинского барокко

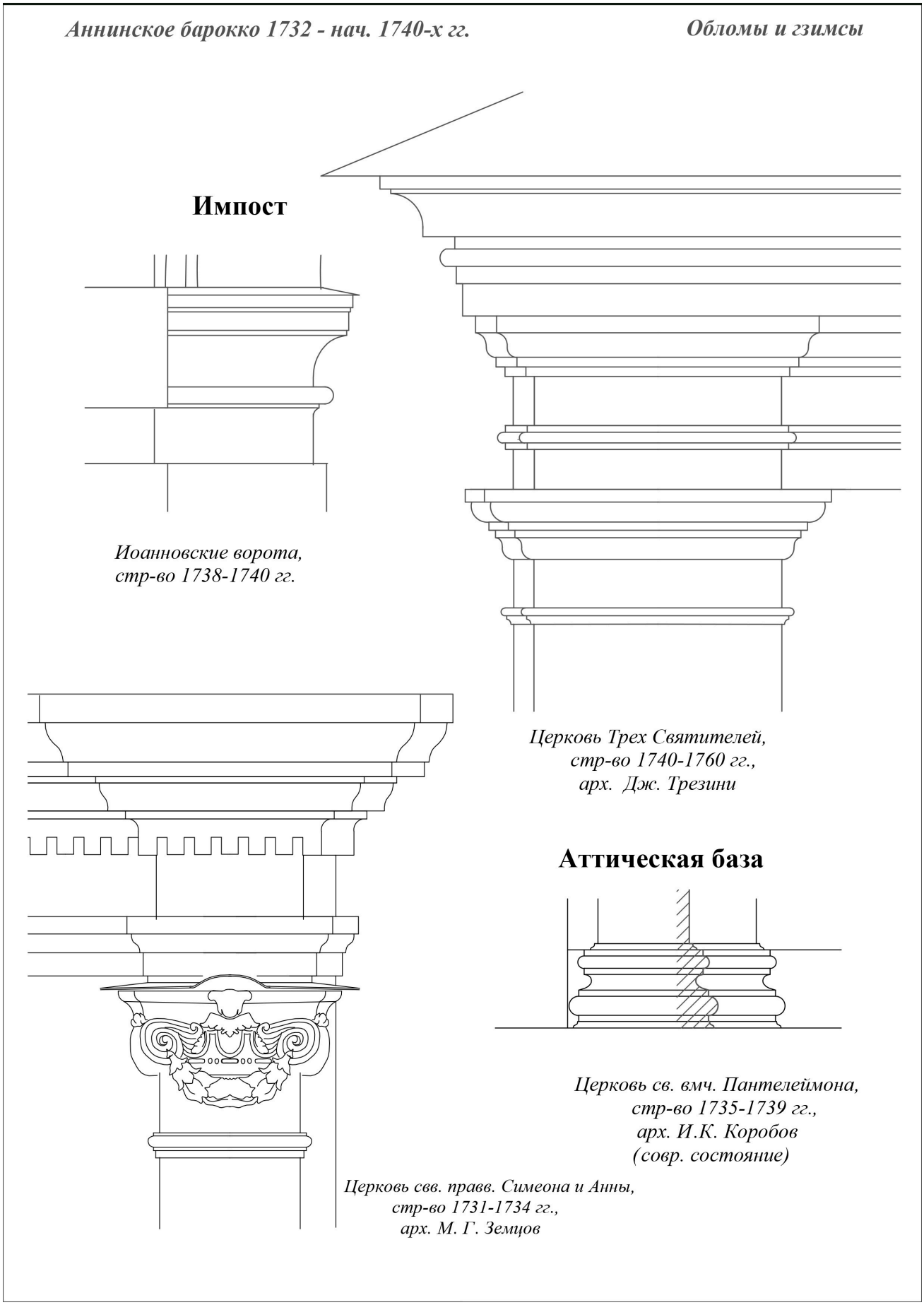


Рисунок 3.2.4. Обломы и профили аннинского барокко

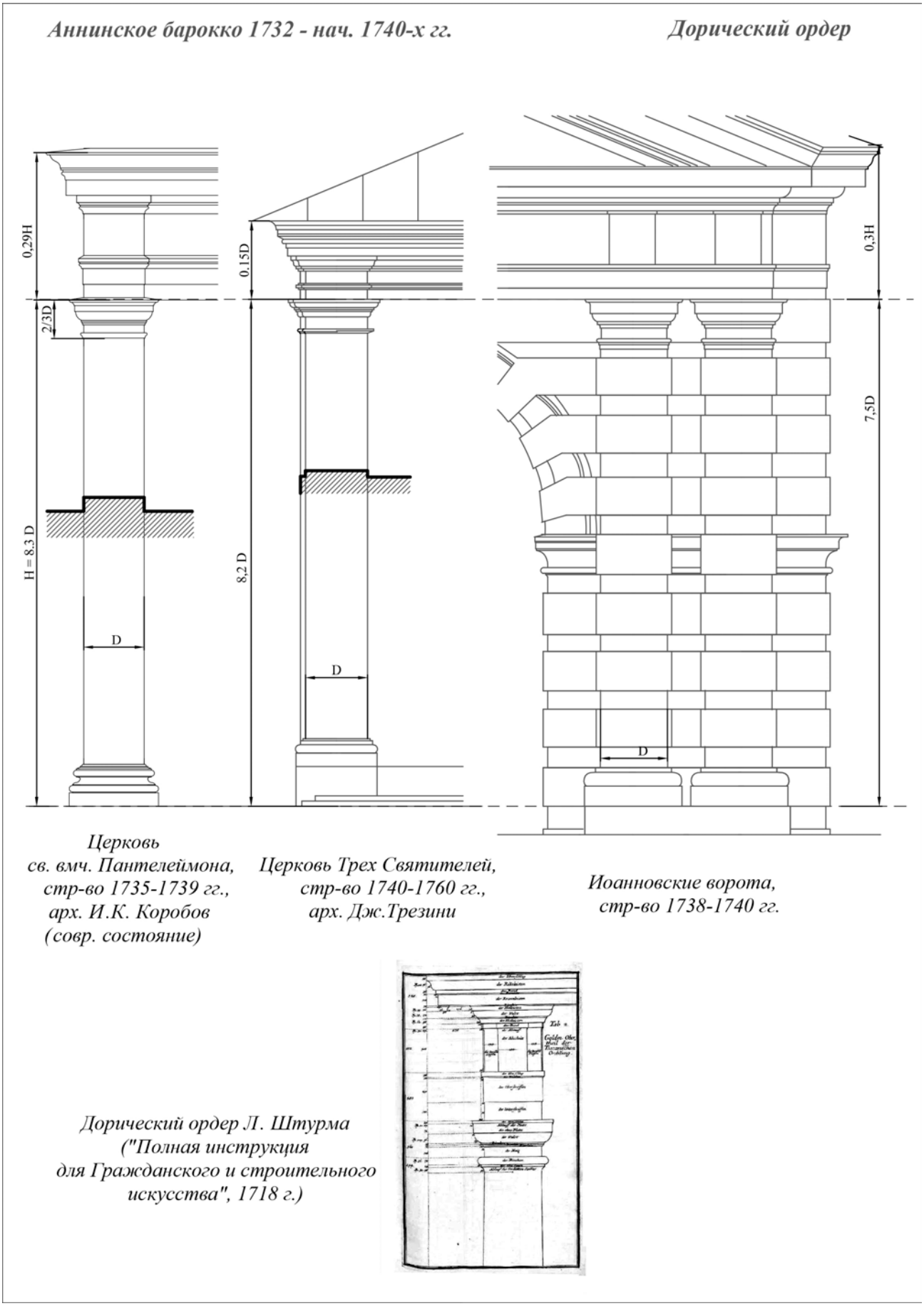


Рисунок 3.2.5. Дорический ордер аннинского барокко

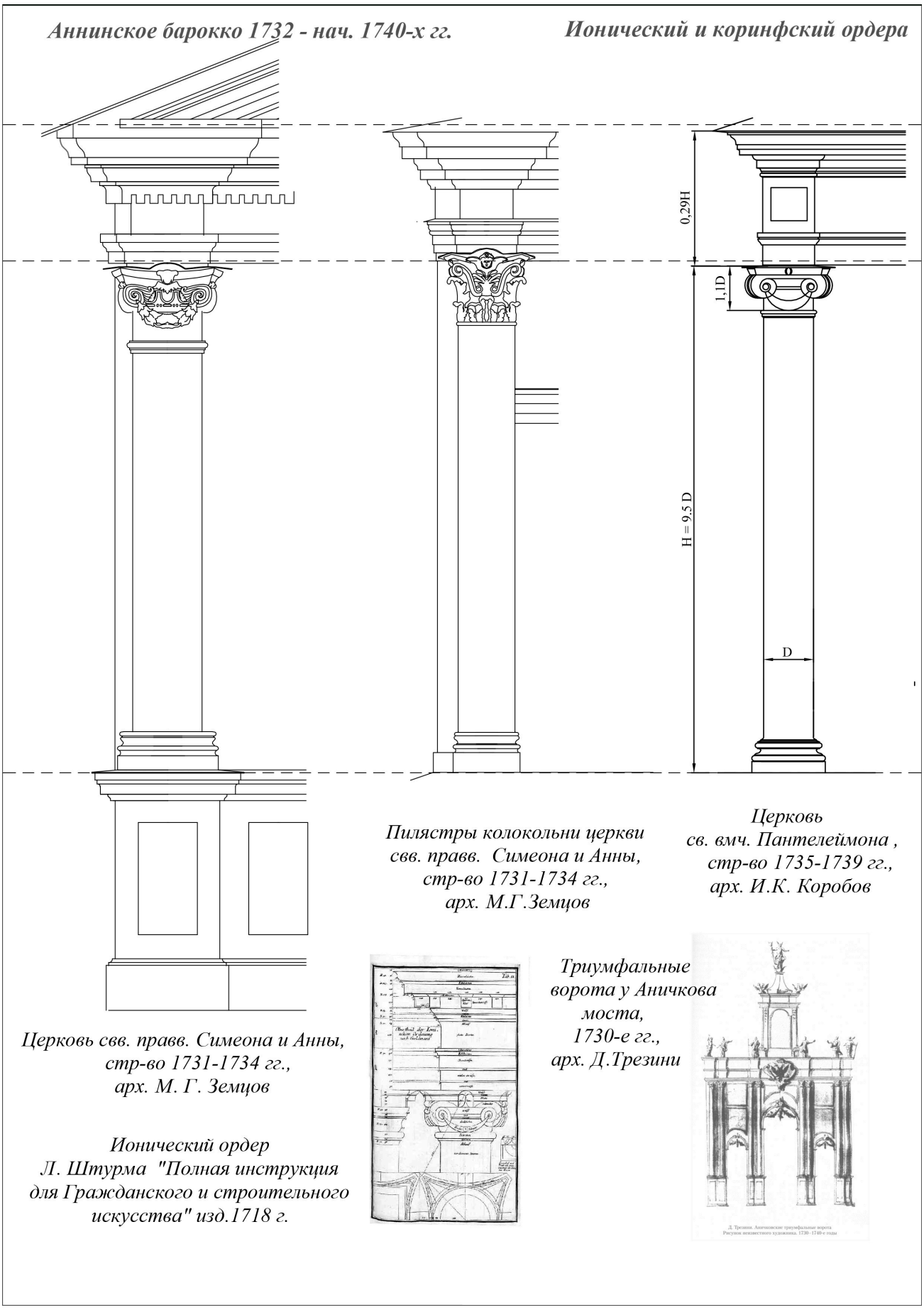
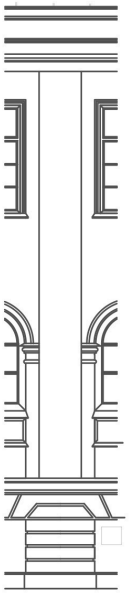


Рисунок 3.2.6. Ионический и коринфский ордера аннинского барокко

Аннинское барокко 1732 - нач. 1740-х гг. ***Вертикальные членения стены***

Лопатки

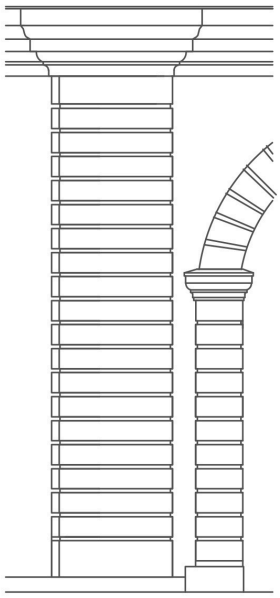


Первый кадетский корпус, стр-во 1730-1740 гг., арх. Дж. Трезини



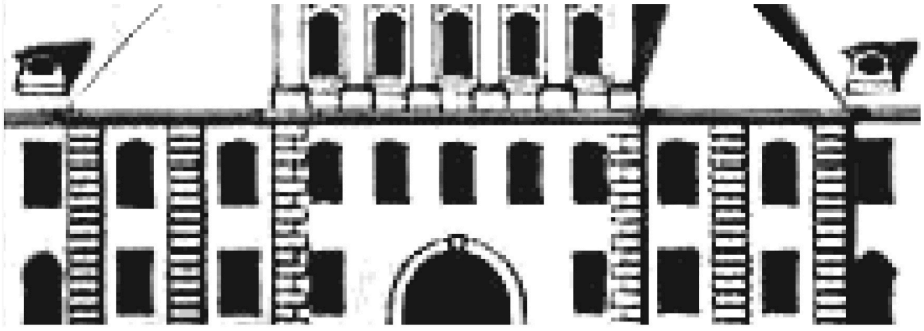
Литейный двор, стр-во 1733-1735 гг., арх. И.Я.Шумахер

Столбы из рустов



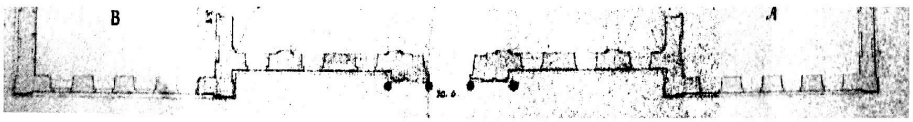
Сампсониевский собор, стр-во 1728-1740 гг.

Столбы и цепи из рустов



Адмиралтейство, стр-во 1727-1737 гг., арх. И.К.Коробов

Выступы и раскреповки



Литейный двор, стр-во 1733-1735 гг., арх. И.Я.Шумахер

Рисунок 3.2.7. Вертикальные членения фасадов аннинского барокко

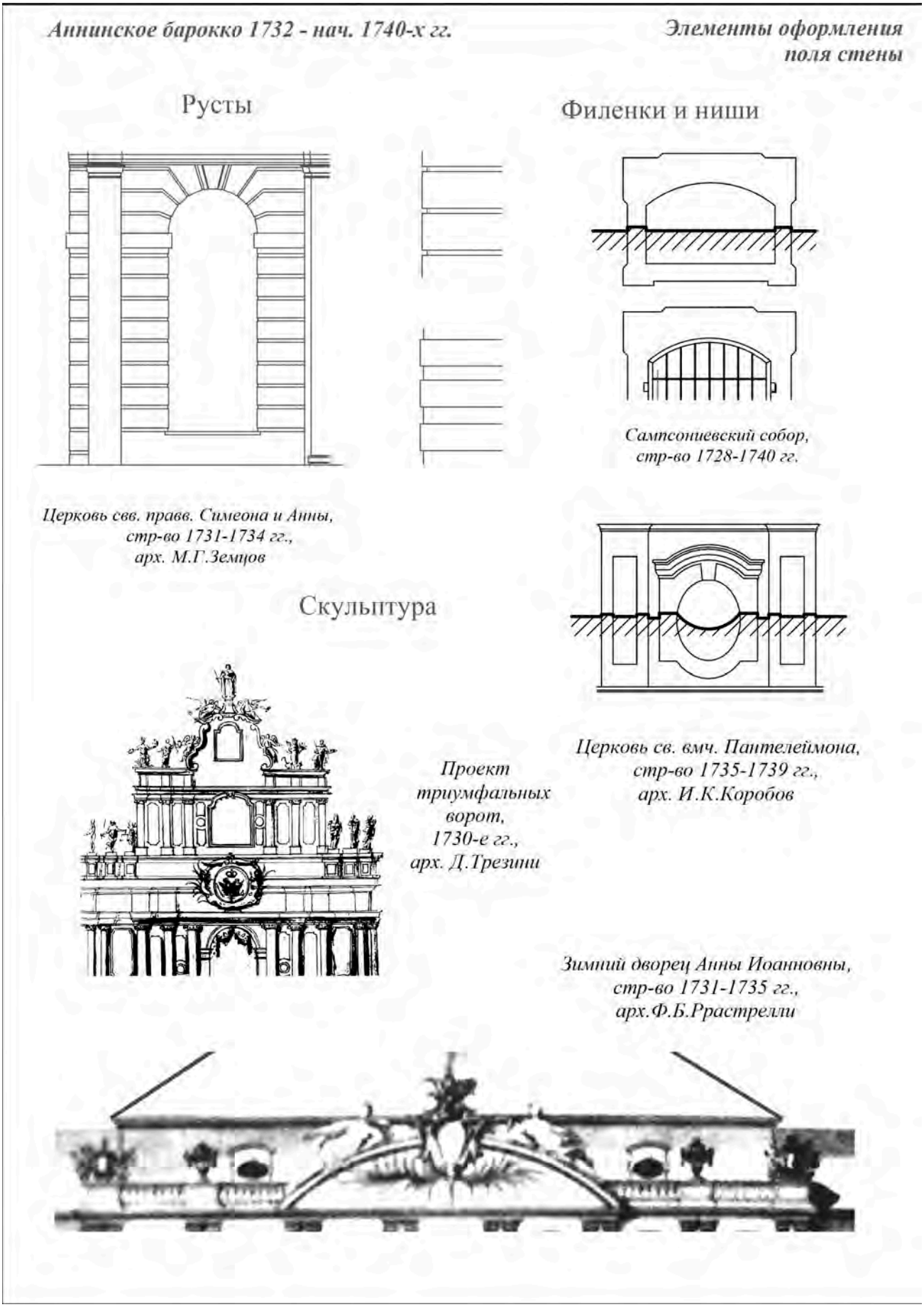


Рисунок 3.2.8. Основные элементы оформления поля стены аннинского барокко

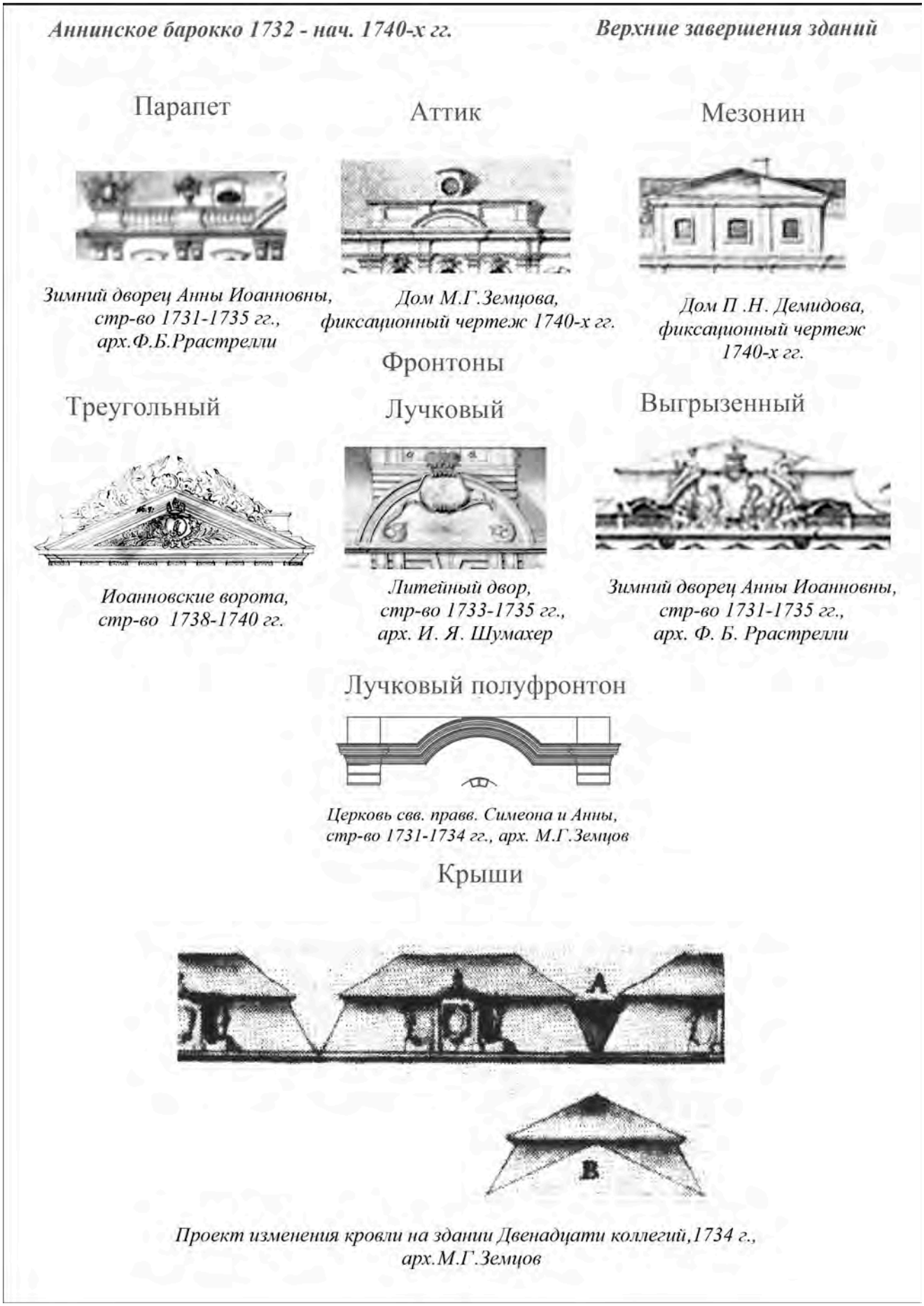


Рисунок 3.2.9. Верхние завершения зданий аннинского барокко



Рисунок 3.2.10. Купола, башни и шпили аннинского барокко

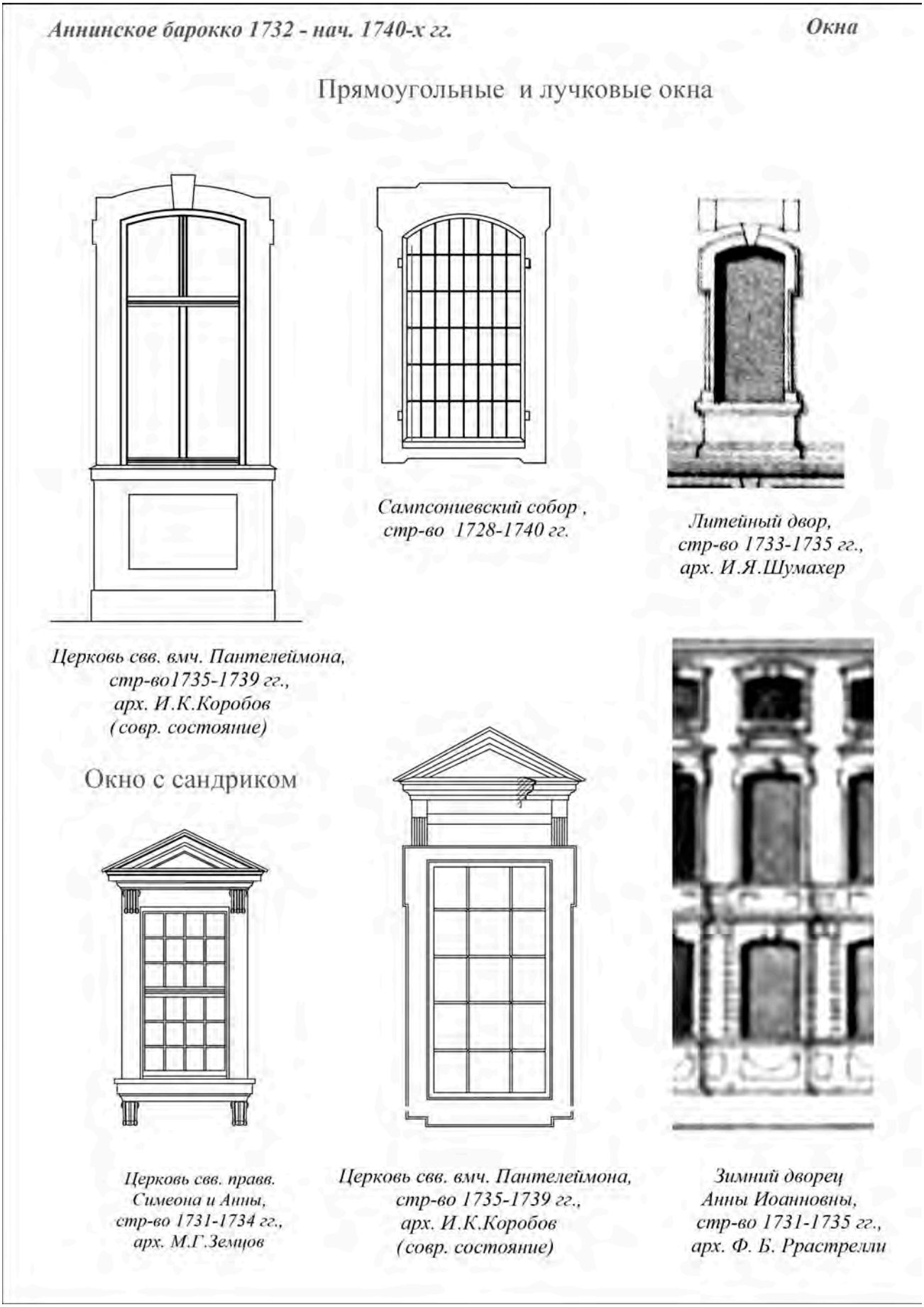
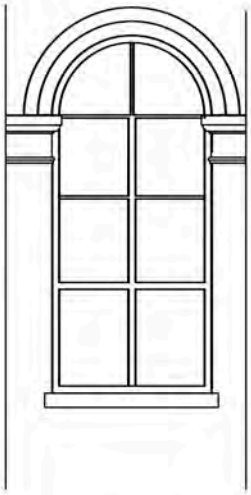
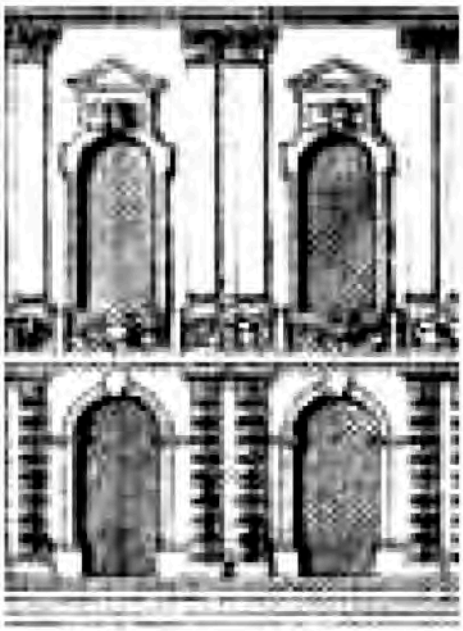


Рисунок 3.2.11. Прямоугольные и лучковые окна аннинского барокко

Полуциркульные окна

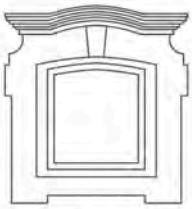


Первый кадетский корпус,
стр-во 1730-1740 гг.,
арх. Дж. Трезини



Зимний дворец Анны Иоанновны,
стр-во 1731-1735 гг.,
арх. Ф. Б. Растрелли

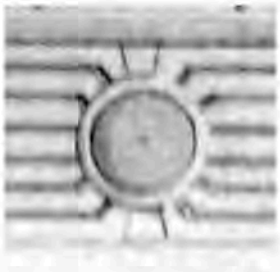
Окна второстепенных этажей



Церковь Трех Святителей ,
стр-во ок. 1740-1760 гг., арх. Дж. Трезини



Литейный двор,
стр-во 1733-1735 гг.,
арх. И. Я. Шумахер



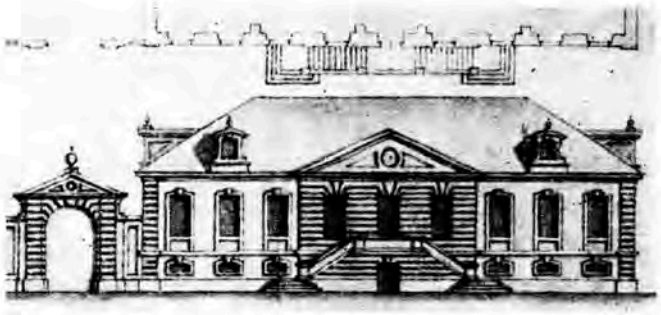


Литейный двор, стр-во 1733-1735 гг.,
арх. И. Я. Шумахер

Рисунок 3.2.12. Полуциркульные окна и окна дополнительных этажей аннинского барокко



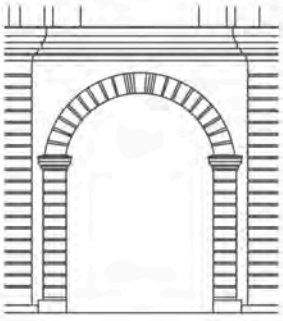
Дом М. Г. Земцова и купца Кокушкина на Невском проспекте, фиксационный чертеж 1740-х гг.



Дом причта Исаакиевского собора, фиксационный чертеж 1740-х гг.

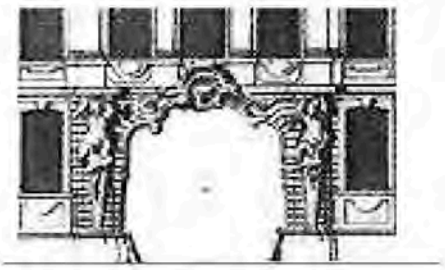
Ворота

С архивольтом



Сампсониевский собор, стр-во 1728-1740 гг.

С рустом



Зимний дворец Анны Иоанновны, стр-во 1731-1735 гг., арх. Ф. Б. Растрелли



Дом причта Исаакиевского собора, фиксационный чертеж 1740-х гг.

Рисунок 3.2.13. Двери, порталы и ворота аннинского барокко

Портальные композиции

С открытым крыльцом



Церковь свв. вмч. Пантелеймона, стр-во1735-1739 гг., арх. И.К. Коробов

С открытым крыльцом и верхним окном



Церковь Рождества Пресвятой Богородицы, арх. И. Я. Бланк. Фиксационный чертеж XVIII в.

Под балконом



Дом генерала А.И.Ушакова (1740-е гг.). Фасад на набережную (фиксационный чертеж из коллекции Ф. Берхгольца)



Литейный двор, стр-во 1733-1735 гг., арх. И. Я. Шумахер

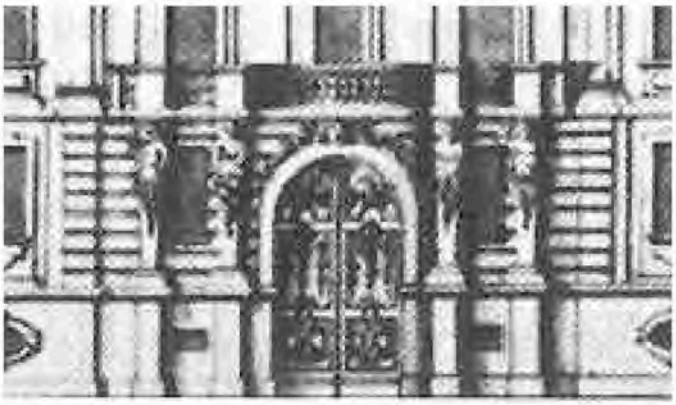


Литейный двор, стр-во 1733-1735 гг., арх. И. Я. Шумахер

Рисунок 3.2.14. Портальные композиции аннинского барокко

Портальные композиции

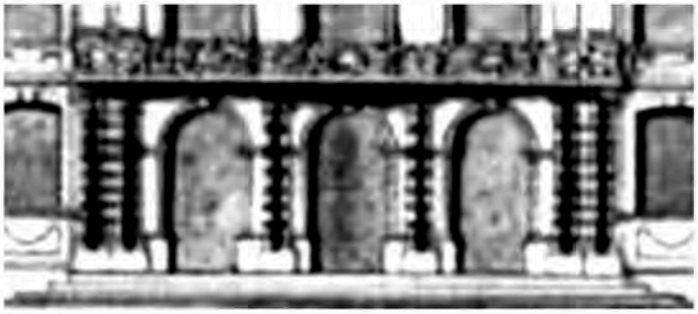
С портиком



Дворец Б.Х.Миниха на Васильевском острове, фиксационный чертеж XVIII вв..



Церковь свв. правв. Симеона и Анны, стр-во 1731-1734 гг., арх. М.Г.Земцов



Зимний дворец Анны Иоанновны, стр-во 1731-1735 гг., арх. Ф. Б. Ррастрелли

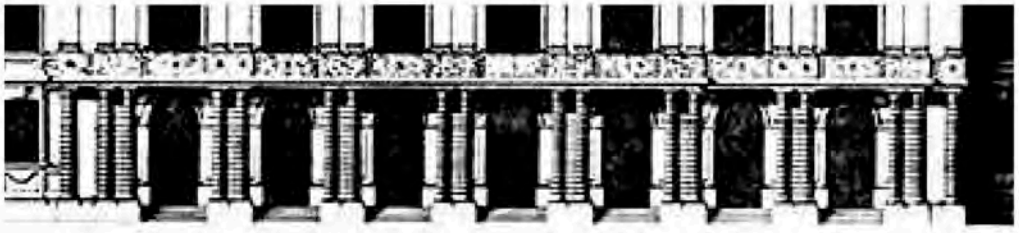


Рисунок 3.2.15. Портальные композиции аннинского барокко

Проектные и фиксационные чертежи XVIII в.

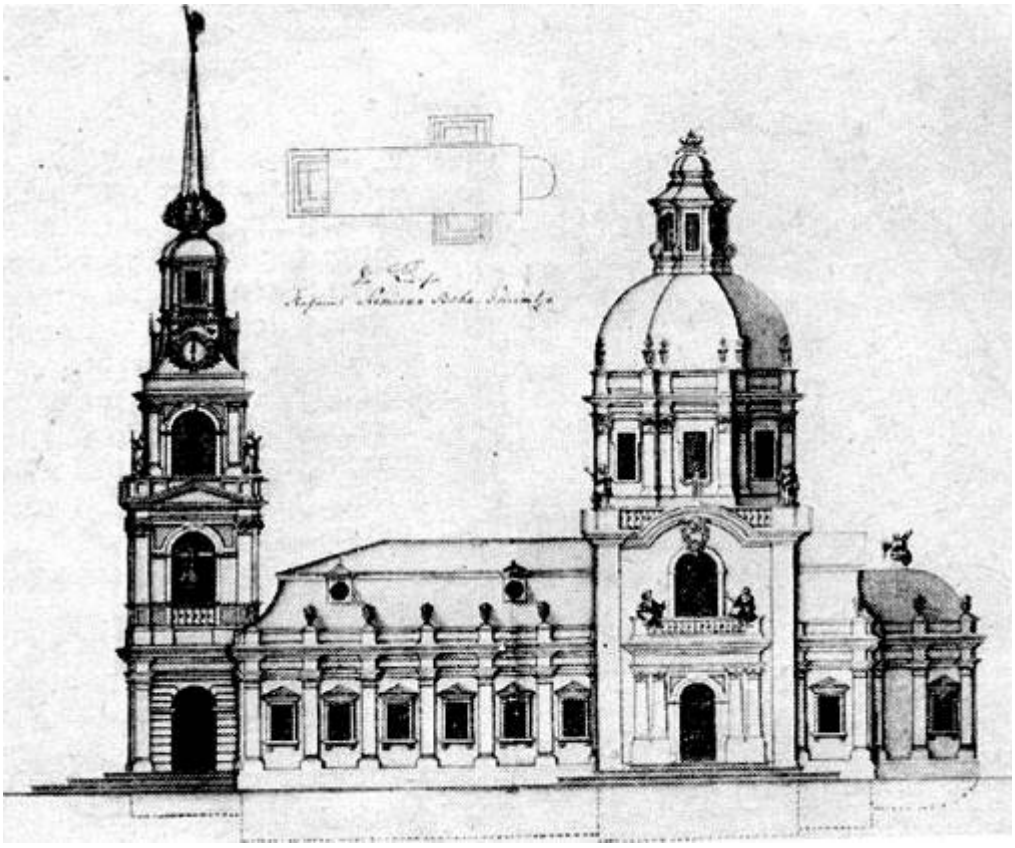


Рисунок 3.2.16. Церковь свв. правв. Симеона и Анны, арх. М. Г. Земцов (фиксационный чертеж из коллекции Ф. Берхгольца, Стокгольм) [104]

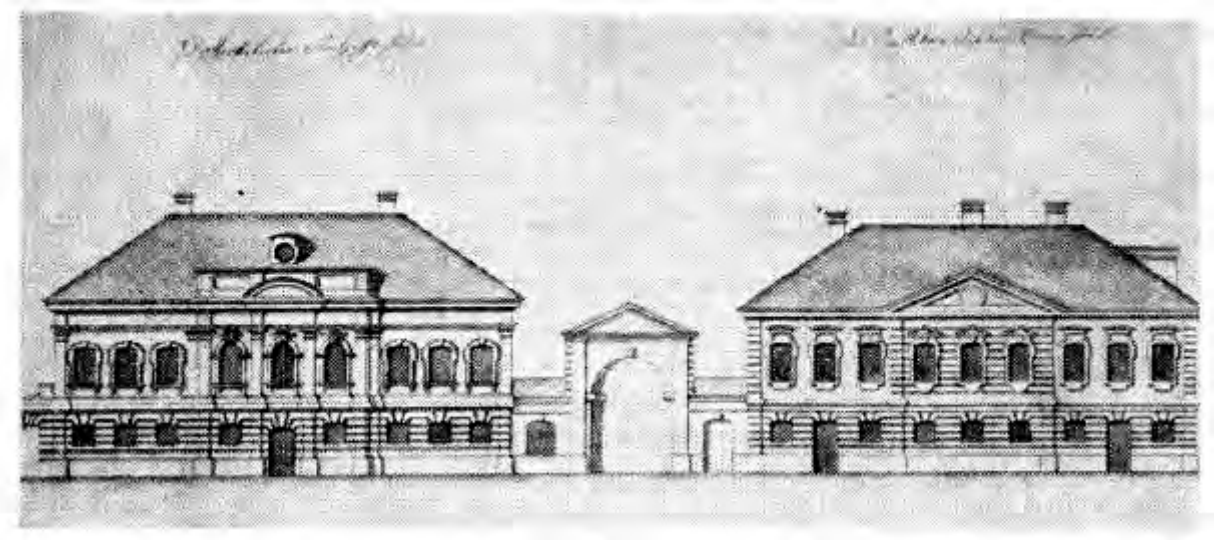


Рисунок 3.2.17. Дома М. Г. Земцова и купца Кокушкина (фиксационный чертеж из коллекции Ф. Берхгольца, Стокгольм) [71]

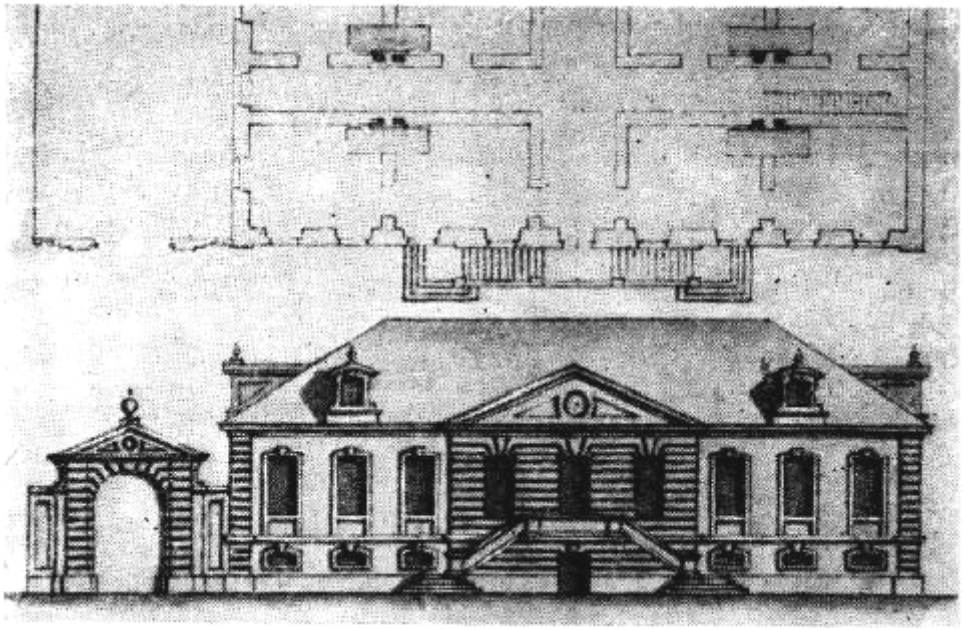


Рисунок 3.2.18. Дом причта Исаакиевского собора (1739), арх. М. Г. Земцов. Фрагмент чертежа [71]

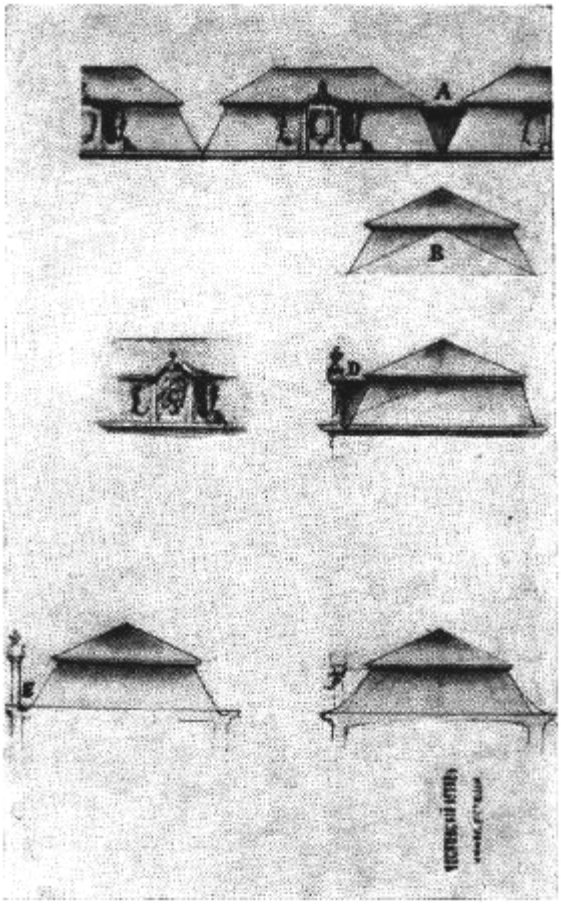


Рисунок 3.2.19. Проект изменения кровли на здании Двенадцати коллегий (1734), арх. М. Г. Земцов [71]

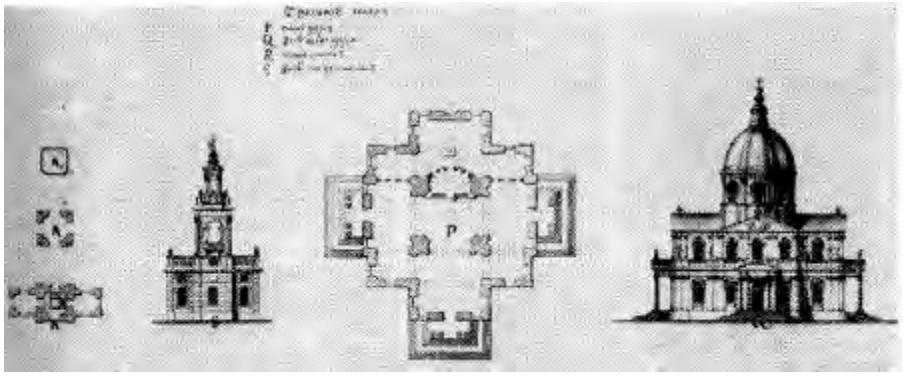


Рисунок 3.2.20. Проект Троицкой каменной соборной церкви (1740), арх. М. Г. Земцов [71]



Рисунок 3.2.21. Башня Адмиралтейства. Чертеж И. К. Коробова [104]



Рисунок 3.2.22. Церковь св. вмч. Пантелеймона, арх. И. К. Коробов. Южный фасад [104]



Рисунок 3.2.23. Церковь Рождества Пресвятой Богородицы, арх. И. Ф. Бланк (фиксационный чертеж из коллекции Ф. Берхгольца, Стокгольм) [104]

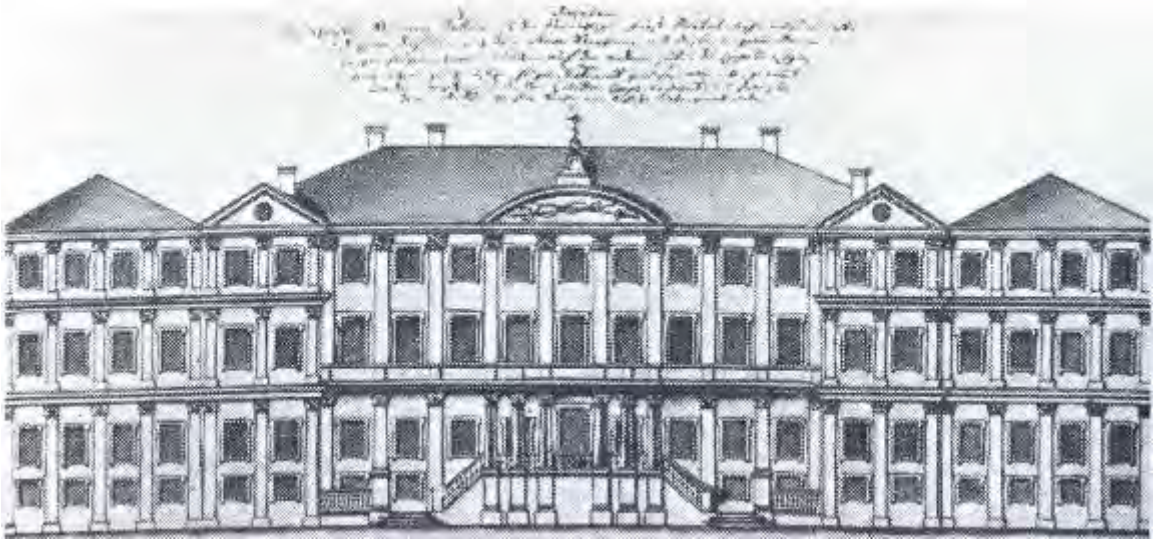


Рисунок 3.2.24. Переделка южного фасада Меншиковского дворца для размещения Кадетского корпуса, арх. И. Ф. Бланк (фиксационный чертеж из коллекции Ф. Берхгольца, Стокгольм) [104]

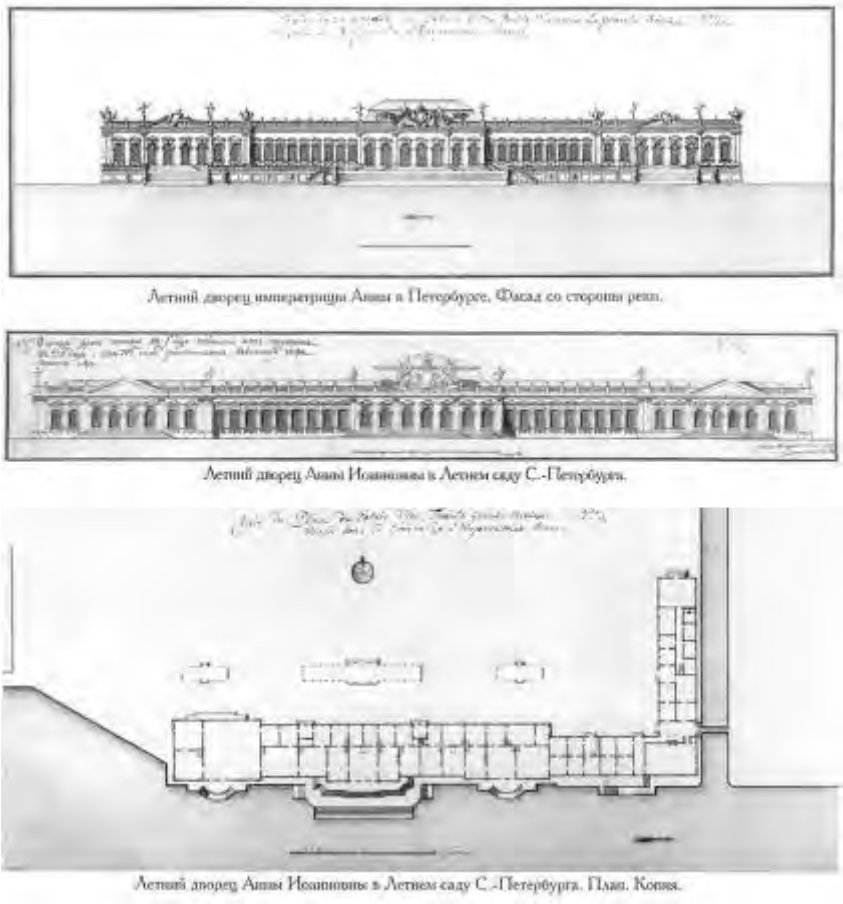


Рисунок 3.2.25. Летний дворец Анны Иоанновны, арх. Ф. Б. Растрелли [9]

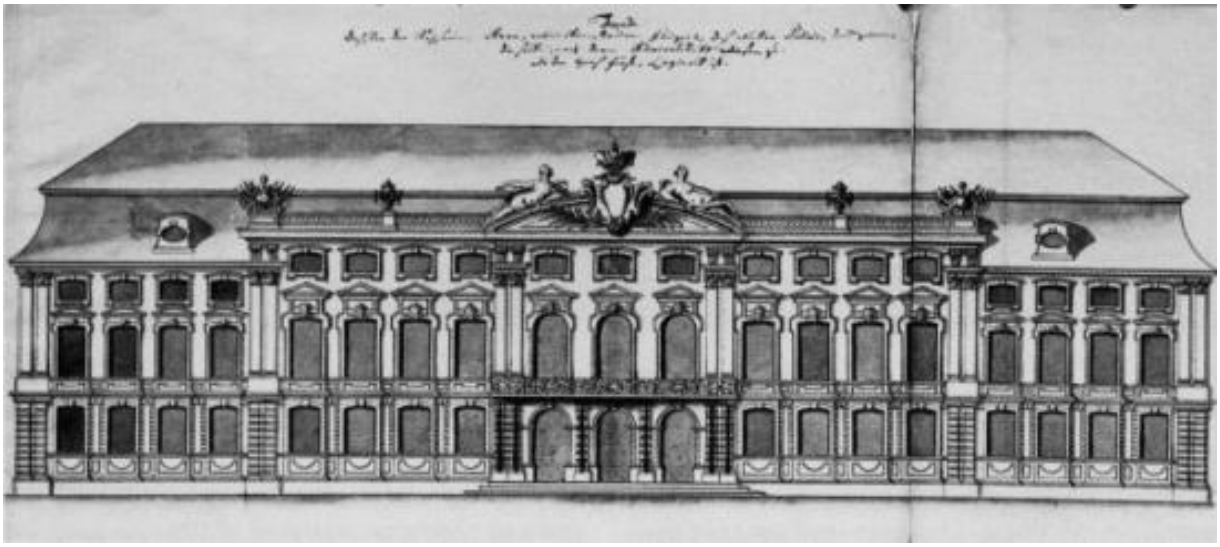


Рисунок 3.2.26. Зимний дворец Анны Иоанновны, арх. Ф. Б. Растрелли [9]

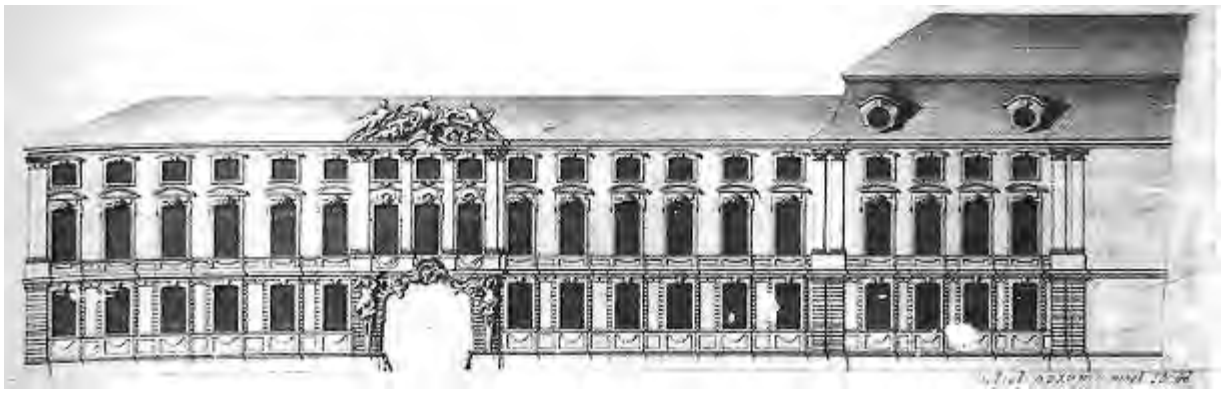


Рисунок 3.2.27. Зимний дворец Анны Иоанновны. Западный фасад (фрагмент плана Санкт-Петербурга 1758 г.;
гравюра И. А. Соколова по фрагменту чертежа Ф. Б. Растрелли) [9]



Рисунок 3.2.28. Литейный двор, арх. И. Я. Шумахер. Авторский проектный чертеж (музей Академии художеств 30-В-I А-2 32/75)

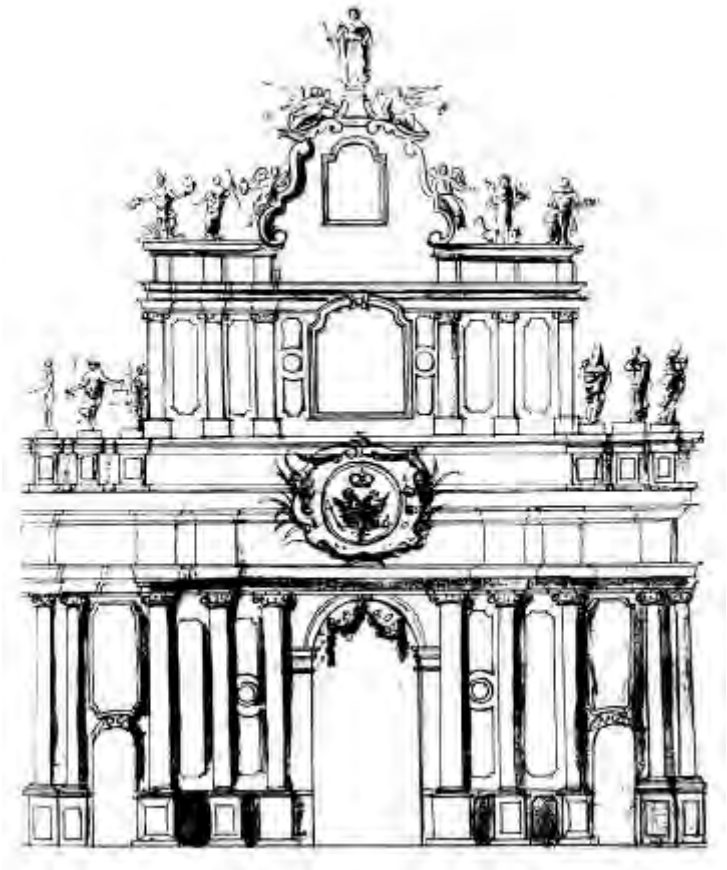


Рисунок 3.2.29. Проект триумфальных ворот на Троицкой площади (1731), арх. Д. Трезини [102]

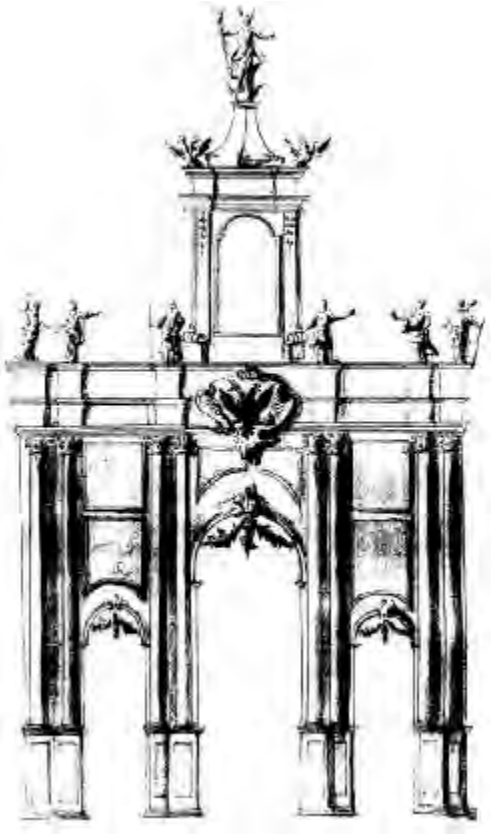


Рисунок 3.2.30. Ворота триумфальные у Аничкова моста, чертеж 1730-х гг., арх. Д. Трезини [102]



Рисунок 3.2.31. Фасад дома А. П. Волынского на Мойке (1735–1738), арх. предпол. П. М. Еропкин (из коллекции Ф. Берхгольца, Стокгольм) [76]

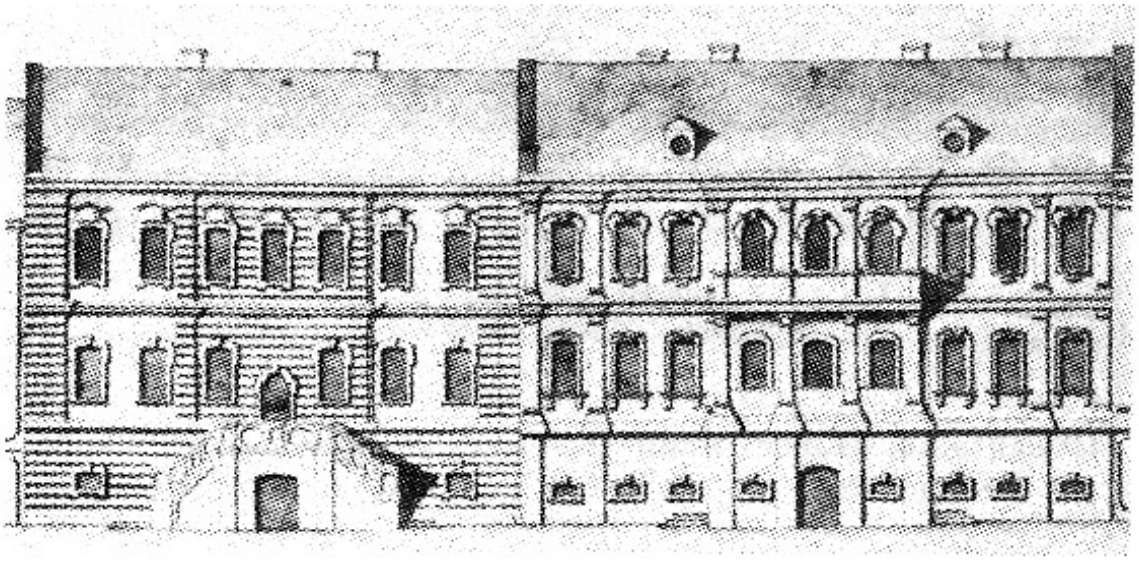


Рисунок 3.2.32. Фасады домов А. П. Волынского (слева) и А. Л. Нарышкина (справа) на Английской набережной (1732–1738?), арх. предпол. П. М. Еропкин (из коллекции Ф. Берхгольца, Стокгольм) [76]

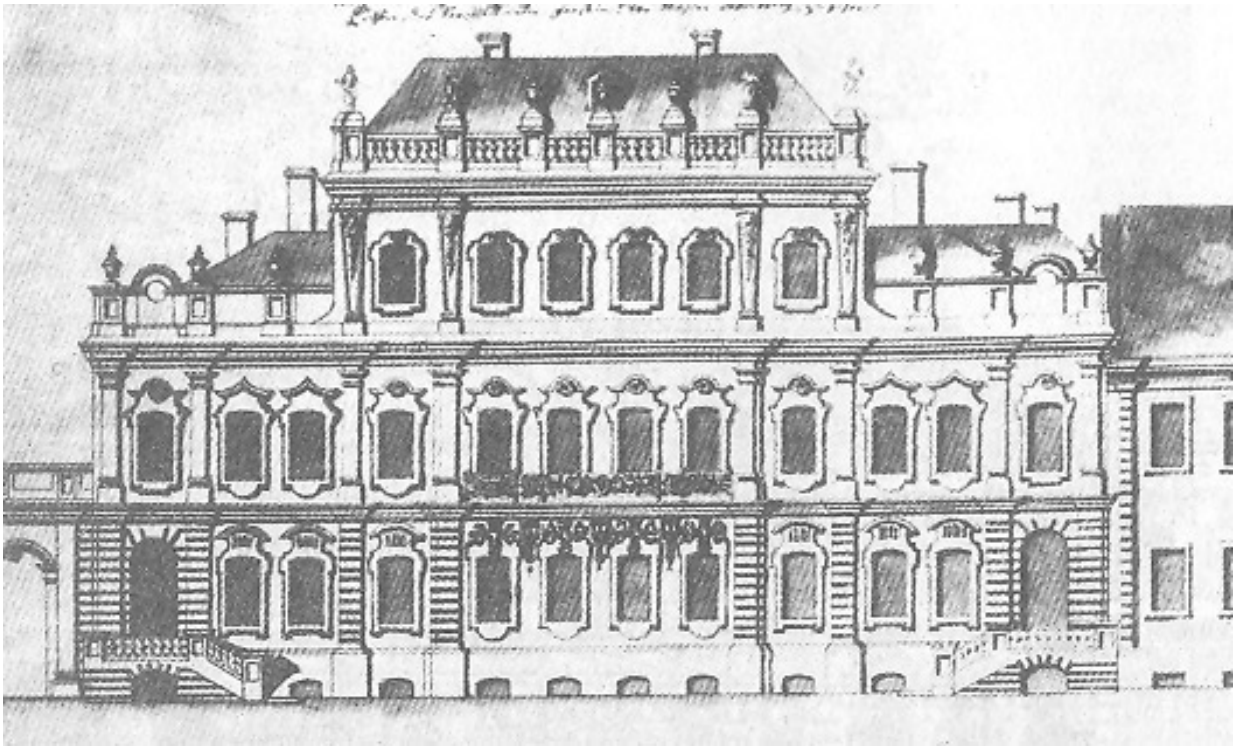


Рисунок 3.2.33. Фасад дома И. Ю. Трубецкого (1732–1738?), арх. предпол. П. М. Еропкин (из коллекции Ф. Берхгольца, Стокгольм) [76]

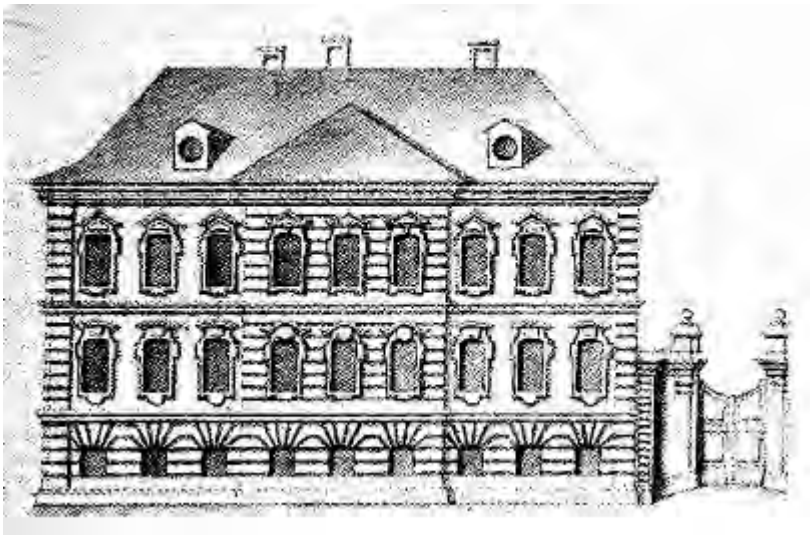


Рисунок 3.2.34. Фасад дома А. И. Остермана (1735–1737), арх. предпол. П. М. Еропкин (из коллекции Ф. Берхгольца, Стокгольм) [76]



Рисунок 3.2.35. Иоанновские ворота Петропавловской крепости (1738–1740)

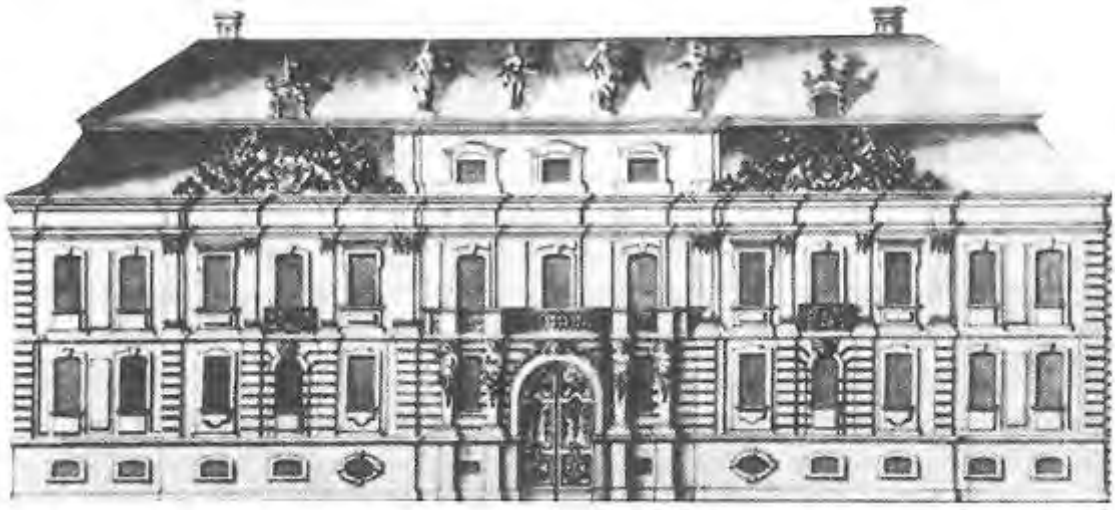


Рисунок 3.2.36. Дворец Б. Х. Миниха на Васильевском острове. Фиксационный чертеж [104]

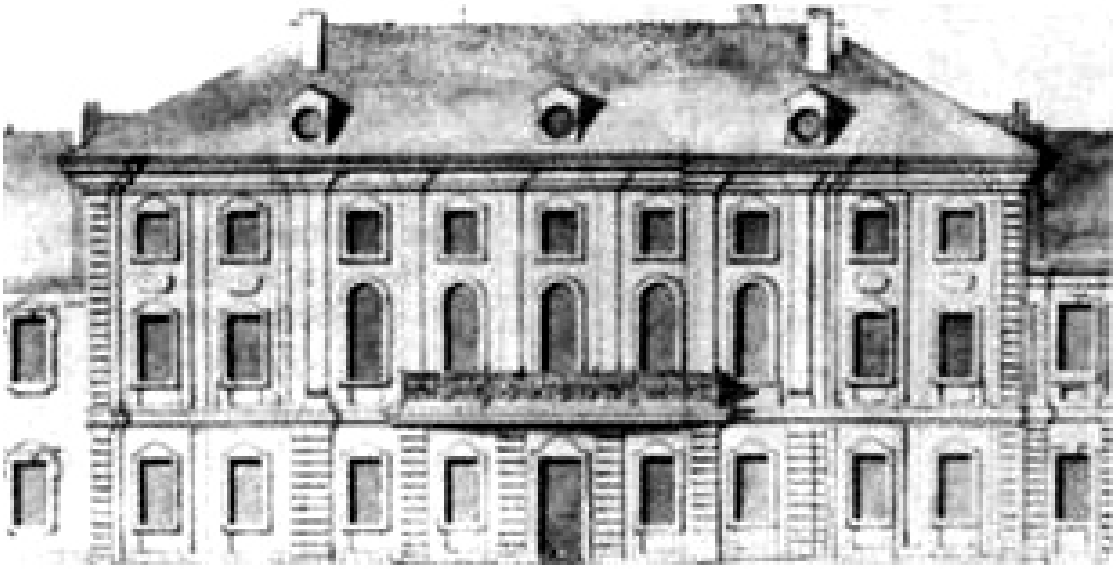


Рисунок 3.2.37. Дворец А. И. Ушакова (1740-е гг.). Фасад на набережную (фиксационный чертеж из коллекции Ф. Берхгольца, Стокгольм) [76]

3.3. Система архитектурных форм и деталей фасадов елизаветинского барокко (1742 – начало 1760-х гг.) в Санкт-

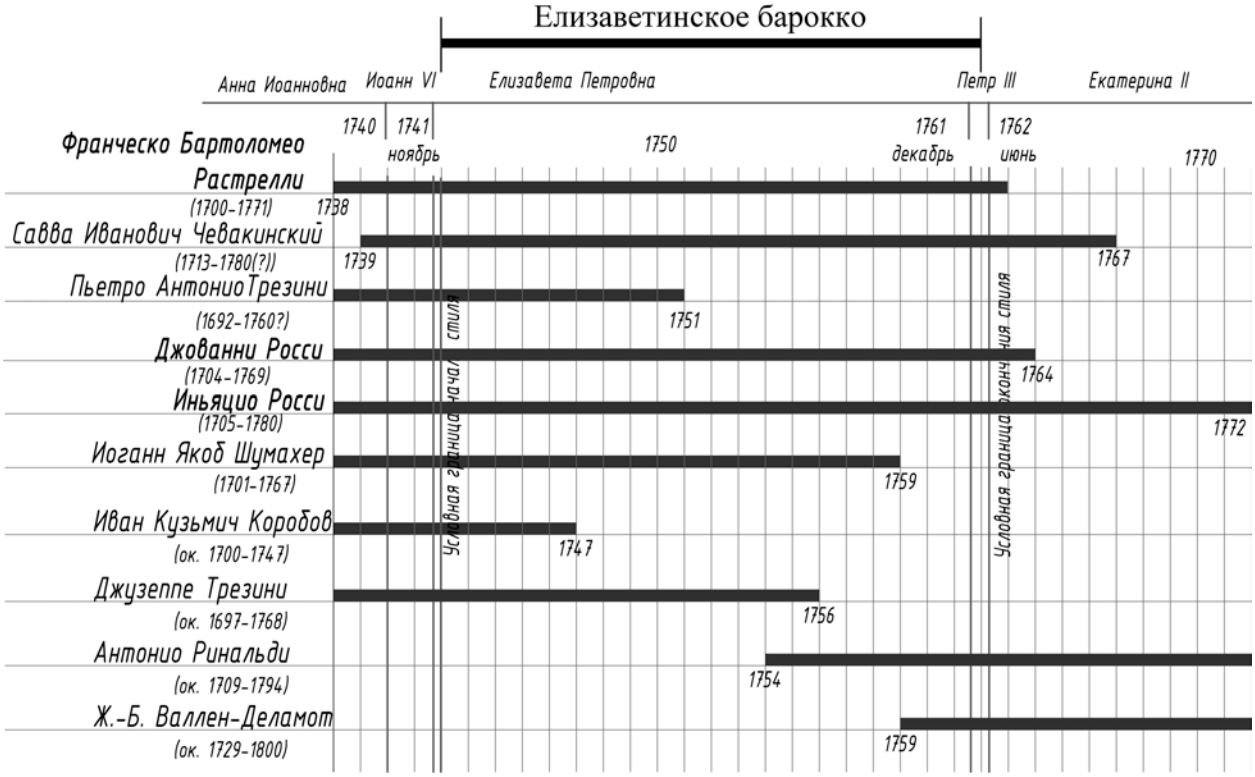


Рисунок 3.3.1. Периодизация работы крупнейших архитекторов в Санкт-Петербурге в период елизаветинского барокко (по методике Т. А. Славиной)

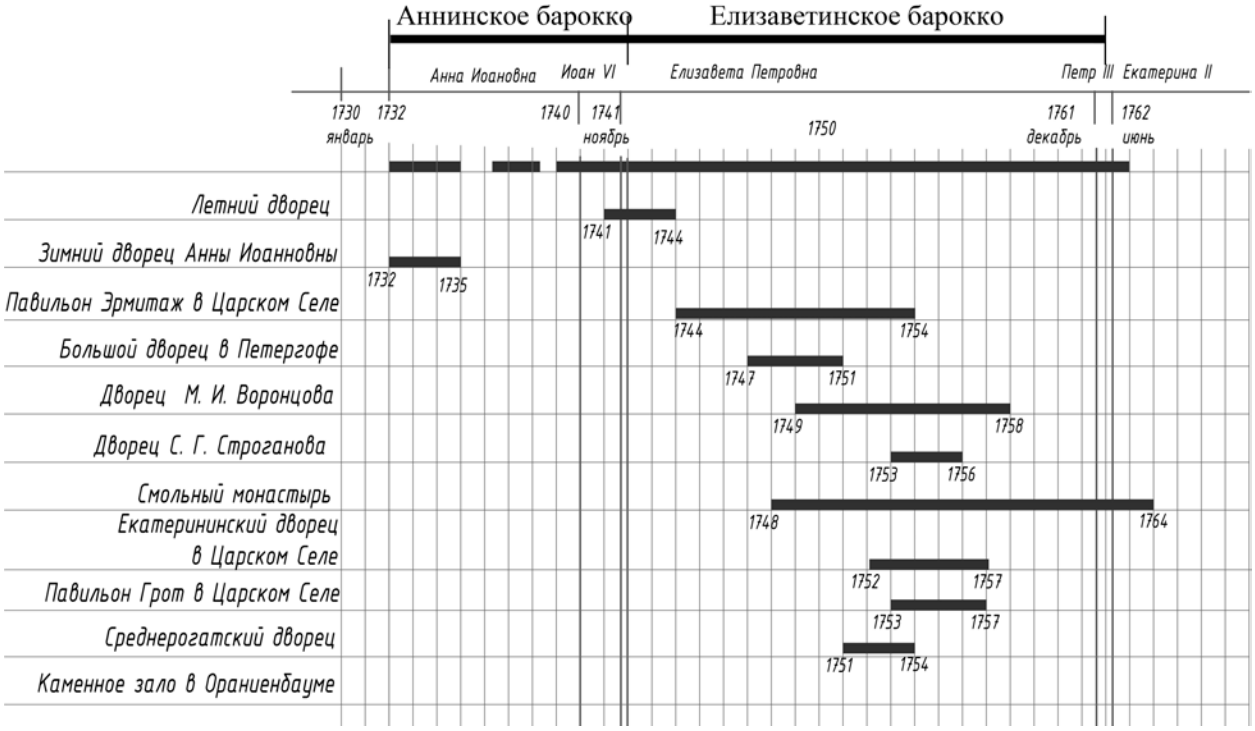
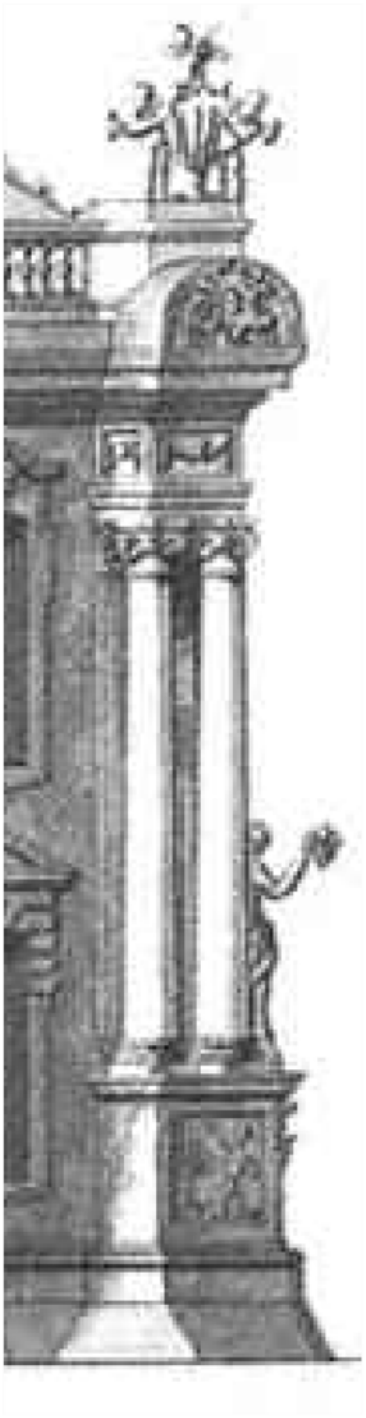


Рисунок 3.3.2. Периодизация работы Ф. Б. Растрелли в Санкт-Петербурге в период елизаветинского барокко

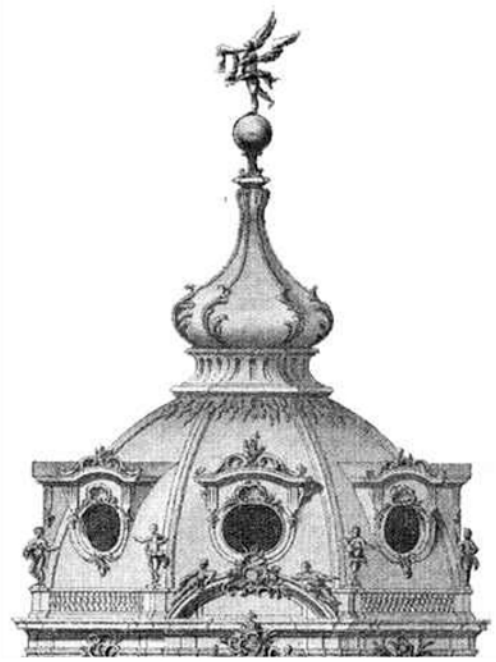
Елизаветинское барокко 1742 - нач.1760-х гг. ***Франческо Бартоломео Растрелли***

Композитный ордер



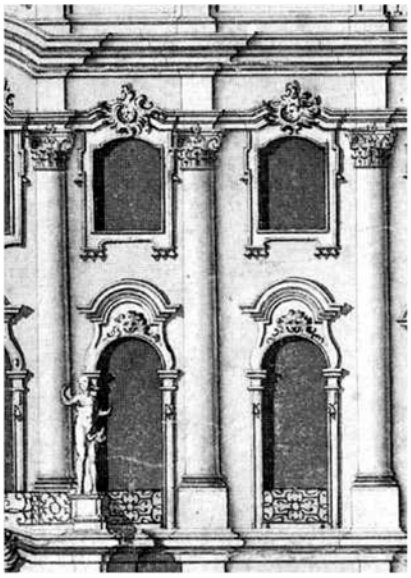
Фрагмент чертежа фасада павильона Эрмитаж в Царском Селе, 1747 г., арх. Ф. Б. Растрелли

Купол



Фрагмент чертежа фасада павильона Монбижу в Царском Селе, 1750-е гг., арх. Ф. Б. Растрелли

Оформление окон и дверей

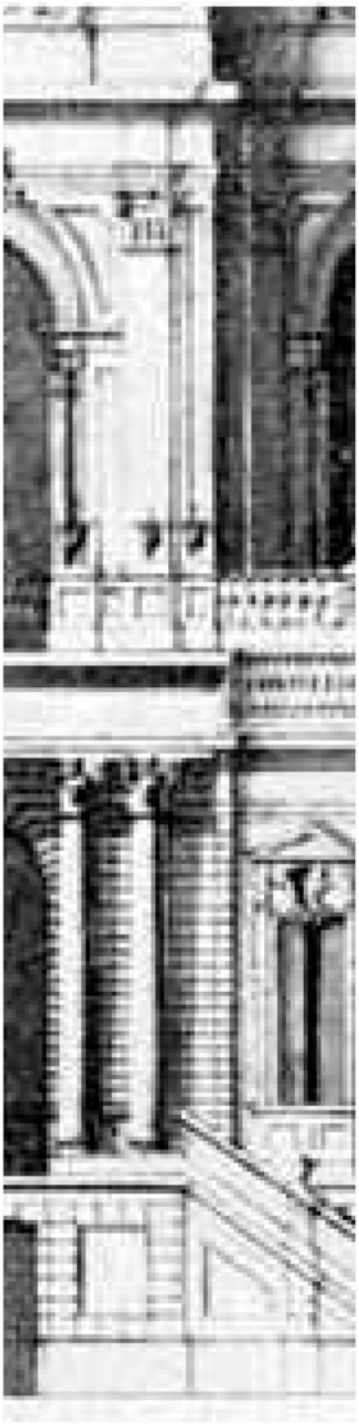


Фрагмент чертежа фасада Зимнего дворца, 1750 -е гг., арх. Ф. Б. Растрелли

Рисунок 3.3.3. Чертежи архитектурных фасадных форм мастерской Ф. Б. Растрелли

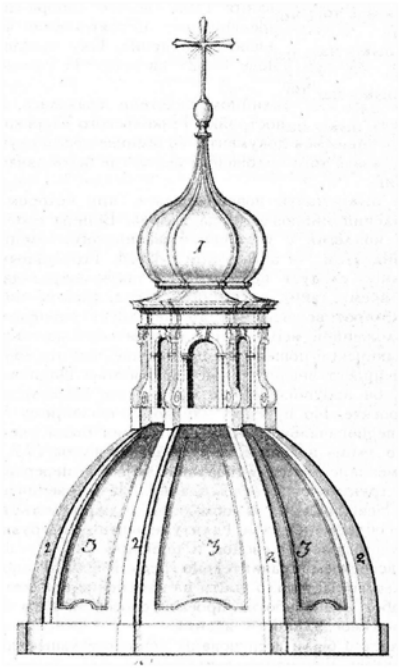
Елизаветинское барокко 1742 - нач.1760-х гг. *Савва Иванович Чевакинский*

Поэтажный ордер



Фрагмент чертежа фасада павильона Монбижу в Царском Селе, 1747 г., арх. С. И. Чевакинский

Купол



Фрагмент чертежа купола Никольского морского собора, 1757г., арх. С. И.Чевакинский

Оформление полуциркульного проема



Фрагмент чертежа павильона на острове Большого пруда в Царском Селе, 1740 г., арх. С. И. Чевакинский

Рисунок 3.3.4. Чертежи архитектурных фасадных форм мастерской С. И. Чевакинского

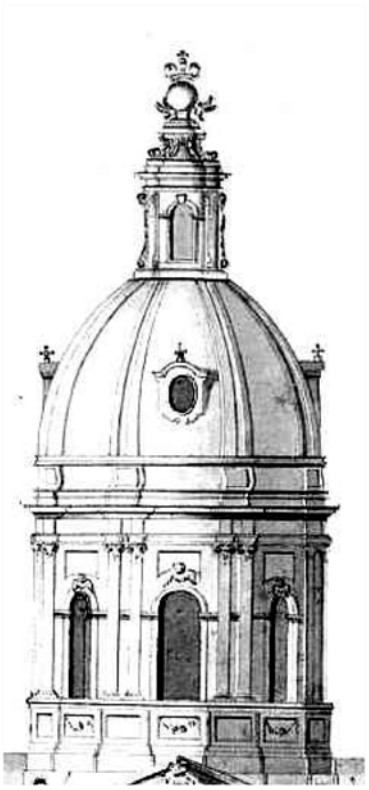
Елизаветинское барокко 1742 - нач.1760-х гг. *Пьетро Антонио Трезини*

Композитный ордер



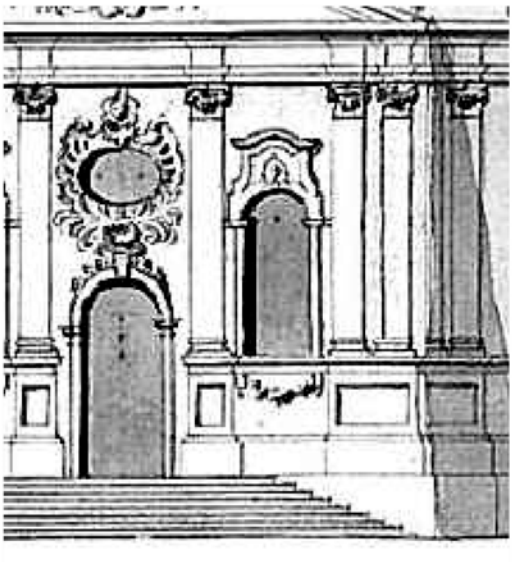
Фрагмент чертежа триумфальных ворот, 1742 г., арх. П. А. Трезини

Купол



Фрагмент чертежа церкви Спасо-Преображенского полка, арх. П. А. Трезини

Оформление окон и дверей



Фрагмент чертежа церкви Спасо-Преображенского полка, арх. П. А. Трезини

Рисунок 3.3.5. Чертежи архитектурных фасадных форм мастерской П. А. Трезини

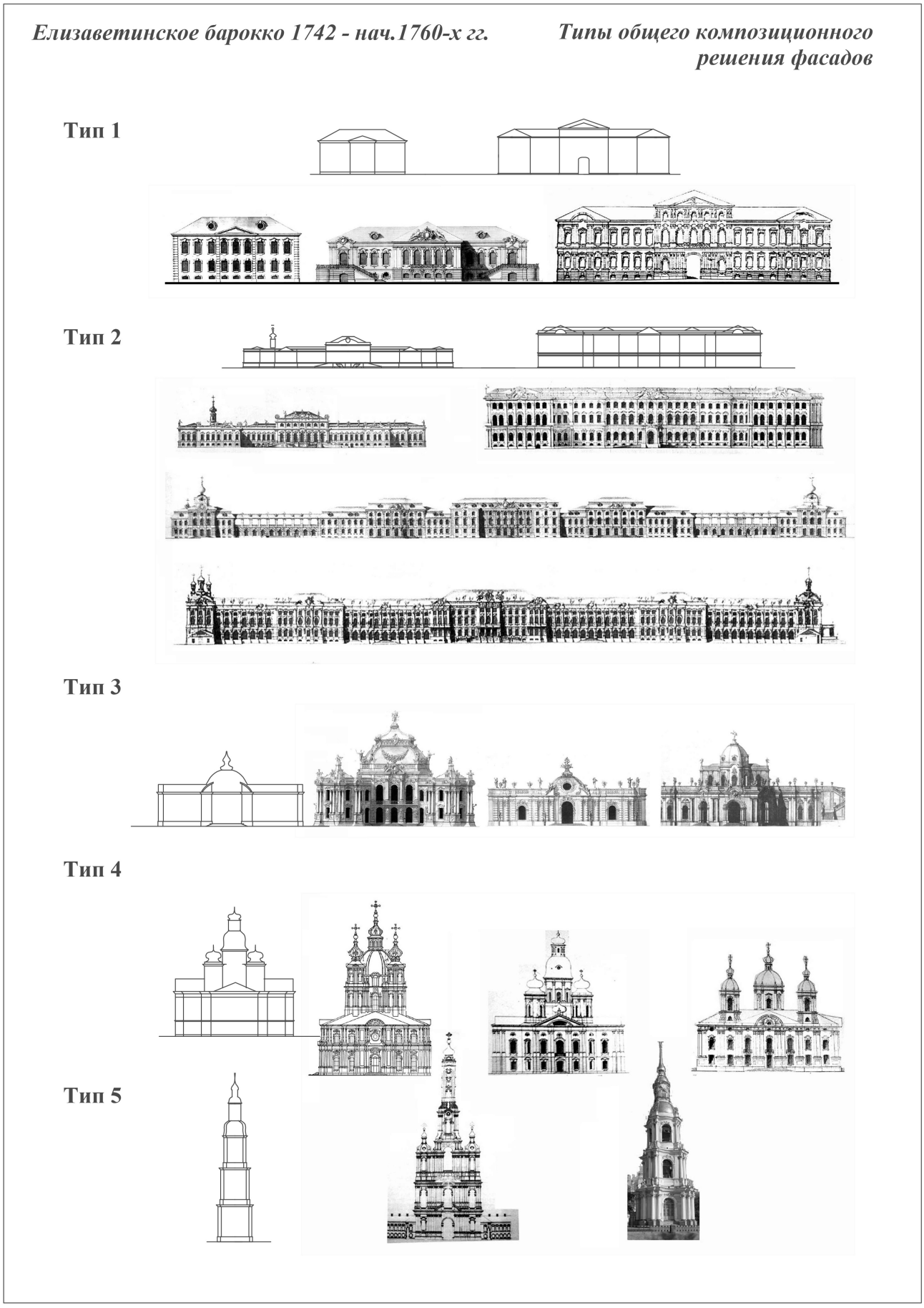


Рисунок 3.3.6. Общее композиционное решение фасадов елизаветинского барокко

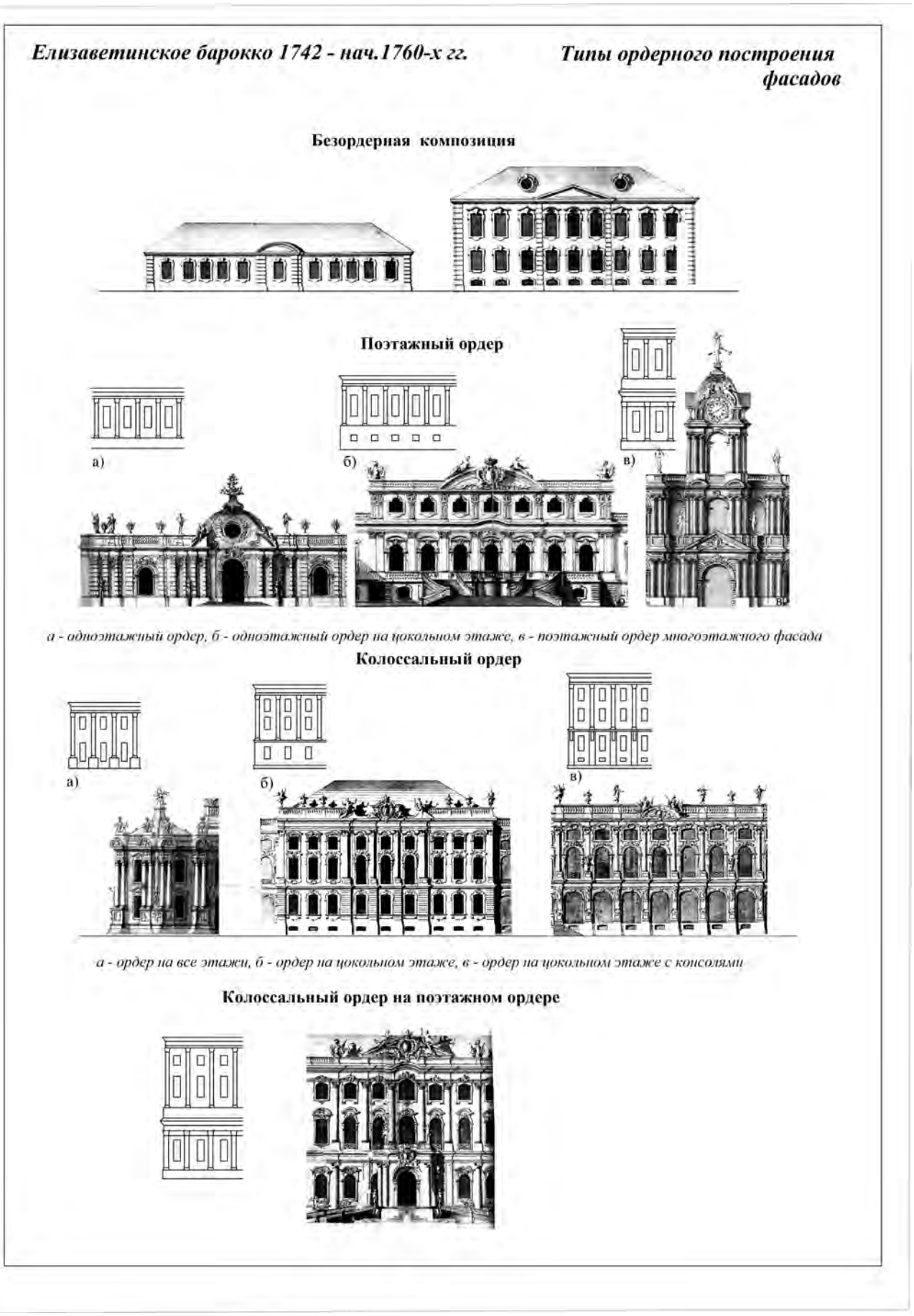


Рисунок 3.3.7. Типы ордерного построения фасадов елизаветинского барокко

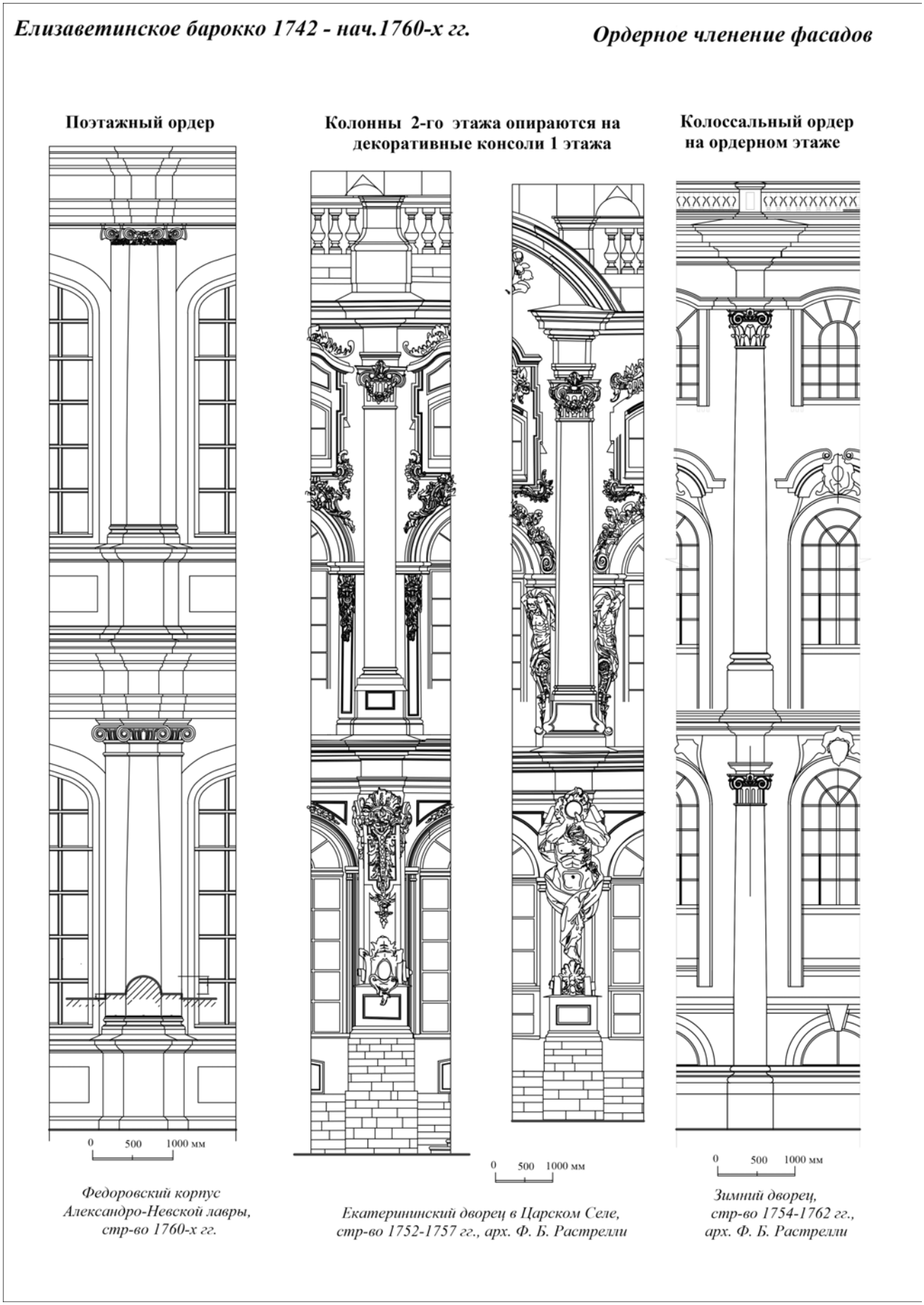
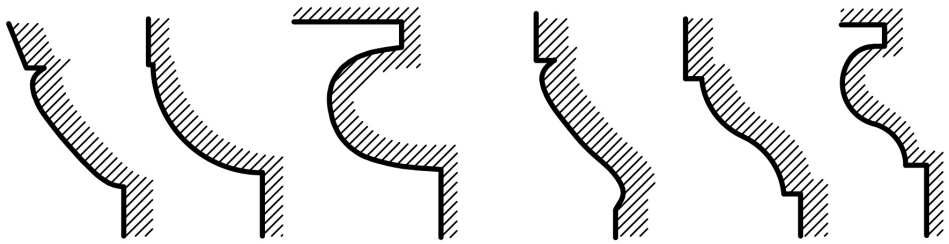
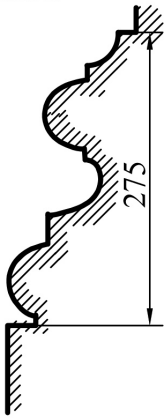


Рисунок 3.3.8. Поэтажный и колоссальный ордера елизаветинского барокко

Сравнение греческих, римских и барочных криволинейных обломов

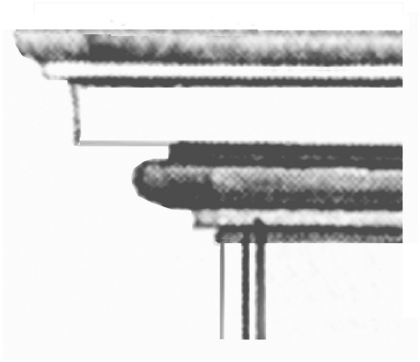


Атическая база

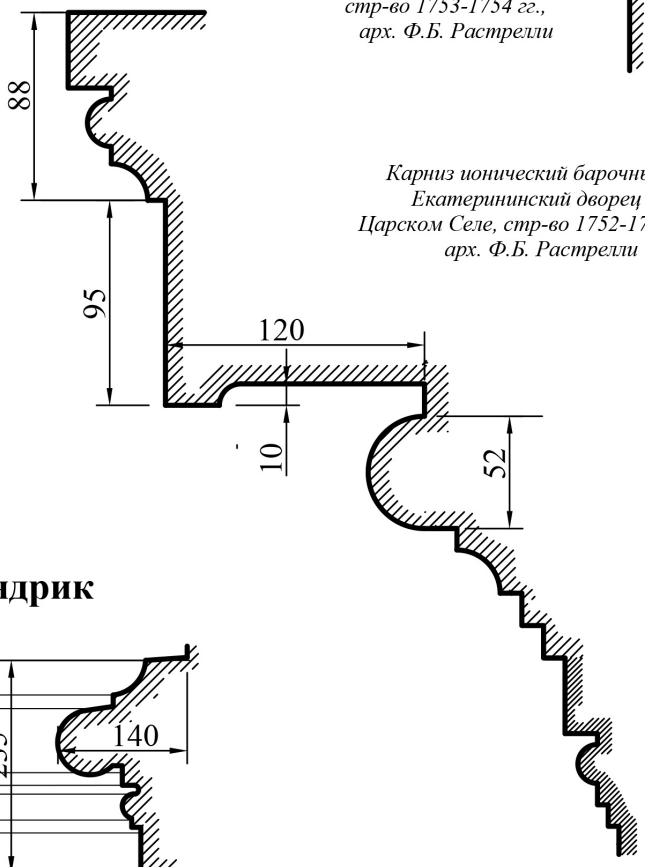


Атическая база колоны Строгановского дворца, стр-во 1753-1754 гг., арх. Ф.Б. Растрелли

Карниз

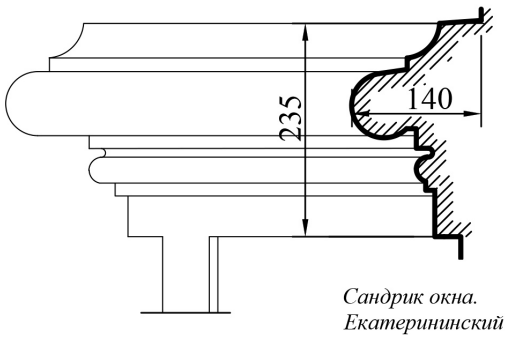


Окно Момплезира., чертеж арх. Ф.Б. Растрелли



Карниз ионический барочный Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф.Б. Растрелли

Сандрик



Сандрик окна. Екатерининский дворец в ЦарскомСеле, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф.Б. Растрелли

Рисунок 3.3.9. Обломы и профили елизаветинского барокко

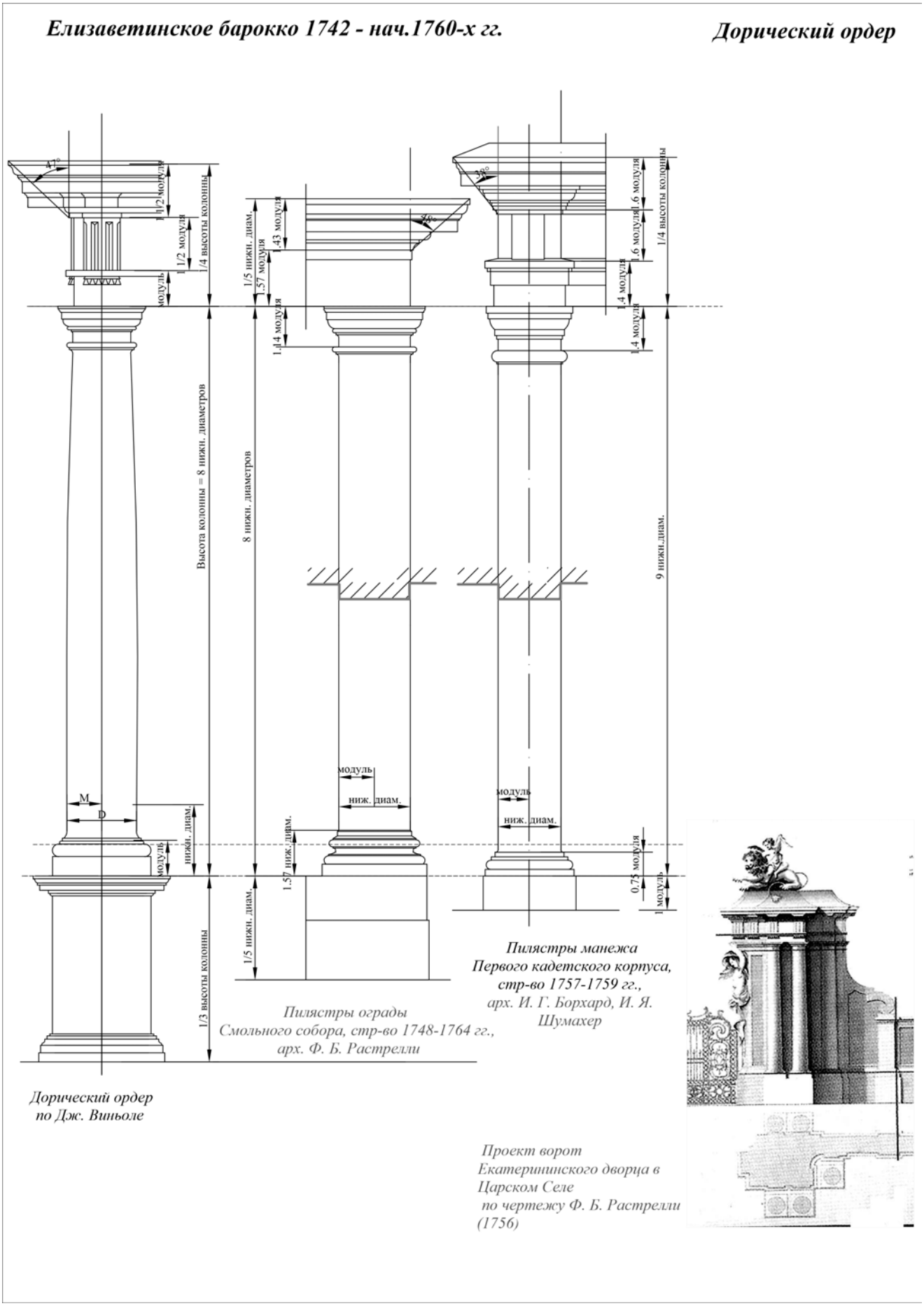


Рисунок 3.3.10. Дорический ордер елизаветинского барокко

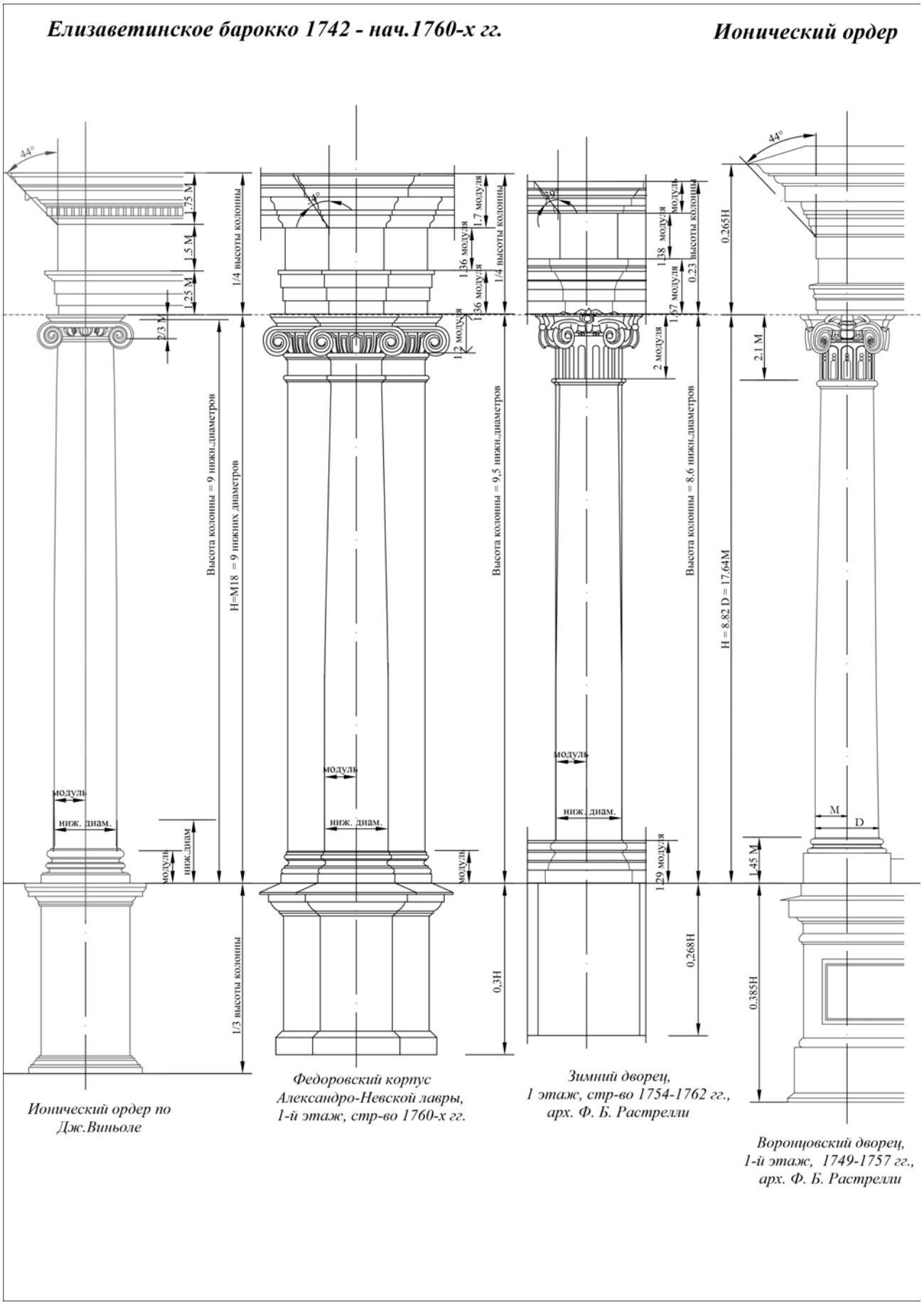


Рисунок 3.3.11. Ионический ордер елизаветинского барокко

Элементы ордера	По Дж. Виньоле	Елизаветинское барокко
Высота колонн	8 нижних диаметров	8–9 нижних диаметров
Высота антаблемента	1/4 высоты колонны	1/4–1/5 высоты колонны
Высота пьедестала	1/3 высоты колонны	1/5 высоты колонны и менее
Утонение колонн	1/6 нижнего диаметра	—
Количество каннелюр	20 шт.	—
Высота базы	1 модуль	1–0,75 модуля
Высота капители	1 модуль	1,1–1,4 модуля
Высота архитрава	1 модуль	0–1,4 модуля
Высота фриза	1,5 модуля	1,6 модуля
Высота карниза	1,5 модуля	1,4–1,6 модуля
Вынос карниза	45°	38–48°

Рисунок 3.3.12. Сравнение пропорций дорических ордеров Дж. Виньолы и елизаветинского барокко на примере пилястр ограды Смольного собора и 1-го этажа манежа Первого кадетского корпуса

Элементы ордера	По Дж. Виньоле	Елизаветинское барокко
Высота колонн	9 нижних диаметров	8,5–9,5 нижних диаметров
Высота антаблемента	1/4 высоты колонны	1/4 высоты колонны и выше
Высота пьедестала	1/3 высоты колонны	1/3–1/4 высоты колонны
Утонение колонн	1/6 нижнего диаметра	1/5–1/6 нижнего диаметра
Количество каннелюр	24 шт.	Нет (но есть на шейке капители)
Высота базы	1 модуль	1–1,29 модуля
Высота капители	1 модуль	1,2–2 модуля
Высота архитрава	1 модуль	1,1–1,67 модуля
Высота фриза	1,5 модуля	1,36 модуля
Высота карниза	1,5 модуля	1–1,7 модуля
Вынос карниза	44°	34–44°

Рисунок 3.3.13. Сравнение пропорций ионических ордеров Дж. Виньолы и елизаветинского барокко на примере колонн Федоровского корпуса Александро-Невской лавры, Воронцовского и Зимнего дворцов

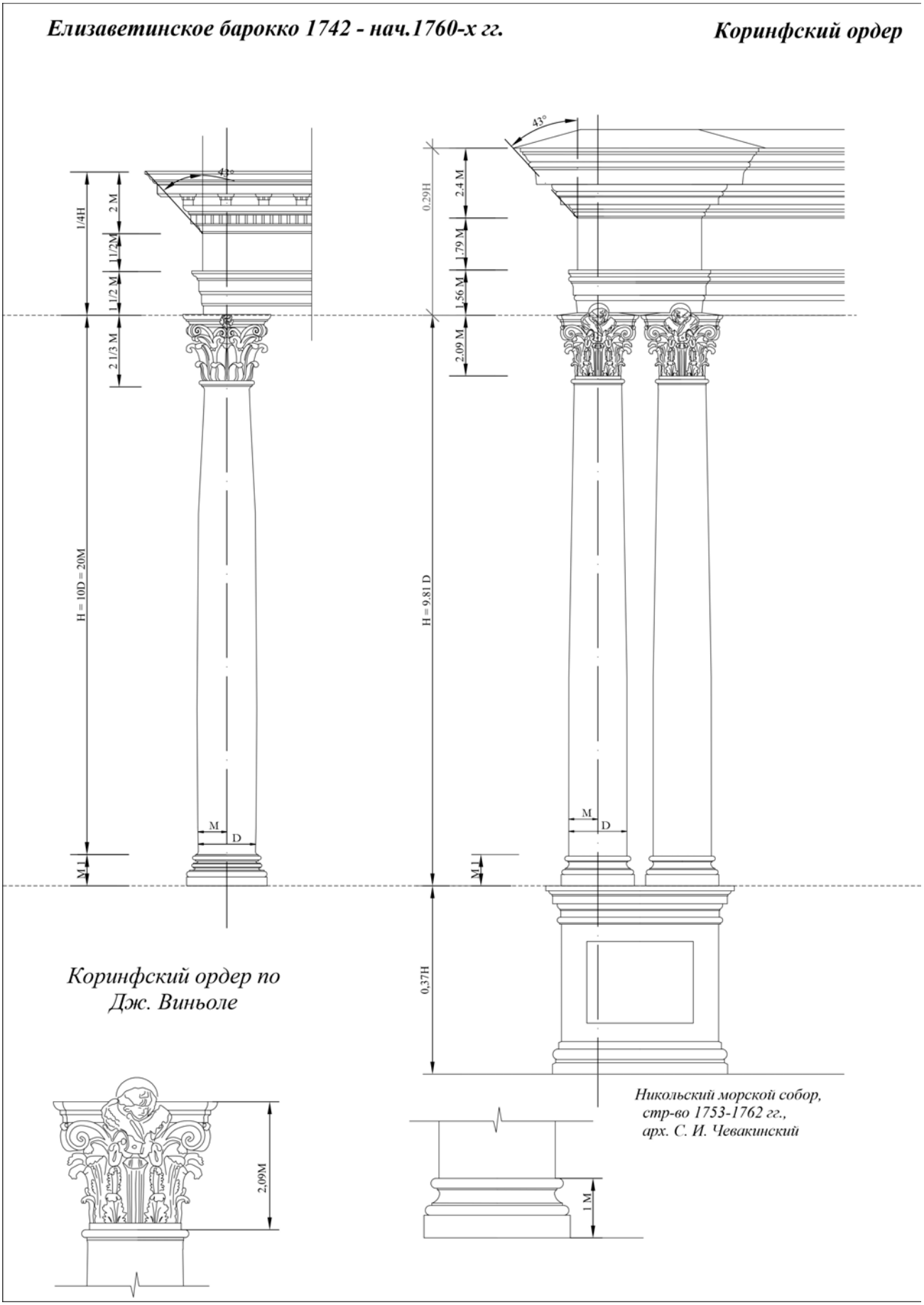


Рисунок 3.3.14. Коринфский ордер елизаветинского барокко

Елизаветинское барокко 1742 - нач.1760-х гг. ***Композитный ордер***

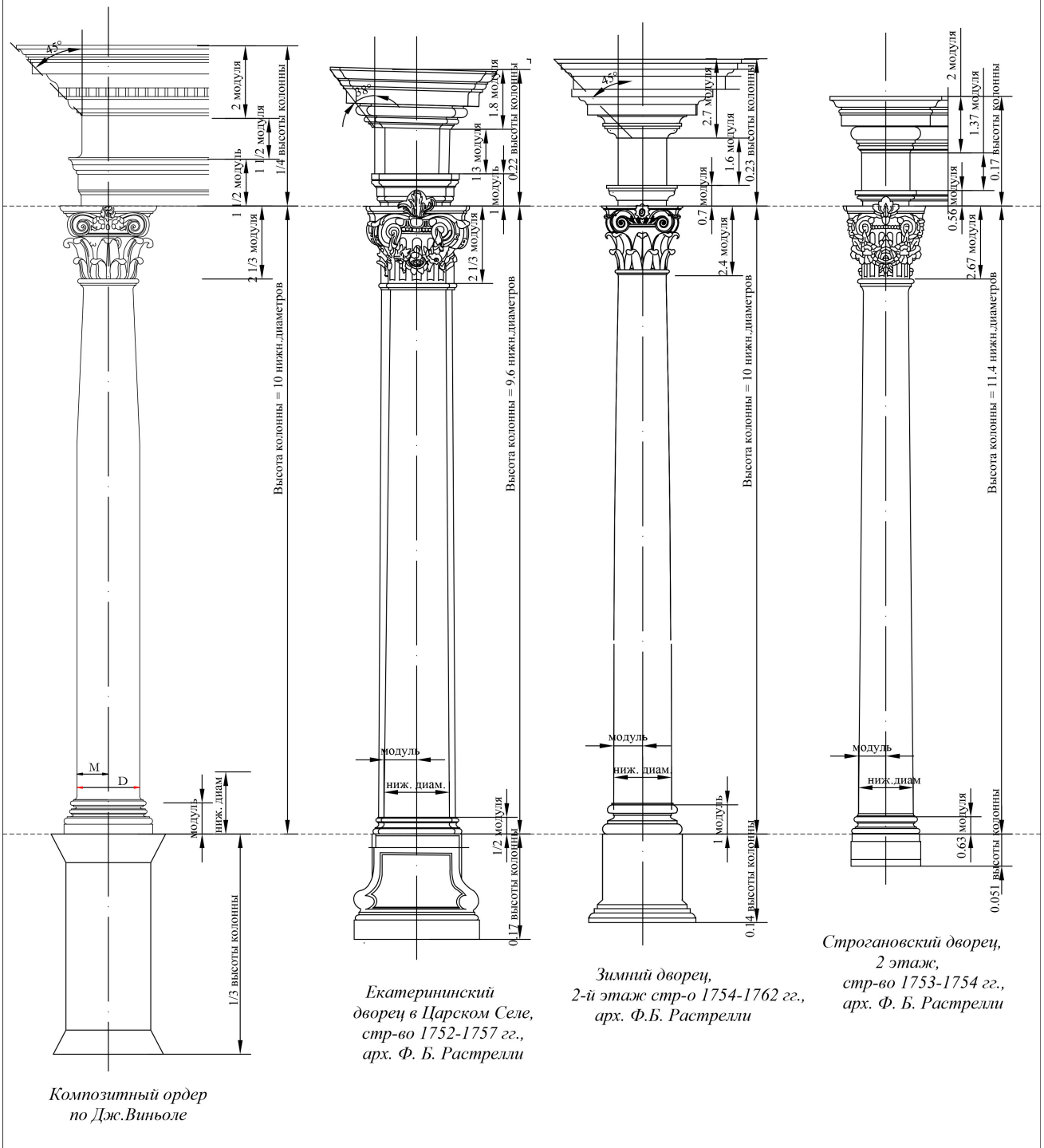
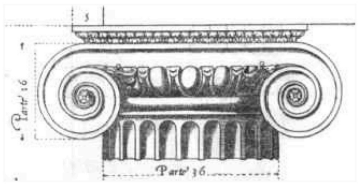


Рисунок 3.3.15. Композитный ордер елизаветинского барокко

Элементы ордера	По Дж. Виньоле	Елизаветинское барокко
Высота колонн	10 нижних диаметров	9,6–11,4 нижних диаметров
Высота антаблемента	1/4 высоты колонны	0,17–0,23 высоты колонны
Высота пьедестала	1/3 высоты колонны	Произвольная
Утонение колонн	1/6 нижнего диаметра	1/6–1/7 нижнего диаметра
Количество каннелюр	24 шт.	Нет
Высота базы	1 модуль	0,5–1 модуль
Высота капители	1 модуль	2,2–2,7 модуля
Высота архитрава	1 модуль	0,56–1 модуль
Высота фриза	1,5 модуля	1,3–1,6 модуля
Высота карниза	1,5 модуля	1,8–2,7 модуля
Вынос карниза	44°	34–45°

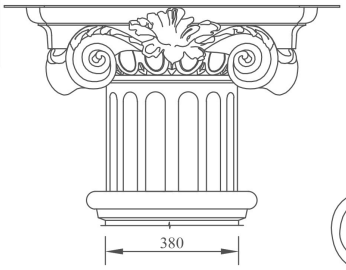
Рисунок 3.3.16. Сравнение пропорций композитных ордеров Дж. Виньолы и елизаветинского барокко на примере колонн Екатерининского дворца в Царском Селе, Зимнего и Строгановского дворцов (арх. Ф. Б. Растрелли)

Елизаветинское барокко 1742 - нач.1760-х гг. ***Капители колонн***

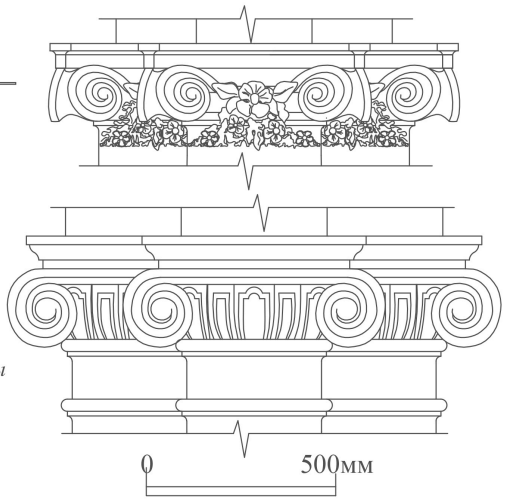


Капитель ионического ордера по Дж. Виньоле XVI в.

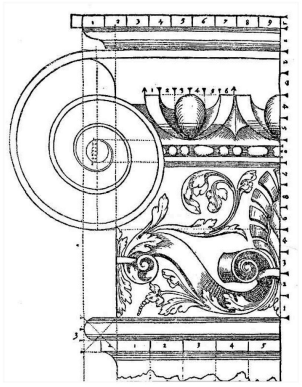
Ионический ордер



Капитель угловой башни ограды Смольного монастыря, стр-во 1754-1764 гг., арх. Ф. Б. Растрелли



Федоровский корпус Александро-Невской лавры, 1-й и 2-й этажи, стр-во 1760-х гг.

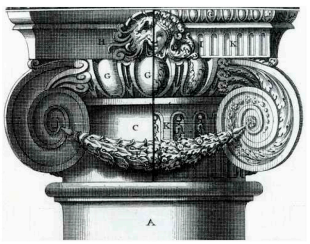


Капитель ионического ордера по Гансу Блюму XVI в.

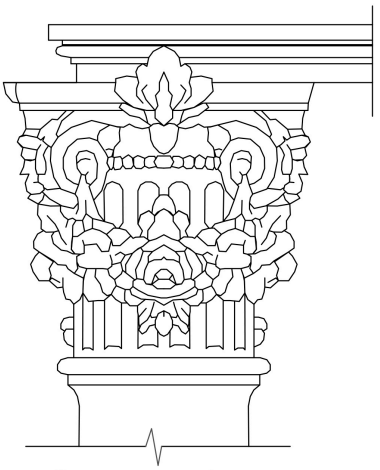
Композитный ордер



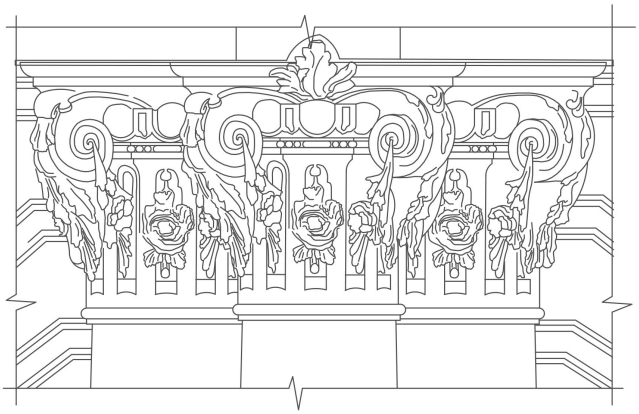
Капитель композитного ордера по Дж. Виньоле XVI в.



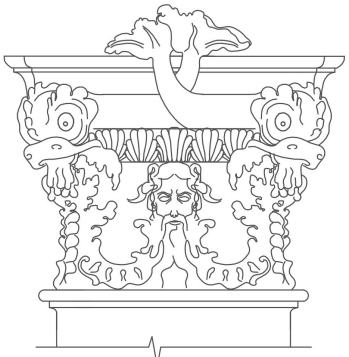
Капитель композитного ордера О.-Ш. д'Авиле (конец XVII в.)



Строгановский дворец, стр.1753-1756 гг., арх. Ф. Б. Растрелли



Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф. Б. Растрелли

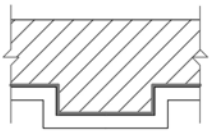


Павильон Грот в Царском Селе, стр-во 1755-1758 гг., арх. Ф.Б. Растрелли

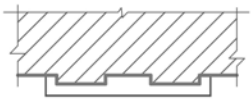
Рисунок 3.3.17. Капители елизаветинского барокко

Елизаветинское барокко 1742 - нач.1760-х гг. ***Примыкание колонн к стене***

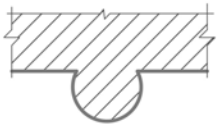
Пилястра



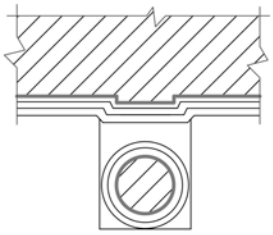
Двойные пилястры



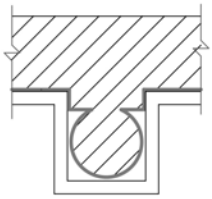
Полуколонна



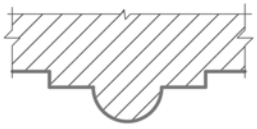
Отдельно стоящая колонна с пилястрой



Колонна, примыкающая к пилястре



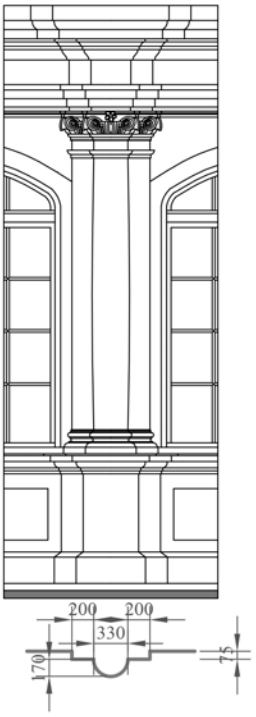
Полуколонна, примыкающая к двум пилястрам



Оформление угла колоннами с пилястрами

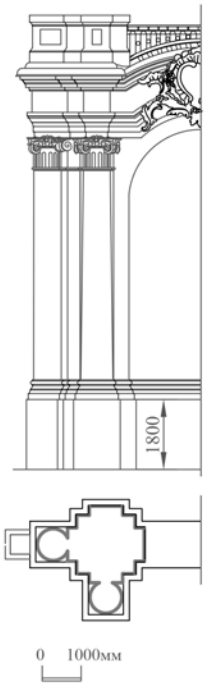


Полуколонна с двумя пилястрами



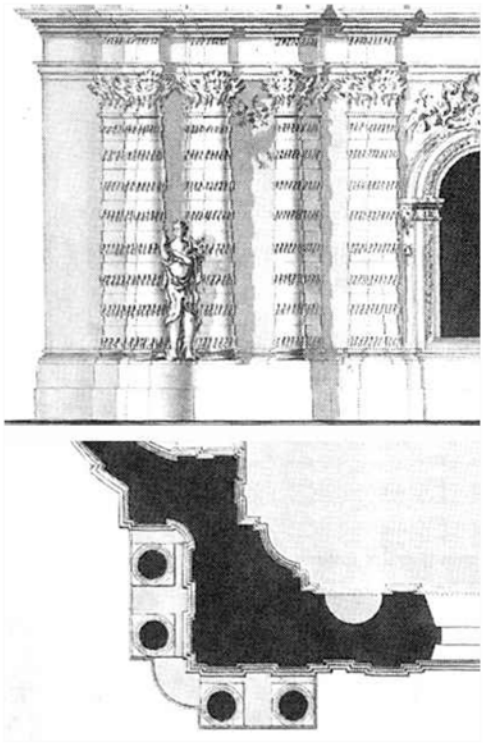
Семинарский корпус Александро-Невской лавры, стр-во 1760-х гг.

Оформление столба колоннами и пилястрами



Зимний дворец, стр-во 1754-1762 гг., арх. Ф. Б. Растрелли

Двойные колонны с пилястрами



Павильон Грот в Царском Селе, стр-во 1755-1758 гг., рис. арх. Ф.Б. Растрелли

Рисунок 3.3.18. Приемы примыкания колонн к стене елизаветинского барокко

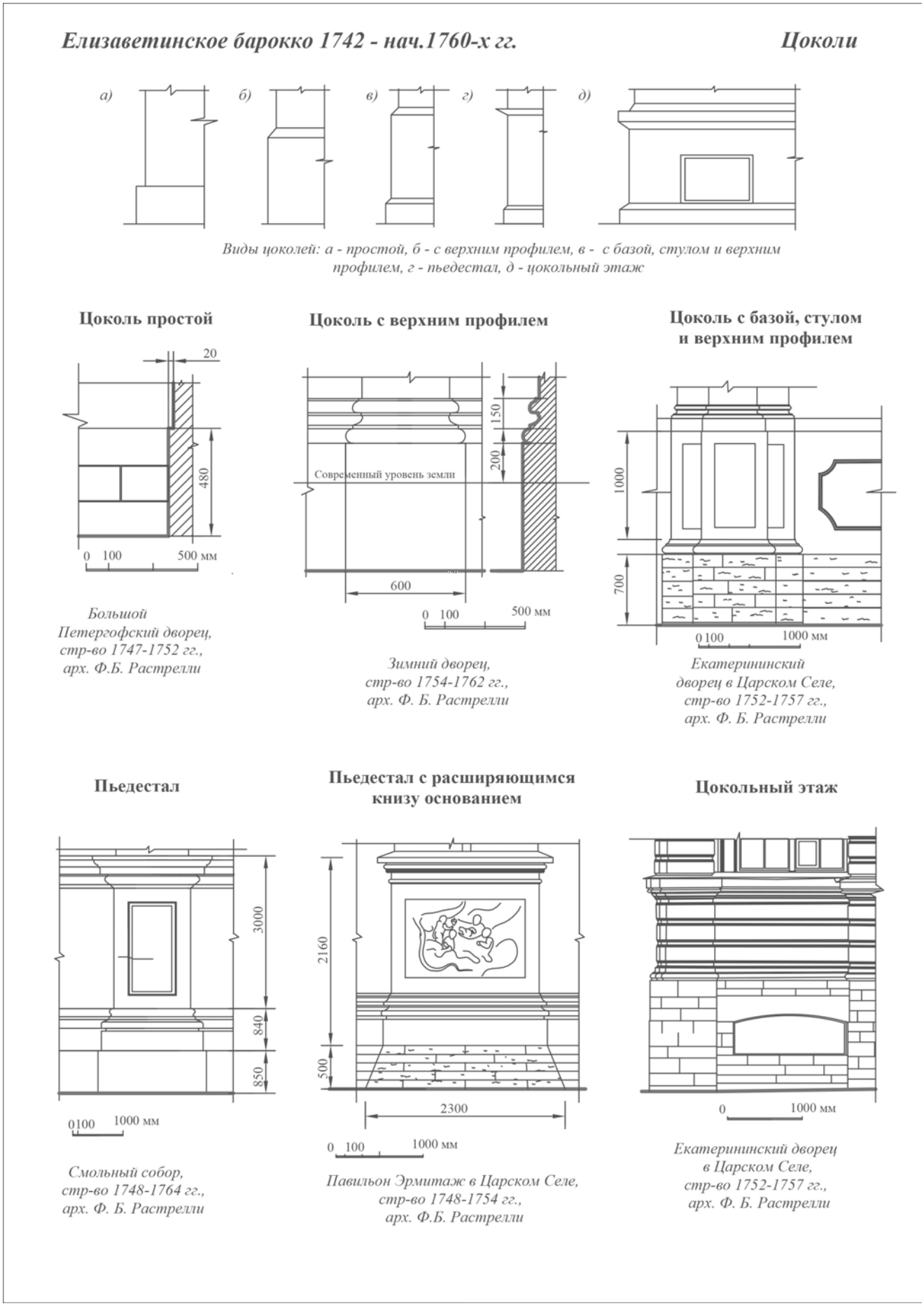
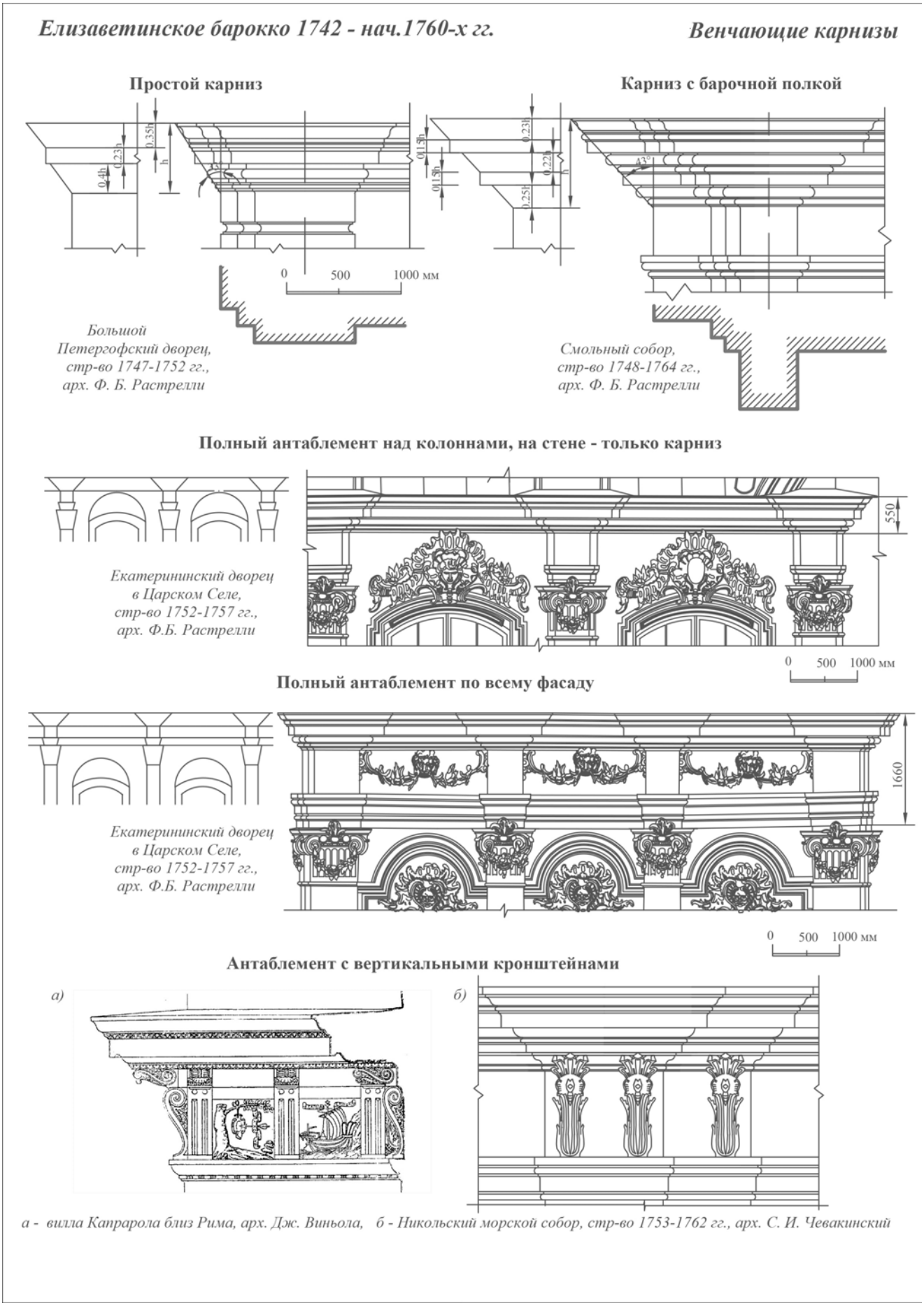


Рисунок 3.3.19. Цоколи елизаветинского барокко

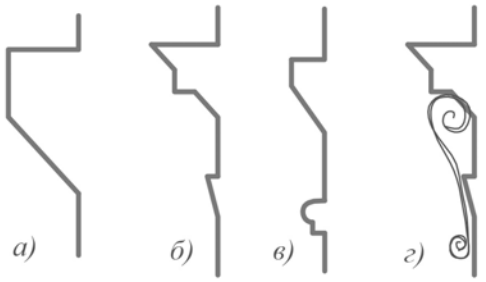


а - вилла Капрарола близ Рима, арх. Дж. Виньола, б - Никольский морской собор, стр-во 1753-1762 гг., арх. С. И. Чевакинский

Рисунок 3.3.20. Венчающие карнизы елизаветинского барокко

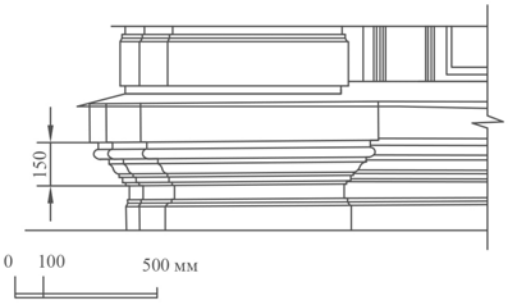
Елизаветинское барокко 1742 - нач.1760-х гг. *Межэтажные карнизы*

Сечения межэтажных и подоконных карнизов



Решение межэтажных карнизов в массах:
а - гурт, б - антаблемент,
в - искаженный антаблемент, г - карниз на вертикальных кронштейнах

Гурт
Подоконный карниз



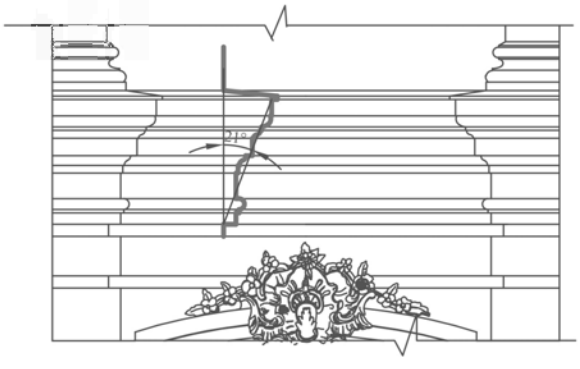
Екатерининский дворец
в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг.,
арх. Ф.Б. Растрелли

Межэтажный карниз в виде антаблемента

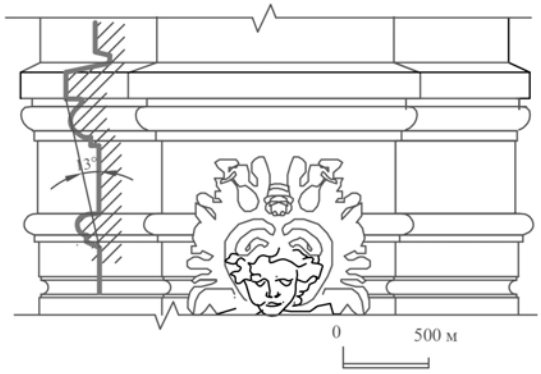


Зимний дворец, стр. 1754-1762 гг., арх. Ф. Б. Растрелли

Межэтажный карниз в виде искаженного антаблемента



Шереметевский дворец, стр-во 1753-1755 гг.,
арх. С. И.Чевакинский



Строгановский дворец,
стр.1753-1756 гг., арх. Ф. Б. Растрелли

Рисунок 3.3.21. Межэтажные карнизы елизаветинского барокко

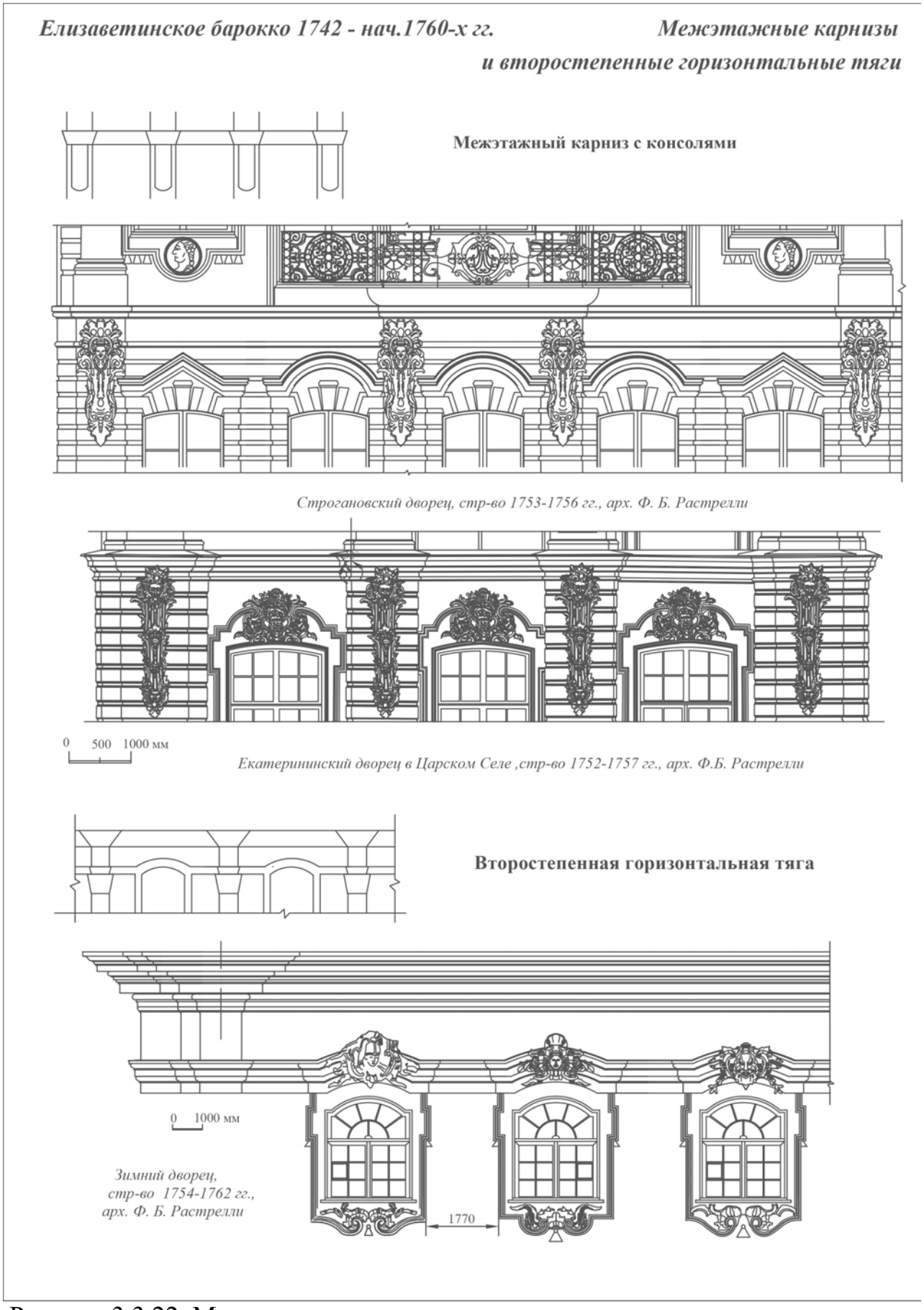


Рисунок 3.3.22. Межэтажные карнизы и второстепенные тяги елизаветинского барокко

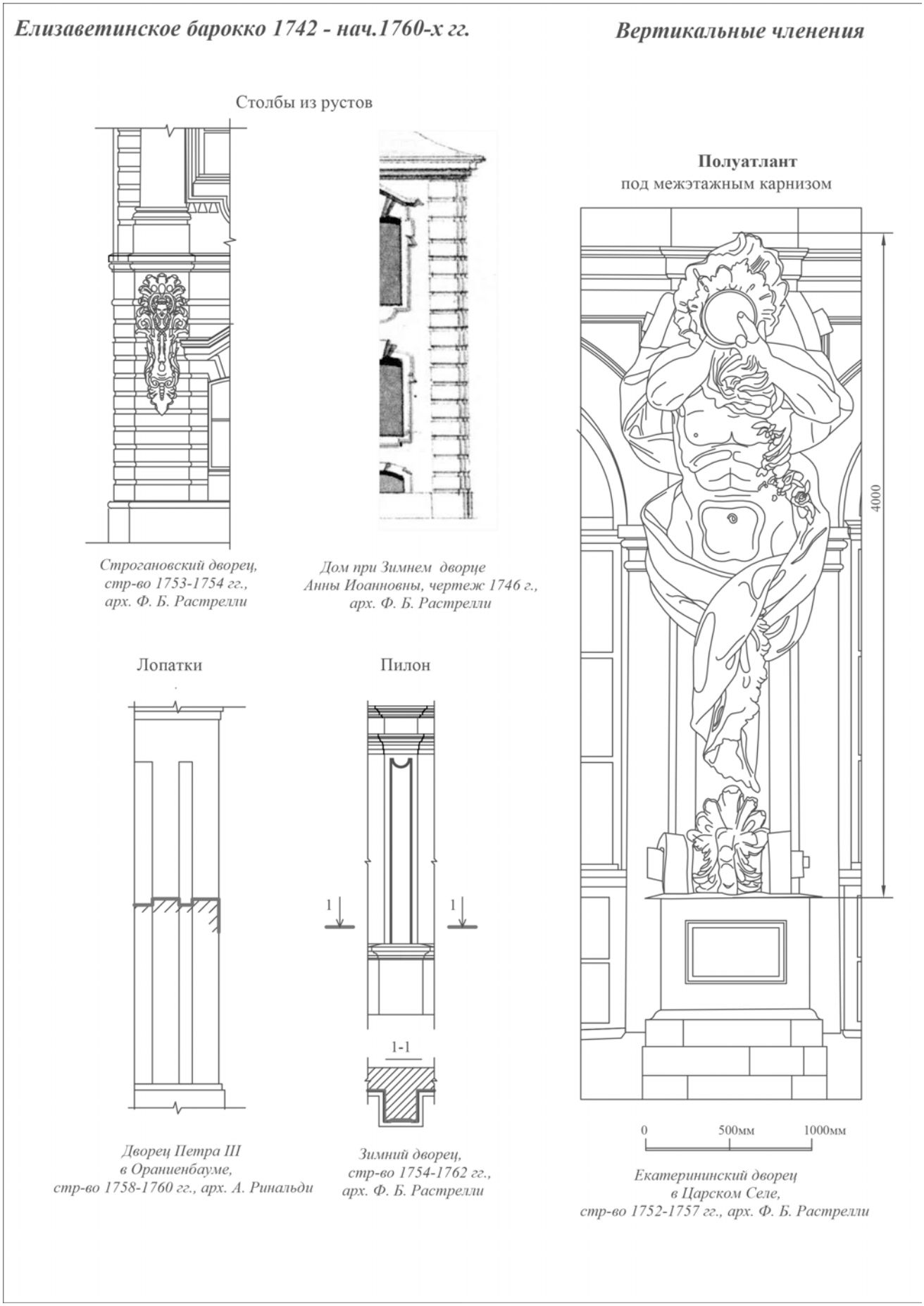


Рисунок 3.3.23. Вертикальные членения стен елизаветинского барокко

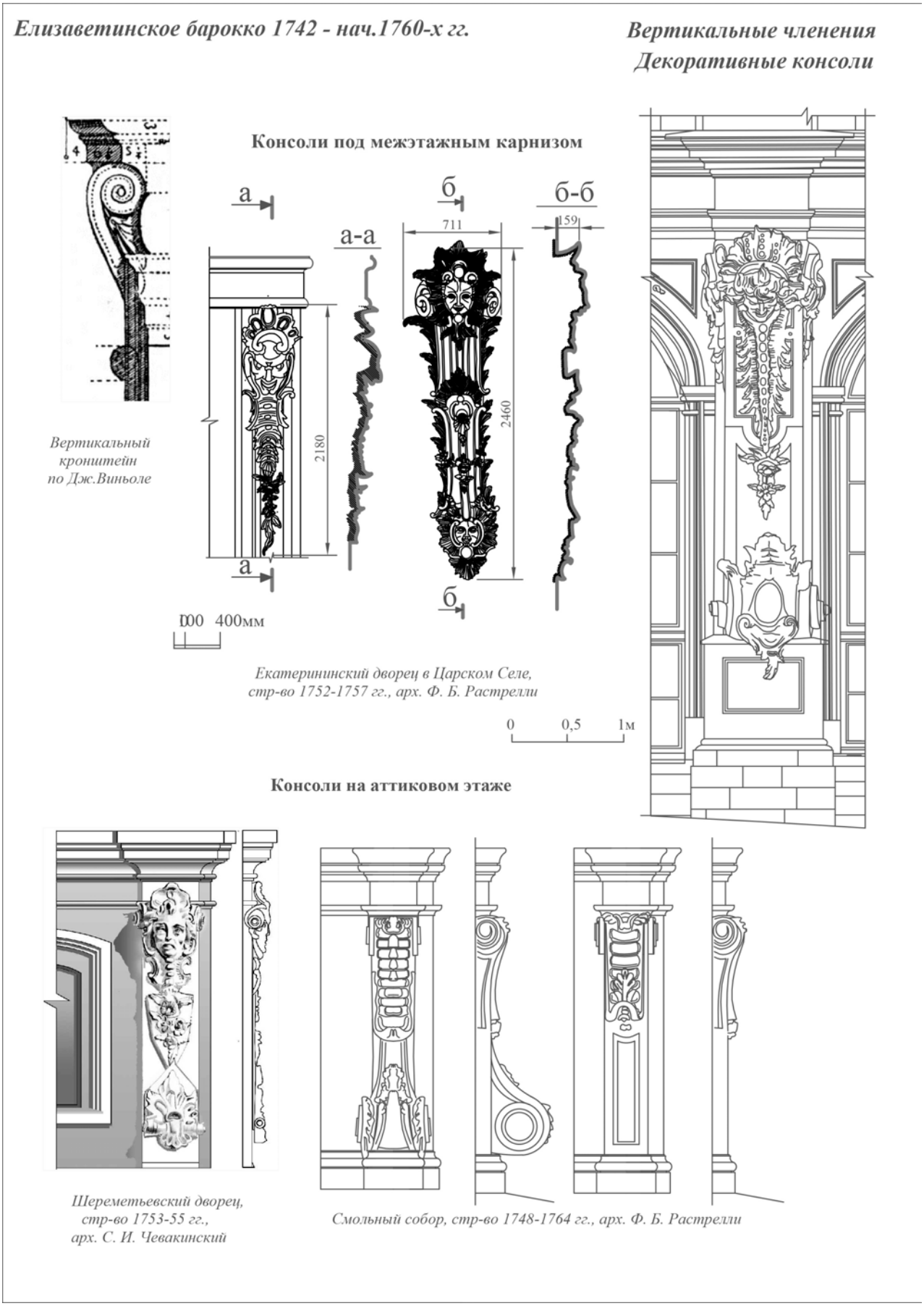


Рисунок 3.3.24. Вертикальные членения и декоративные консоли елизаветинского барокко

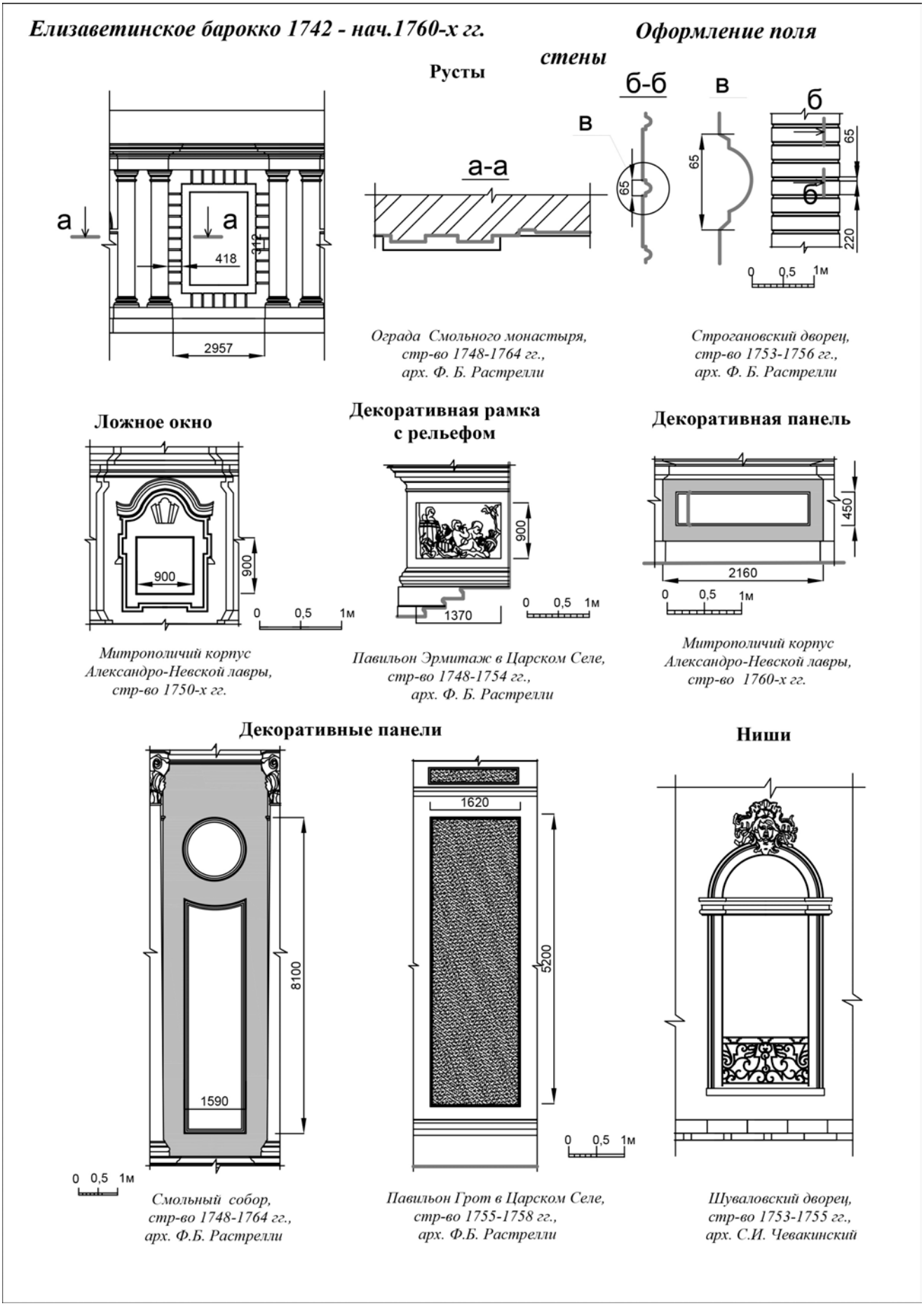


Рисунок 3.3.25. Оформление поля стены елизаветинского барокко

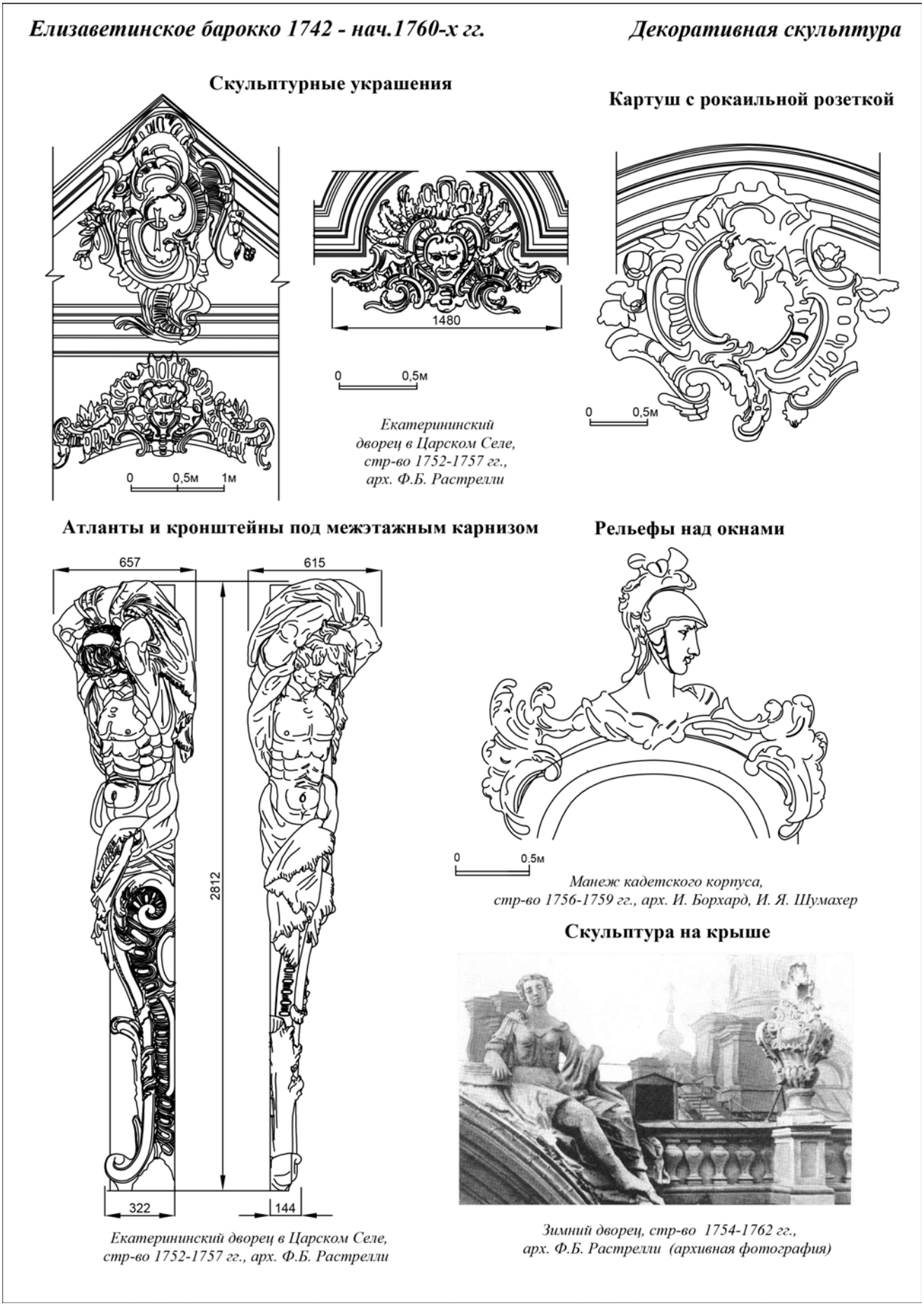
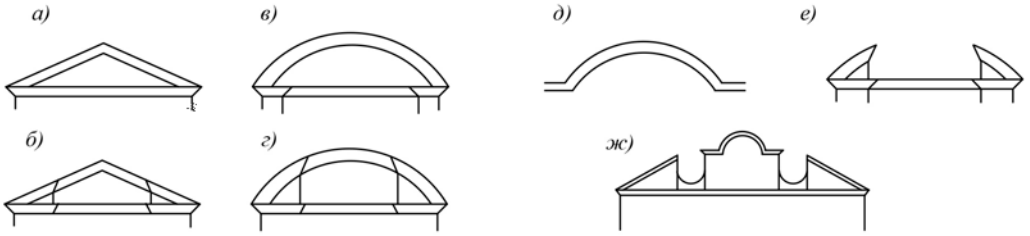


Рисунок 3.3.26. Декоративная фасадная скульптура елизаветинского барокко

Елизаветинское барокко 1742 - нач.1760-х гг. ***Фронтоны***

Виды фронтонов



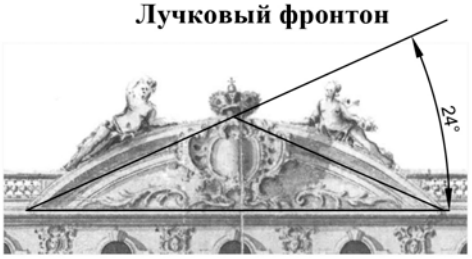
а - треугольный, б - раскрепованный треугольный, в -лучковый, г - раскрепованный лучковый, д - лучковый полуфронтон, е - выгрызенный , ж - сложный фигурный

Треугольный фронтон



Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1756 гг., арх. Ф. Б. Растрелли

Лучковый фронтон



Летний дворец, стр-во. 1741-1744 гг., арх. Ф. Б. Растрелли

Полуфронтон



Строгановский дворец, стр-во 1753-1756 гг., арх. Ф.Б. Растрелли

Раскрепованный лучковый фронтон



Строгановский дворец, стр-во 1753-1756 гг., арх. Ф.Б. Растрелли

Сложный фигурный фронтон



0 1000 мм

Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф. Б. Растрелли

Выгрызенный фронтон

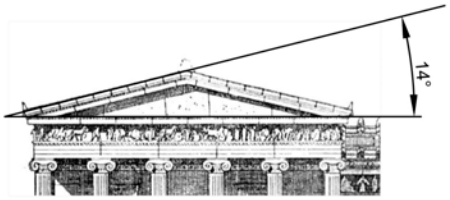


Павильон Грот в Царском Селе, стр-во 1755-1758 гг., арх. Ф.Б. Растрелли

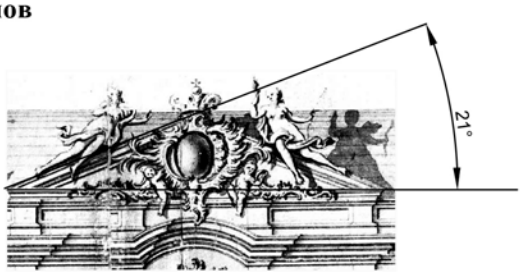
Рисунок 3.3.27. Фронтоны елизаветинского барокко

Елизаветинское барокко 1742 - нач.1760-х гг. ***Фронтоны***

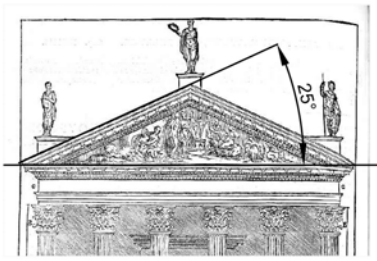
Построение фронтонов



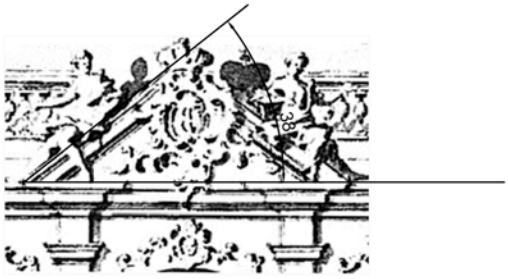
Греческий фронтон храма Эрехтейона в Афинах



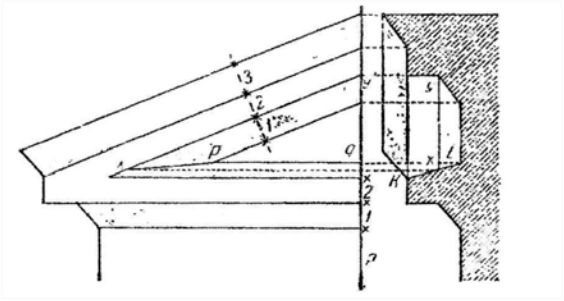
Зимний дворец, стр-во 1754-1762 гг., арх. Ф. Б. Растрелли



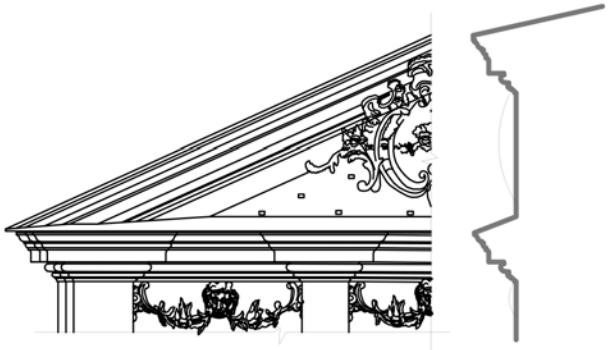
Римский фронтон по А. Палладио



Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф. Б. Растрелли



Построение классического фронтона по И. Б. Михаловскому



Построение фронтона Екатерининского дворца в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф. Б. Растрелли

Лучковый фронтон над сдвоенной колонной



Павильон Эрмитаж в Царском Селе, стр-во 1748-1754 гг., арх. Ф.Б.Растрелли

Аттик с фронтоном

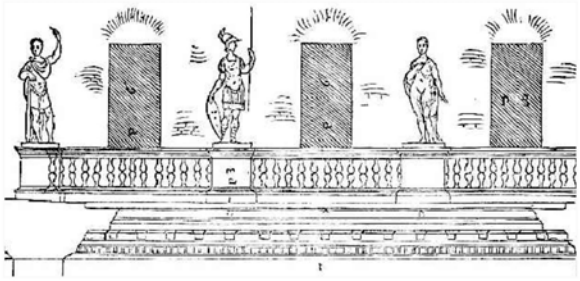


Шереметевский дворец, стр-во 1753-55 гг., арх. С. И. Чевакинский

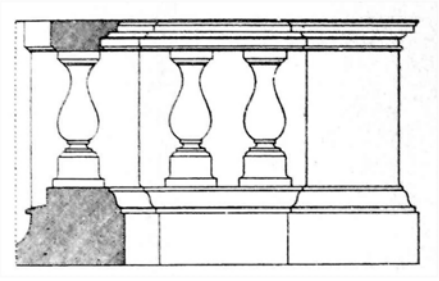
Рисунок 3.3.28. Фронтоны елизаветинского барокко

Елизаветинское барокко 1742 - нач.1760-х гг. ***Парапеты, балюстрады, балясины***

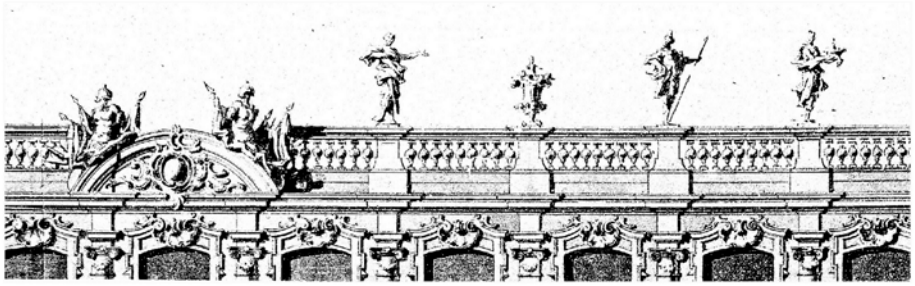
Парапеты



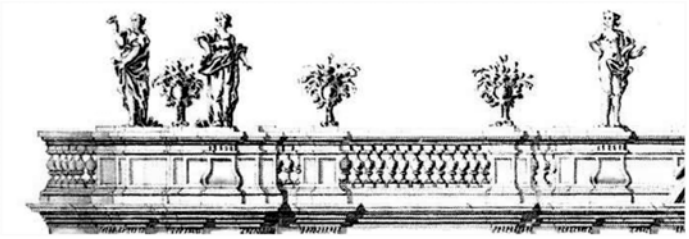
Парапет по А. Палладио



Балюстрада Дж. Виньолы

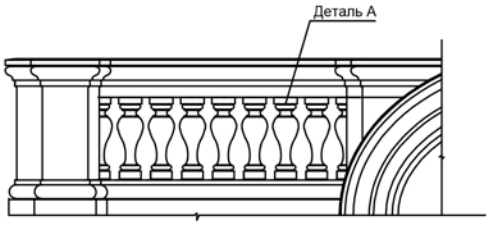


Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф. Б. Растрелли

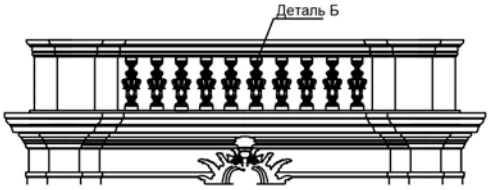


Павильон Грот в Царском Селе, стр-во 1755-1758 гг., чертеж арх. Ф.Б. Растрелли

Балюстрады и балясины



Павильон Эрмитаж в Царском Селе, стр-во 1748-1754 гг., арх. Ф.Б. Растрелли

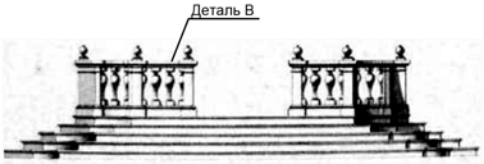


Митрополичий корпус Александро-Невской лавры, стр-во 1760-х гг.







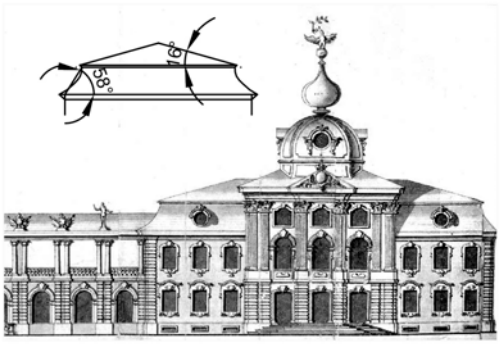


Проект балюстрады, 1746 г., арх. Ф. Б. Растрелли

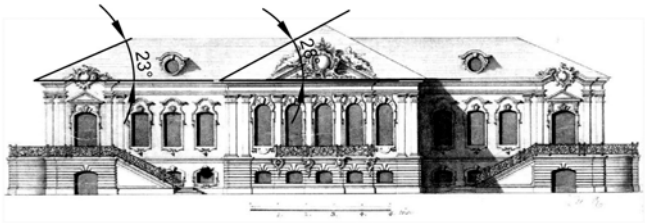
Рисунок 3.3.29. Парапеты и балюстрады елизаветинского барокко

Елизаветинское барокко 1742 - нач.1760-х гг. ***Крыши, купола***

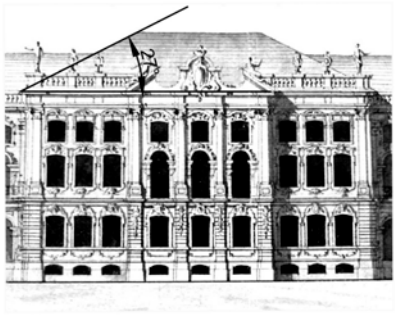
Крыши



Большой Петергофский дворец,
стр-во 1747-1752 гг., арх. Ф .Б. Растрелли

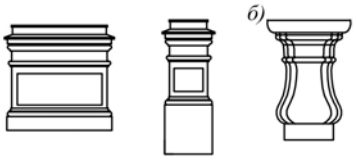


Среднерогатский дворец,
стр-во 1751-1754 гг., арх. Ф.Б. Растрелли



Зимний дворец, стр-во 1754-1762 гг.,
арх. Ф. Б. Растрелли

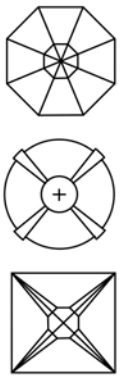
Дымовые трубы

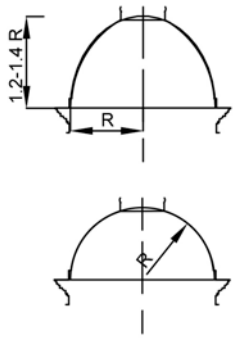


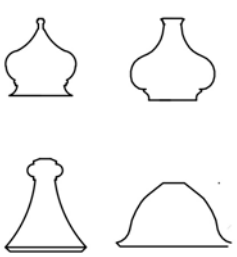
а - Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф. Б. Растрелли;
б - Строгановский дворец, стр-во 1752-1756 гг., арх. Ф.Б. Растрелли (по реставрационным чертежам)

Купола





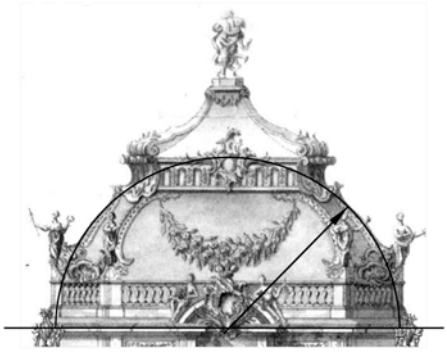




Части барочного купола



Павильон Монбижу в Царском Селе,
стр-во нач.1750-х гг., арх. Ф.Б. Растрелли



Эрмитаж в Царском Селе,
стр-во 1748-1754 гг., арх. Ф.Б. Растрелли

Рисунок 3.3.30. Крыши и купола елизаветинского барокко

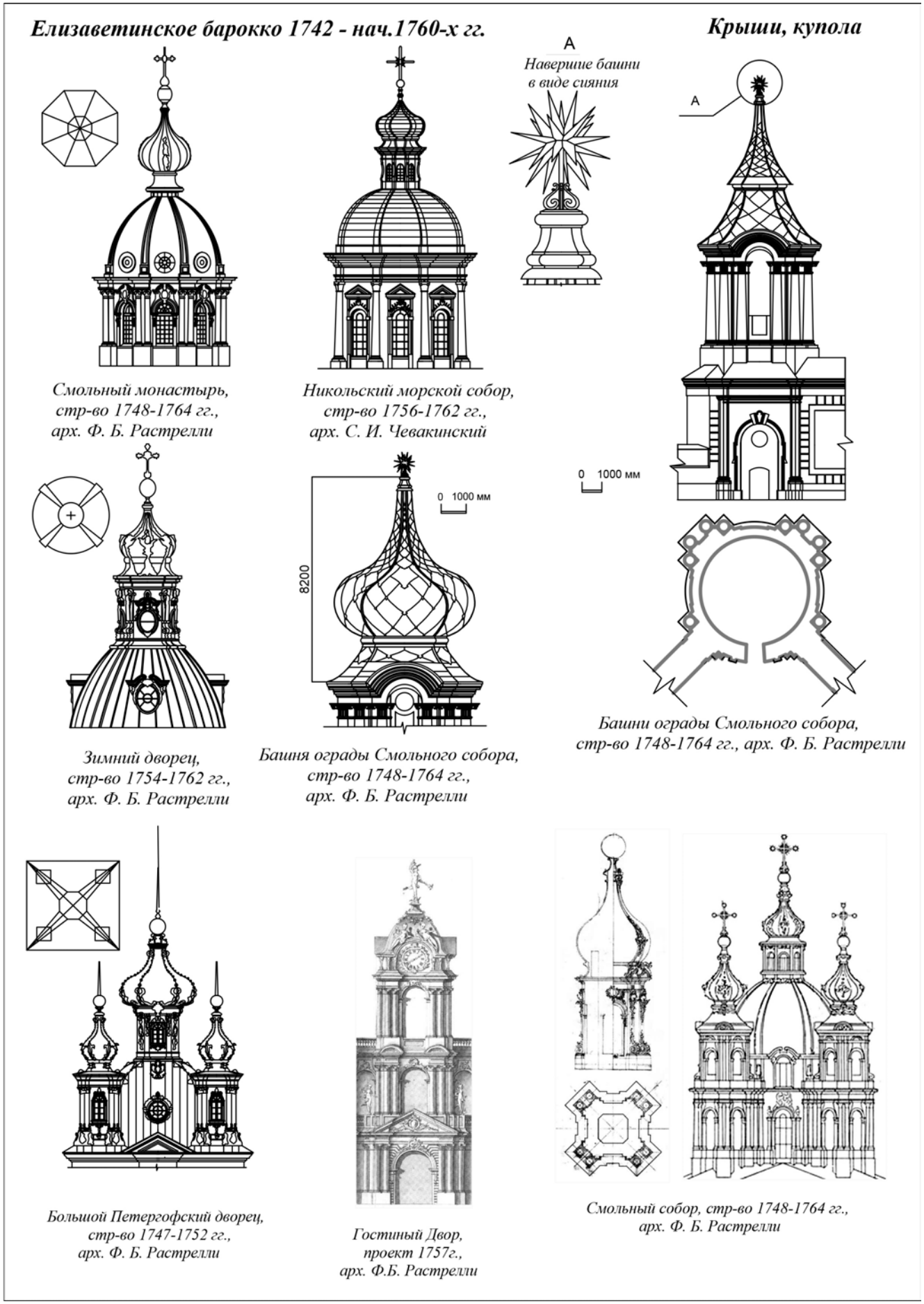


Рисунок 3.3.31. Купола елизаветинского барокко

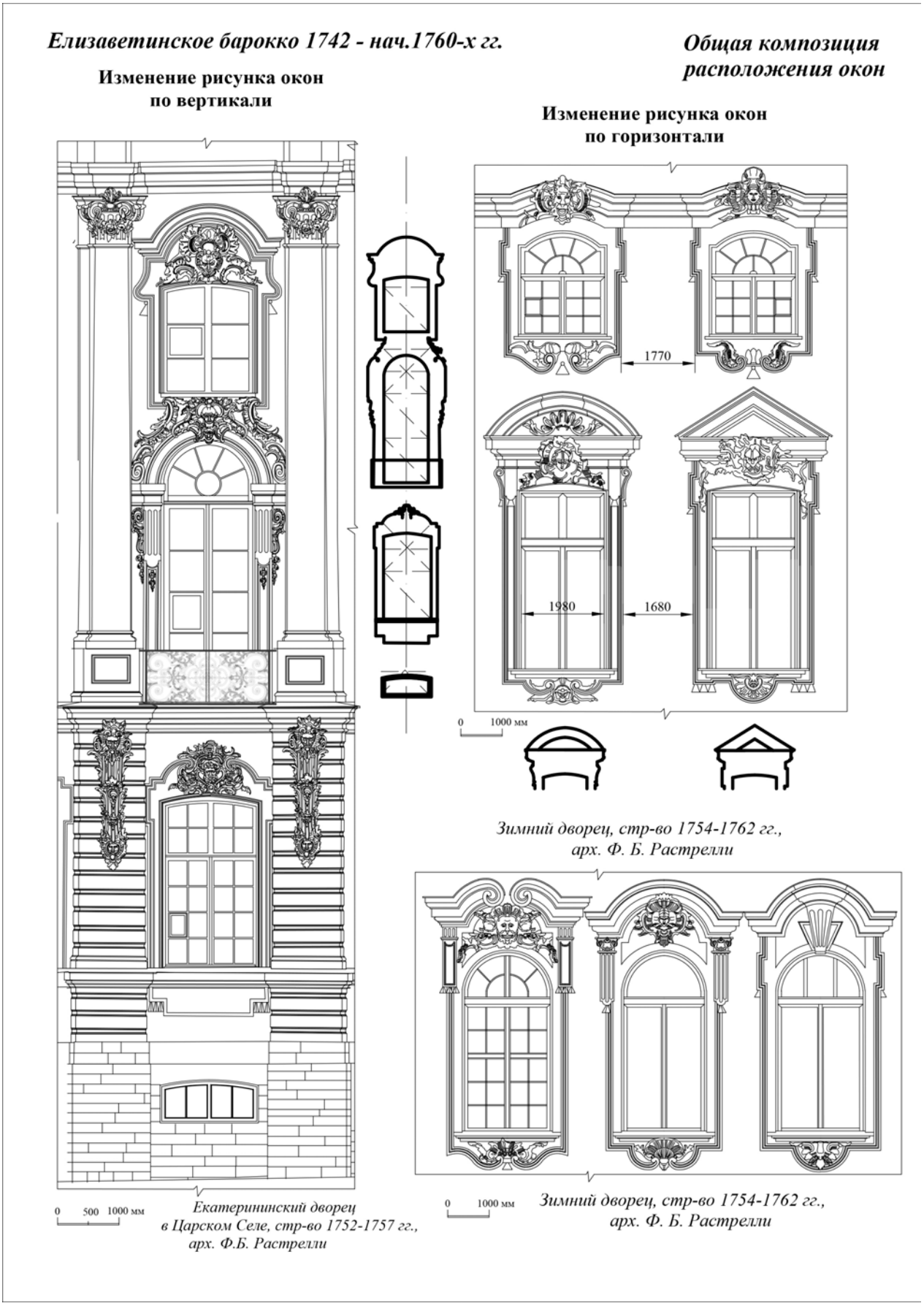
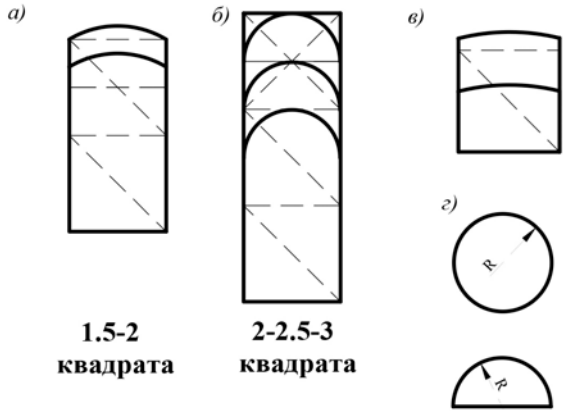


Рисунок 3.3.32 Общая композиция расположения окон елизаветинского барокко

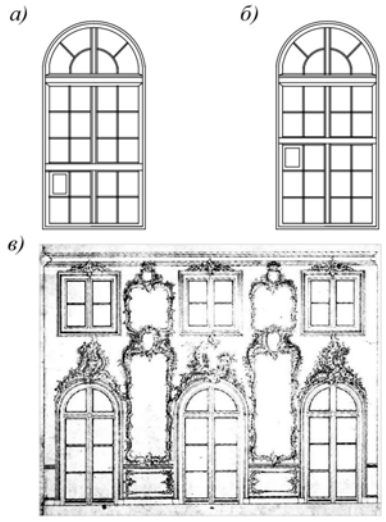
Елизаветинское барокко 1742 - нач.1760-х гг. ***Виды окон***

Пропорции окон



а - лучковых, б - полуциркульных,
в - лежачих, г - круглых и полукруглых

Переплеты окон



а - с нижней перекладиной,
б - с перекладиной сверху,
в - увеличенная растекловка главных залов

Виды обрамлений окон

Окна основных этажей		Окна полуподвальных и цокольных этажей	Окна верхних малых этажей	Окна фронтонов, крыш, над входами
Лучковые	**Полуциркульные**	**Лучковые Полукруглые**	**Лучковые Круглые**	**Круглые**
С наличником с приспущенными ушками	**С наличником**	**С наличником**	**С наличником**	**С наличником**
С наличником, сандриком и фронтоном	**С импостом и архивольтом**	**С наличником и сандриком**	**С наличником, сандриком и фронтоном**	**С наличником, сандриком и фронтоном**
	С сандриком и фронтоном			

Рисунок 3.3.33. Окна елизаветинского барокко

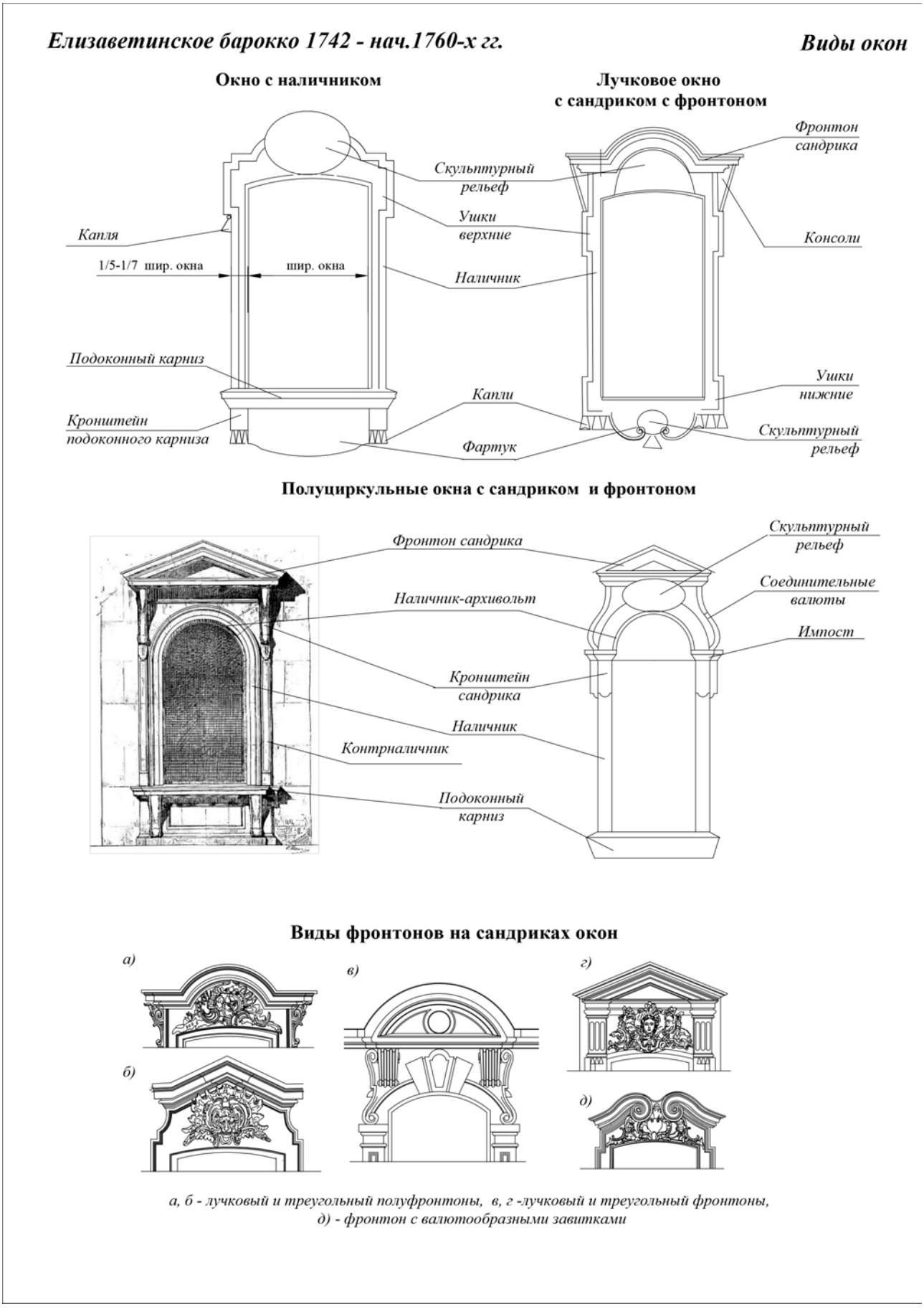


Рисунок 3.3.34. Окна елизаветинского барокко

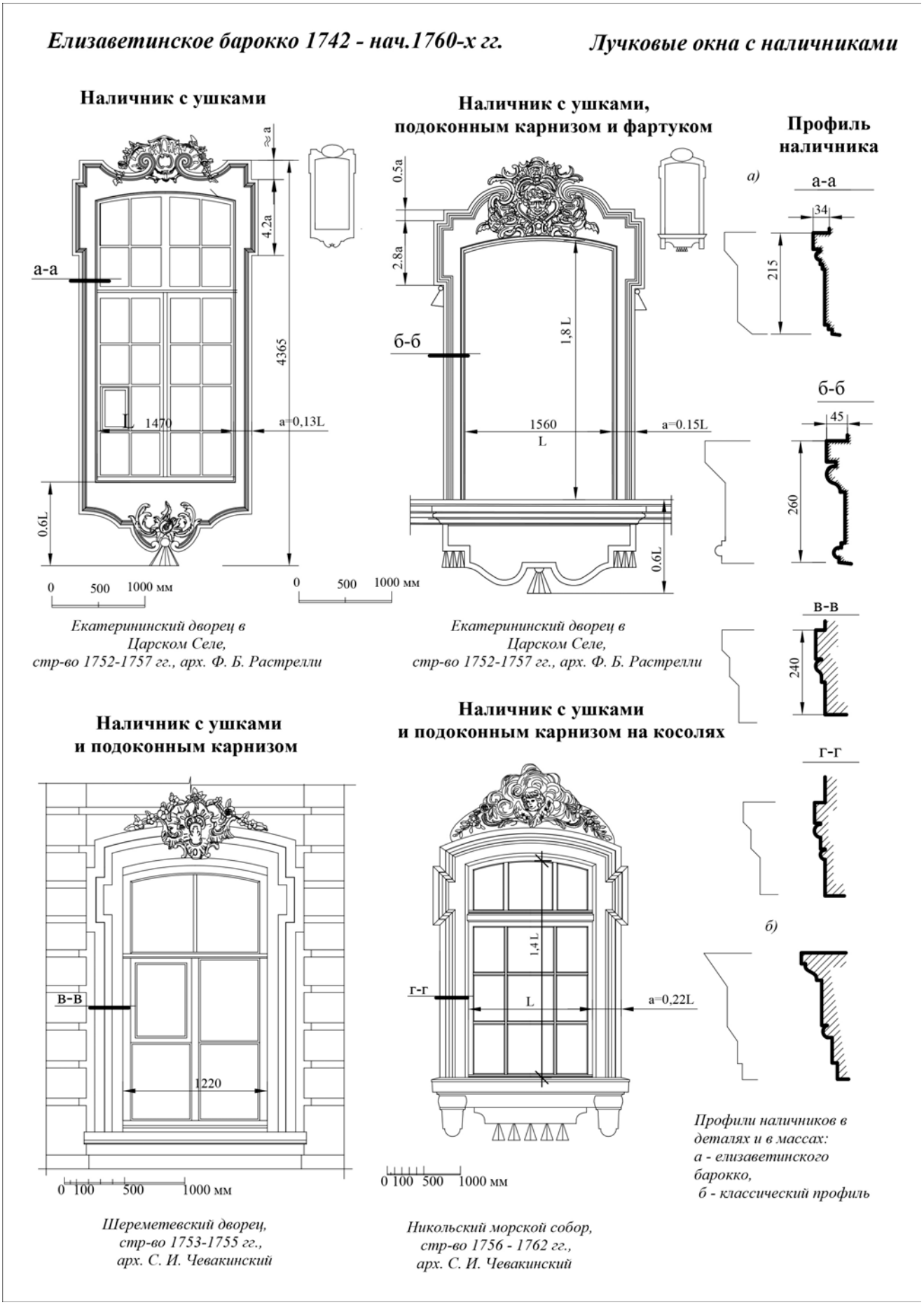


Рисунок 3.3.35. Лучковые окна с наличником

Елизаветинское барокко 1742 - нач.1760-х гг.

Прямоугольные и лучковые окна с сандриками

Сандрики с полуциркульными полуфронтонами

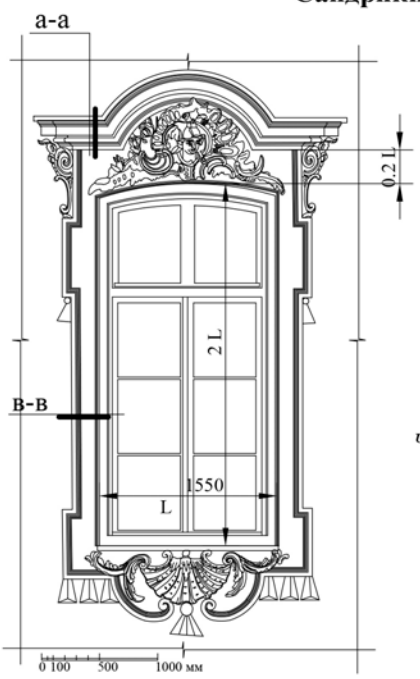
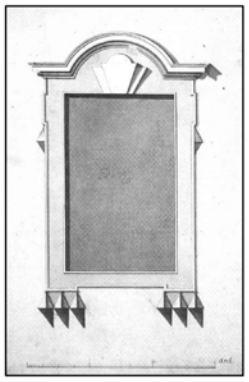
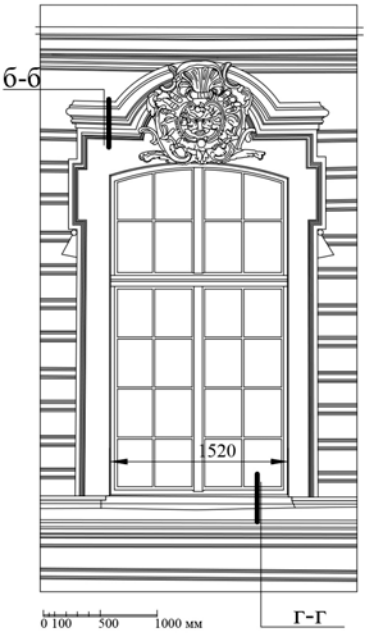


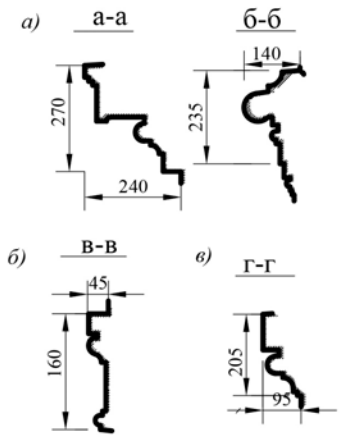
рис.2, Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф.Б. Растрелли



Чертеж окнв деревянной галереи у дворца Монплезир, 1750-е гг., арх. Ф.Б. Растрелли

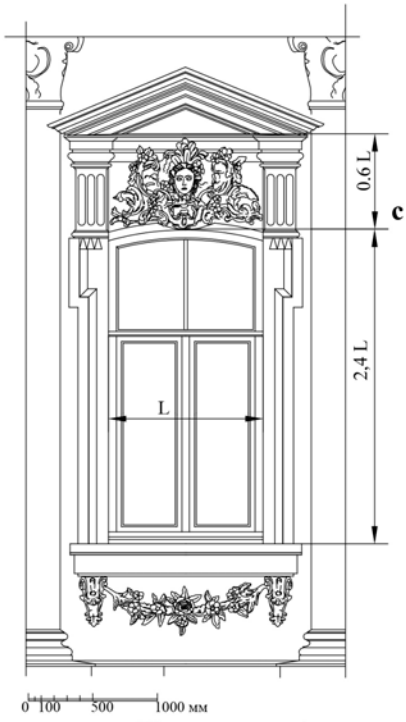


Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф.Б. Растрелли



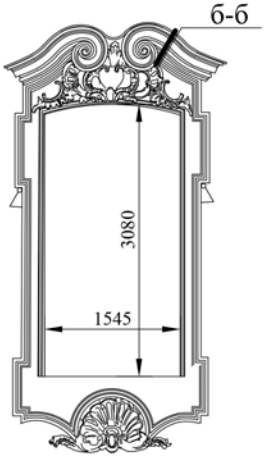
Прфили: а - сандриков, б - наличника, г - подоконного карниза

Сандрик с треугольным фронтоном



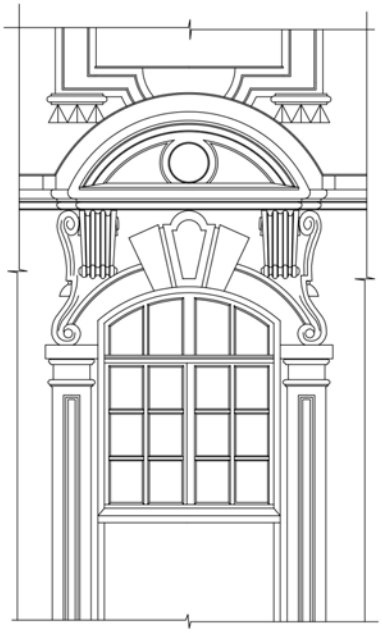
Шереметевский дворец, стр-во 1753-1755 гг., арх. С. И. Чевакинский

Сандрик с волютообразными завитками



Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф. Б. Растрелли

Сандрик с лучковым фронтоном



Корпус Смольного монастыря, стр-во 1748-1764 гг., арх. Ф. Б. Растрелли

Рисунок 3.3.36. Прямоугольные и лучковые окна с сандриком

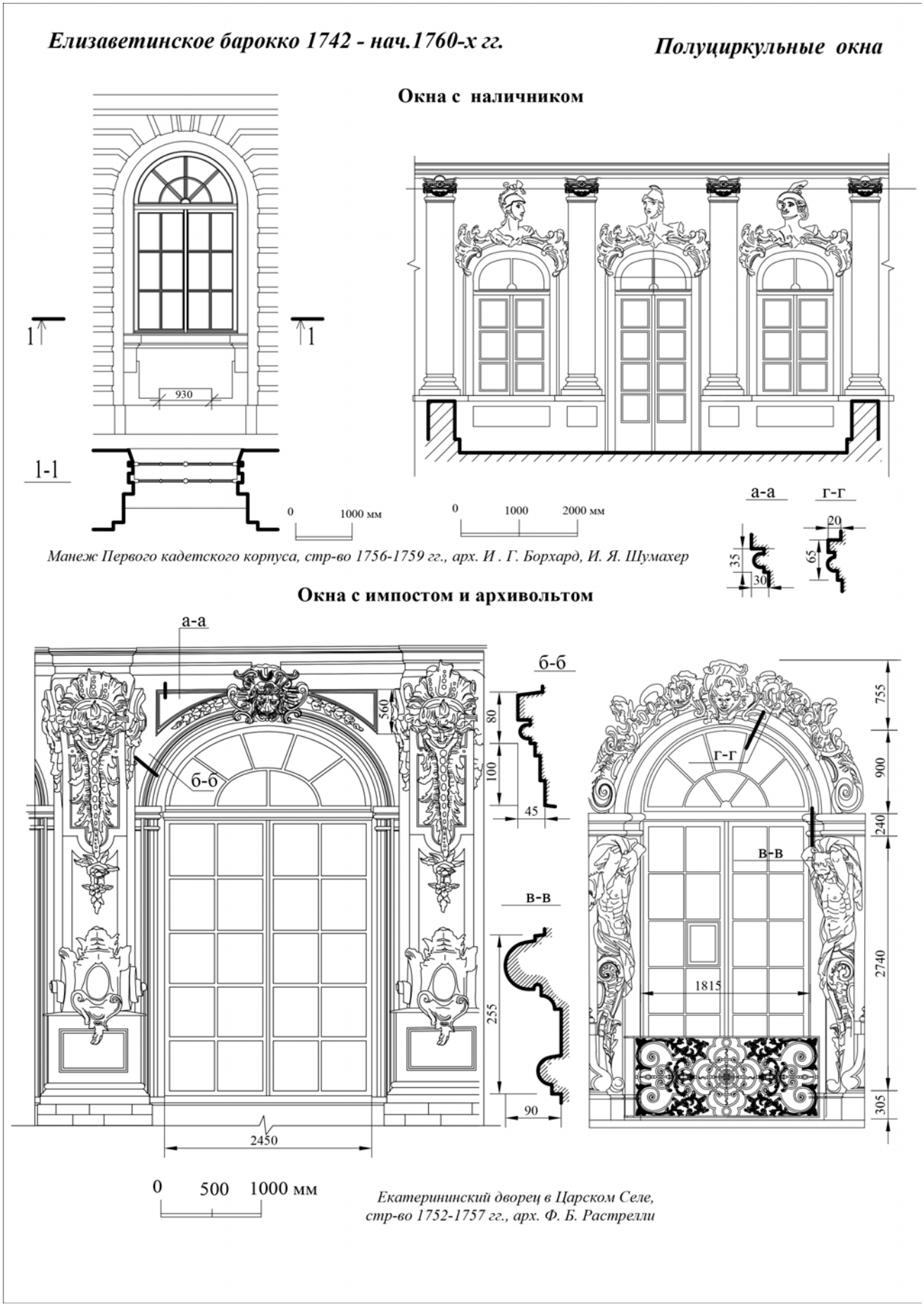


Рисунок 3.3.37. Полуциркульные окна с наличником и архивольтом

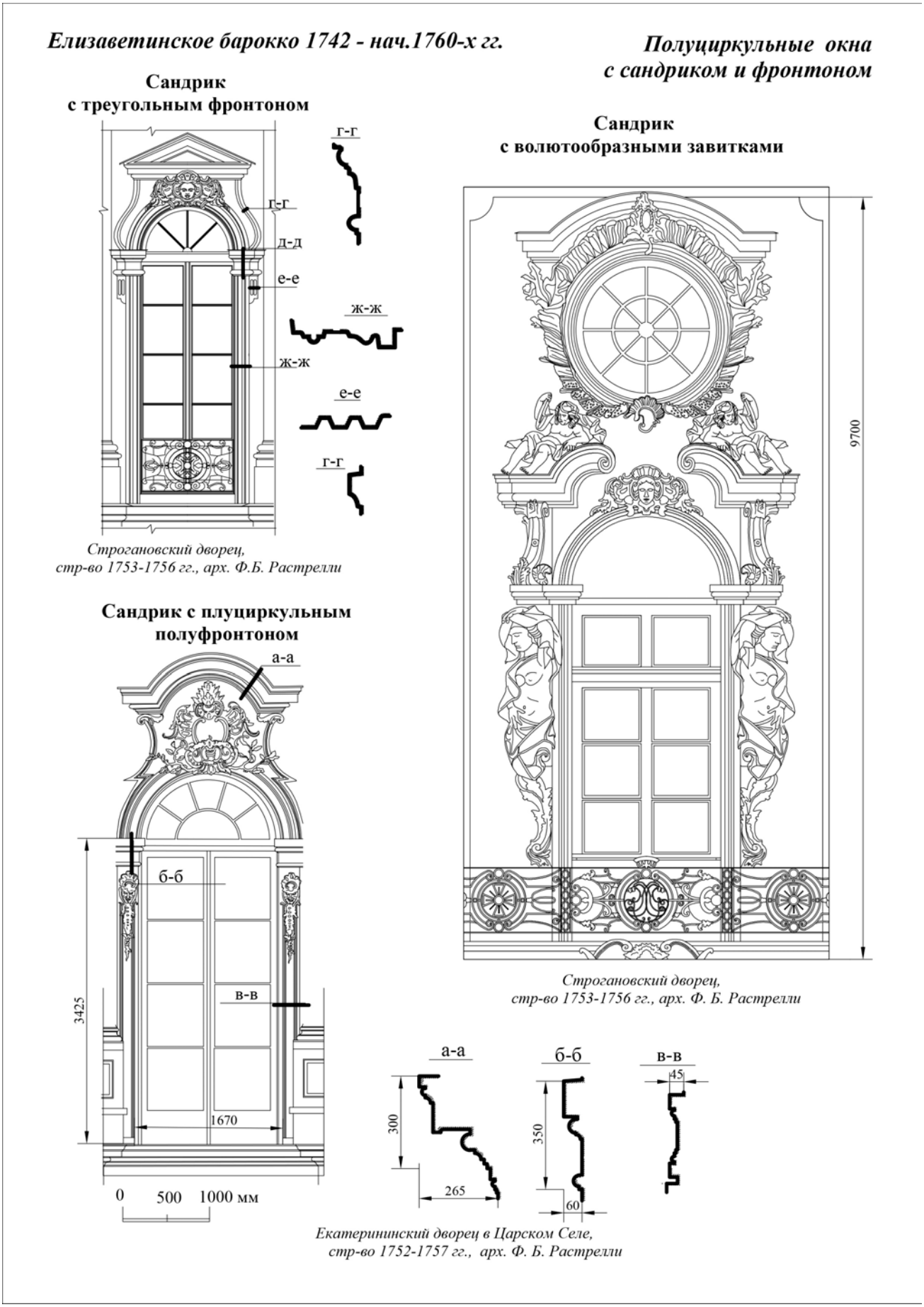


Рисунок 3.3.38. Полуциркульные окна с сандриком и фронтоном

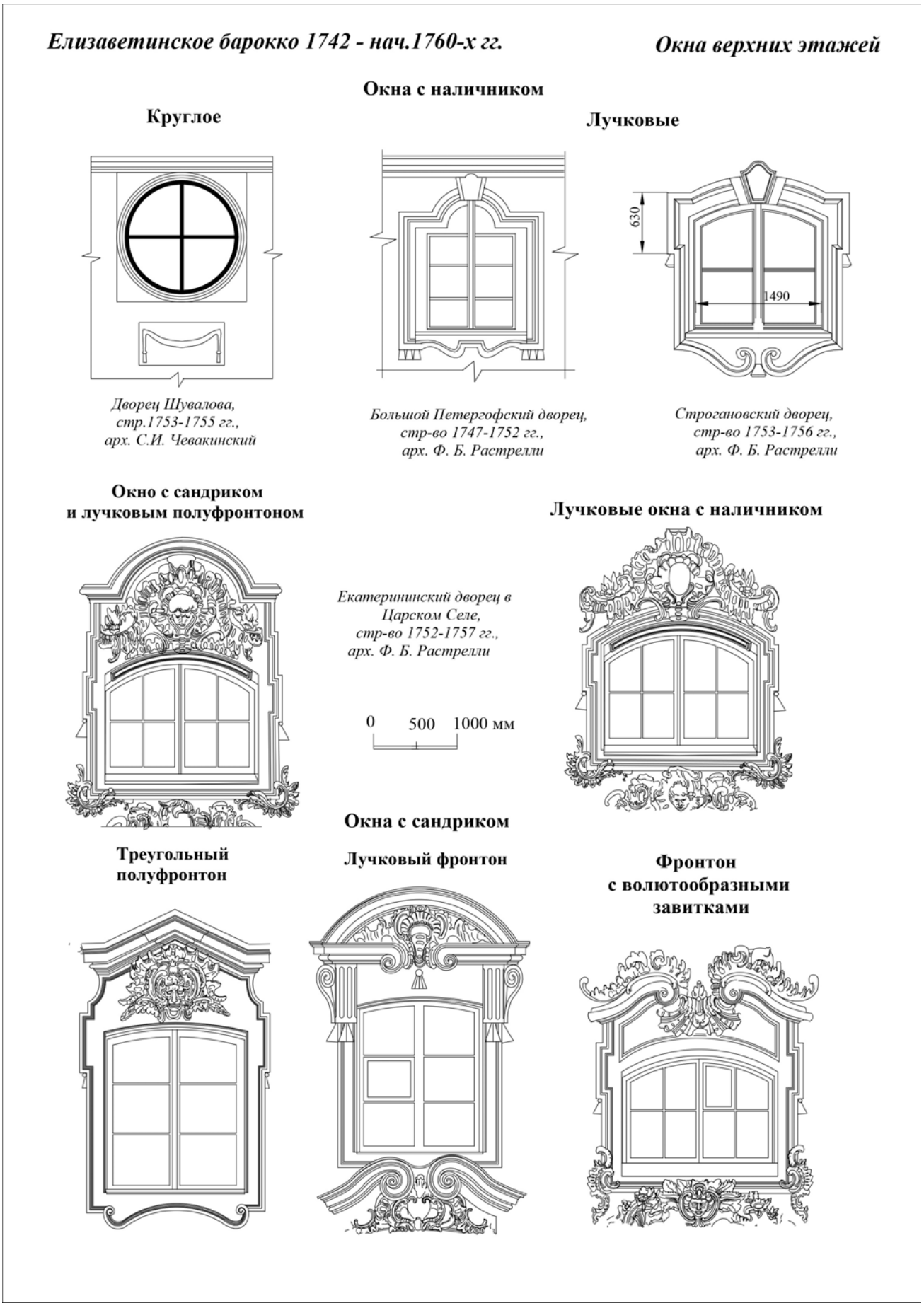


Рисунок 3.3.39. Окна верхних этажей елизаветинского барокко

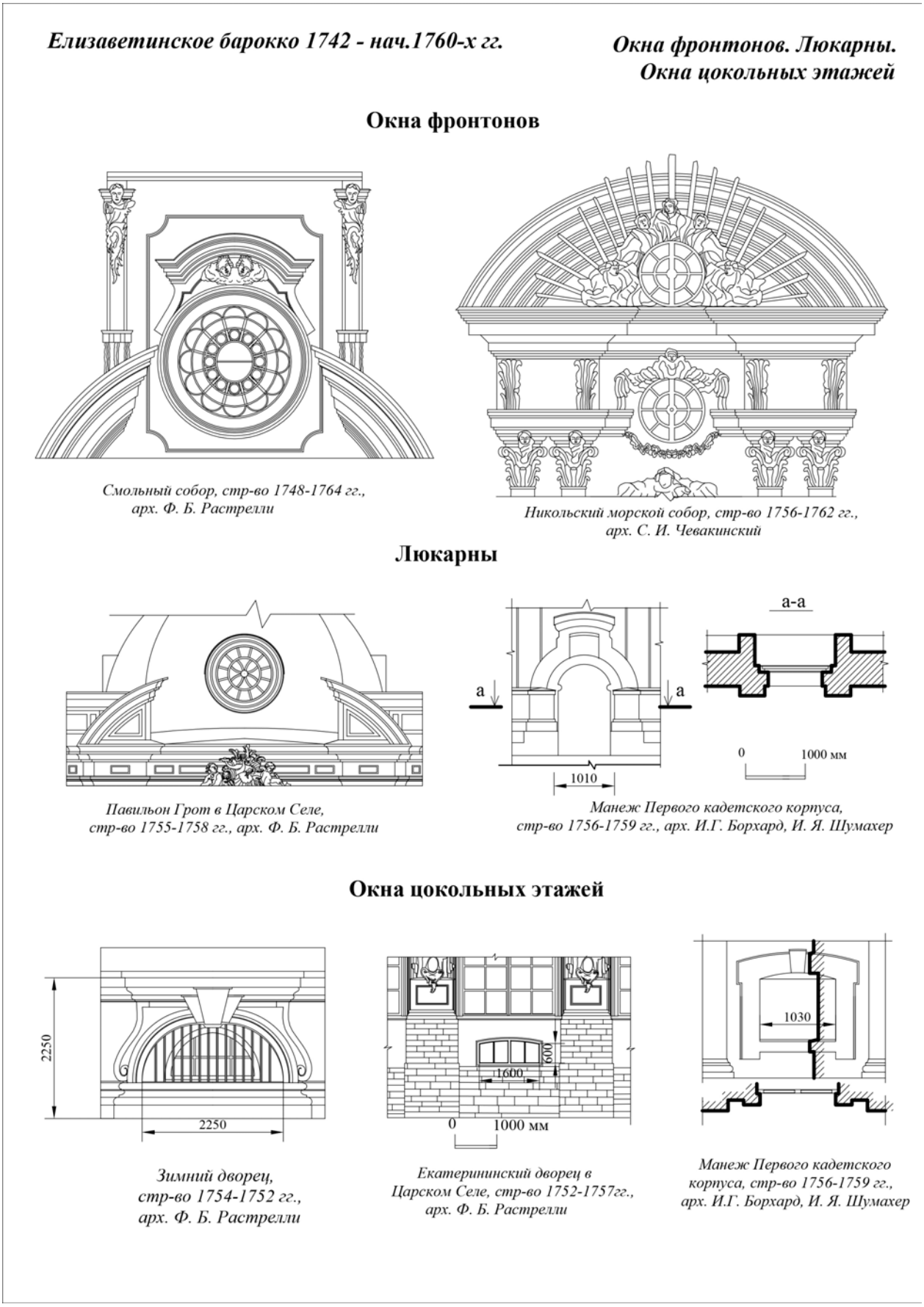
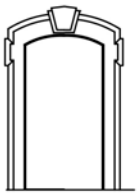


Рисунок 3.3.40. Окна фронтонов, люкарны и окна цокольных этажей елизаветинского барокко

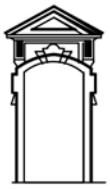
Виды входов

Двери лучковые

а)

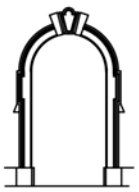


б)



Двери полуциркульные

в)



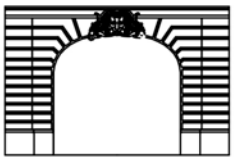
г)



д)

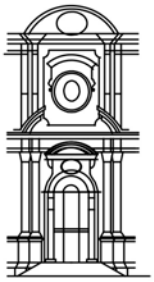


Ворота

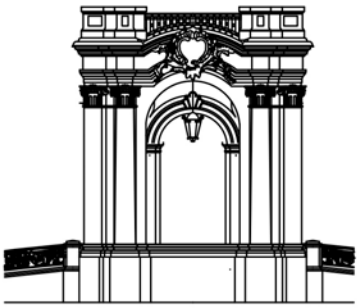


Виды дверей: а - лучковые с ушками, б - лучковые с сандриком и фронтном, в - полуциркульные с наличником и ушками, г - полуциркульные с архивольтом и импостом, д - полуциркульные двери с фронтоном

Порталы

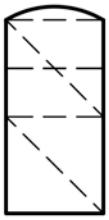


Портики



Пропорции дверей

а)



2 квадрата

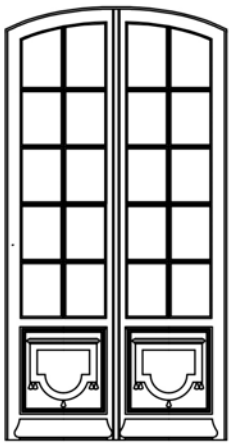
б)



2-2.5-3 квадрата

Пропорции дверей: а - лучковые, б - полуциркульные

Рисунок заполнения остекленной двери

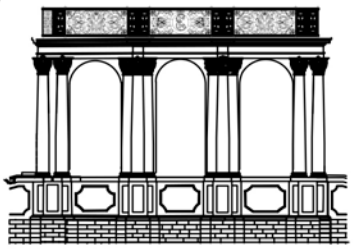


Навесы над входами

а)



б)

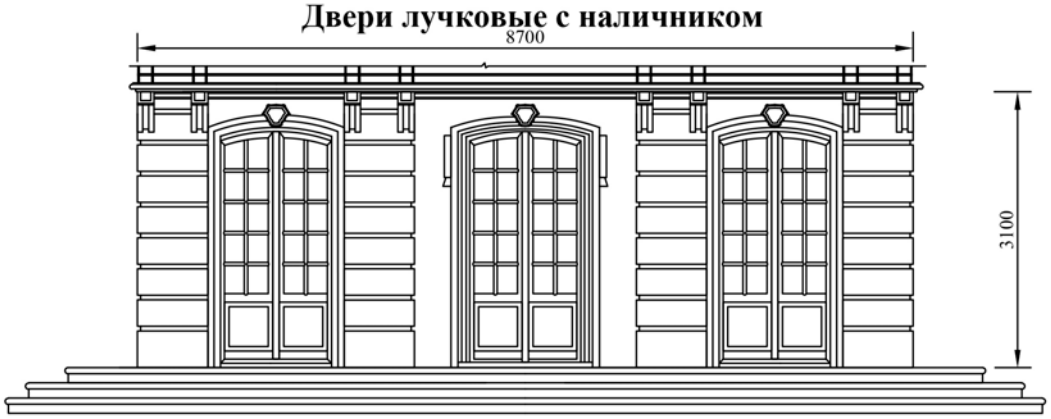


а - балкон, б - портик

Рисунок 3.3.41. Двери и порталы елизаветинского барокко

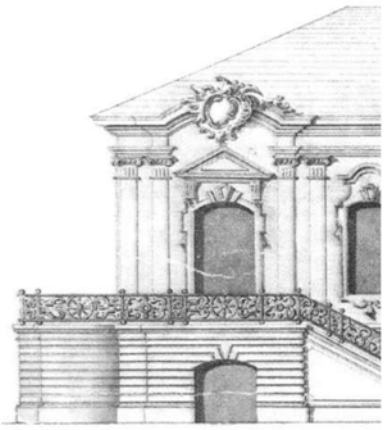
Елизаветинское барокко 1742 - нач.1760-х гг. ***Двери, порталы***

Двери лучковые с наличником



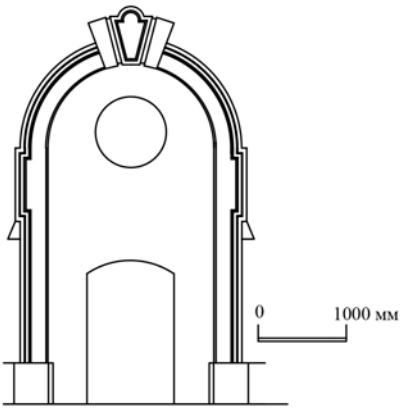
Большой Петергофский дворец, стр-во 1747-1752 гг., арх. Ф. Б. Растрелли

Двери лучковые с сандриком и фронтоном



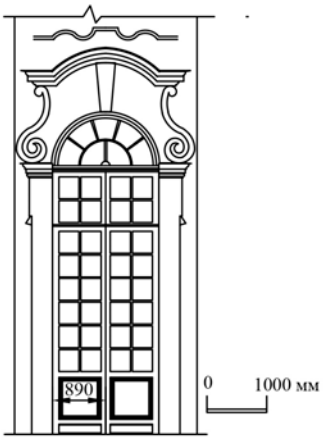
Среднерогатский дворец, чертеж 1751 г., арх. Ф. Б. Растрелли

Двери полуциркульные с наличником



Ограда Смольного монастыря, стр-во 1748-1764 гг., арх. Ф. Б. Растрелли

Двери полуциркульные с фронтоном

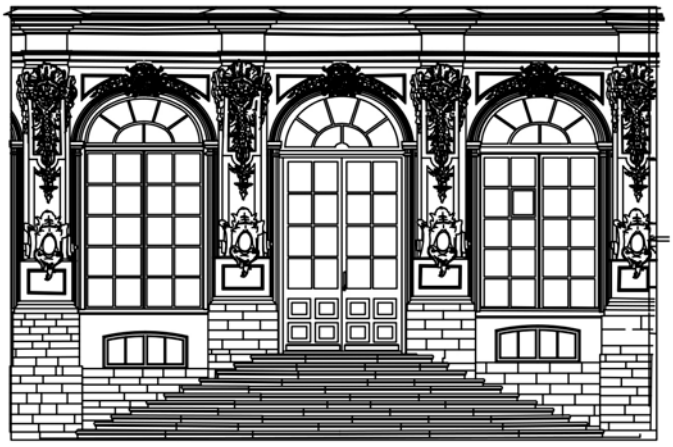


Каменное зало в Ораниенбауме, стр-во 1750-1755гг., арх. Ф.Б.Растрелли

Двери полуциркульные с архивольтом



Павильон Грот в Царском Селе, стр-во 1755-1758 гг., арх. Ф. Б. Растрелли



Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф. Б. Растрелли

Рисунок 3.3.42. Двери и порталы елизаветинского барокко

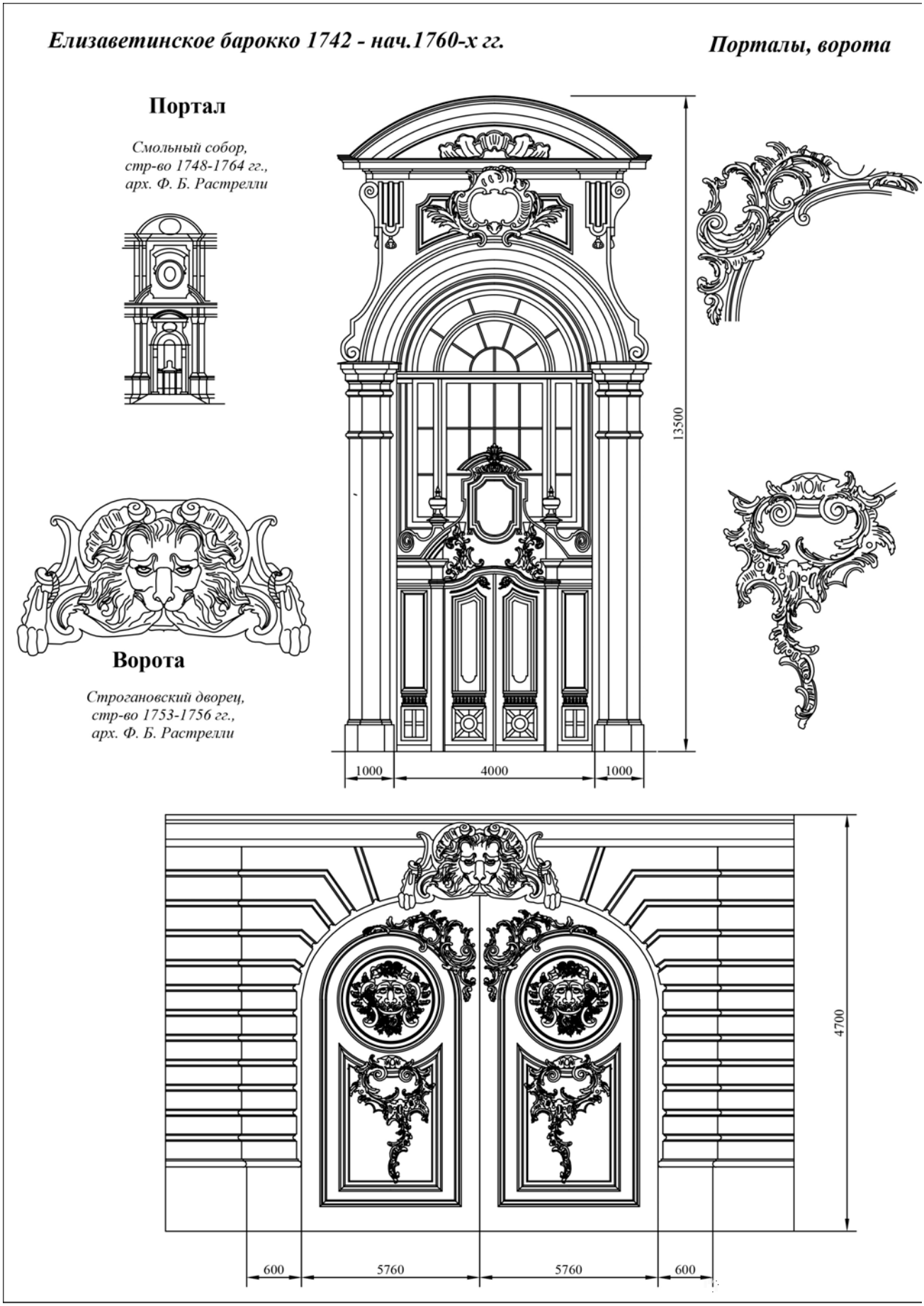
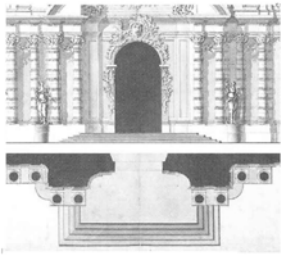


Рисунок 3.3.43. Порталы и ворота елизаветинского барокко

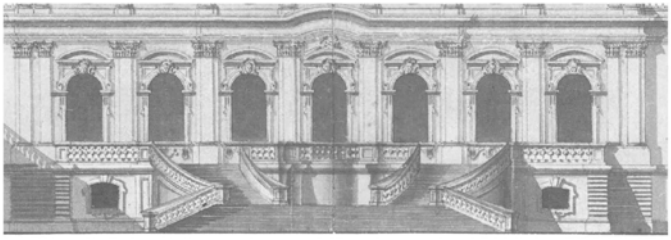
Елизаветинское барокко 1742 - нач.1760-х гг. ***Подъемы ко входу***

Ступени перед входом



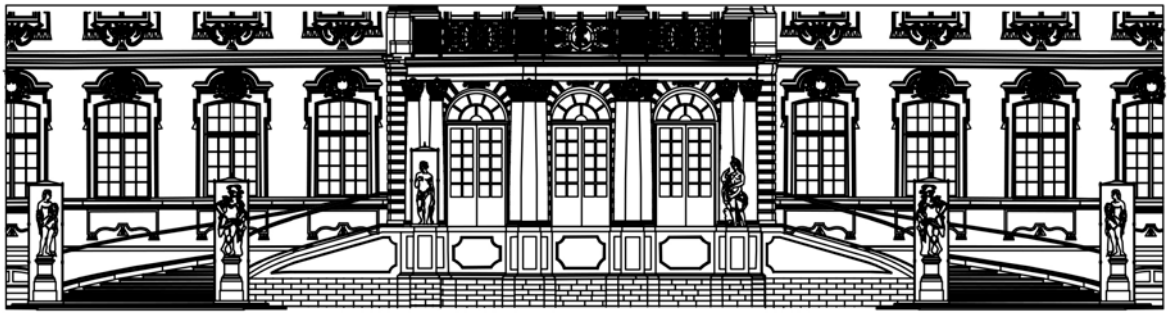
Павильон Грот в Царском Селе,
стр-во 1755-1758 гг., арх. Ф. Б. Растрелли

Вход с крыльцом и лестницами

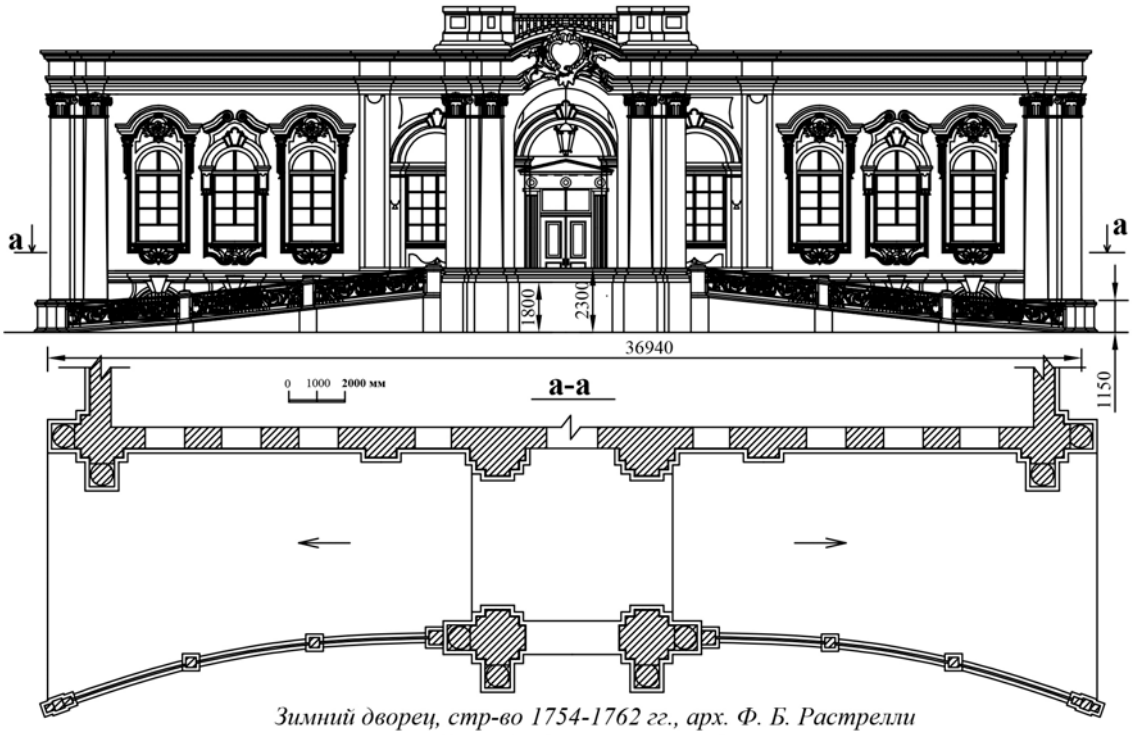


Летний дворец, стр-во 1741-1744 гг.,
арх. Ф. Б. Растрелли

Портики с пандусом



Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1757гг., арх. Ф.Б. Растрелли



Зимний дворец, стр-во 1754-1762 гг., арх. Ф. Б. Растрелли
(с позднейшими пристройками)

Рисунок 3.3.44. Крыльца и подъемы ко входу елизаветинского барокко

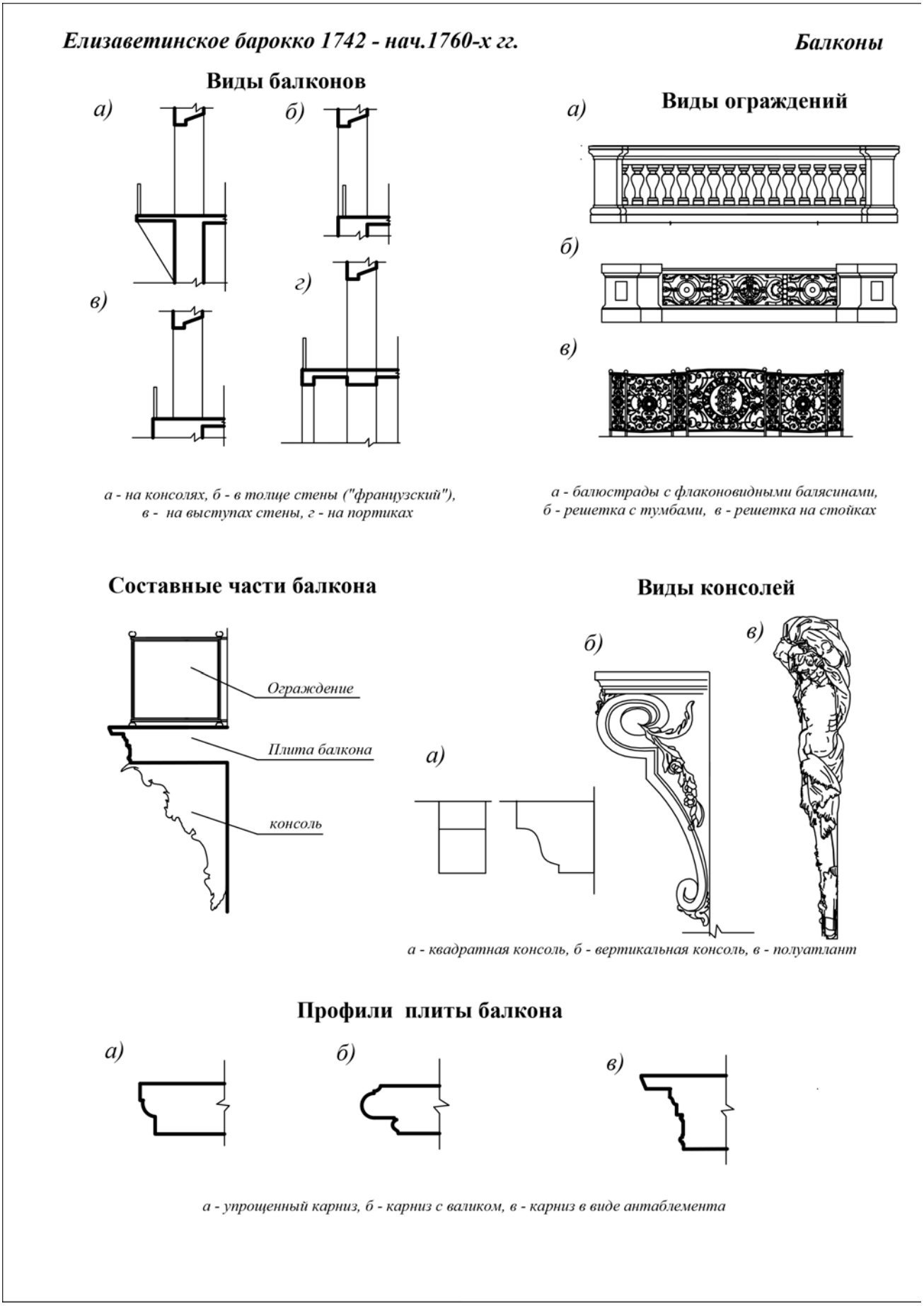


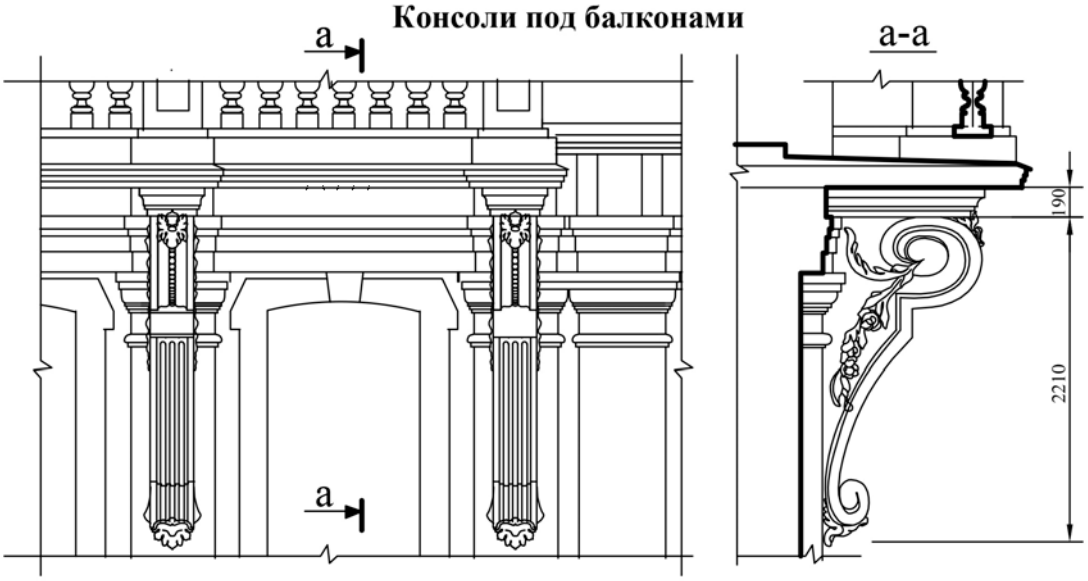
Рисунок 3.3.45. Балконы елизаветинского барокко

Балконы на консолях

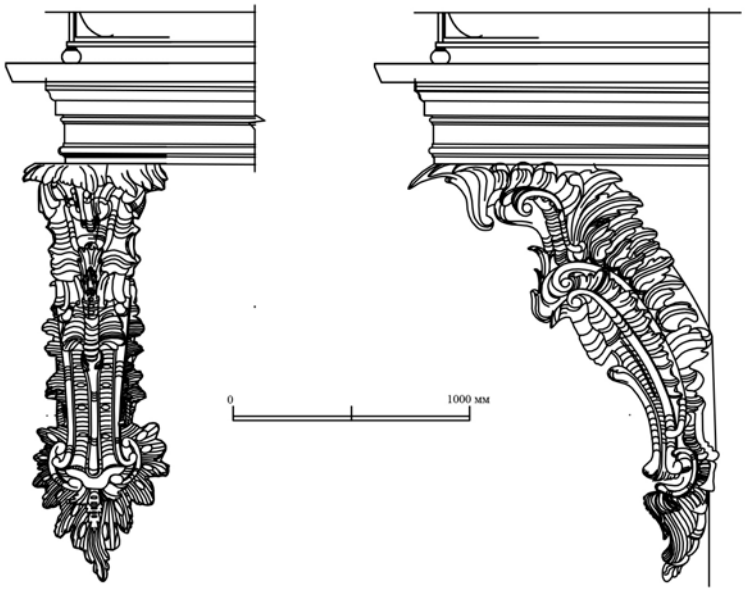


Большой Петергофский дворец, стр-во 1747-1752 гг.,арх. Ф. Б. Растрелли

Консоли под балконами



Манеж Первого кадетского корпуса, стр-во 1757-1759 гг., арх. И. Г. Борхард, И. Я. Шумахер



Екатерининский дворец в Царском Селе, стр-во 1752-1757 гг., арх. Ф. Б. Растрелли

Рисунок 3.3.46. Балконы на консолях

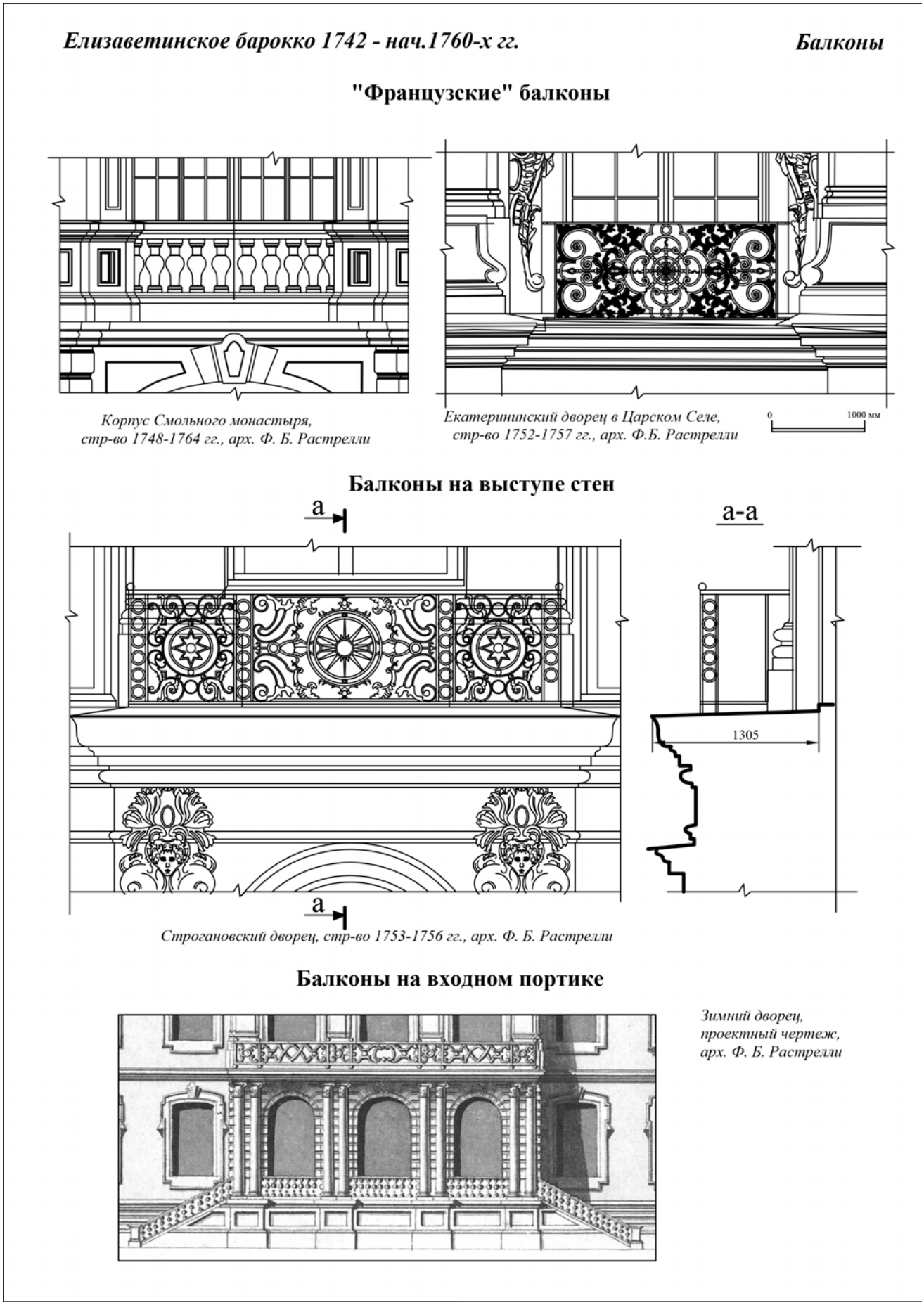


Рисунок 3.3.47. Балконы елизаветинского барокко

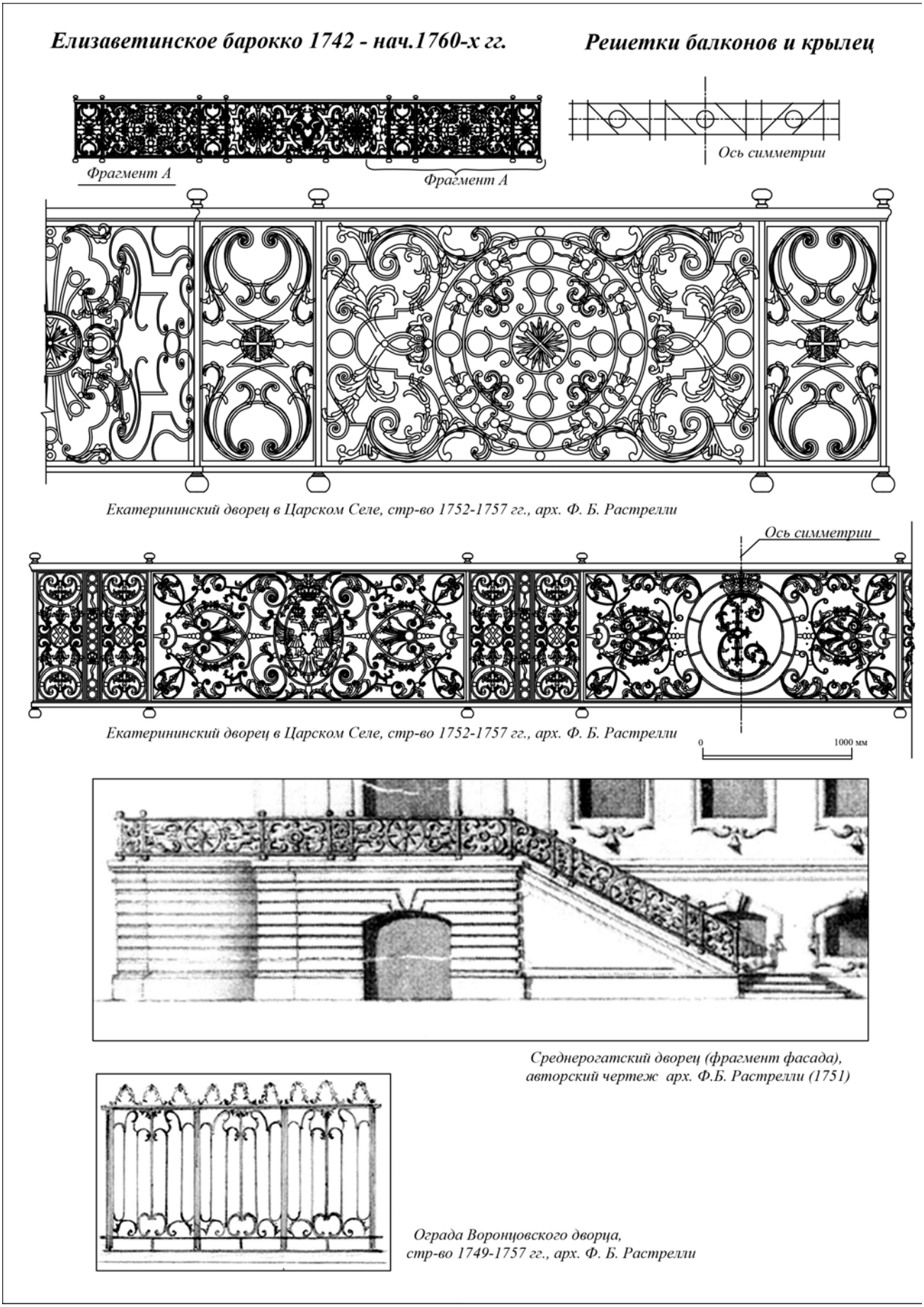


Рисунок 3.3.48. Решетки балконов и крылец елизаветинского барокко

Проектные и фиксационные чертежи XVIII в.

Франческо Бартоломео Растрелли (1700-1771)



Рисунок 3.3.49. Летний дворец Елизаветы Петровны. Фрагмент фасада (1740-е гг.) (Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-F-5024-и)

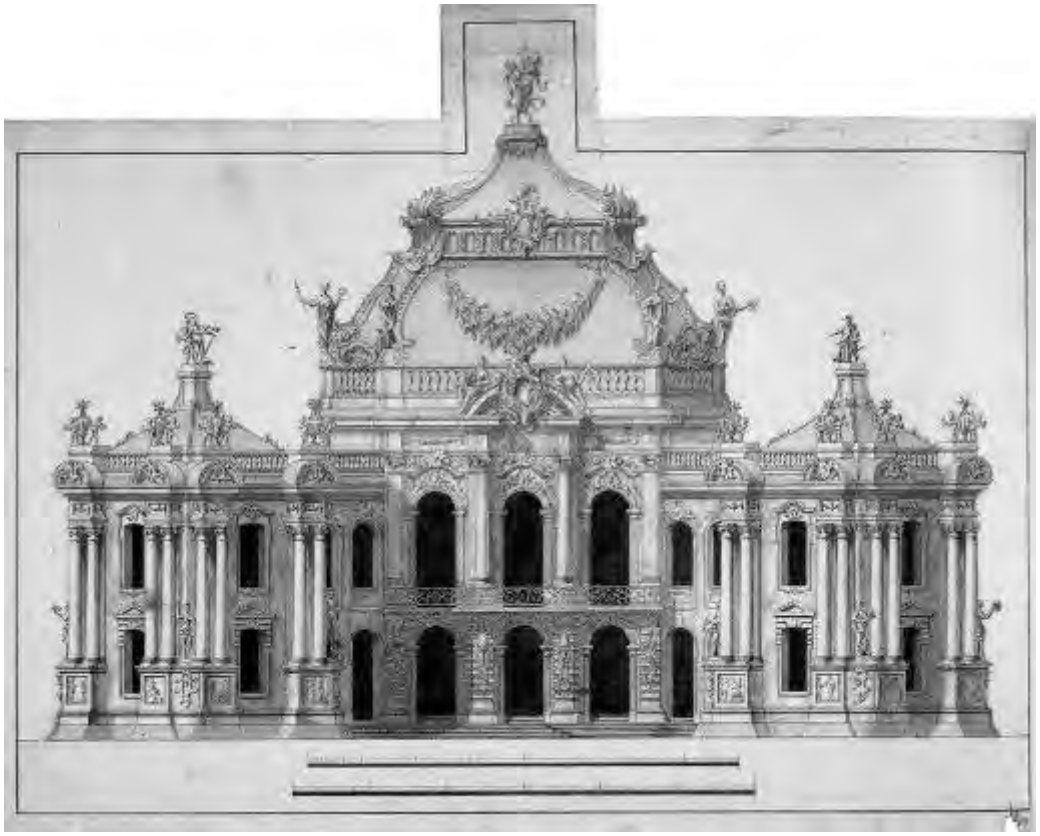


Рисунок 3.3.50. Эрмитаж в Царском Селе. Фасад (1748) (Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-A-518-и)

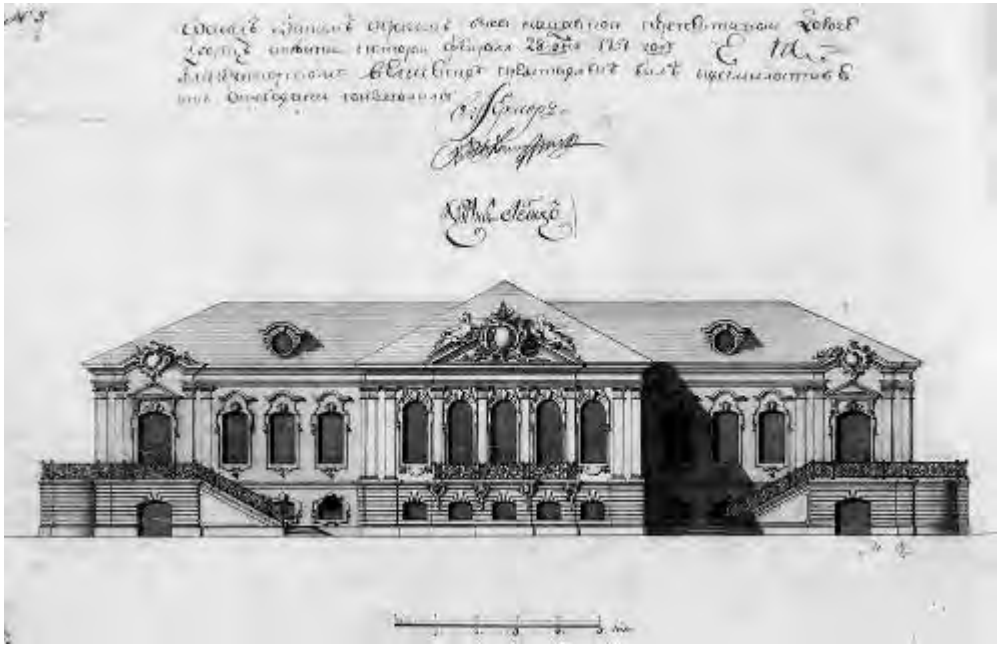


Рисунок 3.3.51. Среднерогатский дворец. Главный фасад (Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-F-5027-и)



Рисунок 3.3.52. Проект павильона Монбижу в Царском Селе. Фасад (1750-е гг.) (Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-A-519-и)



Рисунок 3.3.53. Проект Гостиного Двора. Фасад (1757) (Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-F-664-и)

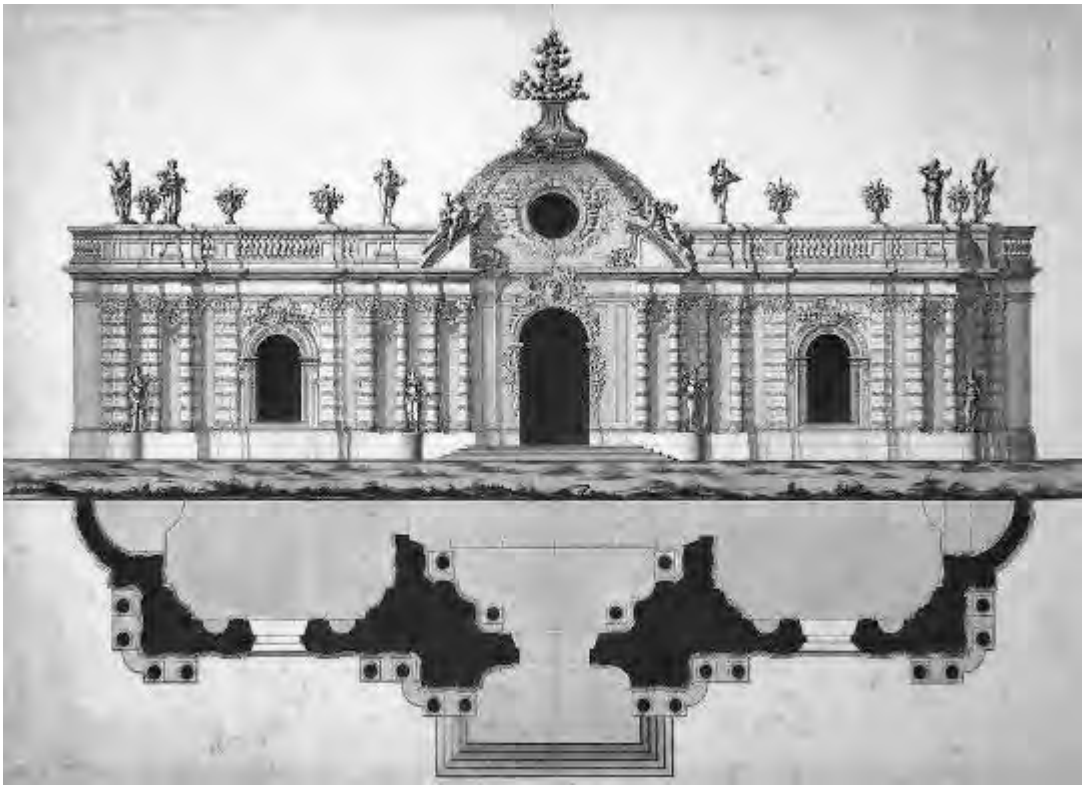


Рисунок 3.3.54. Павильон Грот в Царском Селе. Фасад (1760-е гг

(Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-A-4992-и)



Рисунок 3.3.55. Большой Петергофский дворец. Северный фасад (1747)

(Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-А-5022-и)

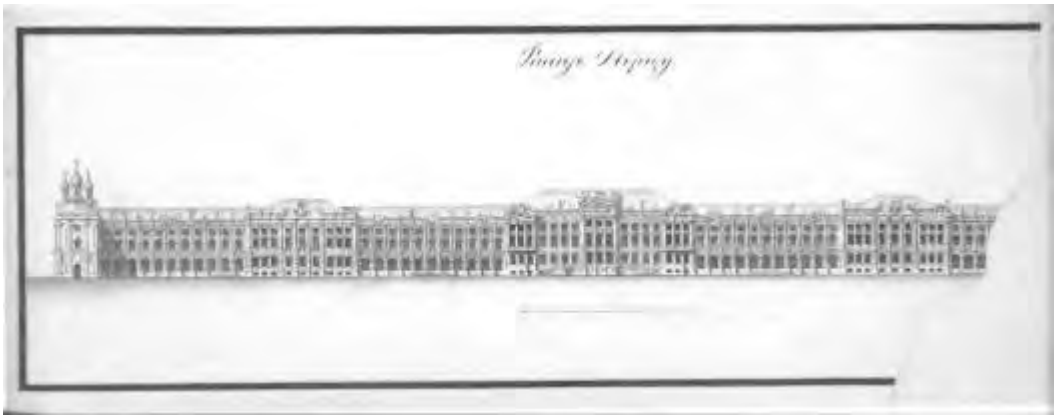


Рисунок 3.3.56. Екатерининский дворец в Царском Селе. Копия XIX в

(Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-А-520-и)



Рисунок 3.3.57. Зимний дворец Елизаветы Петровны (1750-е гг.)

(Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-А-1674-и)

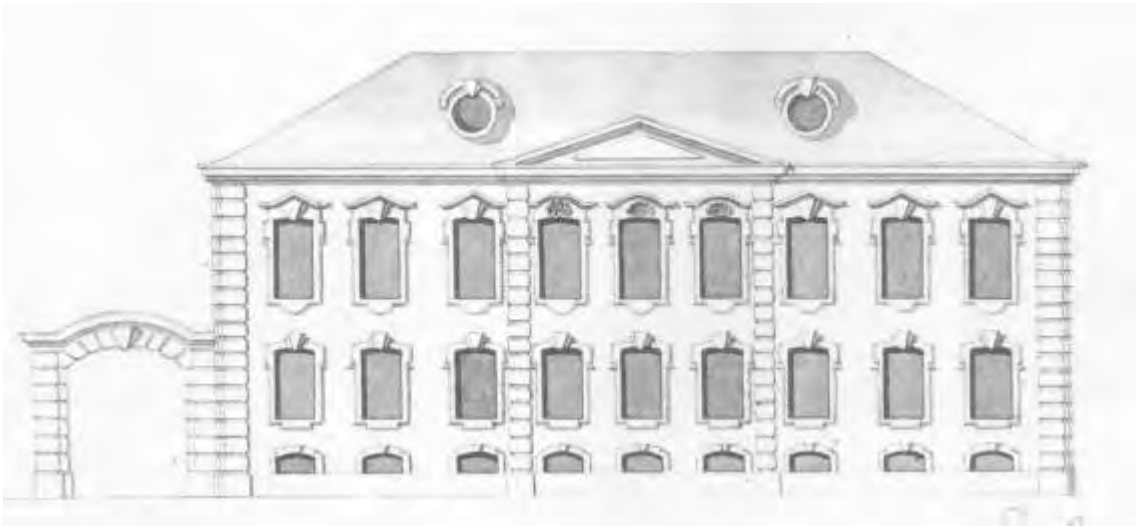


Рисунок 3.3.58. Флигель при Зимнем дворце Анны Иоанновны (1746) (Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-А-5008-и)

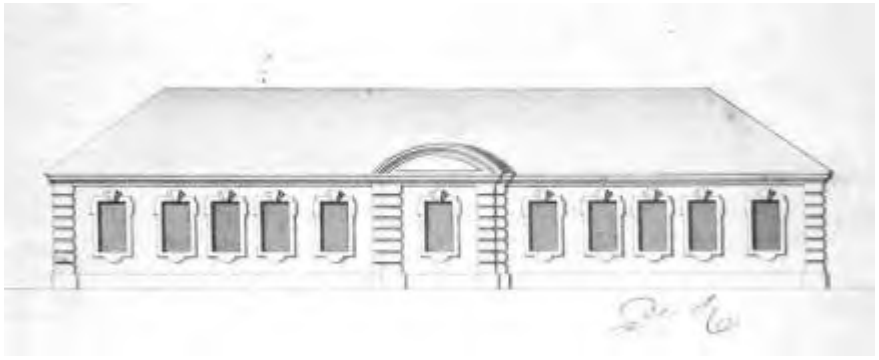


Рисунок 3.3.59. Кавалерский дом (1740-е гг.) (Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-А-5012-и)



Рисунок 3.3.60. Окно деревянной галереи дворца Монплезир. (1750-е гг.) (Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. номер I-А-5015-и)

1750-е годы, Гос. музей истории города I-А-5015-и

Савва Иванович Чевакинский (род. 1713 – ум. между 1772 и 1780)



Рисунок 3.3.61. Проект павильона Монбижу в Царском Селе. Фасад (1747) [121]

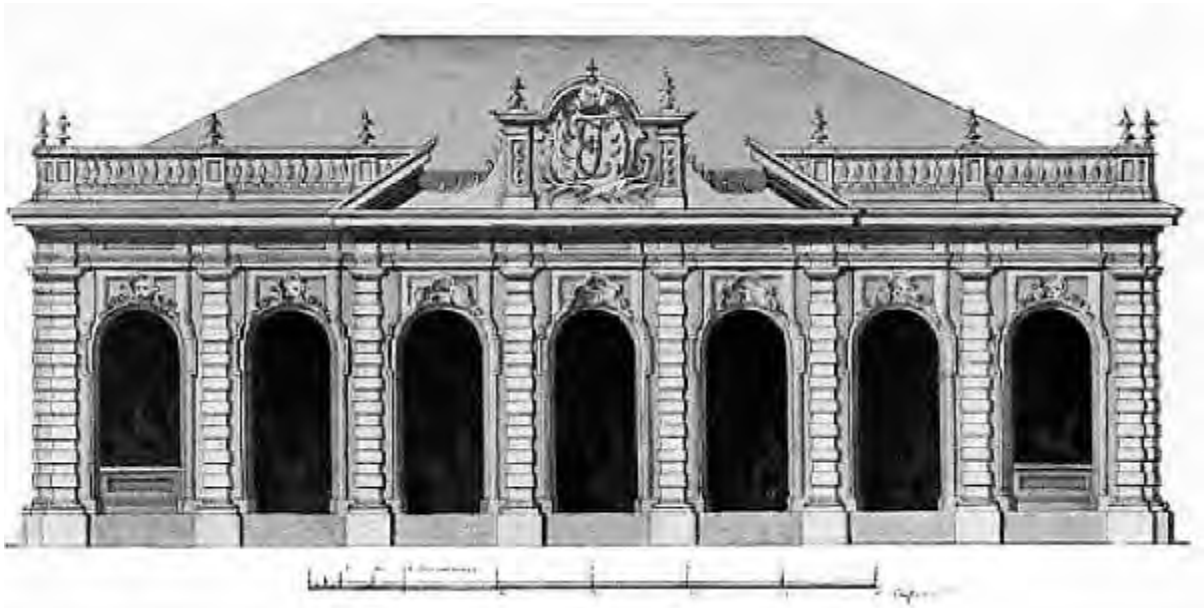


Рисунок 3.3.62. Павильон на острове Большого пруда в Царском Селе. Фасад (1740-е гг.) [121]



Рисунок 3.3.63. Проект окраски и золочения большого купола Никольского морского собора (1757) [121]

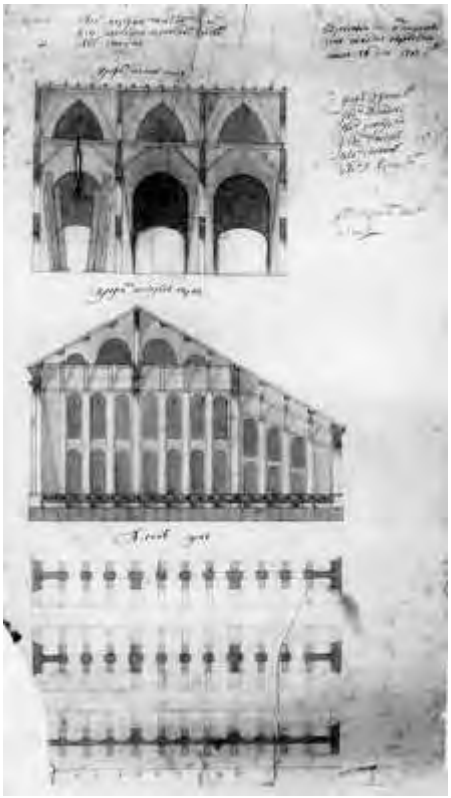


Рисунок 3.3.64. Проект каменных сараев для хранения и сушки леса. Разрезы (1765) [121]

Пьетро Антонио Трезини (род. 1692 – ум. после 1760)



Рисунок 3.3.65. Вторые триумфальные ворота. Перспектива (1742) (Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР-5835)

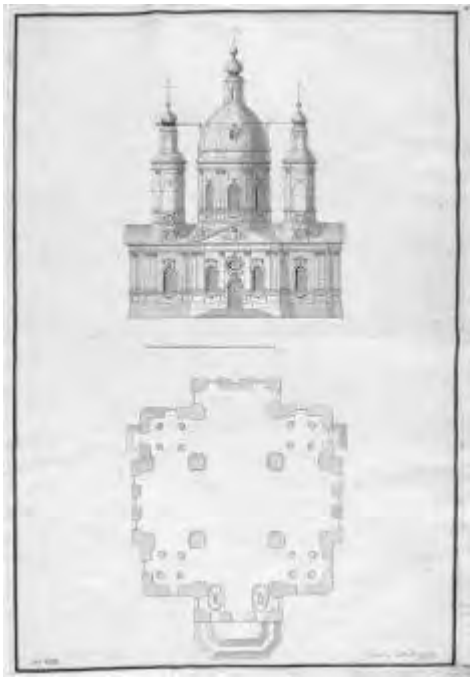


Рисунок 3.3.66. Спасо-Преображенский собор. План и фасад (Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР- 6848)

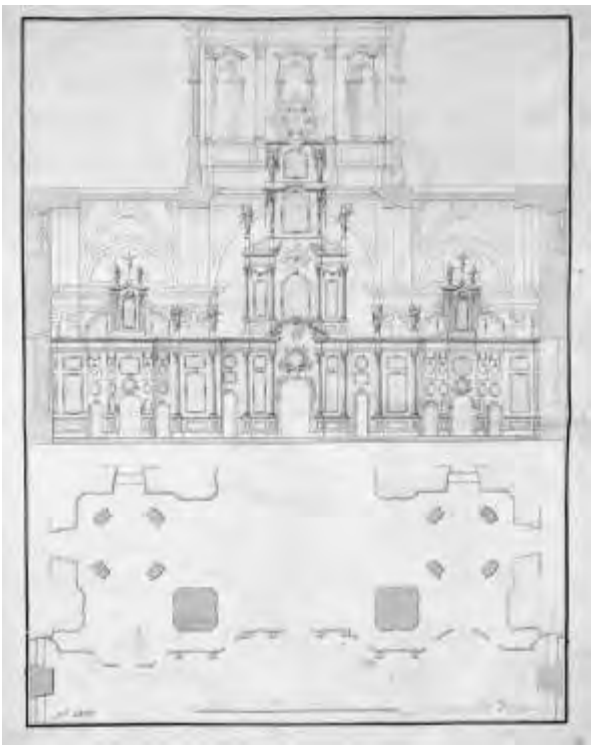


Рисунок 3.3.67. Спасо-Преображенский собор. План; план и разрез алтарной части с показанием иконостаса (Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР- 6849)

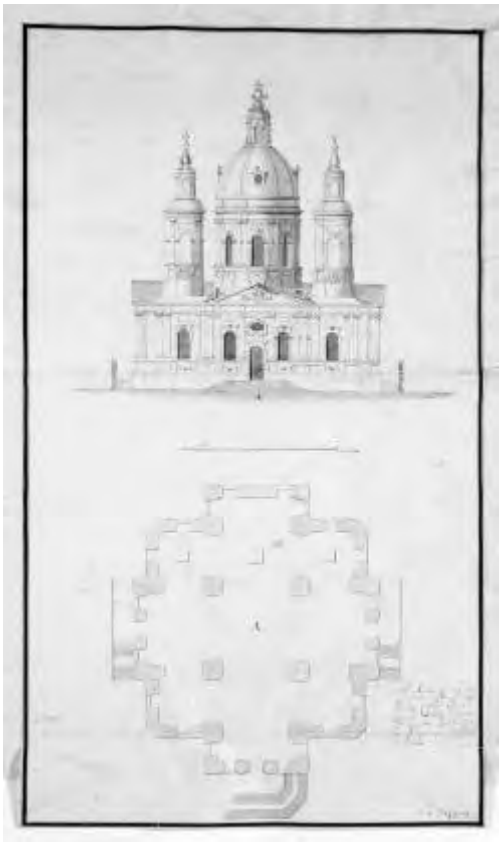


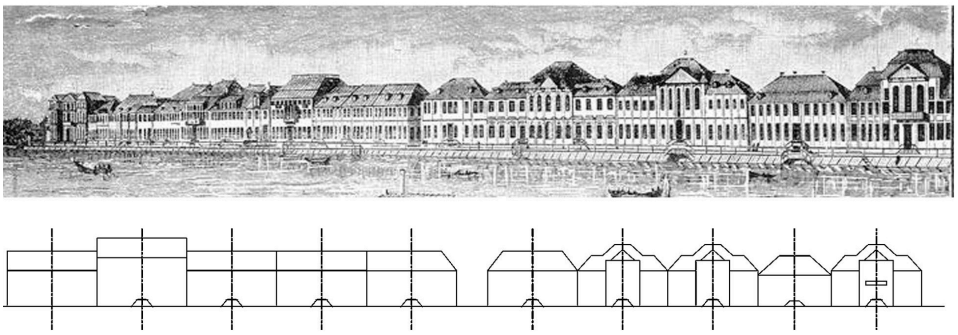
Рисунок 3.3.68. Спасо-Преображенский собор. План и фасад (Государственный Эрмитаж. Инв. номер ОР- 684)

3.5. Композиционная структура фасадов зданий первой половины XVIII в. и ее взаимосвязь с формированием архитектурно-градостроительной среды Санкт-Петербурга

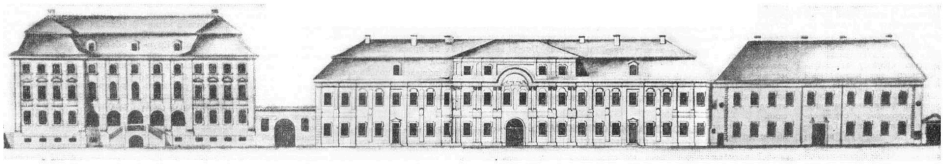
а)



б)



в)



г)

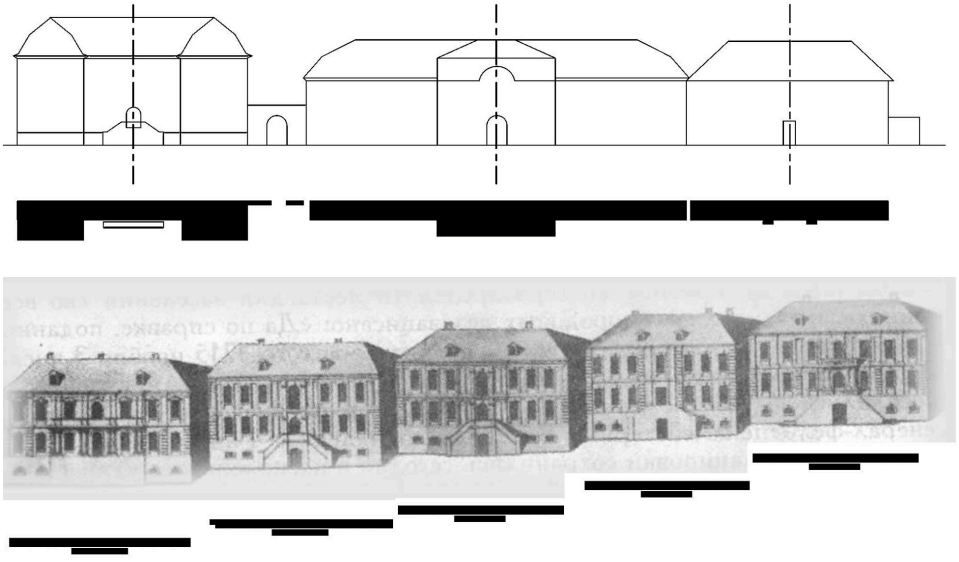
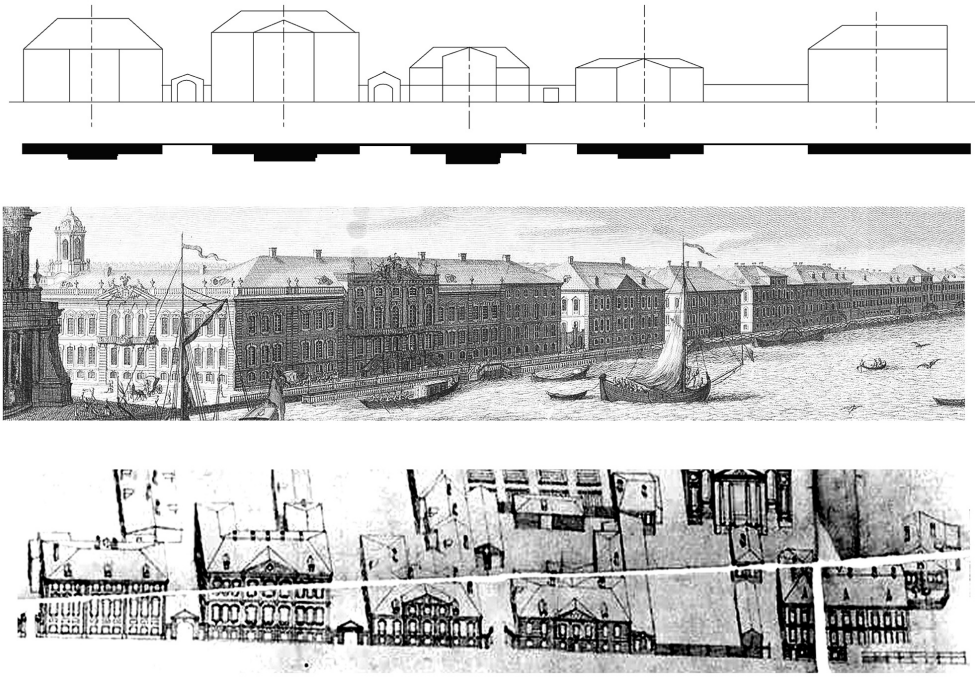


Рисунок 3.5. 1. Схемы фасадных структур улиц центральной части города в период петровского барокко XVIII в.: а – дискретная структура застройки воротами и заборами по красной линии, б - сплошная застройке по красной линии выступающими крыльцами, в - смешанная структура застройки, г – ступенчатая фасадная структура

а)



б)

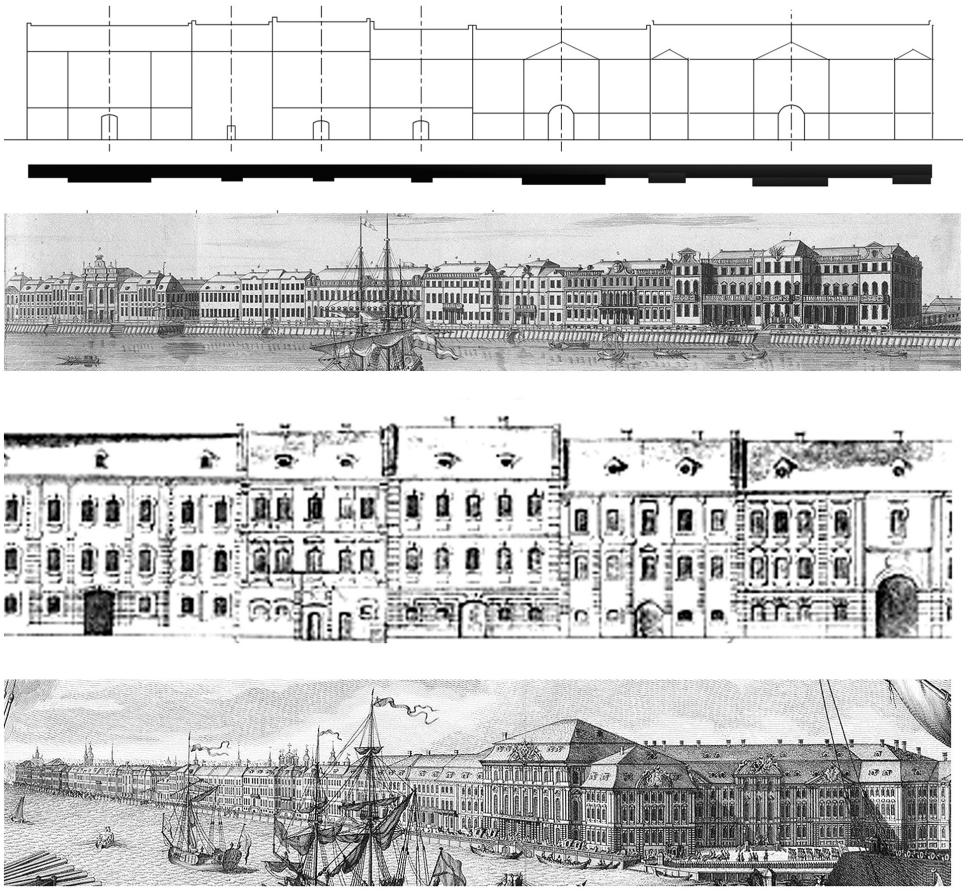


Рисунок 3.5. 2. Схемы фасадных структур улиц центральной части города в середине XVIII в.: а – дискретная структура застройки воротами и заборами по красной линии, б – сплошная застройке по красной линии

ПРИЛОЖЕНИЕ 4
К ГЛАВЕ «СИСТЕМЫ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ И ДЕТАЛЕЙ ФАСАДОВ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII В. В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ»

4.1. Системы архитектурных форм и деталей фасадов эпохи раннего. классицизма второй половины (1760-х -1770-х гг.) в Санкт-Петербурге



Рисунок 4.1.1. Периодизация работы крупнейших архитекторов в Санкт-Петербурге в период раннего классицизма (по методике Т.А. Славиной)

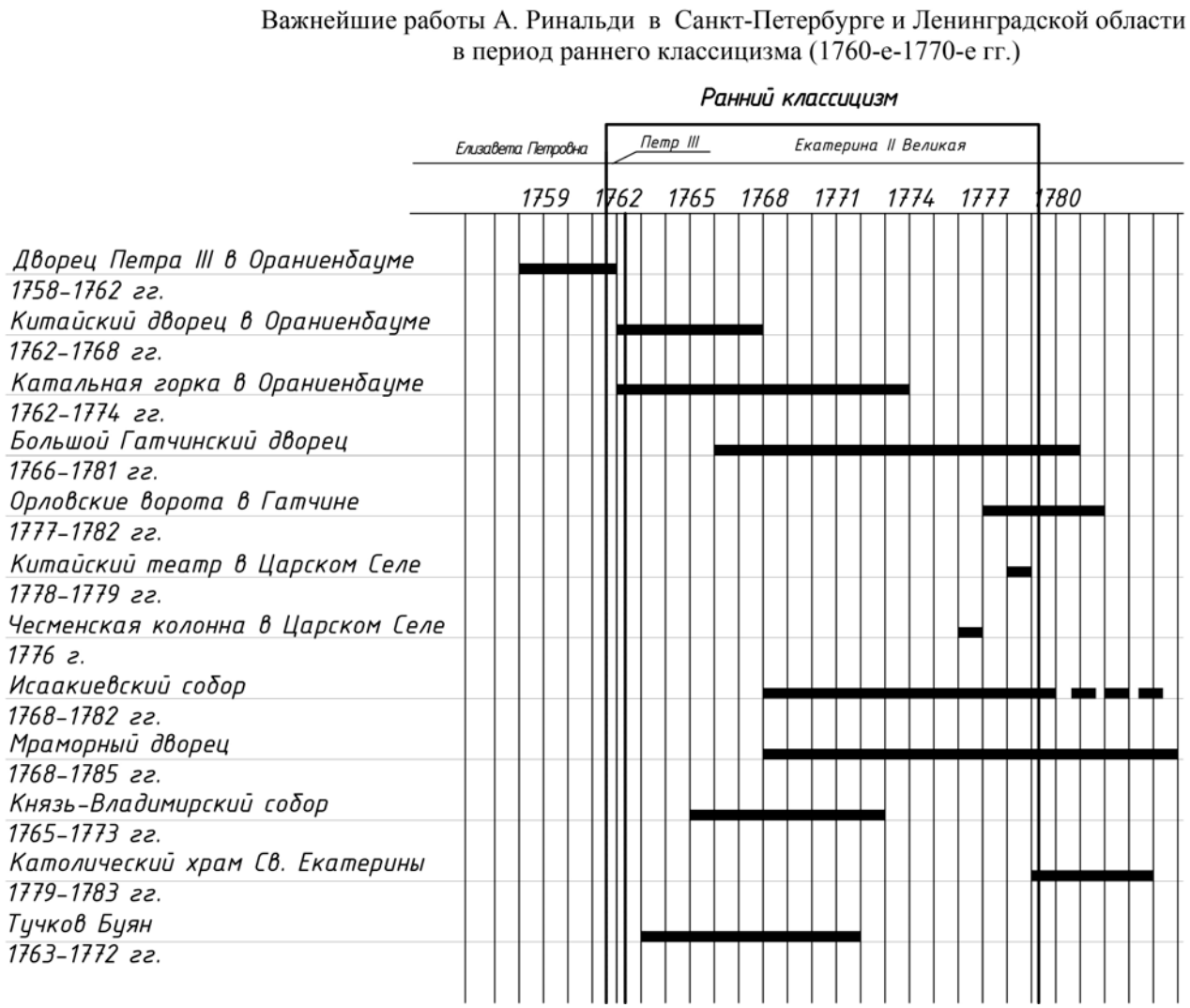


Рисунок 4.1.2. Периодизация основных работ А. Ринальди
в Санкт-Петербурге в период раннего классицизма

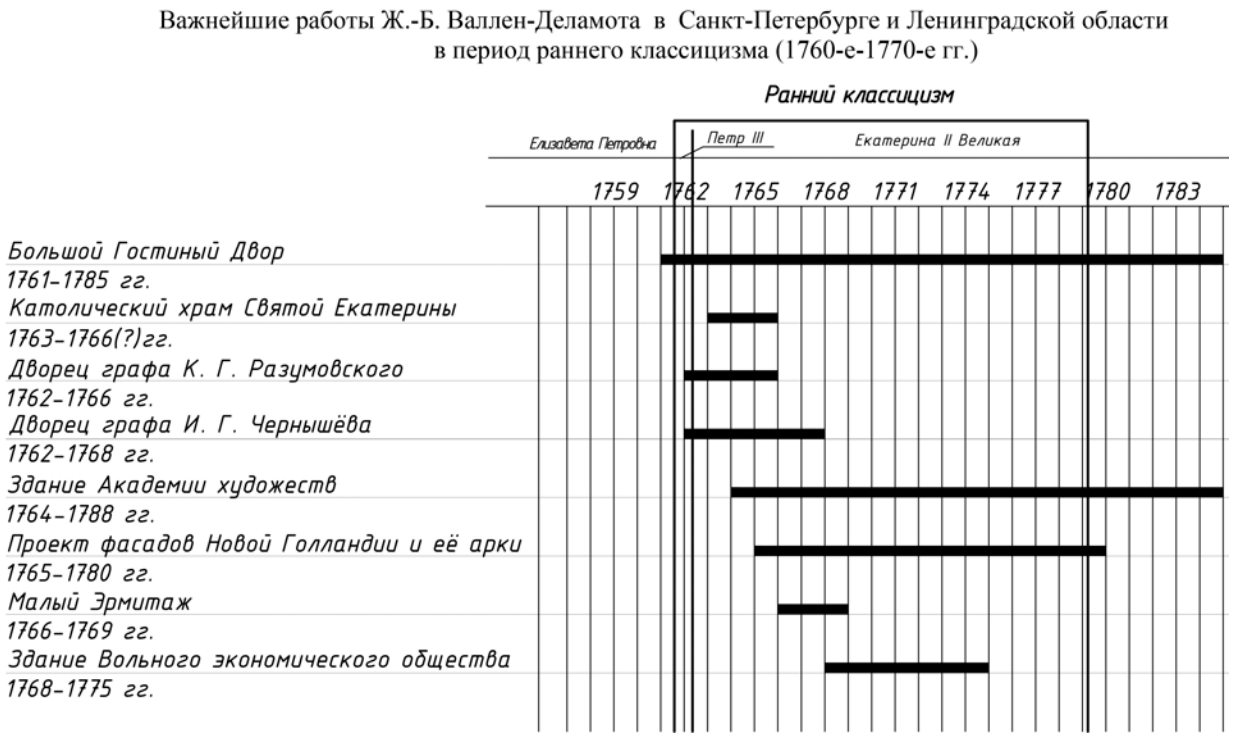


Рисунок 4.1.3. Периодизация основных работ Ж.-Б. Валлен-Деламота в Санкт-Петербурге в период раннего классицизма

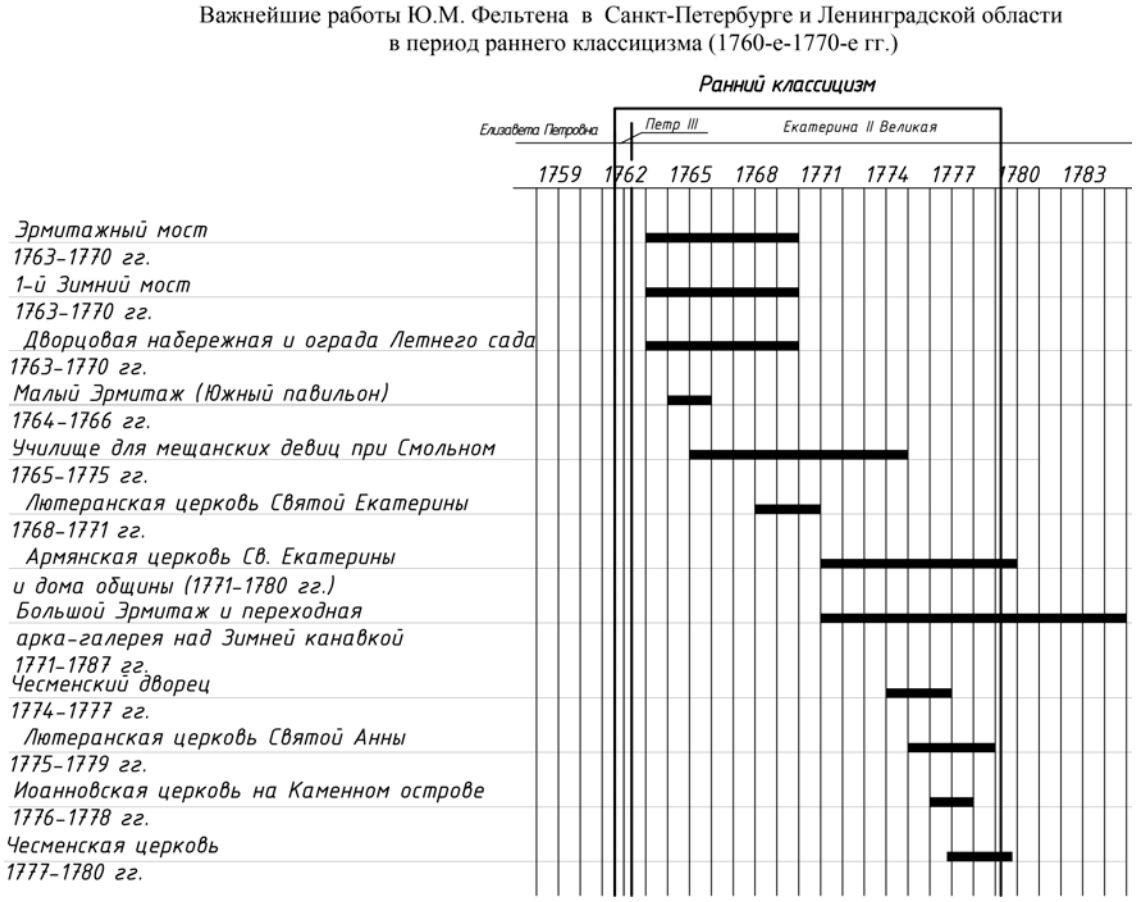
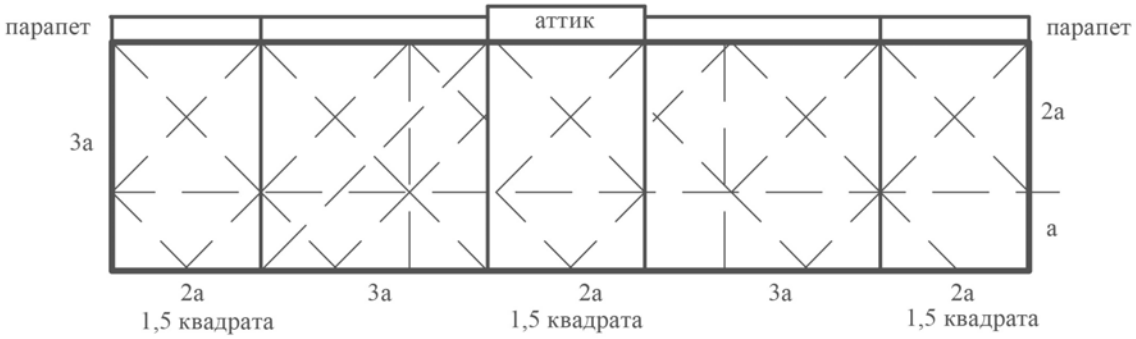


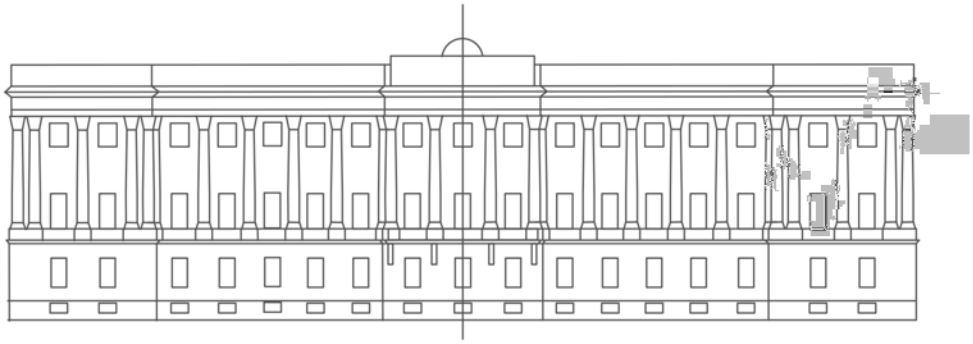
Рисунок 4.1.4. Периодизация основных работ Ю. М. Фельтена в Санкт-Петербурге в период раннего классицизма

Ранний классицизм 1760-е - 1770-е гг. *Общее построение фасада*

Общее композиционное решение фасада



Ордерное построение фасада



Оформление фасада архитектурными декоративными элементами и формами

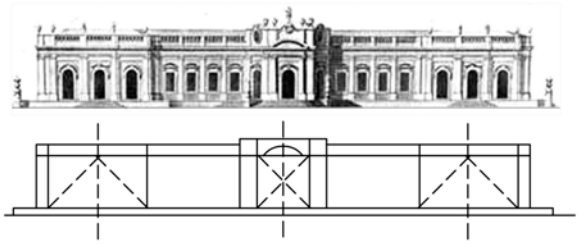


Мраморный дворец, стр-во 1768-1785 гг., арх. А. Ринальди

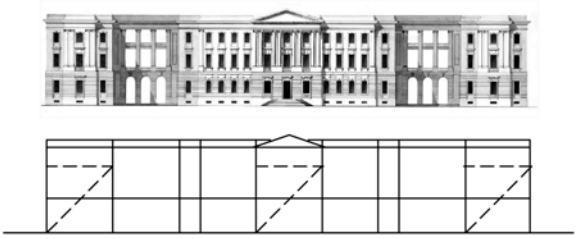
Рисунок 4.1.5. Общее построение фасада

Общее композиционное решение фасада

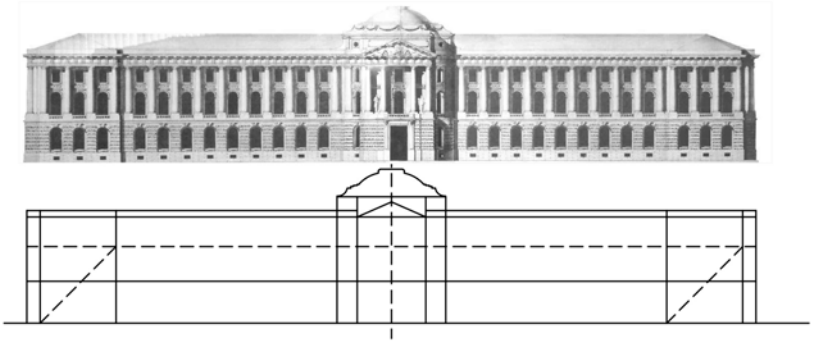
Тип 1. Композиция с выделенным центром и акцентированными флангами



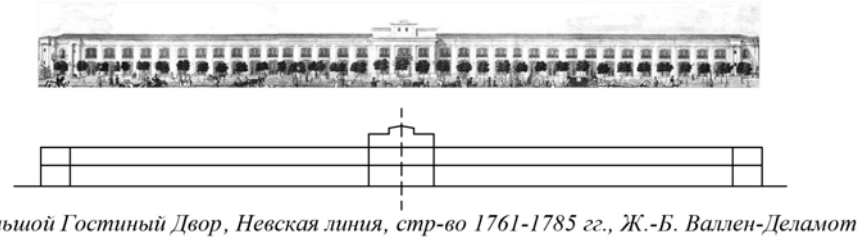
Китайский дворец в Ораниенбауме,
стр-во 1762-1768 гг., арх. А. Ринальди



Мещанское (Александровское) училище,
стр-во 1765-1775 гг., арх. Ю. М.Фельтен



Академия художеств, стр-во 1761-1785 гг., арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот



Большой Гостиный Двор, Невская линия, стр-во 1761-1785 гг., Ж.-Б. Валлен-Деламот

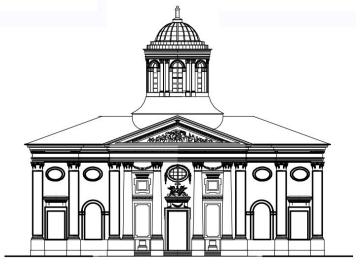
Рисунок 4.1.6. Общее композиционное решение фасада. Тип 1 - симметричная композиция с выделенным центром и акцентированными флангами протяженных фасадов

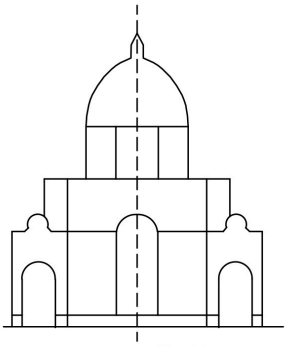
Общее композиционное решение фасада

Тип 2. Центричная композиция

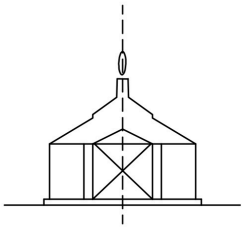




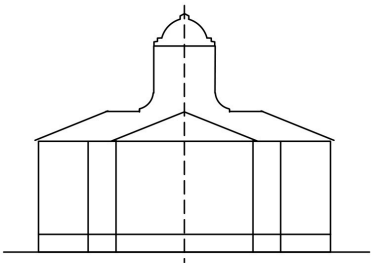




Католическая ц. Св. Екатерины,
стр-во 1761-1782 гг.,
арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот



Ботный домик,
стр-во 1761г.,
арх. А.Ф. Вист



Армянская церковь Св.Екатерины,
стр-во 1770-1780 гг.,
арх. Ю.М. Фельтен

Тип 3
Многоосевая композиция православных храмов



Проект Исаакиевского собора,
1768 г., арх. А.Ринальди

Тип 4. Сложная композиция



Гатчинский дворец, стр-во 1766-1781 гг., арх. А.Ринальди

Рисунок 4.1.7. Общее композиционное решение фасада. Тип 2 – центричная пирамидальная композиция, тип 3 – многоосевая композиция православных храмов, тип 4 – сложная композиция

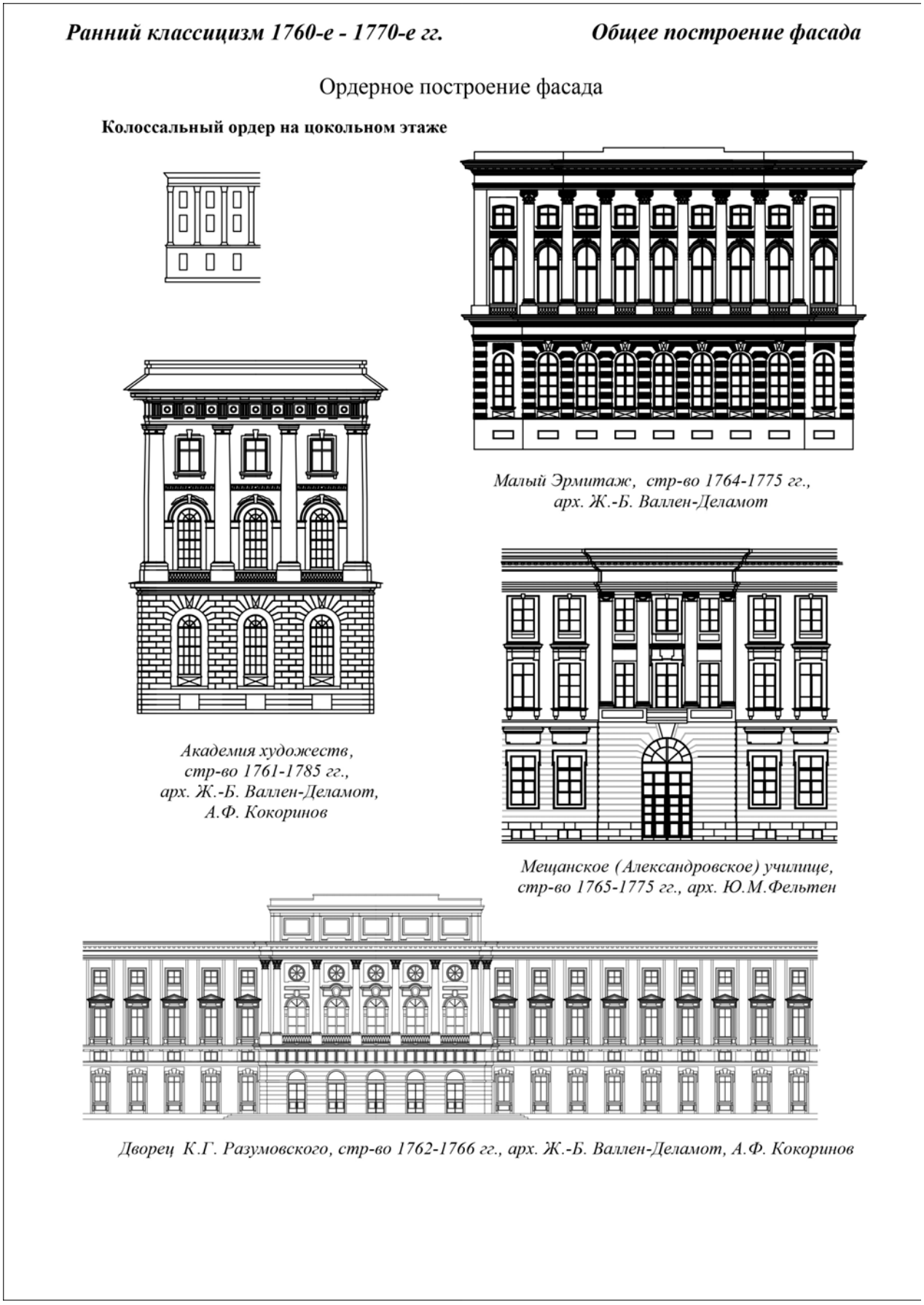


Рисунок 4.1.8. Ордерное построение фасада. Колоссальный ордер на цокольном этаже

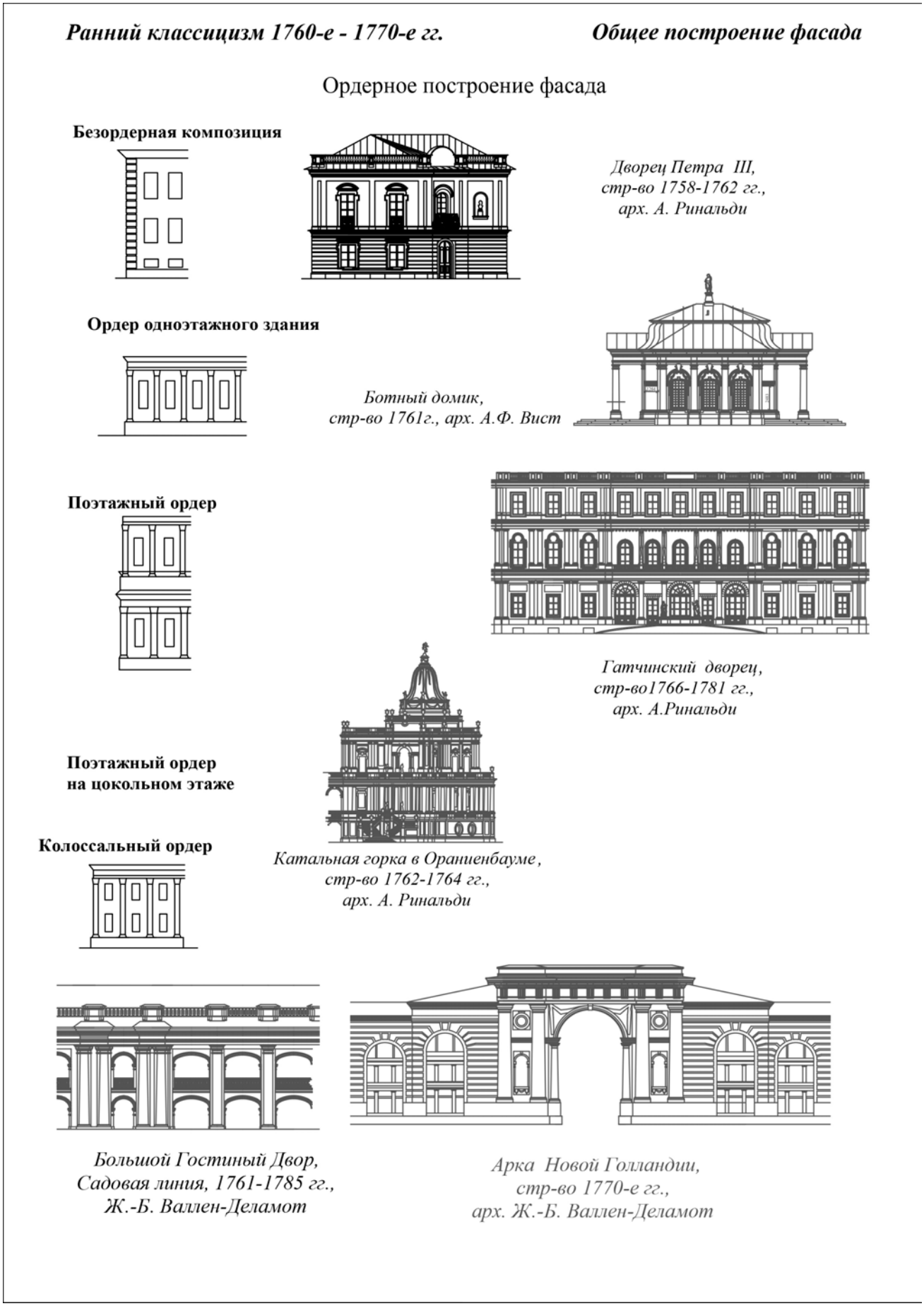
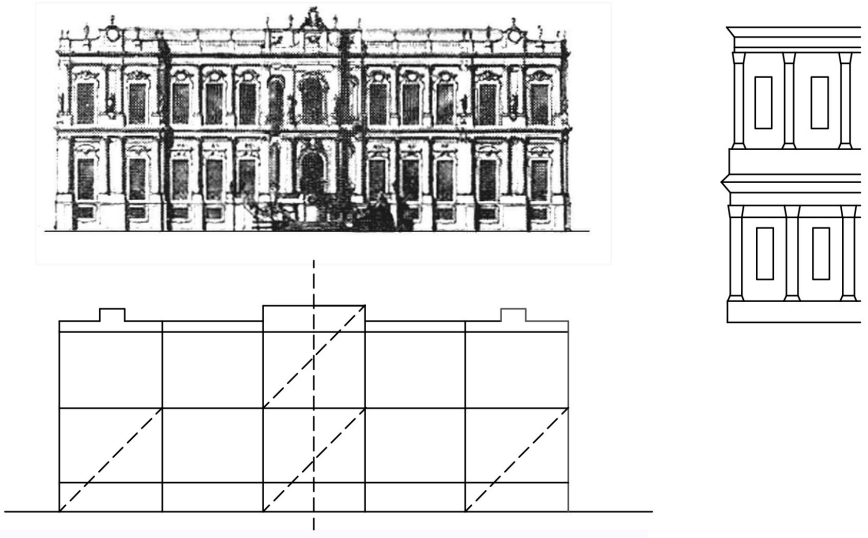


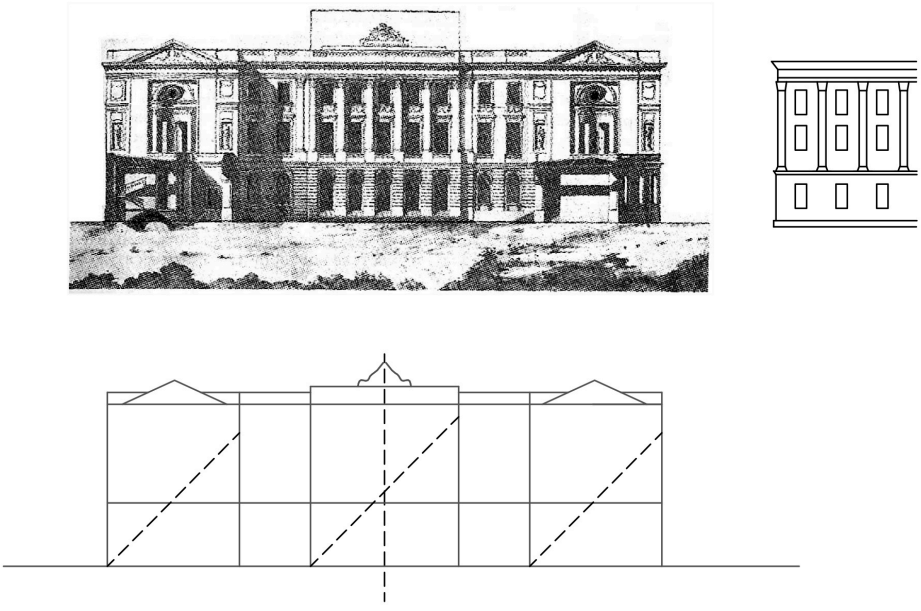
Рисунок 4.1.9. Ордерное построение фасада

Ранний классицизм 1760-е - 1770-е гг. ***Общее построение фасада***

Анализ композиционного построения фасадов



Проект дворца Чернышева на Мойке,
1756-1762 гг., арх. А.Ринальди



Проект дворца Чернышева на Мойке,
1762-1768 гг., арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот

Рисунок 4.1.10. Анализ композиционного построения фасадов дворца гр. Чернышева архитекторов А.Ринальди и Ж.-Б. Валлен -Деламота

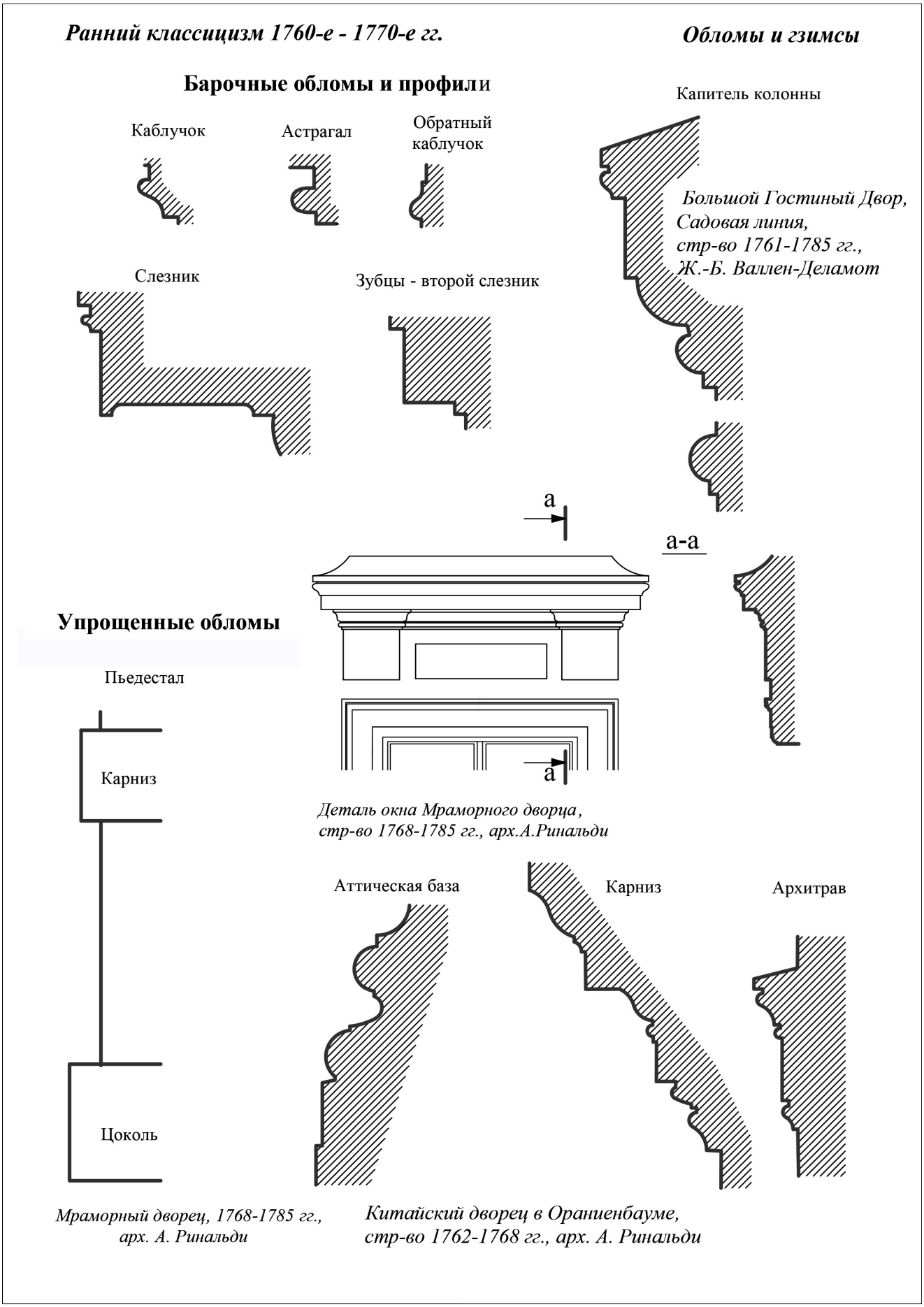


Рисунок 4.1.11. Характерные обломы и профили раннего классицизма

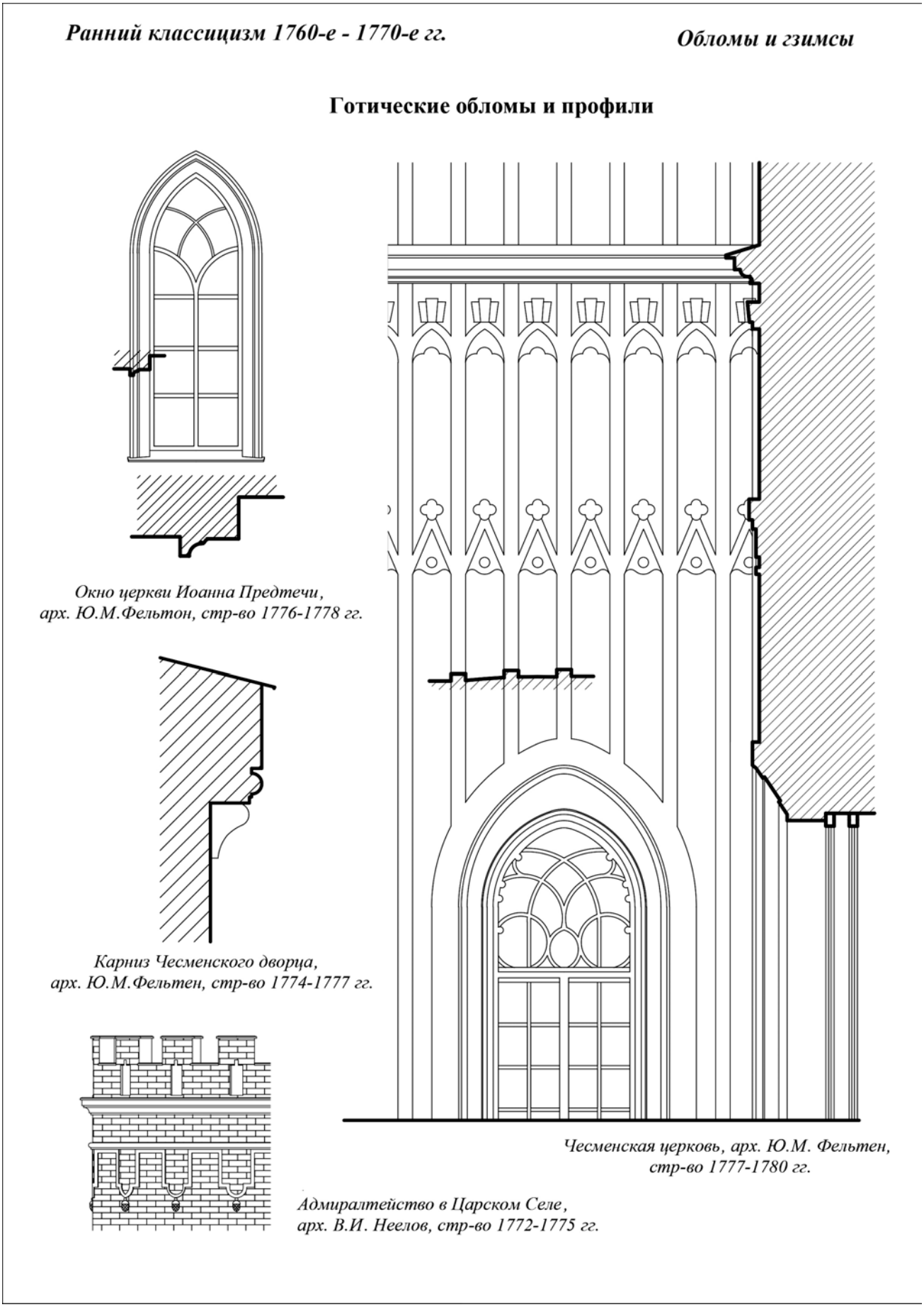
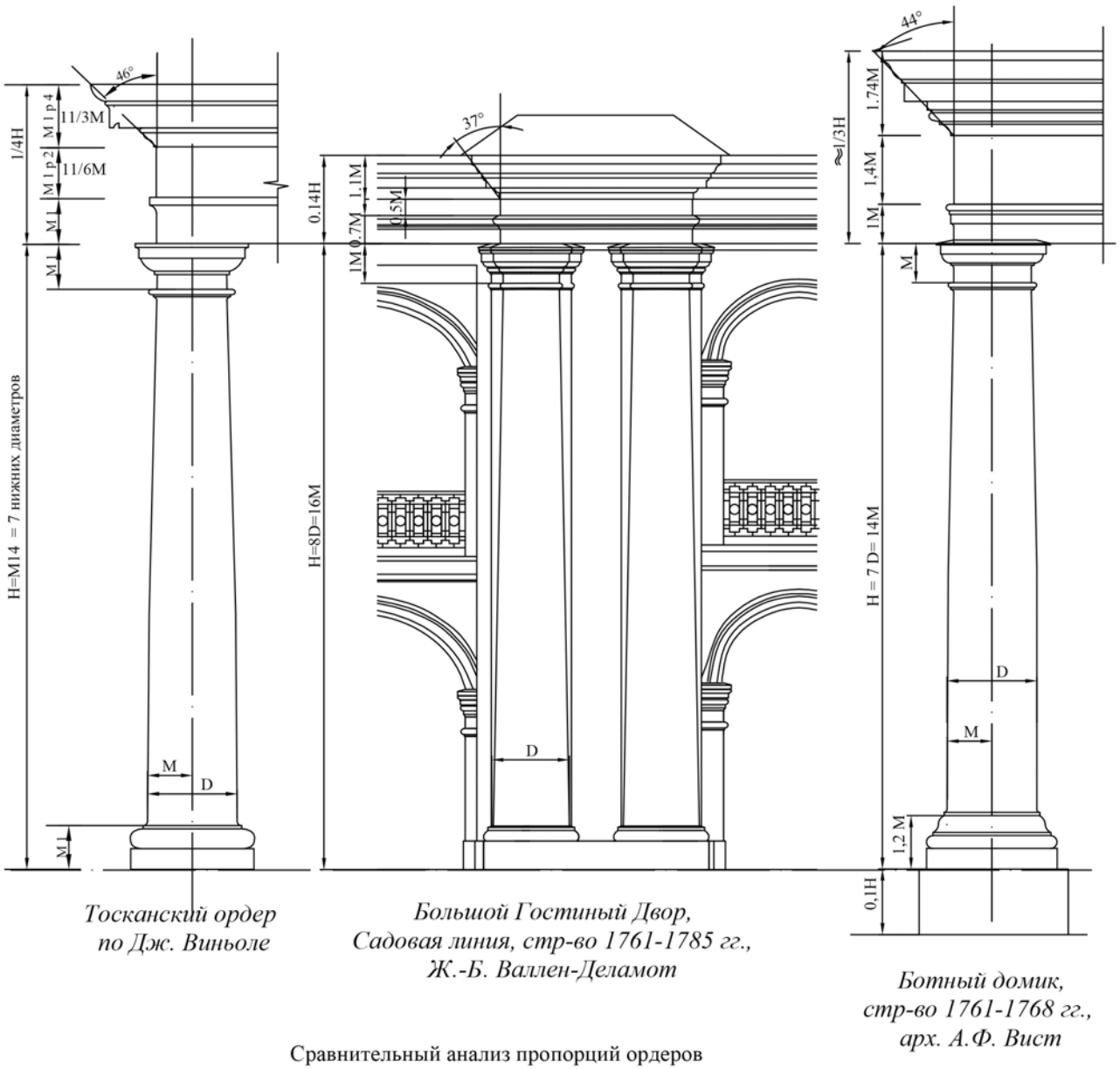


Рисунок 4.1.12. «Готические» обломы и профили раннего классицизма

Ранний классицизм 1760-е - 1770-е гг. ***Тосканский ордер***



Тосканский ордер по Дж. Виньоле

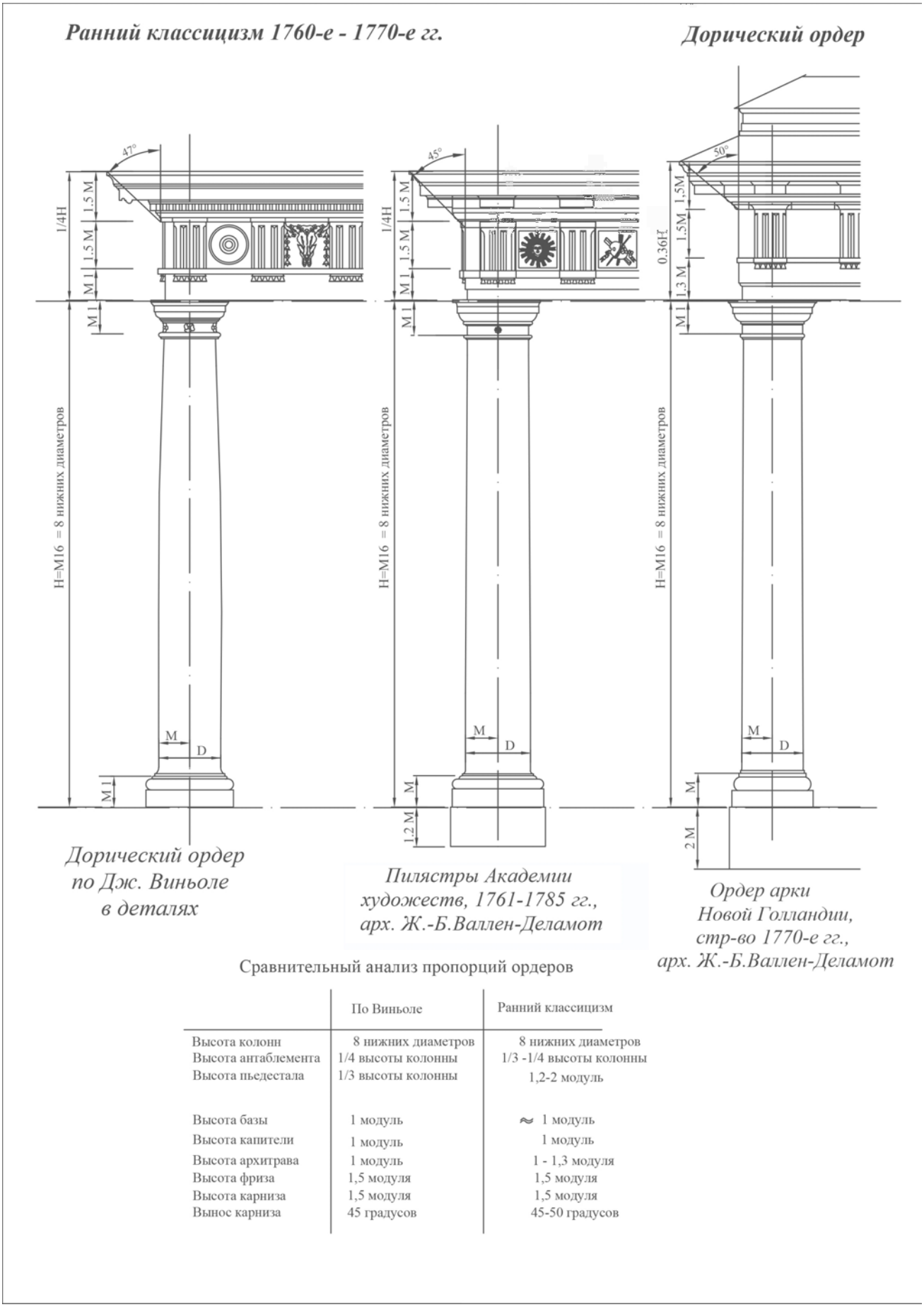
Большой Гостиный Двор, Садовая линия, стр-во 1761-1785 гг., Ж.-Б. Валлен-Деламот

Ботный домик, стр-во 1761-1768 гг., арх. А.Ф. Вист

Сравнительный анализ пропорций ордеров

	По Виньоле	Ранний классицизм
Высота колонн	7 нижнижних диаметров	7-8 нижнижних диаметров
Высота антаблемента	1/4 высоты колонны	1/3 - 1/7 высоты колонны
Высота пьедестала	1/3 высоты колонны	———
Высота базы	1 модуль	1-1.2 модуль
Высота капители	1 модуль	1 модуль
Высота архитрава	1 модуль	0,7 - 1 модуль
Высота фриза	1 1/6 модуля	0,5-1,4 модуля
Высота карниза	1 1/3 модуля	1,1 - 1,7 модуля
Вынос карниза	45 градусов	37-44 градуса

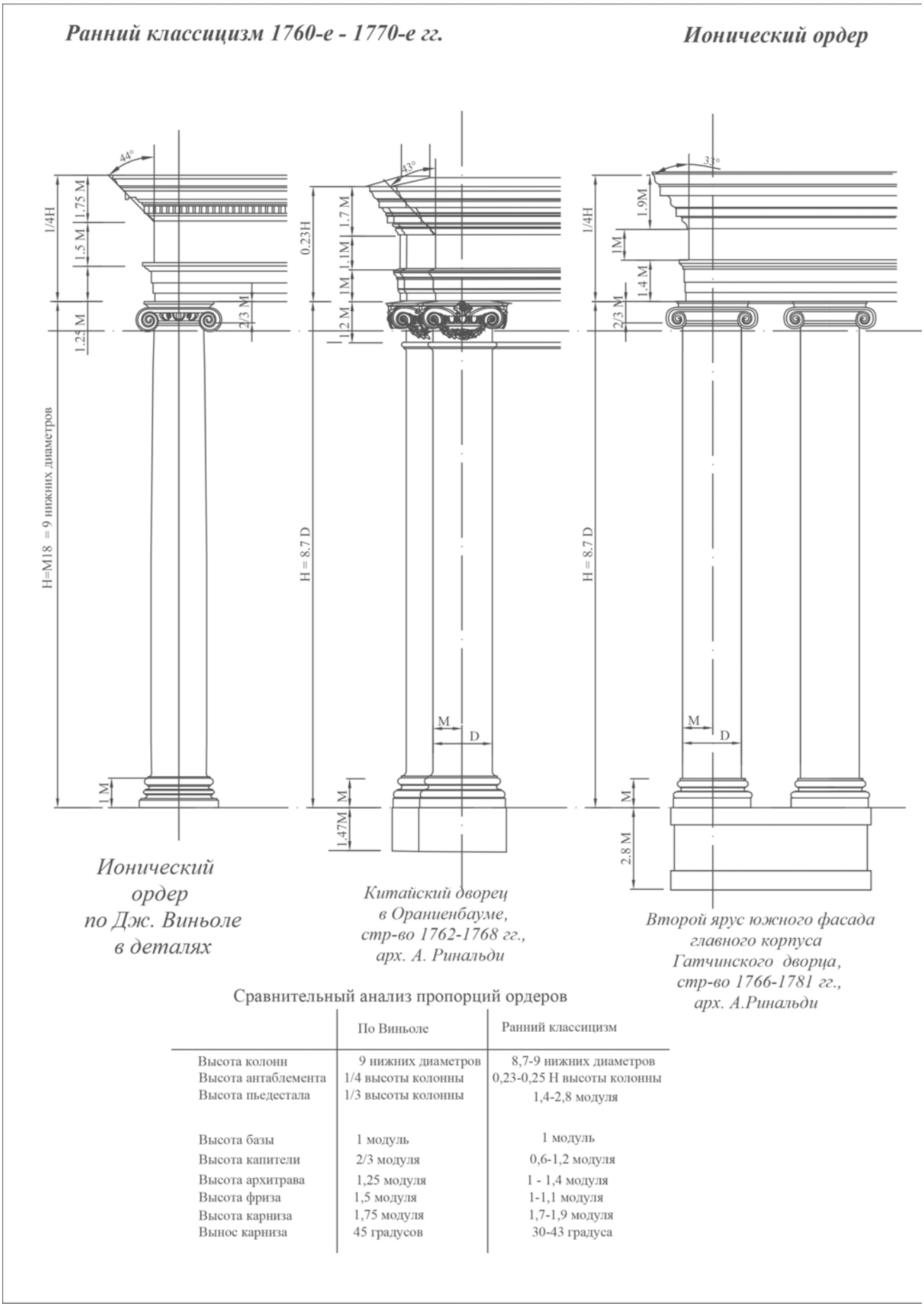
Рисунок 4.1.13. Тосканский ордер раннего классицизма



Сравнительный анализ пропорций ордеров

	По Виньоле	Ранний классицизм
Высота колонн	8 нижних диаметров	8 нижних диаметров
Высота антаблемента	1/4 высоты колонны	1/3 -1/4 высоты колонны
Высота пьедестала	1/3 высоты колонны	1,2-2 модуль
Высота базы	1 модуль	≈ 1 модуль
Высота капители	1 модуль	1 модуль
Высота архитрава	1 модуль	1 - 1,3 модуля
Высота фриза	1,5 модуля	1,5 модуля
Высота карниза	1,5 модуля	1,5 модуля
Вынос карниза	45 градусов	45-50 градусов

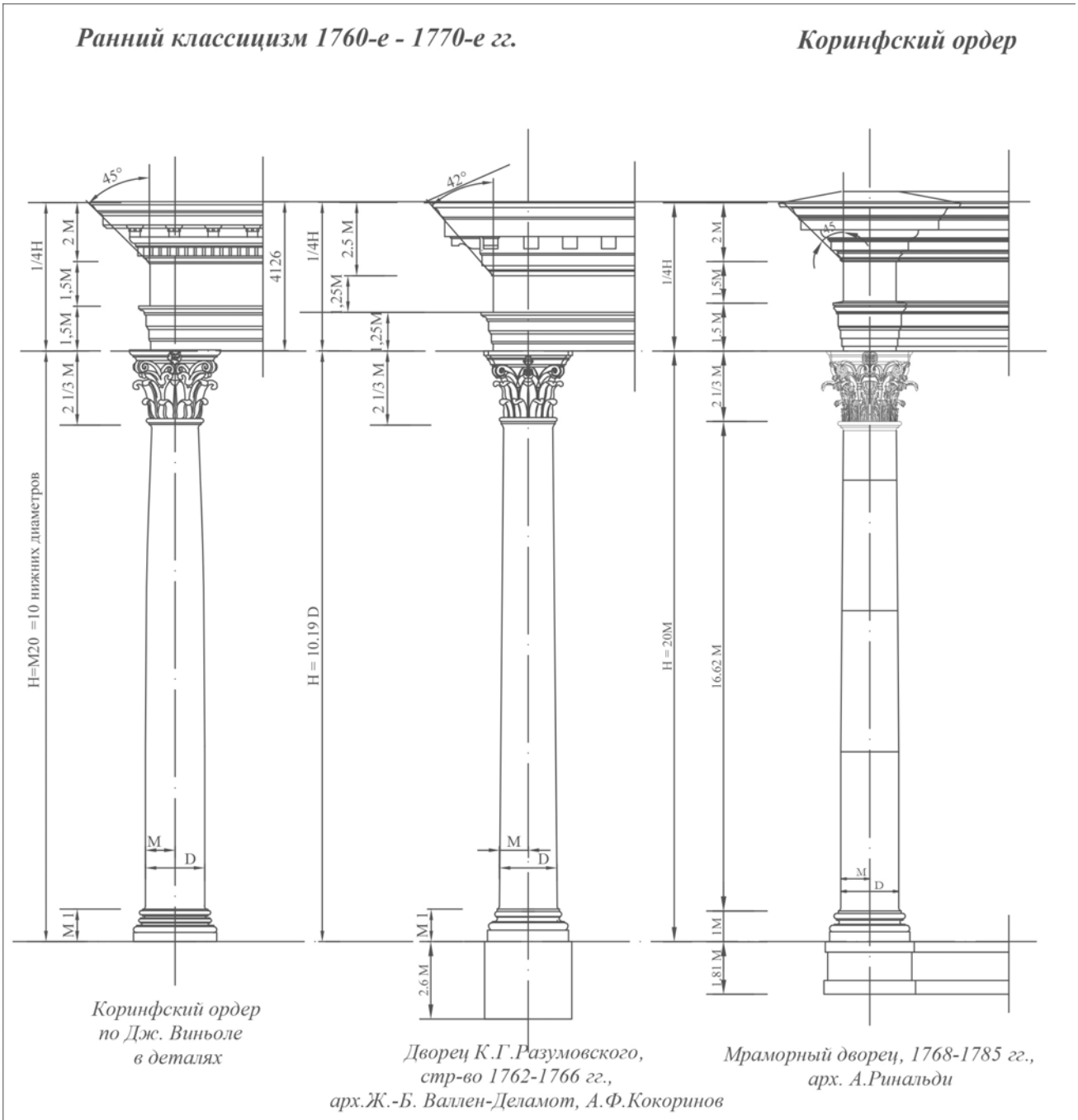
Рисунок 4.1.14. Дорический ордер раннего классицизма



Сравнительный анализ пропорций ордеров

	По Виньоле	Ранний классицизм
Высота колонн	9 нижних диаметров	8,7-9 нижних диаметров
Высота антаблемента	1/4 высоты колонны	0,23-0,25 Н высоты колонны
Высота пьедестала	1/3 высоты колонны	1,4-2,8 модуля
Высота базы	1 модуль	1 модуль
Высота капители	2/3 модуля	0,6-1,2 модуля
Высота архитрава	1,25 модуля	1 - 1,4 модуля
Высота фриза	1,5 модуля	1-1,1 модуля
Высота карниза	1,75 модуля	1,7-1,9 модуля
Вынос карниза	45 градусов	30-43 градуса

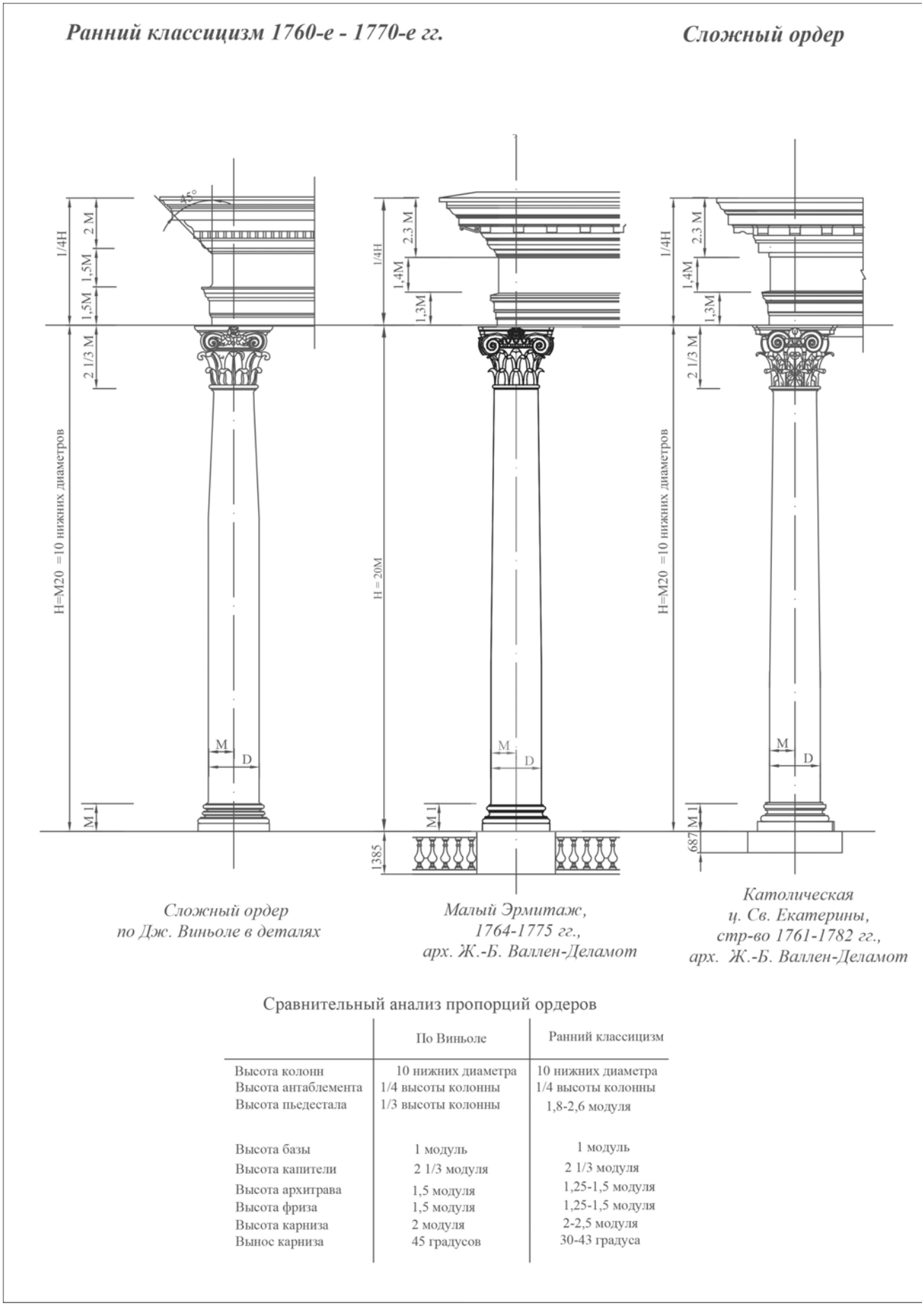
Рисунок 4.1.15. Ионический ордер раннего классицизма



Сравнительный анализ пропорций ордеров

	По Виньоле	Ранний классицизм
Высота колонн	10 нижних диаметров	10 нижних диаметров
Высота антаблемента	1/4 высоты колонны	0,23-0,25Н высоты колонны
Высота пьедестала	1/3 высоты колонны	1,8-2,6 модуля
Высота базы	1 модуль	1 модуль
Высота капители	2 1/3 модуля	2 1/3 модуля
Высота архитрава	1,5 модуля	1,25-1,5 модуля
Высота фриза	1,5 модуля	1,25-1,5 модуля
Высота карниза	2 модуля	2-2,5 модуля
Вынос карниза	45 градусов	30-43 градуса

Рисунок 4.1.16. Коринфский ордер раннего классицизма



Сложный ордер по Дж. Виньоле в деталях

Малый Эрмитаж, 1764-1775 гг., арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот

Католическая ц. Св. Екатерины, стр-во 1761-1782 гг., арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот

Сравнительный анализ пропорций ордеров

	По Виньоле	Ранний классицизм
Высота колонн	10 нижних диаметра	10 нижних диаметра
Высота антаблемента	1/4 высоты колонны	1/4 высоты колонны
Высота пьедестала	1/3 высоты колонны	1,8-2,6 модуля
Высота базы	1 модуль	1 модуль
Высота капители	2 1/3 модуля	2 1/3 модуля
Высота архитрава	1,5 модуля	1,25-1,5 модуля
Высота фриза	1,5 модуля	1,25-1,5 модуля
Высота карниза	2 модуля	2-2,5 модуля
Вынос карниза	45 градусов	30-43 градуса

Рисунок 4.1.17. Сложный ордер раннего классицизма

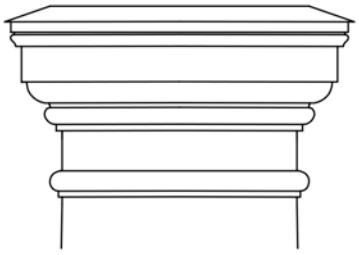
Ранний классицизм 1760-е - 1770-е гг. ***Детали решения колонн***

Примыкание колонн к стене



Примыкание колонного ордера к стене : а- пилястра, б - полуколонна, в - полуколонна примыкающая к пилястре, г - колонна и пилястра на общем пьедестале , д - отдельно стоящие колонны

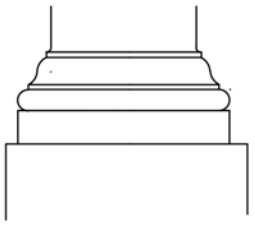
Колонны и базы



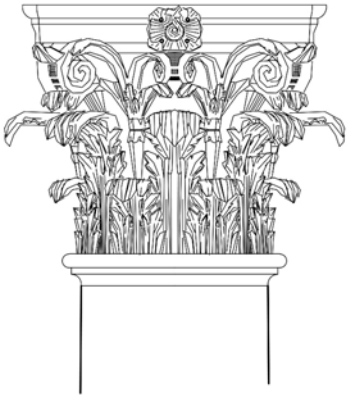
Большой Гостиный Двор, Садовая линия,1761-1785 гг., арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот



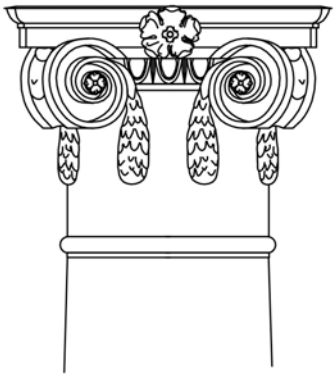
Китайский дворец в Ораниенбауме, стр-во 1762-1768 гг., арх. А. Ринальди



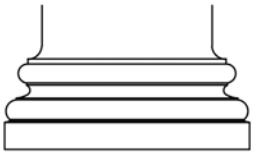
Ботный домик, стр-во 1761г., арх. А.Ф. Вист



Мраморный дворец, стр-во 1768-1785 гг., арх.А.Ринальди



Армянская церковь Св. Екатерины, стр-во 1770-1780 гг., арх. Ю.М.Фельтен



Китайский дворец в Ораниенбауме, стр-во 1762-1768 гг., арх. А. Ринальди



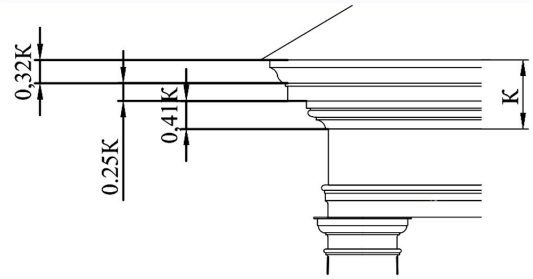
Мраморный дворец, стр-во1768-1785 гг., арх.А.Ринальди

Рисунок 4.1.18. Детали ордеров раннего классицизма

Виды венчающих карнизов раннего классицизма

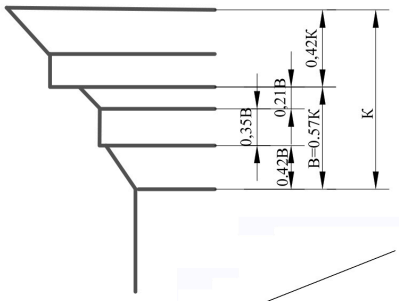


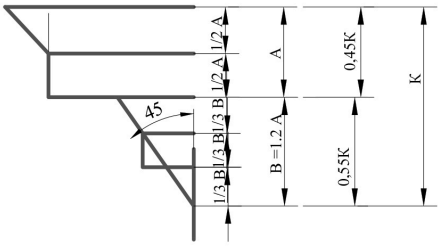
Антаблемент тосканского ордера с простым карнизом

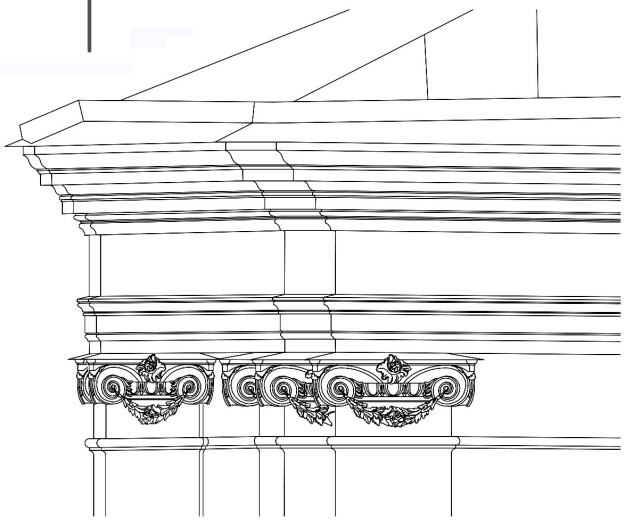


Ботный домик,
стр-во 1761г., арх. А.Ф. Вист

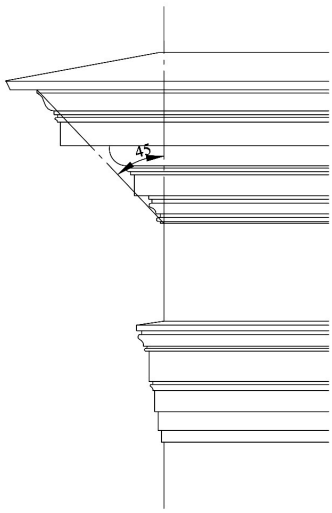
Барочный карниз
с обобщающей полкой







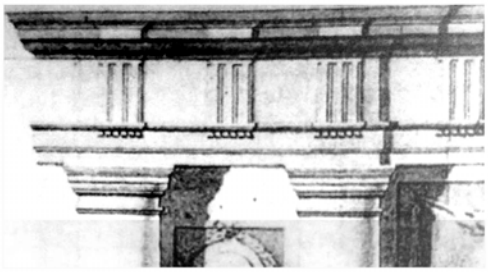
Китайский дворец в Ораниенбауме,
стр-во 1762-1768 гг., арх. А. Ринальди



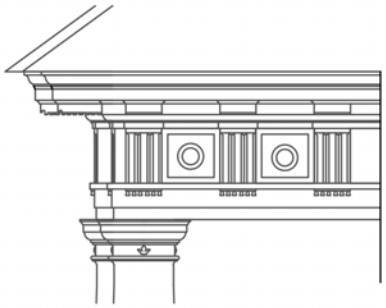
Мраморный дворец,
стр-во 1768-1785 гг.,
арх. А. Ринальди

Рисунок 4.1.19. Венчающие карнизы раннего классицизма

Дорический карниз с модульонами

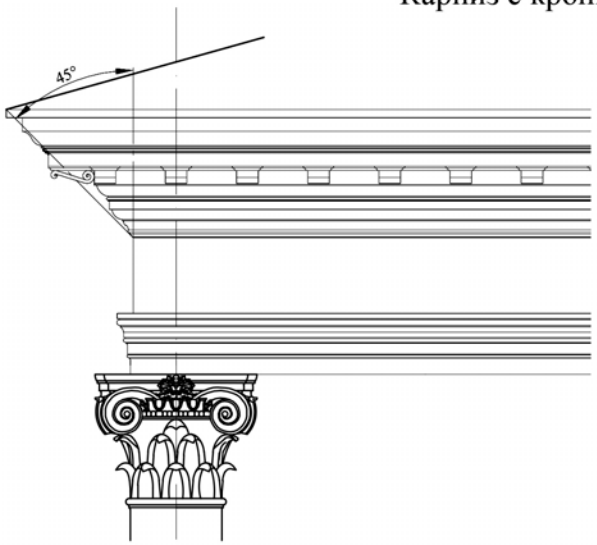


Арка Новой Голландии,
стр-во 1770-е гг., арх. Ж.-Б.Валлен-Деламот

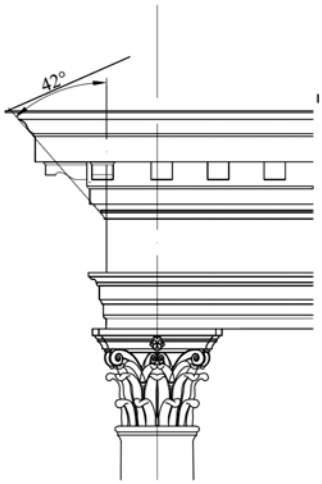


Академия художеств, стр-во 1765-1788 гг.,
арх.Ж.-Б. Валлен-Деламот, А.Ф. Кокоринов

Карниз с кронштейнами



Северный фасад Малого Эрмитажа,
стр-во 1765-1775 гг., арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот

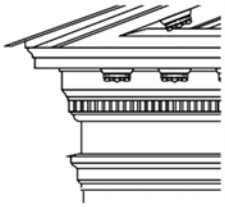


Дворец К.Г.Разумовского,
стр-во 1762-1766 гг.,
арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А.Ф.Кокоринов



Мещанское (Александровское) училище,
стр-во 1765-1775 гг., арх. Ю.М.Фельтен

Карниз
с кронштейнами и зубчиками

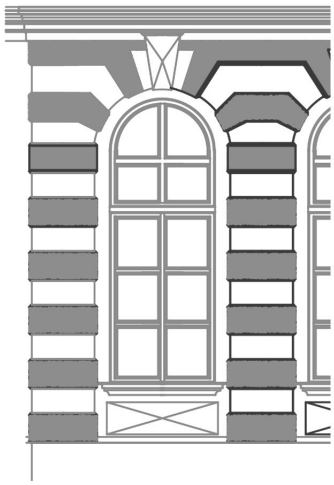


Армянская
ц. Св. Екатерины,
стр-во 1770-1780 гг.,
арх. Ю.М.Фельтен

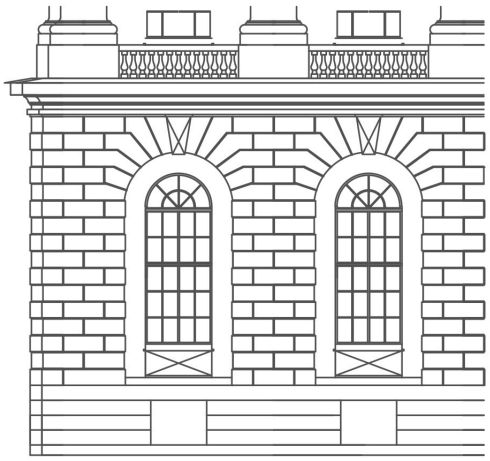
Рисунок 4.1.20. Венчающие карнизы раннего классицизма

Ранний классицизм 1760-е - 1770-е гг. ***Поле стены***

Русты

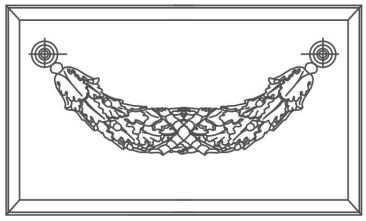


Академия художеств, стр-во 1761-1785 гг.,
арх. Ж.-Б.Валлен-Деламот



Малый Эрмитаж, стр-во1764-1775 гг.,
арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот

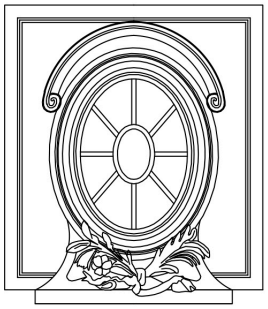
Филенки



Филенки фасада
Мраморного дворца,
стр-во 1768-1785 гг., арх. А. Ринальди



Цветок Ринальди



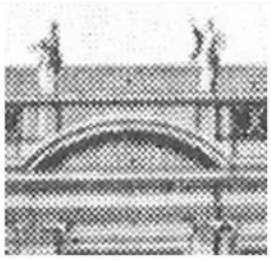
Католическая ц. Св. Екатерины,
стр-во 1761-1782 г.,
арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот



Рисунок 4.1.21. Элементы поля стены раннего классицизма

Ранний классицизм 1760-е - 1770-е гг. *Верхние завершения стен*

Фронтоны

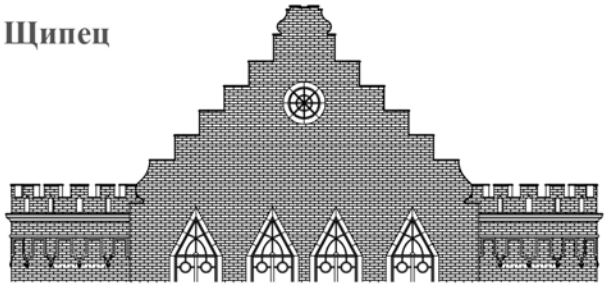


Китайский дворец в Ораниенбауме,
стр-во 1762-1768 гг., арх. А. Ринальди



Академия художеств,
стр-во 1765-1788 гг.,
арх.Ж.-Б. Валлен-Деламот, А.Ф. Кокоринов

Щипец

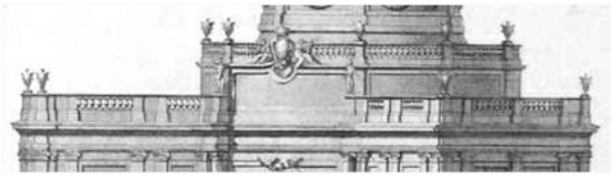


Адмиралтейство в Царском Селе,
арх. В.И. Неелов, стр-во 1772-1775 гг.

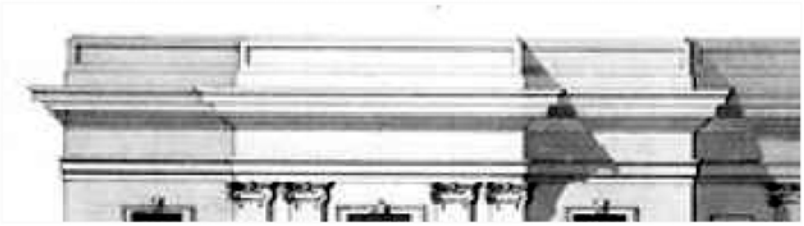
Парапеты



Мраморный дворец,
стр-во 1768-1785 гг.,
арх. А. Ринальди



Катальная горка в Ораниенбауме,
стр-во 1762-1764 гг.,
арх. А. Ринальди



Мещанское (Александровское) училище,
стр-во 1765-1775 гг., арх. Ю.М.Фельтен

Рисунок 4.1.22. Верхние завершения стен раннего классицизма

Ранний классицизм 1760-е - 1770-е гг. *Верхние завершения стен и крыши*

Аттики

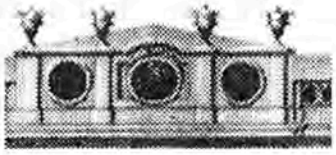


Аттик дворового фасада Мраморного дворца, стр-во 1768-1785 гг., арх. А.Ринальди.

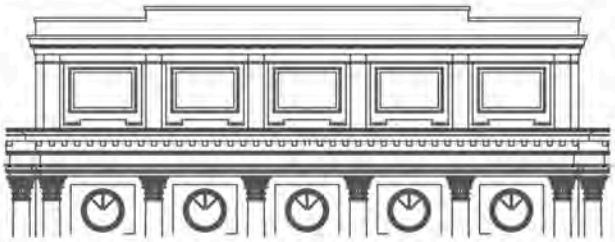


Аттик главного фасада Мраморного дворца, стр-во 1768-1785 гг., арх. А.Ринальди





Китайский дворец в Ораниенбауме, стр-во 1762-1768 гг., арх. А. Ринальди

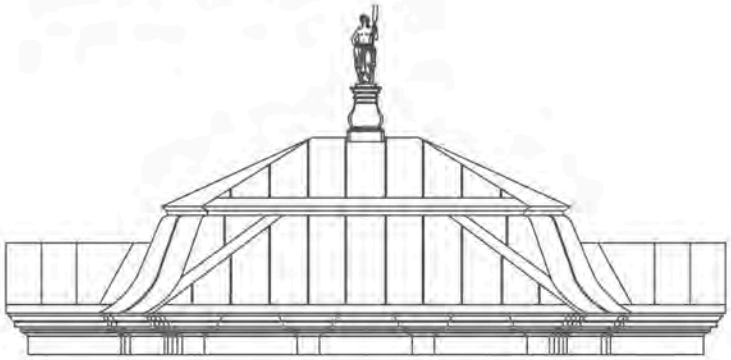


Дворец К.Г.Разумовского, стр-во 1762-1766 гг., арх.Ж.-Б. Валлен-Деламот, А.Ф.Кокоринов

Крыши

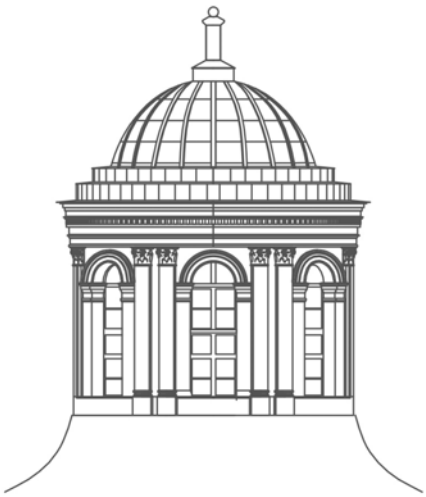


Верхняя ванна в Царском Селе , стр-во 1777-1779 гг., арх. И.В.Неелов



Ботный домик, стр-во 1761г., арх. А.Ф. Вист

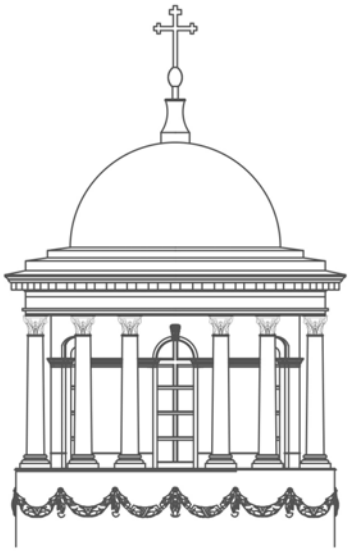
Рисунок 4.1.23. Верхние завершения стен и крыш раннего классицизма



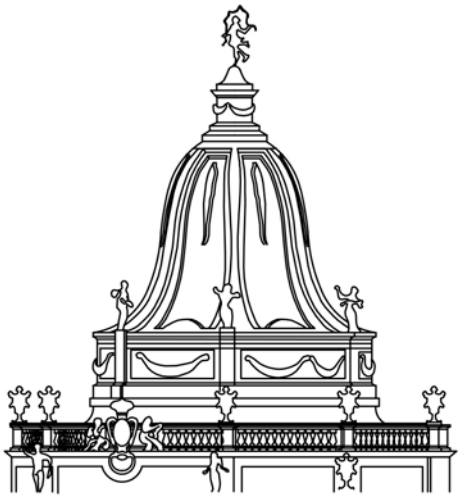
Армянская ц. Св. Екатерины,
стр-во 1770-1780 гг.,
арх. Ю.М.Фельтен



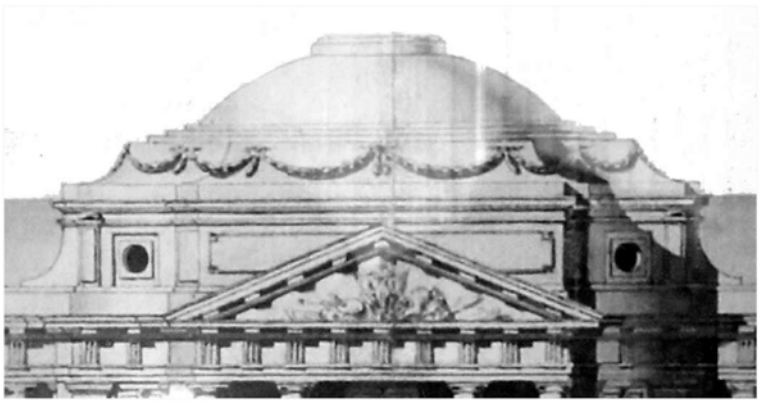
Проект Исаакиевского собора
1768 гг., арх. А.Ринальди



Церковь Св. Анны,
стр-во 1771-1779 гг.,
арх. Ю.М.Фельтен



Катальная горка в Ораниенбауме,
стр-во 1762-1764 гг., арх. А. Ринальди



Академия художеств,
стр-во 1761-1785 гг.,
арх. Ж.-Б.Валлен-Деламот

Рисунок 4.1.24. Купола раннего классицизма

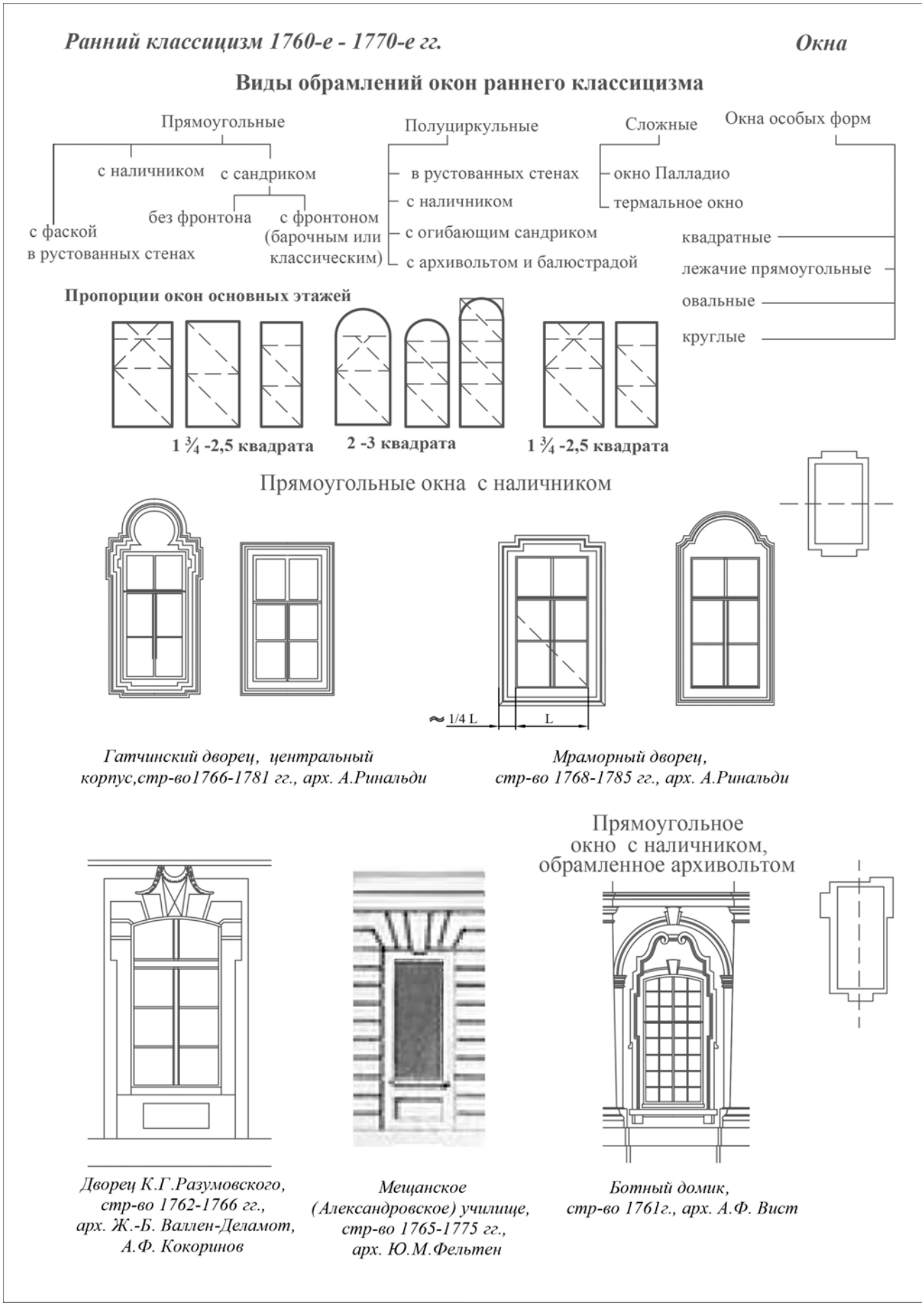
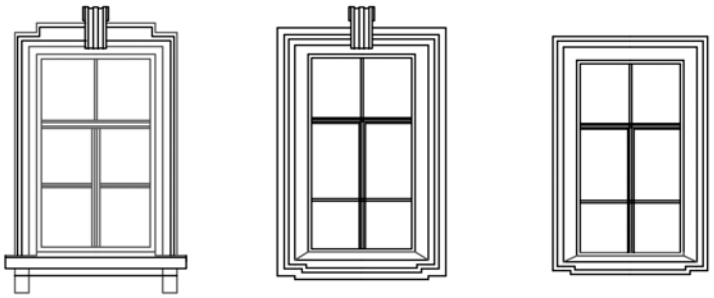


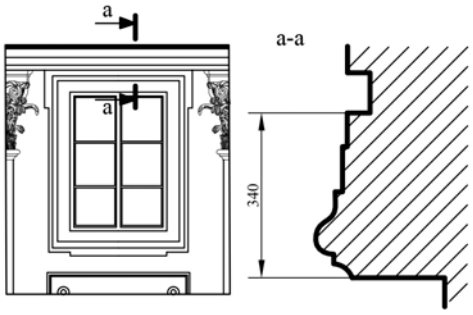
Рисунок 4.1.25. Окна раннего классицизма

Ранний классицизм 1760-е - 1770-е гг. ***Окна***

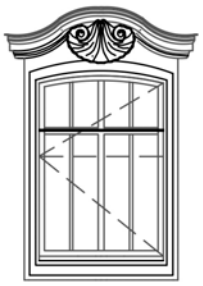
Прямоугольные окна верних этажей



Окна 3-го этажа, Академия художеств, стр-во 1765-1788 гг., арх.Ж.-Б. Валлен-Деламот, А.Ф. Кокоринов



Мраморный дворец,3 этаж, стр-во 1768-1785 гг., арх. А.Ринальди

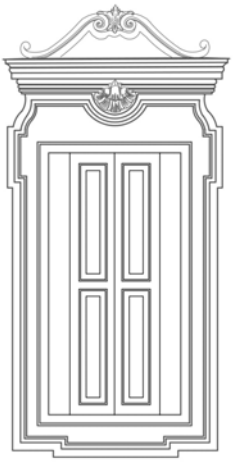


Католическая ц. Св. Екатерины, стр-во 1761-1782 г., арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот

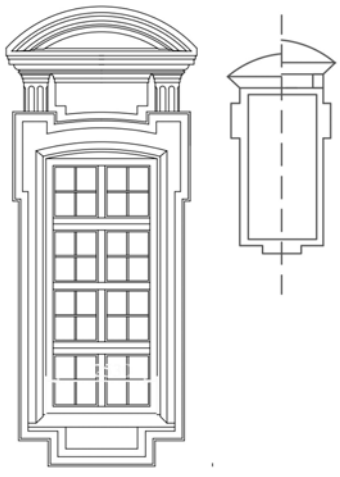
Прямоугольные окна с сандриком и барочным фронтоном



Дворец Петра III, стр-во 1758-1762 гг., арх. А. Ринальди



Китайский дворец в Ораниенбауме, стр-во 1762-1768 гг., арх. А. Ринальди



Князь-Владимирский собор, стр-во1766-1789 гг., арх. А.Ринальди, И.Е.Старов

Рисунок 4.1.26. Окна раннего классицизма

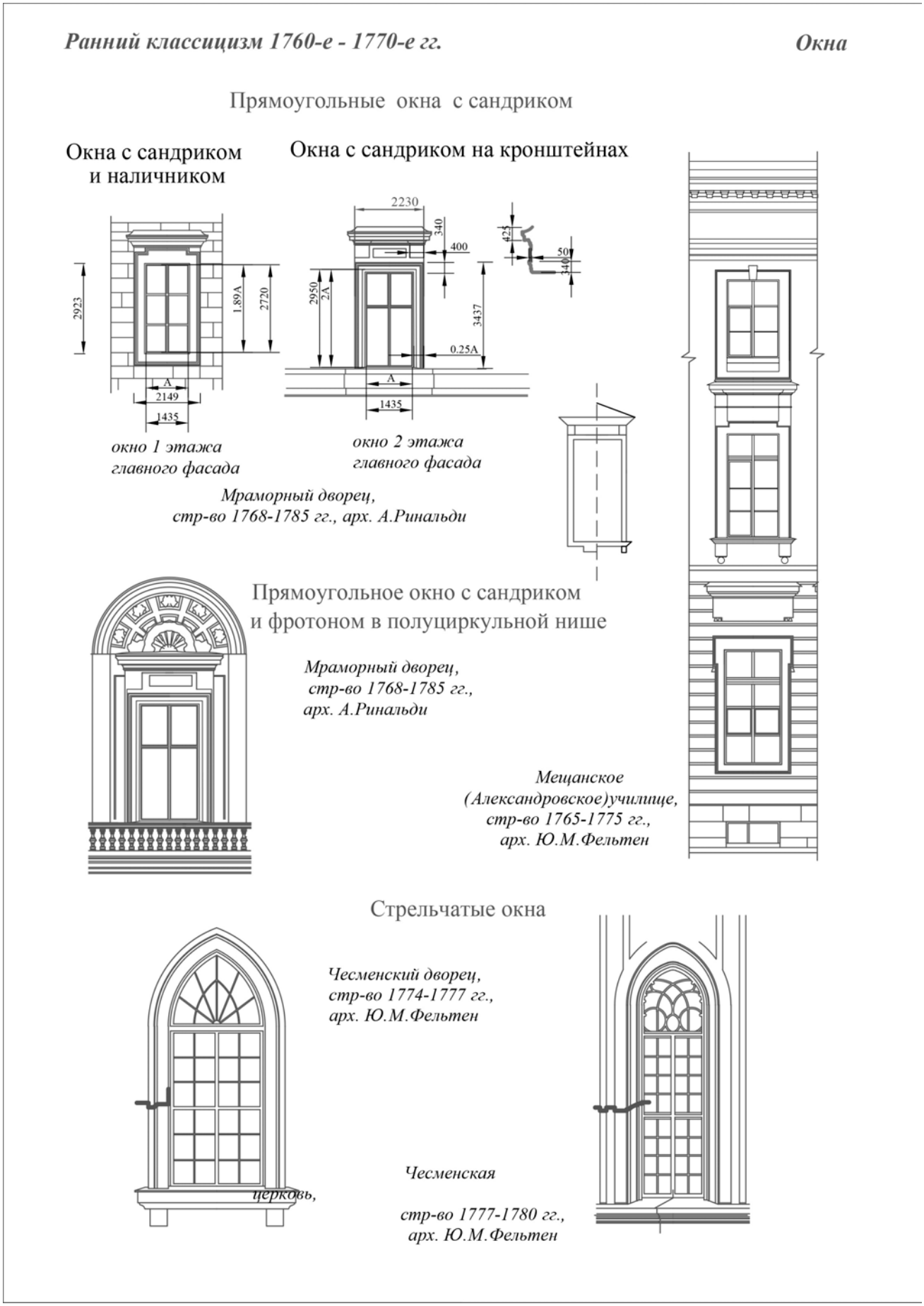


Рисунок 4.1.27. Окна раннего классицизма

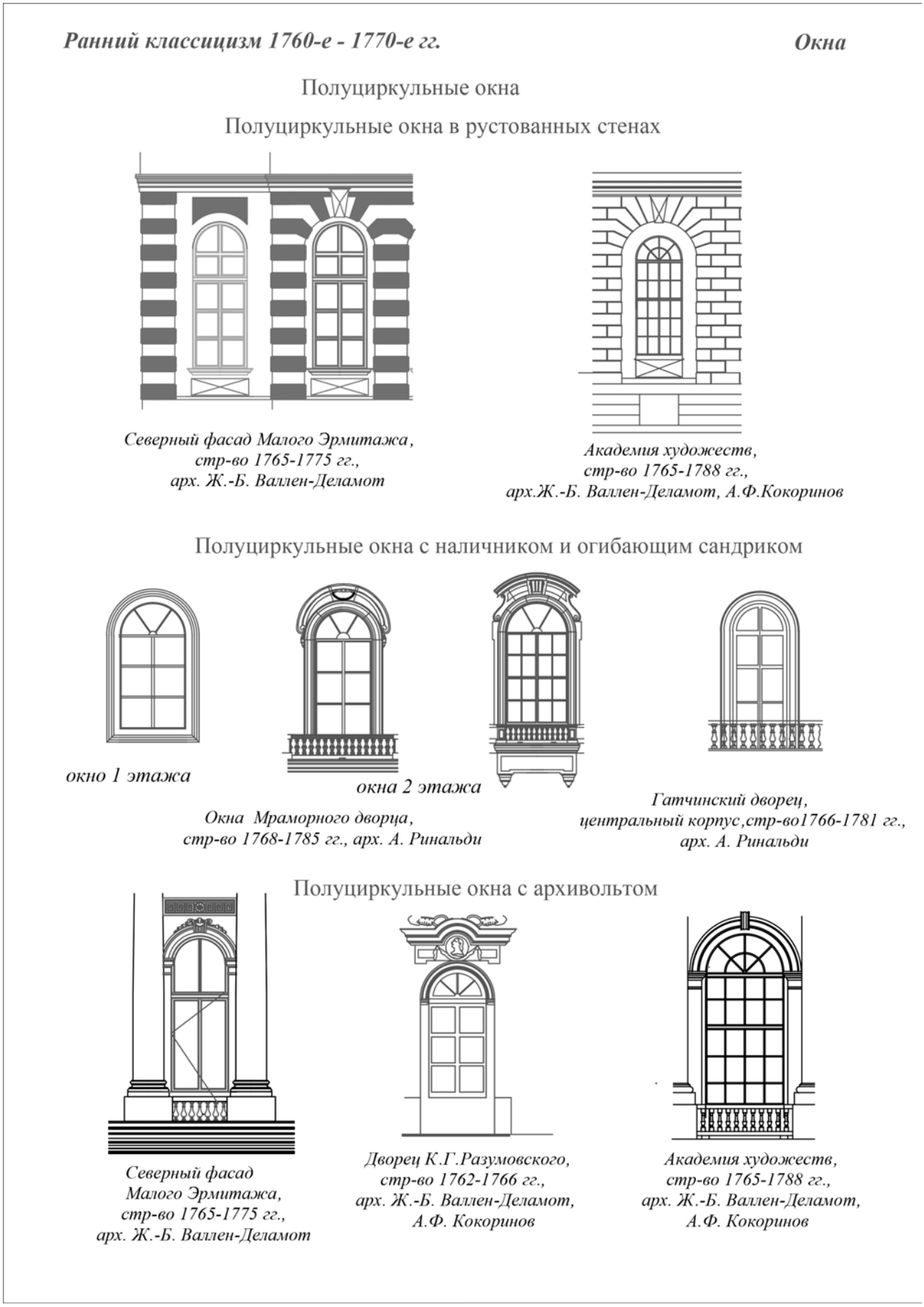


Рисунок 4.1.28. Окна раннего классицизма

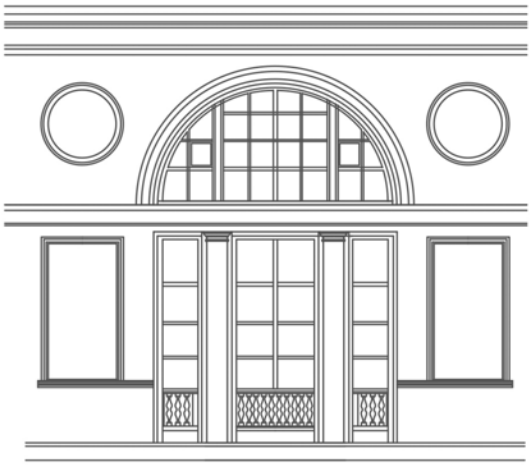
Сложные окна

Окно Палладио

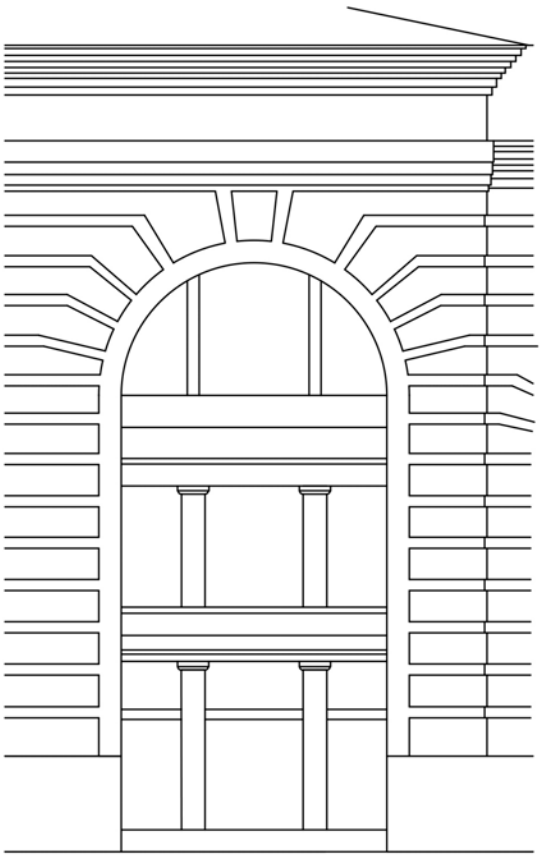


Катальная горка в Ораниенбауме, стр-во 1762-1764 гг., арх. А. Ринальди

Тройное термальное окно



Дворовый фасад Малого Эрмитажа, стр-во 1765-1775 гг., арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот



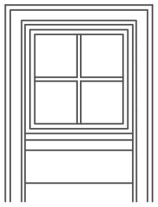
Арка Новой Голландии, стр-во 1770-е гг., арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот

Рисунок 4.1.29. Окна раннего классицизма

Ранний классицизм 1760-е - 1770-е гг. ***Окна***

Окна особых форм

Квадратные



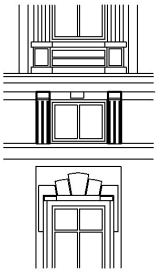
Дворец К.Г.Разумовского, стр-во 1762-1766 гг., арх.Ж.-Б. Валлен-Деламот, А.Ф.Кокоринов

Окна малых этажей



Северный фасад Малого Эрмитажа, стр-во 1765-1775 гг., арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот

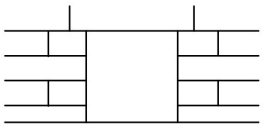
Лежачие



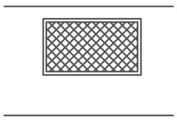
Дворец К.Г.Разумовского, стр-во 1762-1766 гг., арх.Ж.-Б. Валлен-Деламот, А.Ф. Кокоринов

Лежачие прямоугольные окна

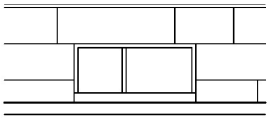
Прямоугольные окна полуподвальных этажей



Академия художеств, стр-во 1765-1788 гг., арх.Ж.-Б. Валлен-Деламот, А.Ф. Кокоринов

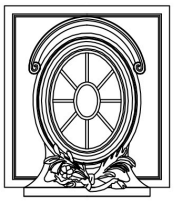


Мраморный дворец, стр-во 1768-1785 гг., арх. А.Ринальди



Мещанское (Александровское) училище, стр-во 1765-1775 гг., арх.Ю.М.Фельтен

Овальные окна



Католическая ц. Св. Екатерины, стр-во 1761-1782 г., арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот

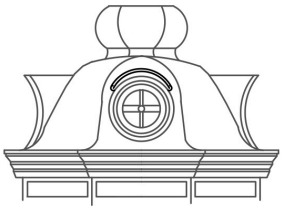


Армянская церковь Св. Екатерины, стр-во 1770-1780 гг., арх. Ю.М.Фельтен

Круглые окна



Дворец К.Г.Разумовского, стр-во 1762-1766 гг., арх.Ж.-Б. Валлен-Деламот, А.Ф.Кокоринов



Ворота в крепость Петерштадт, стр-во 1758-1762 гг., арх. А. Ринальди

Рисунок 4.1.30. Окна раннего классицизма

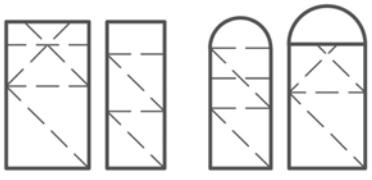
Ранний классицизм 1760-е - 1770-е гг. *Двери*

Виды дверей раннего классицизма

Прямоугольные
- дверь с наличником
- дверь с сандриком и фронтоном

Полуциркульные
- дверь в рустах без обрамления
- дверь с наличником
- дверь с сандриком
- дверь с архивольтом
- ордерная дверь

Пропорции дверей



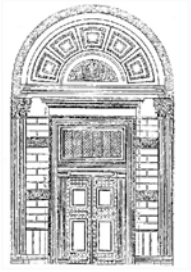
1 ¾ -2,5 квадрата 2 -2,5 квадрата

Прямоугольная дверь с наличником

б)



а)



Портал Пантеона в Риме



Академия художеств, стр-во 1765-1788 гг., арх.Ж.-Б. Валлен-Деламот, А.Ф. Кокоринов: а - проектный чертеж, б - обмерный чертеж

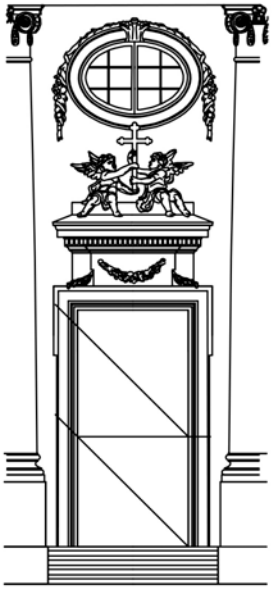
Прямоугольные двери с сандриком и фронтоном



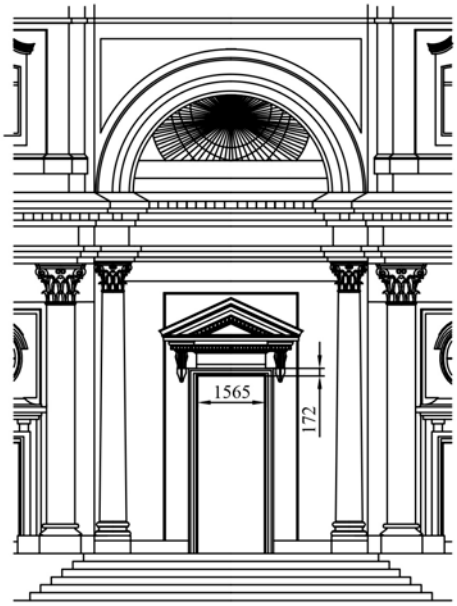
Классический сандрик



Барочный сандрик



Армянская церковь Св. Екатерины, стр-во 1770-1780 гг., арх. Ю.М.Фельтен

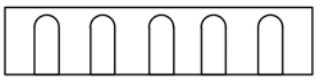


Католическая ц. Св. Екатерины, стр-во 1761-1782 гг., арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот

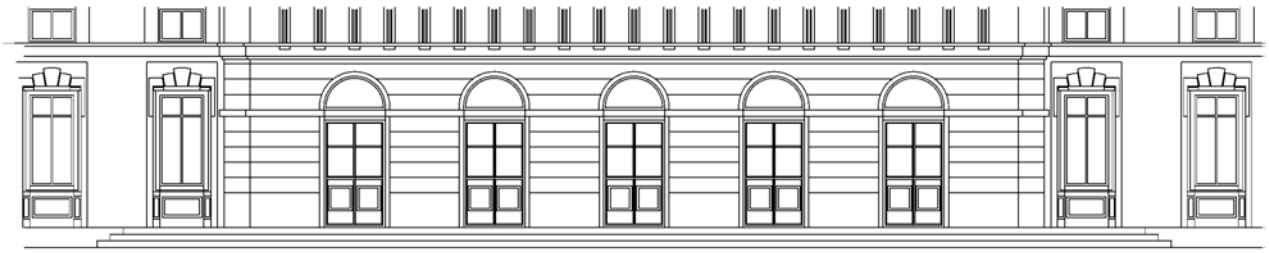
Рисунок 4.1.31. Двери раннего классицизма

Ранний классицизм 1760-е - 1770-е гг. ***Двери***

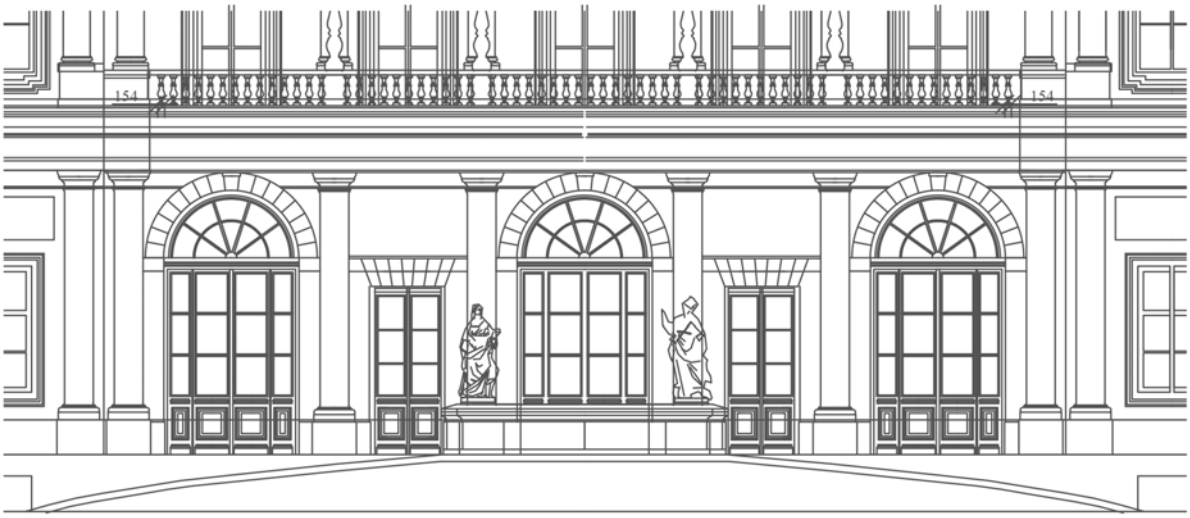
Многодверная портальная композиция



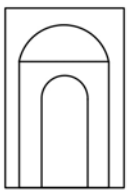
Полуциркульные двери с архивольтом



Дворец К.Г.Разумовского, стр-во 1762-1766 гг., арх.Ж.-Б. Валлен-Деламот, А.Ф.Кокоринов

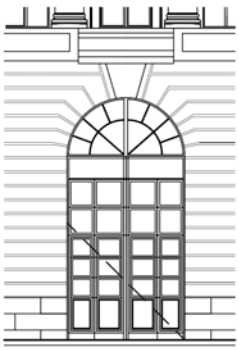


Гатчинский дворец, центральный корпус, стр-во1766-1781 гг., арх. А.Ринальди



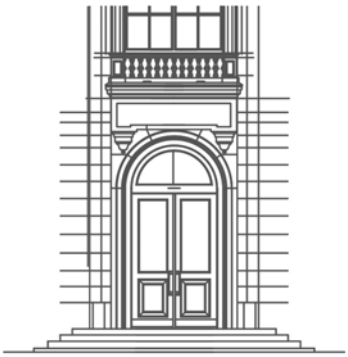
Однодверная портальная композиция

Дверь полуциркульная без наличника в рустах



Мещанское (Александровское) училище, стр-во 1765-1775 гг., арх. Ю.М.Фельтен

Дверь полуциркульная с наличником под балконом

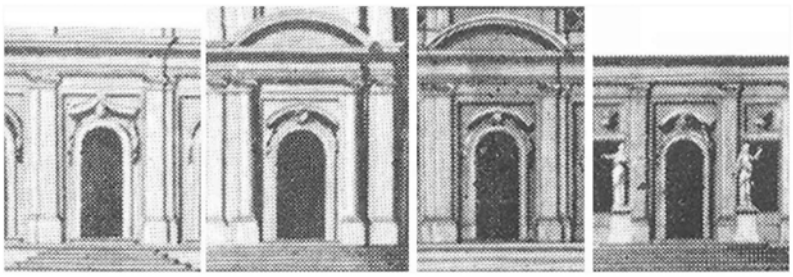


Мраморный дворец, стр-во 1768-1785 гг., арх. А.Ринальди

Рисунок 4.1.32. Двери раннего классицизма

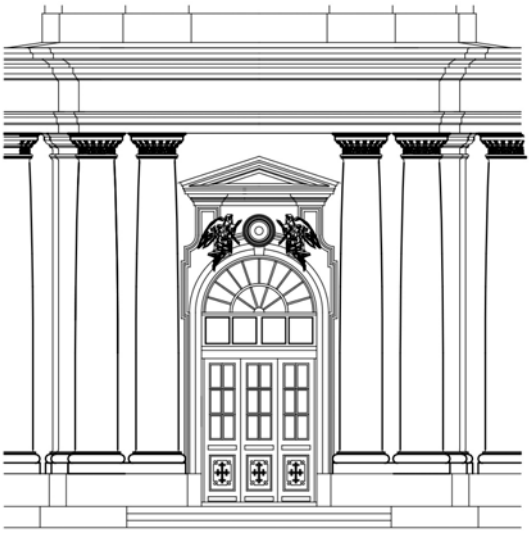
Ранний классицизм 1760-е - 1770-е гг. ***Двери***

Двери полуциркульные с барочным сандриком и ордерные двери



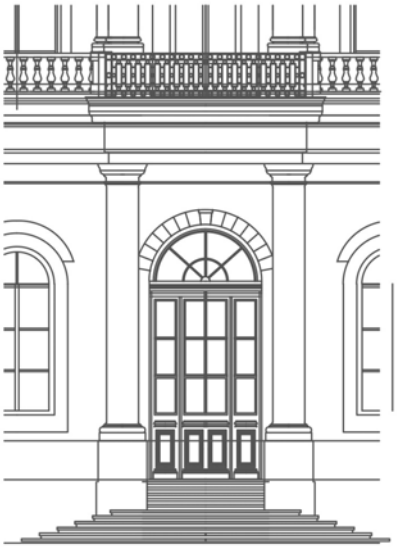
Китайский дворец в Ораниенбауме, стр-во 1762-1768 гг., арх. А. Ринальди

Дверь полуциркульная
с барочным сандриком



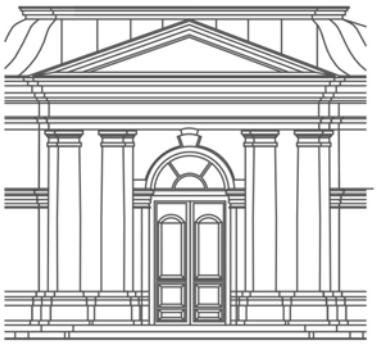
Князь-Владимирский собор,
стр-во1766-1789 гг.,
арх. А.Ринальди, И.Е.Старов

Дверь полуциркульная
ордерная



Гатчинский дворец, центральный
корпус,стр-во1766-1781 гг.,
арх. А.Ринальди

Дверь полуциркульная ордерная



Ботный домик, стр-во 1761г., арх. А.Ф. Вист

Рисунок 4.1.33. Двери раннего классицизма

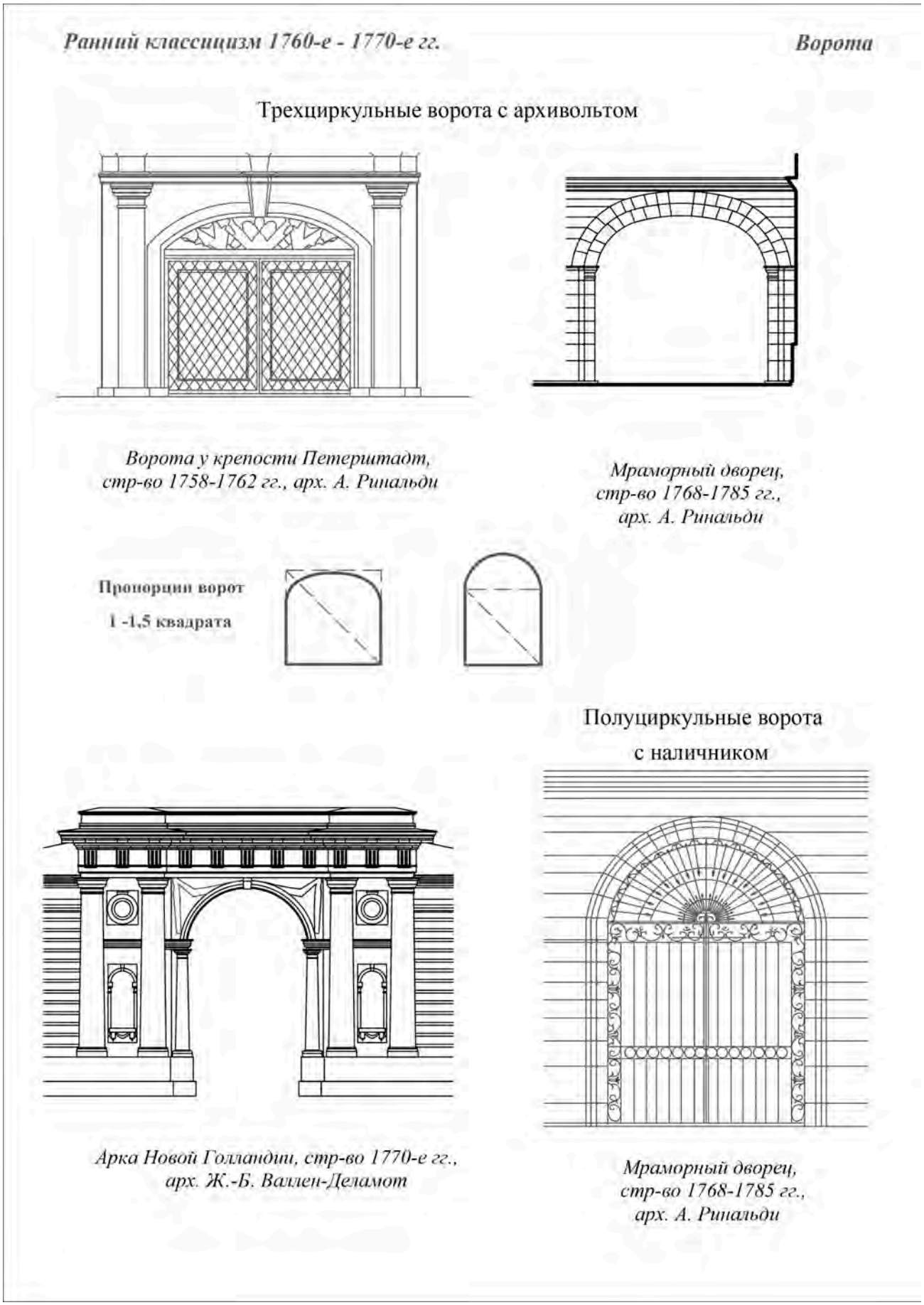
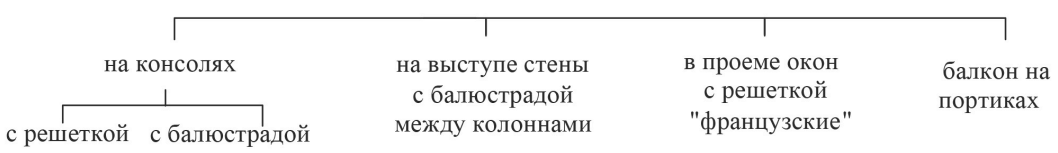


Рисунок 4.1.34. Ворота раннего классицизма

Виды балконов раннего классицизма



Барочные формы

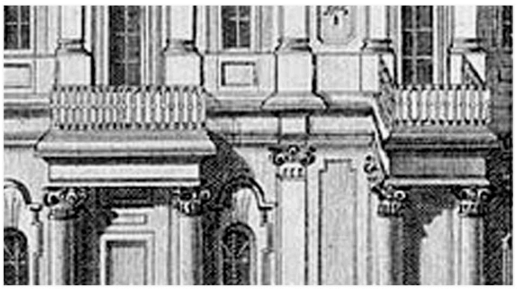
Балкон в проеме окон "французский"



Дворец Петра III, стр-во 1758-1762 гг., арх. А. Ринальди

Балкон на консолях с решеткой

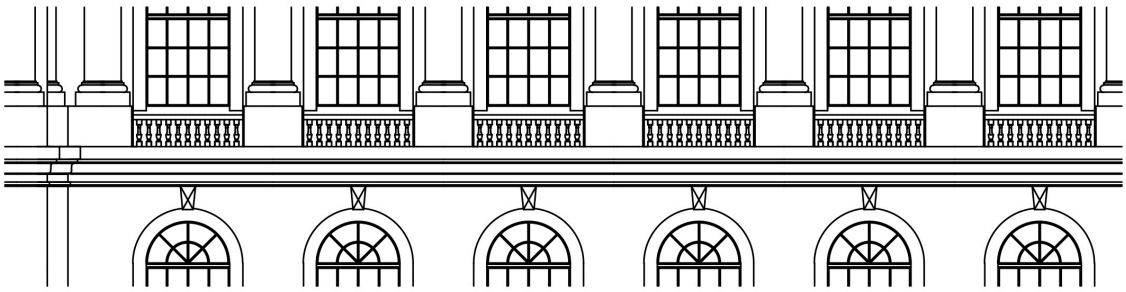
Балкон на портиках



Южный фасад Малого Эрмитажа, стр-во 1765-1775 гг., арх. Ю. М. Фельтен

Классические формы

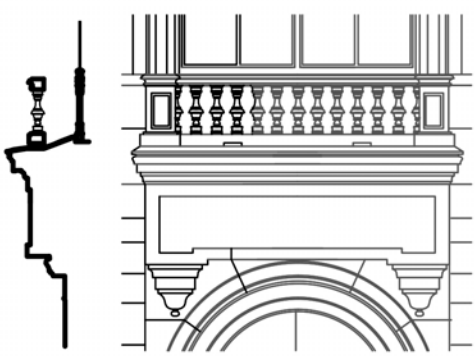
Балкон-балюстрада между колоннами



Академия художеств, стр-во 1765-1788 гг., арх.Ж.-Б. Валлен-Деламот, А.Ф. Кокоринов

Рисунок 4.1.35. Балконы раннего классицизма

Балкон на консолях над входом

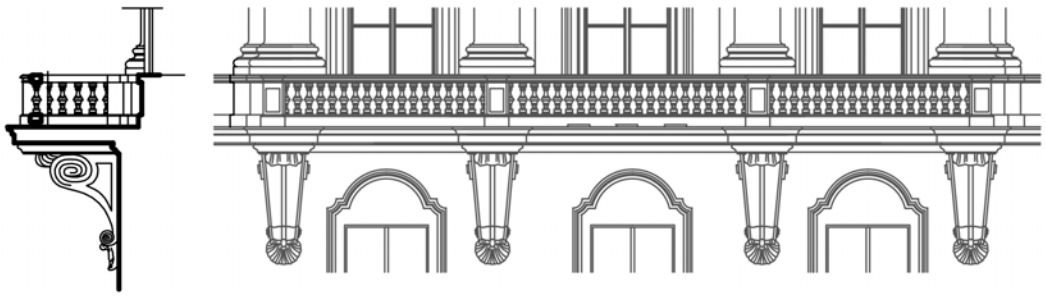


Мраморный дворец,
стр-во 1768-1785 гг., арх. А.Ринальди



Академия художеств, стр-во 1765-1788 гг.,
арх.Ж.-Б. Валлен-Деламот, А.Ф. Кокоринов

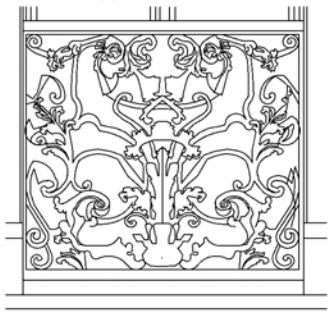
Балкон на кронштейнах с балюстрадой



Мраморный дворец, стр-во 1768-1785 гг., арх. А.Ринальди

Решетки ограждения балконов

Двухцветная кованая решетка
с накладными элементами

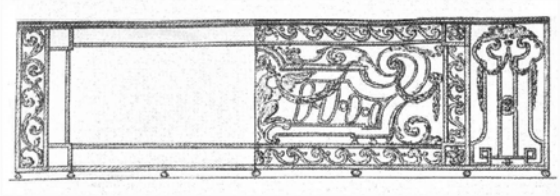


Дворец Петра III, стр-во 1758-1762 гг.,
арх. А. Ринальди

Одноцветная кованая решетка
без накладных элементаов



Китайский дворец в Ораниенбауме,
стр-во 1762-1768 гг., арх. А. Ринальди



Проект балконной решетки для Зимнего дворца
арх.Ж.-Б. Валлен-Деламот, А.Ф.Кокоринов

Рисунок 4.1.36. Балконы раннего классицизма

Проектные и фиксационные чертежи XVIII в.

Антонио Ринальди (1709 - 1794 гг.)



Рисунок 4.1.37. Проектный чертеж (лист из альбома гравировальных чертежей А. Ринальди). [91]

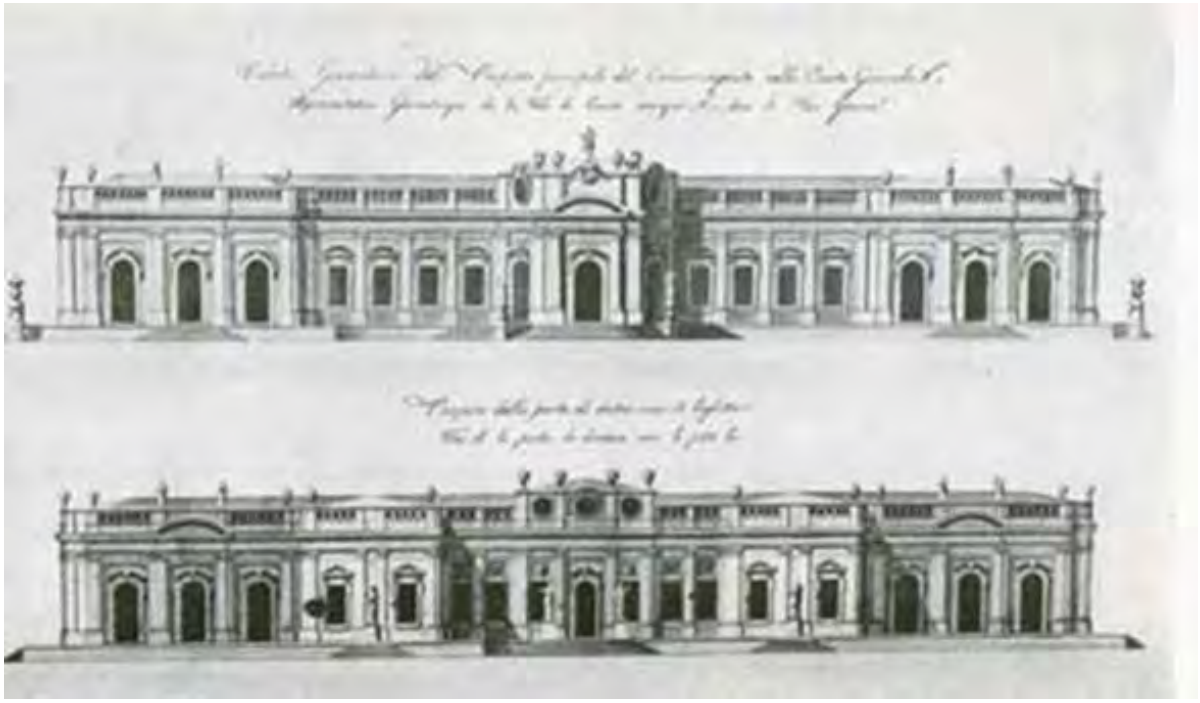


Рисунок 4.1.38. Китайский дворец [91]

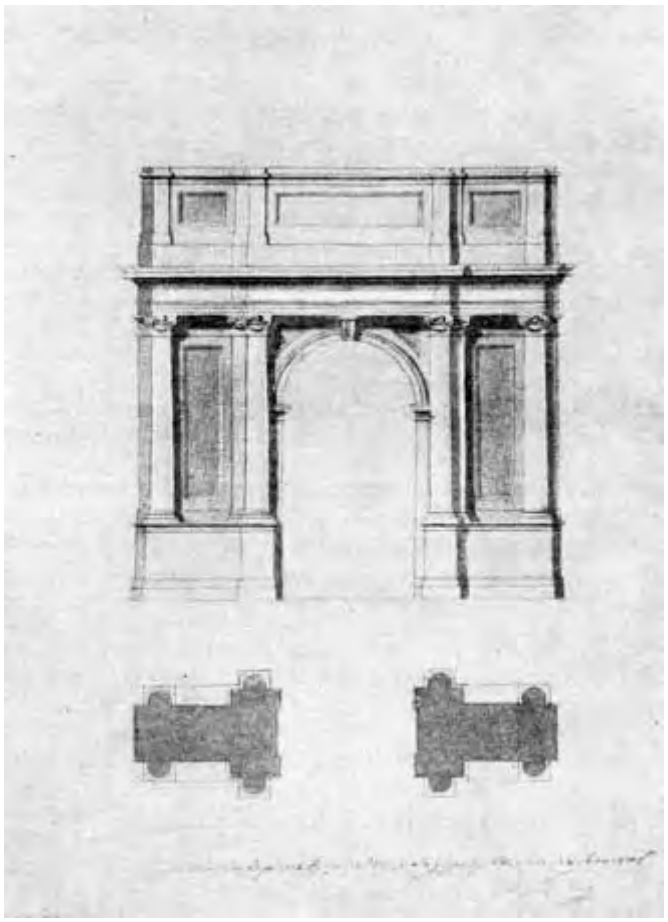


Рисунок 4.1.39. Орловские ворота [91]

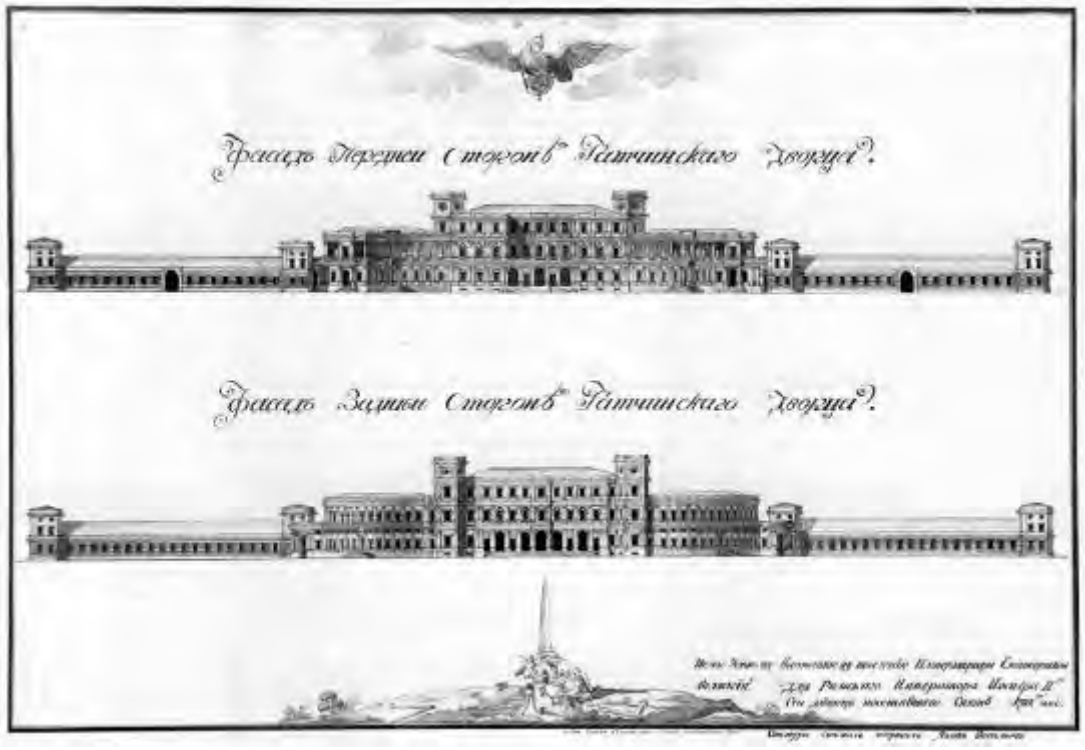


Рисунок 4.1.40. Фасады Гатчинского дворца. Чертеж 1781 г. [91]



Рисунок 4.1.41. Проект Исаакиевского собора. Чертеж А. Ринальди [104]

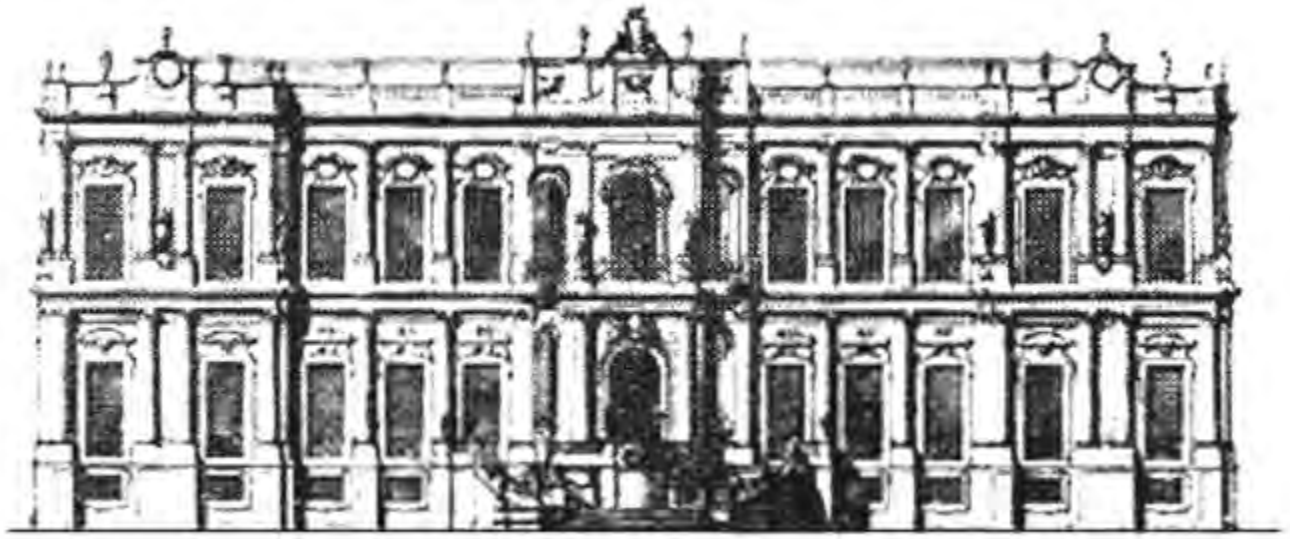


Рисунок 4.1.42. Дворец графа И.Г. Чернышева (дворовый фасад)
Проект А. Ринальди 1756-1762 гг. [91]

Жан-Батист-Мишель Валлен-Деламот

(1729-1800

гг.)

Рисунок 4.1.43. Большой Гостиный Двор (Панорама Невского проспекта: альбом / литографии И. А. Иванова, П. С. Иванова
по рис. В. С. Садовникова 1830-1835 гг.) [176]



Рисунок 4.1.44. Католический храм Святой Екатерины. Проект Ж.-Б. Валлен-Деламота [176]

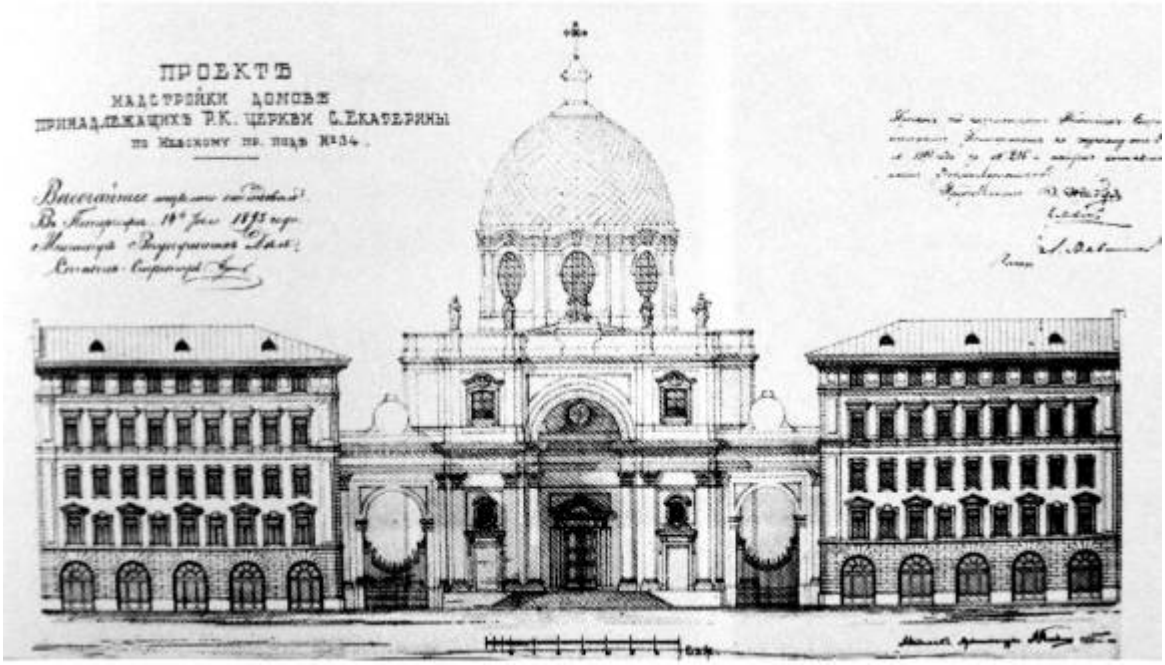


Рисунок 4.1.45. Католический храм Святой Екатерины. Фиксационный чертеж храма и проект надстройки домом по Невскому пр., 1893 г. (РГИА ф. 826)

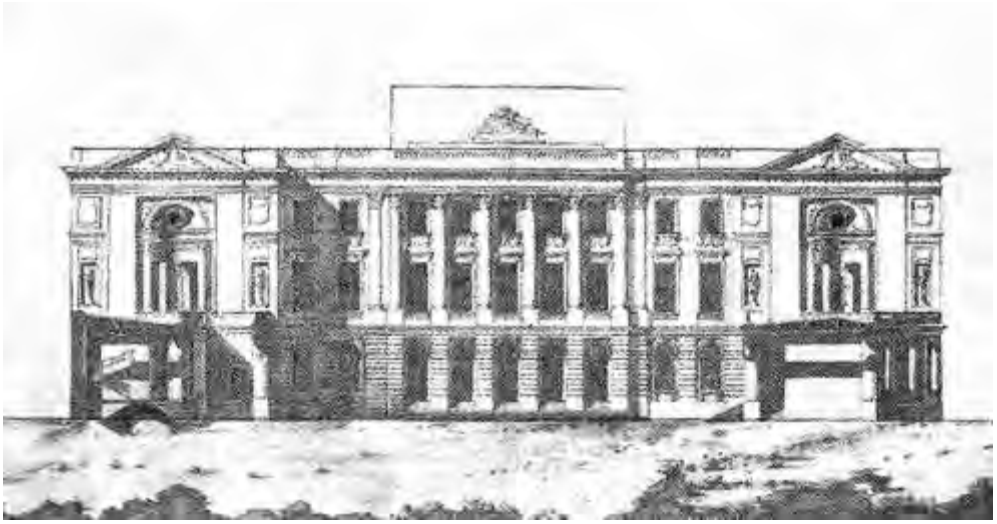


Рисунок 4.1.46. Дворец графа И.Г. Чернышева. Главный фасад. (Париж Частное собрание) [176]



Рисунок 4.1.47. Проект здания Академии художеств, главный фасад, арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот (Музей академии художеств)



Рисунок 4.1.48. Проект здания Академии художеств, фрагмент фасада, арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот (Музей академии художеств)



Рисунок 4.1.49. Ж.-Б. Валлен-Деламот. Первый проект завершения академической церкви (Музей г. Ангулема) [176]

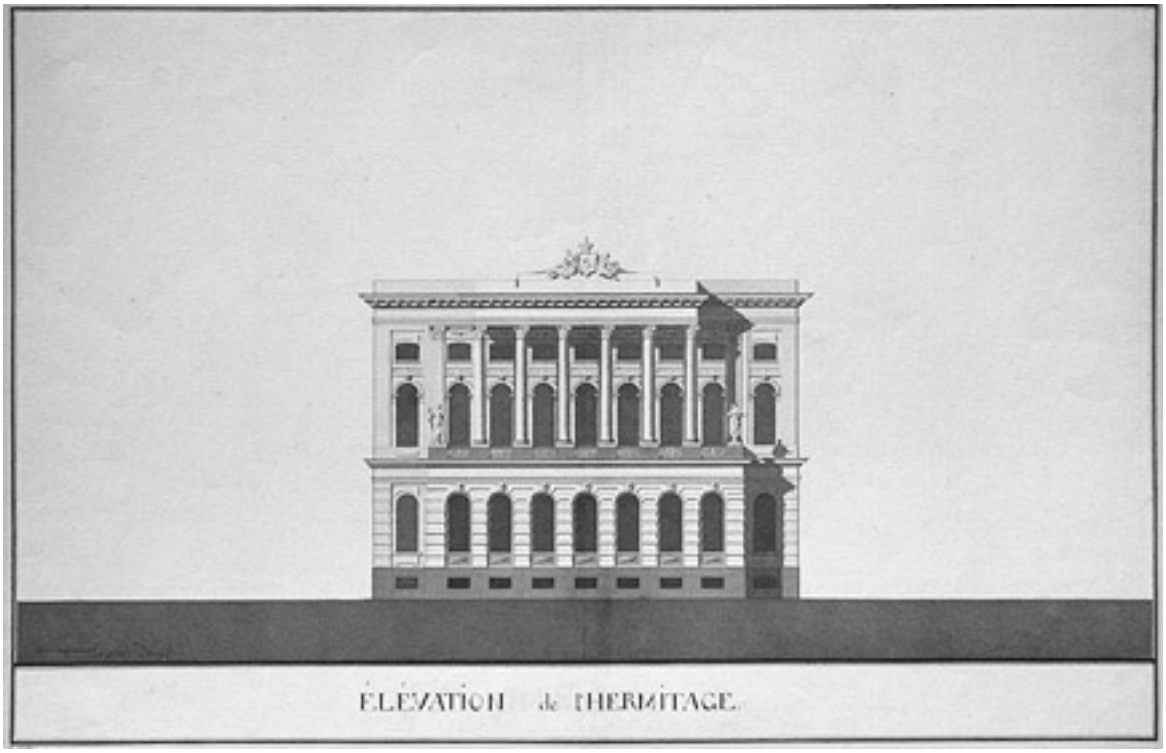


Рисунок 4.1.50. Фасад северного корпуса Малого Эрмитажа. Фиксационный чертеж. (Государственный музей истории Санкт-Петербурга, ОР-48751)



Рисунок 4.1.51. Эрмитаж с Висячим садом. Гравюра Н. Я. Саблина. 1773 г. [176]

Юрий Матвеевич Фельтен

(1730-1801 гг.)



Рисунок 4.1.52. Мещанское (Александровское) училище. Арх. Ю. М. Фельтен (музей архитектуры Технического университета Берлина) [85]



Рисунок 4.1.53. Мещанское (Александровское) училище. Арх. Ю. М. Фельтен (музей архитектуры Технического университета Берлина)



)

Рисунок 4.1.54. Армянская апостольская церковь Св. Екатерины (Панорама Невского проспекта: альбом / литографии И. А. Иванова, П. С. Иванова по рис. В. С. Садовникова 1830-1835 гг.) [85]

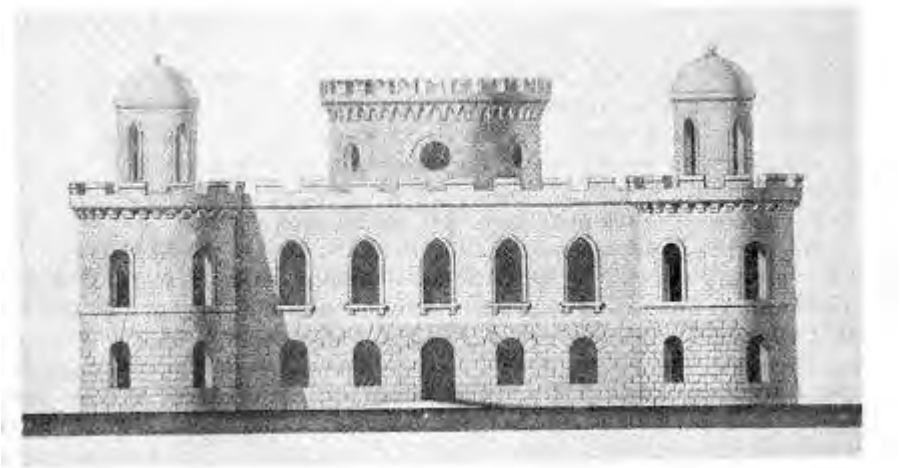


Рисунок 4.1.55. Проект Чесменского дворца (фасад).
(Государственный музей истории Санкт-Петербурга, ОР-45151)

Александр Францевич Вист (1722 - 1794 гг.)

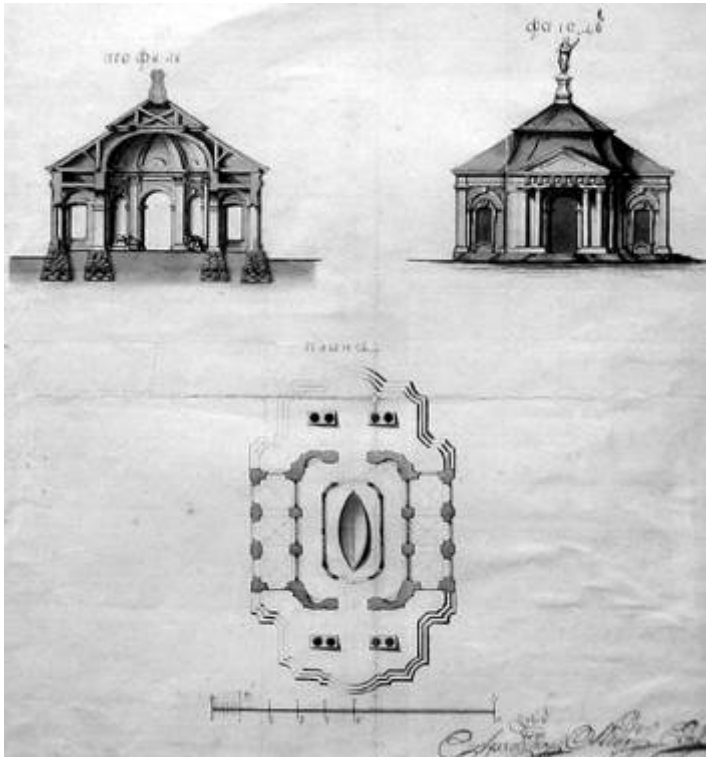


Рисунок 4.1.56. Ботный домик. Арх. А.Ф. Вист
(РГАДА. Фонд канцелярии Сената, д.866/3349)

В.И. Неелов (1722-1782 гг.) и сыновья

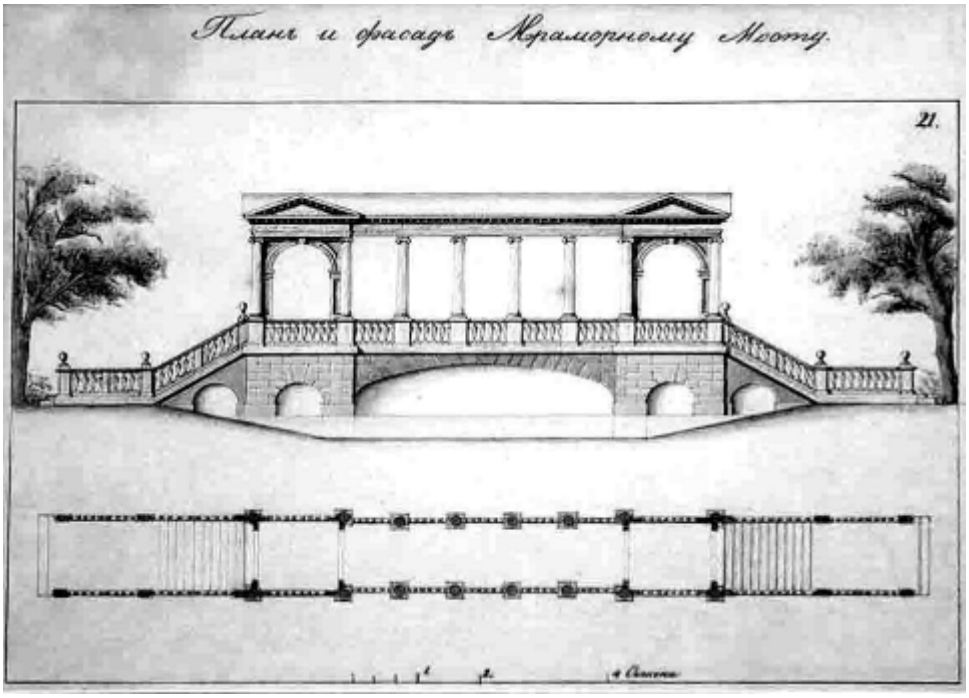


Рисунок 4.1.57. Мраморный мост в Царском СелеАрх. В.И. Неелов
(Нееловский альбом)

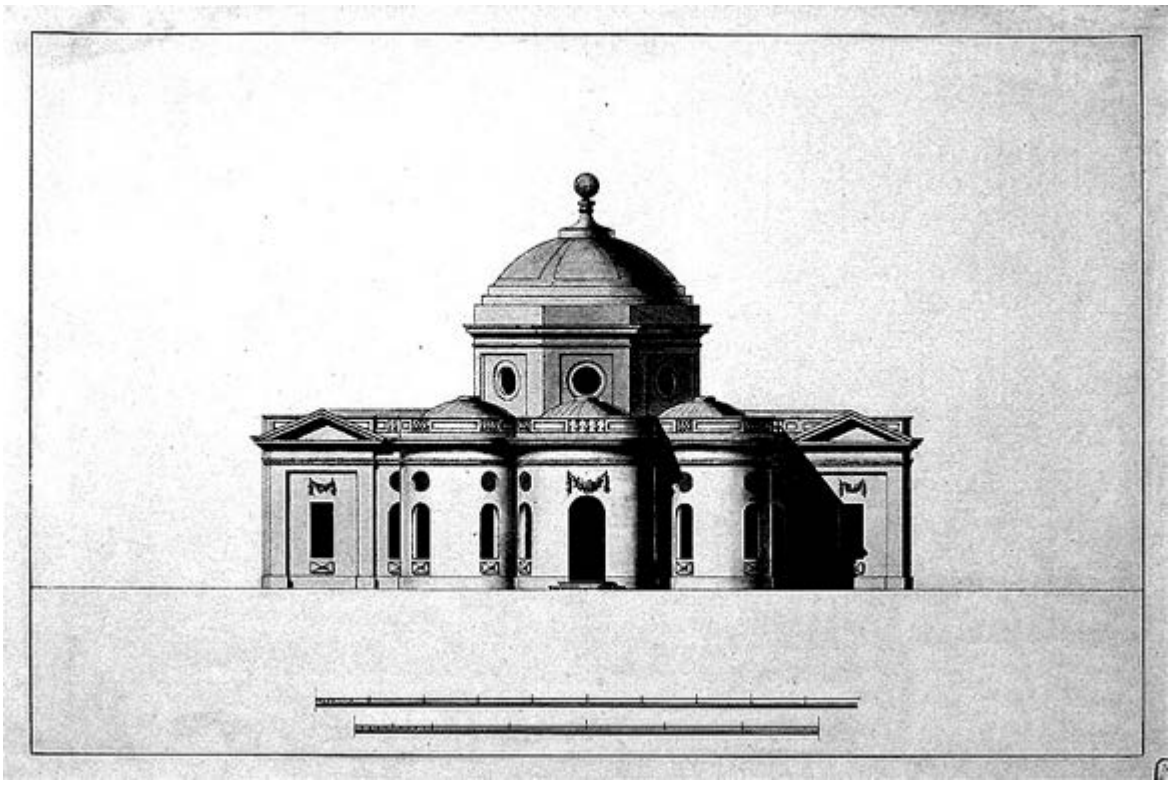


Рисунок 4.1.58. Нижняя ванна в Царском Селе. Арх. И.В. Неелов. Музей Академии художеств

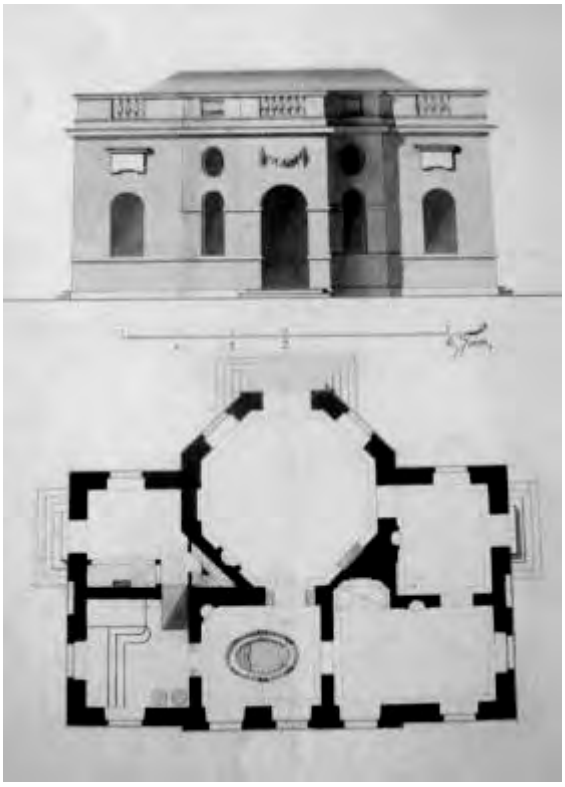


Рисунок 4.1.59. Верхняя ванна в Царском Селе. Арх. И.В. Неелов (Музей Академии художеств)

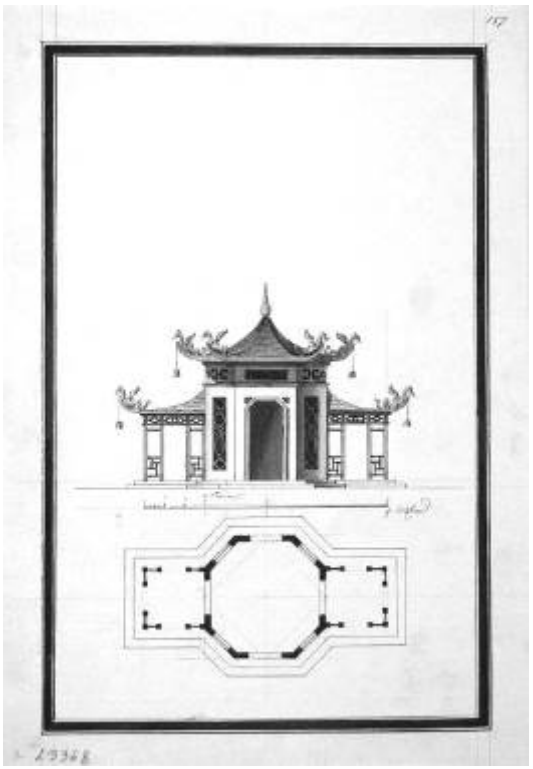


Рисунок 4.1.60. Проект китайского павильона. Арх. И.В. Неелов (Нееловский альбом), Государственный музей истории Санкт-Петербурга, ОР-23368



Рисунок 4.1.61. Проект китайского павильона. Арх. И.В. Неелов (Нееловский альбом)

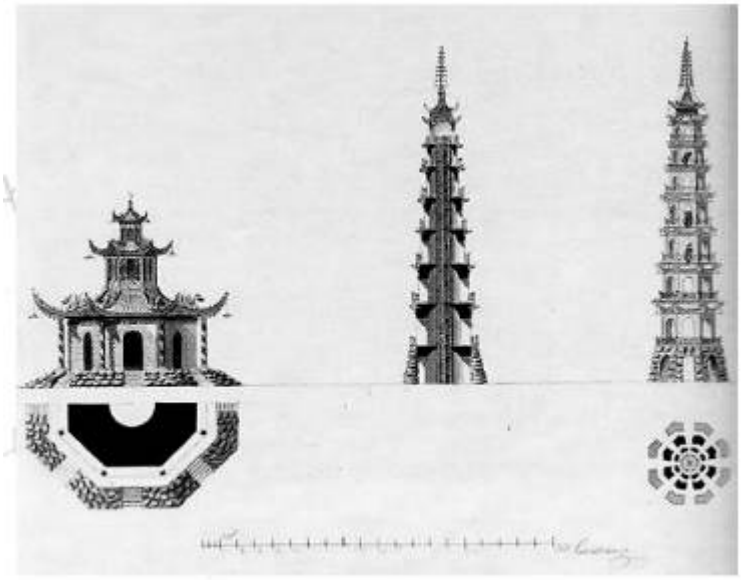


Рисунок 4.1.62. Копия с чертежа И. В. Неелова 1826 г.
(Нееловский альбом)

4.2. Система архитектурных форм и деталей фасадов строгого классицизма (1780-е - начало 1790-х гг.) в Санкт-Петербурге

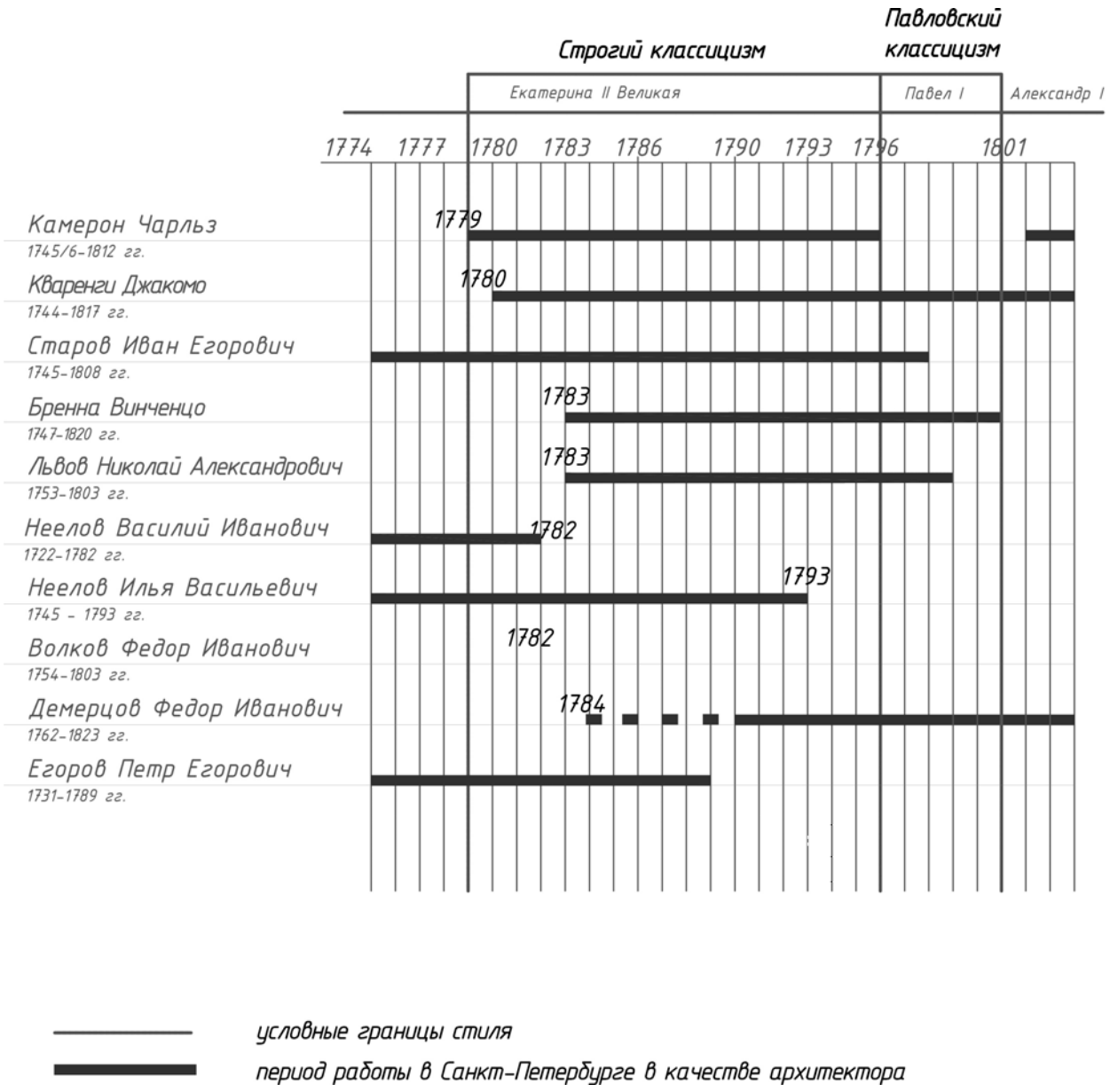
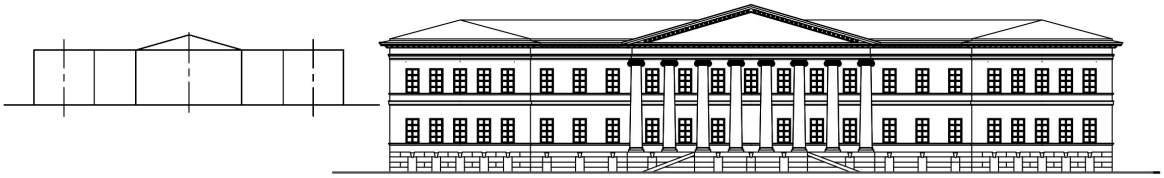


Рисунок 4.2.1. Периодизация работы крупнейших архитекторов в Санкт-Петербурге в период строгого классицизма (по методике Т.А. Славиной)

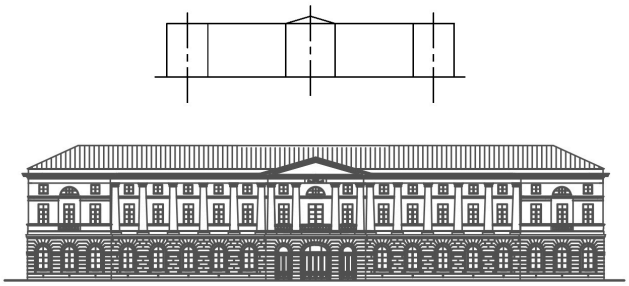
Строгий классицизм 1780-е - нач. 1790-х гг. ***Общее построение фасада***

Общее композиционное решение фасада

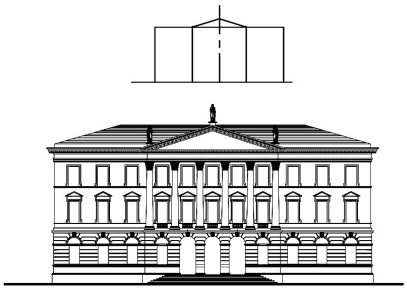
Тип 1. Композиция с выделенным центром и акцентированными флангами



Академия наук, стр-во 1783-1789 гг., арх. Д. Кваренги

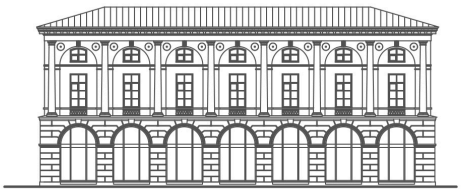


Главпочтамт, стр-во 1782 -1789 гг., арх. Н.А. Львов

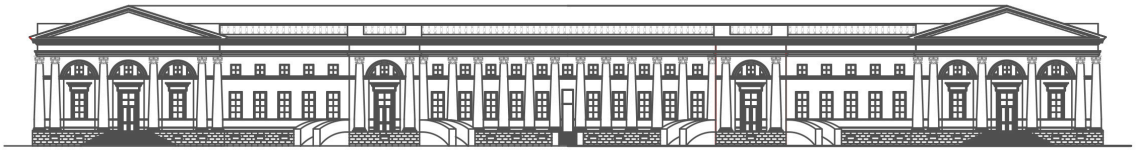


Ассигнационный банк, стр-во 1783-1790 гг., арх. Д. Кваренги

Тип 2. Композиция без выделения центра



Серебряные ряды, стр-во 1784-1786 гг., арх. Д. Кваренги



Александровский дворец, стр.1792-1796 гг., арх. Д. Кваренги

Рисунок 4.2.2. Общее композиционное решение фасада. Тип 1 - симметричная композиция с выделенным центром и акцентированными флангами, тип 2 - композиция без выделенного центра

Строгий классицизм 1780-е - нач. 1790-х гг. ***Общее построение фасада***

Общее композиционное решение фасада

Тип 3. Центричная композиция

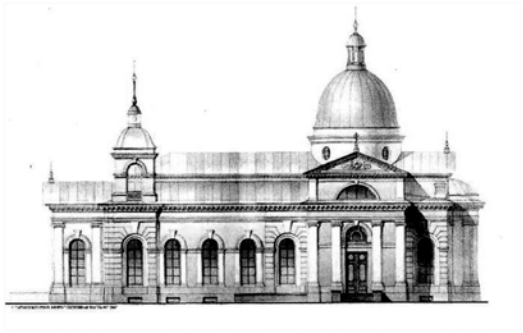


Храм Дружбы в Павловске,
стр-во 1780-1782 гг., арх. Ч. Камерон



Проект церкви в усадьбе А. А. Безбородко,,
арх. Д. Кваренги

Тип 4. Многоосевая композиция храмов



Церковь Рождества Христова на Песках,
стр-во 1781-1787 гг., арх. П. Е. Егоров



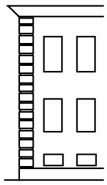
Троицкий собор Александро-Невской лавры,
стр-во 1776-1790 гг., арх. И. Е. Старов

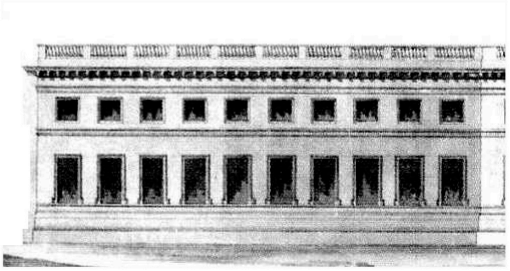
Рисунок 4.2.3. Общее композиционное решение фасада. Тип 3 – центричная композиция, тип 4 – многоосевая композиция православных храмов

Строгий классицизм 1780-е - нач. 1790-х гг. ***Общее построение фасада***

Ордерное построение фасада

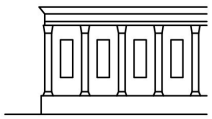
Безордерная композиция





Фрагмент заднего фасада Александровского дворца, стр-во 1792-1796 гг., арх. Д. Кваренги

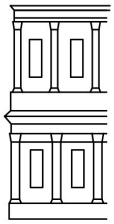
Ордер одноэтажного здания

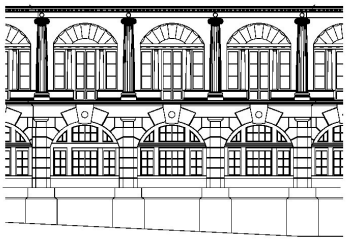




Церковь св. Троицы "Кулич и Пасха", стр-во 1785 -1787 гг.,арх.Н.А. Львов

Поэтажный ордер

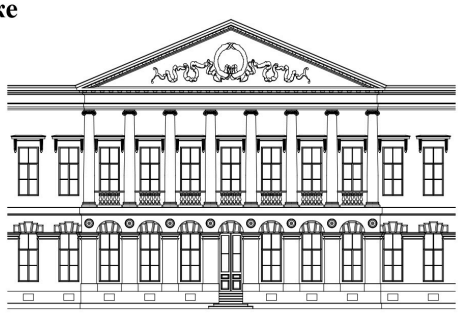




Камеронова галерея, стр-во 1784-1787 гг., арх. Ч. Камерон

Поэтажный ордер на цокольном этаже





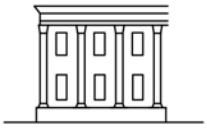
Коллегия иностранных дел, перестройка 1782 -1783 гг., арх. Д. Кваренги

Рисунок 4.2.4. Ордерное построение фасада. Безордерная композиция, ордер одноэтажного здания, поэтажный ордер

Строгий классицизм 1780-е - нач. 1790-х гг. ***Общее построение фасада***

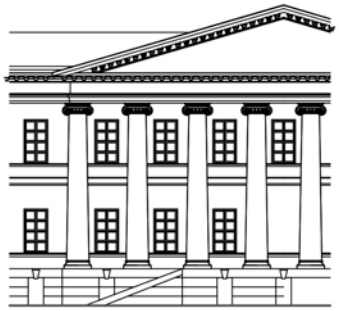
Ордерное построение фасада

Колоссальный ордер





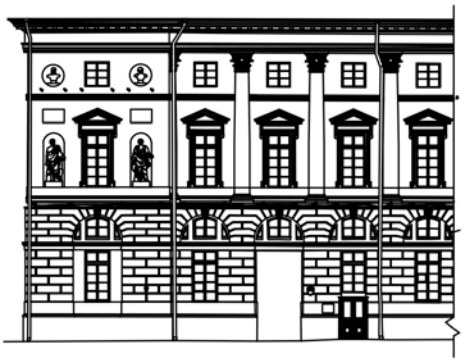
Фрагмент флигеля усадьбы А. А. Безбородко, перестройка 1783 -1784 гг., арх. Д. Кваренги



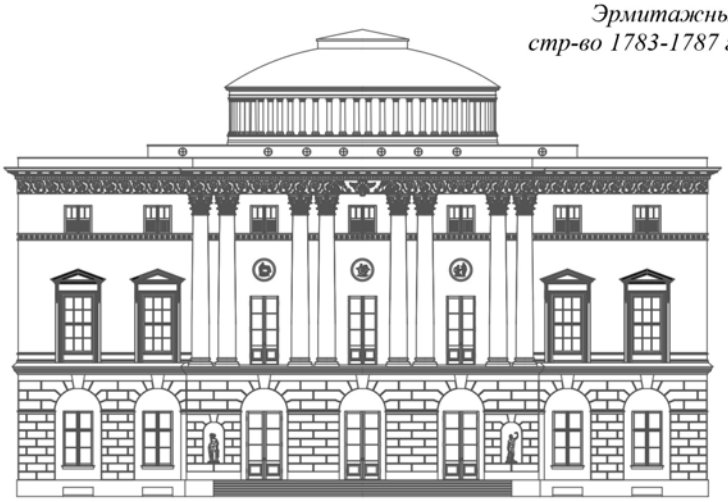
Академия наук, стр-во 1783-1789 гг., арх. Д. Кваренги

Колоссальный ордер на цокольном этаже





Эрмитажный театр, стр-во 1783-1787 гг., арх. Д. Кваренги



Павловский дворец, стр-во 1782-1786 гг., арх. Ч. Камерон

Рисунок 4.2.5. Ордерное построение фасада. Колоссальный ордер

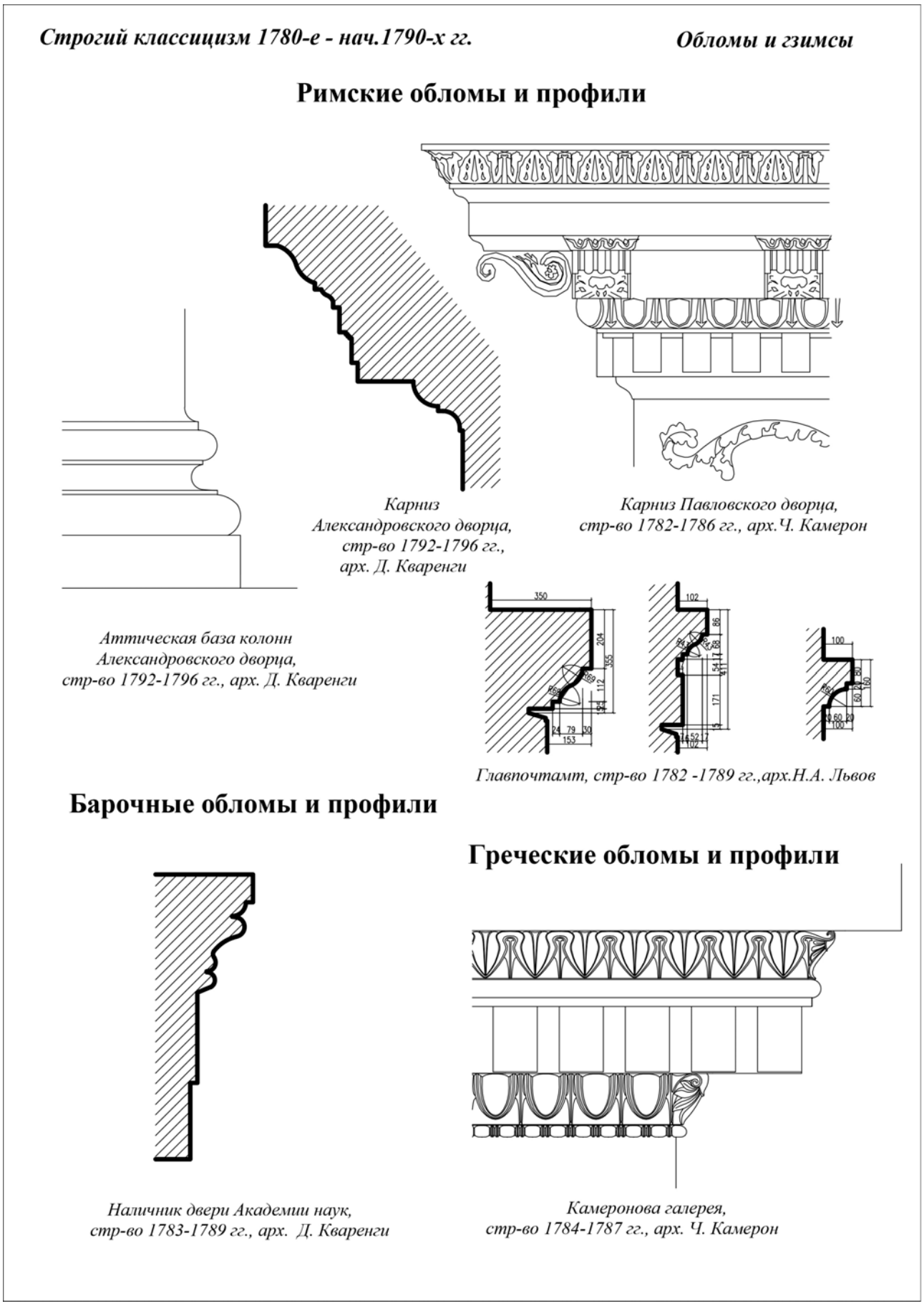


Рисунок 4.2.6. Обломы и профили строгого классицизма

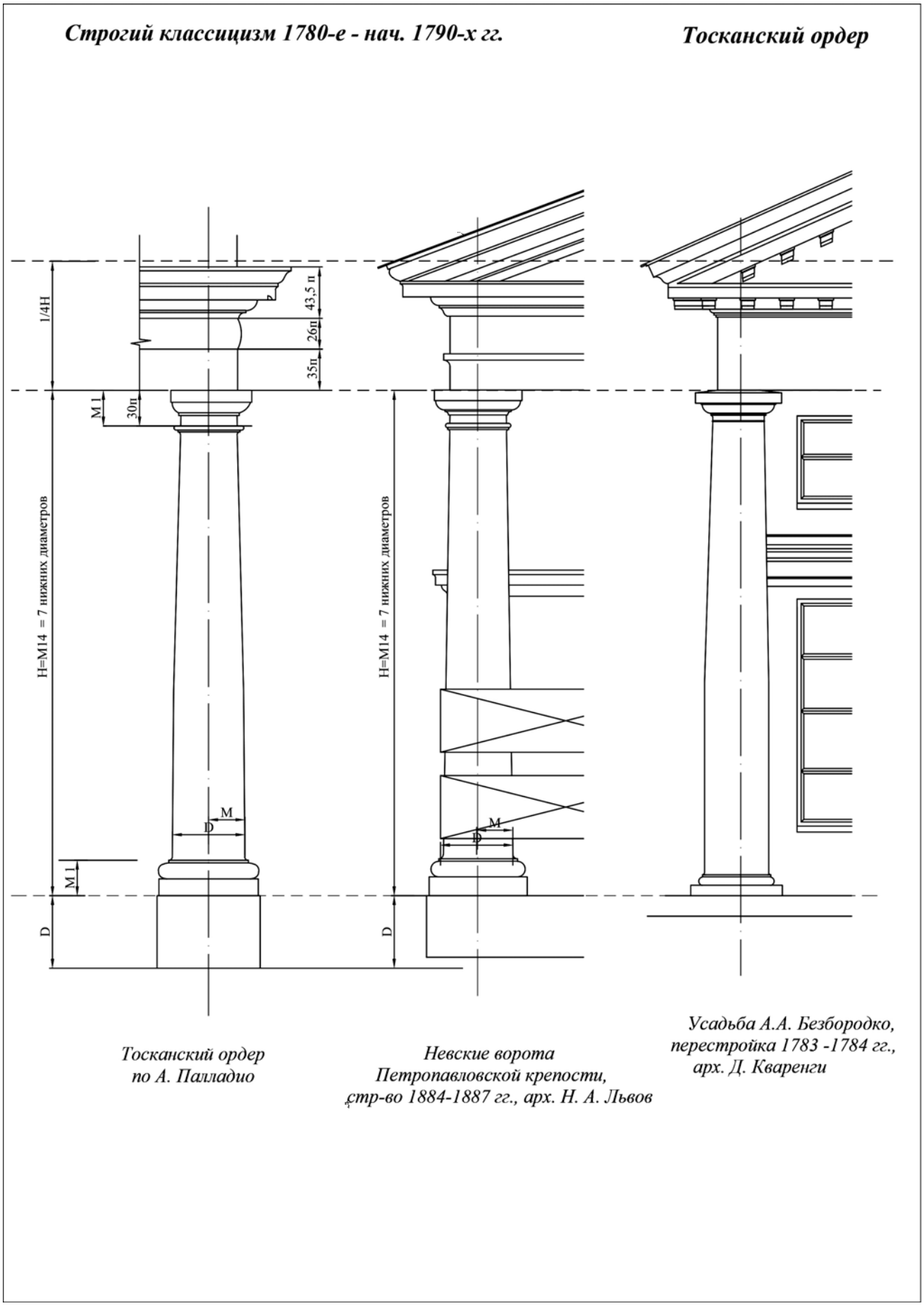


Рисунок 4.2.7. Тосканский ордер строгого классицизма

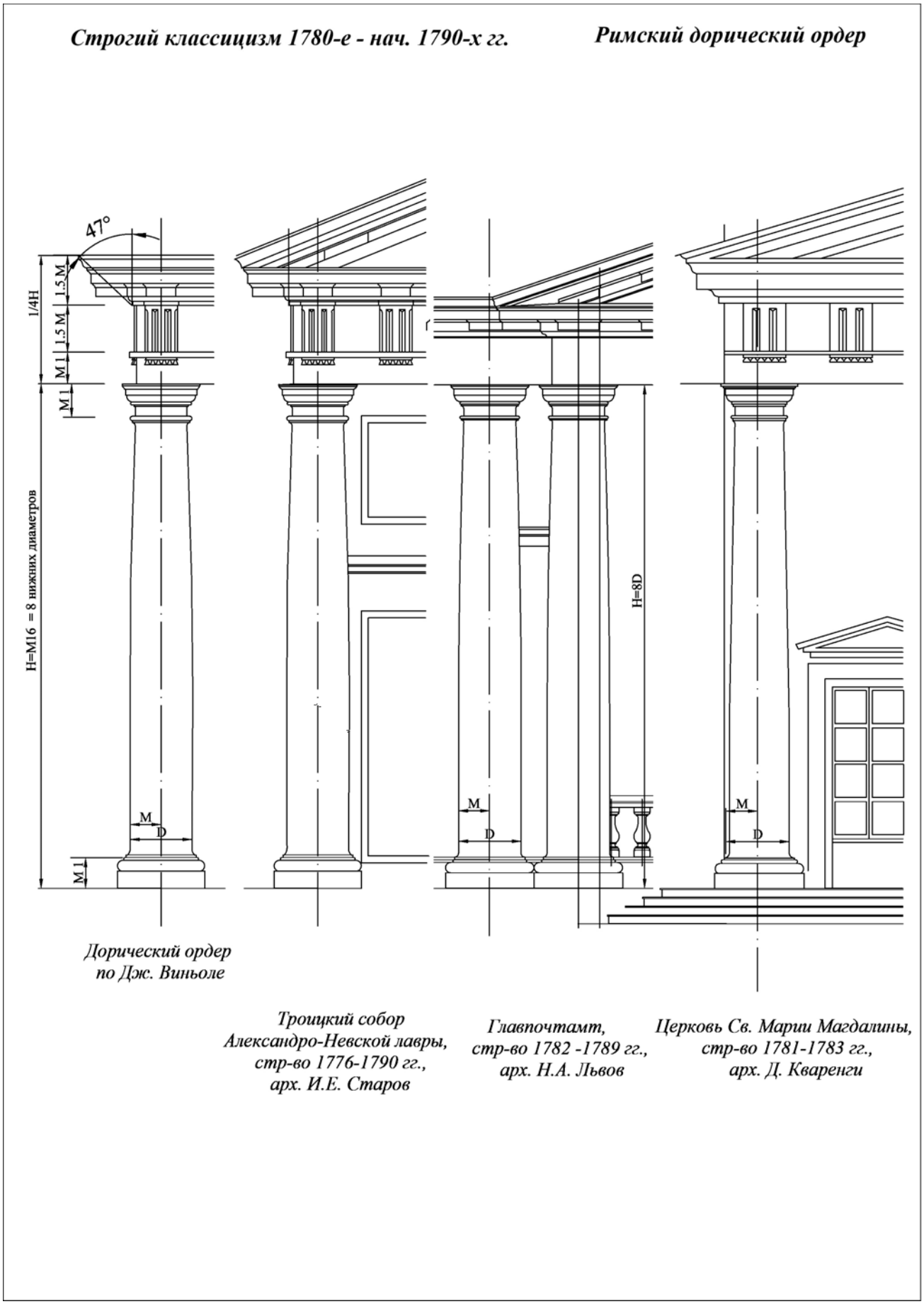


Рисунок 4.2.8. Римский дорический ордер строгого классицизма

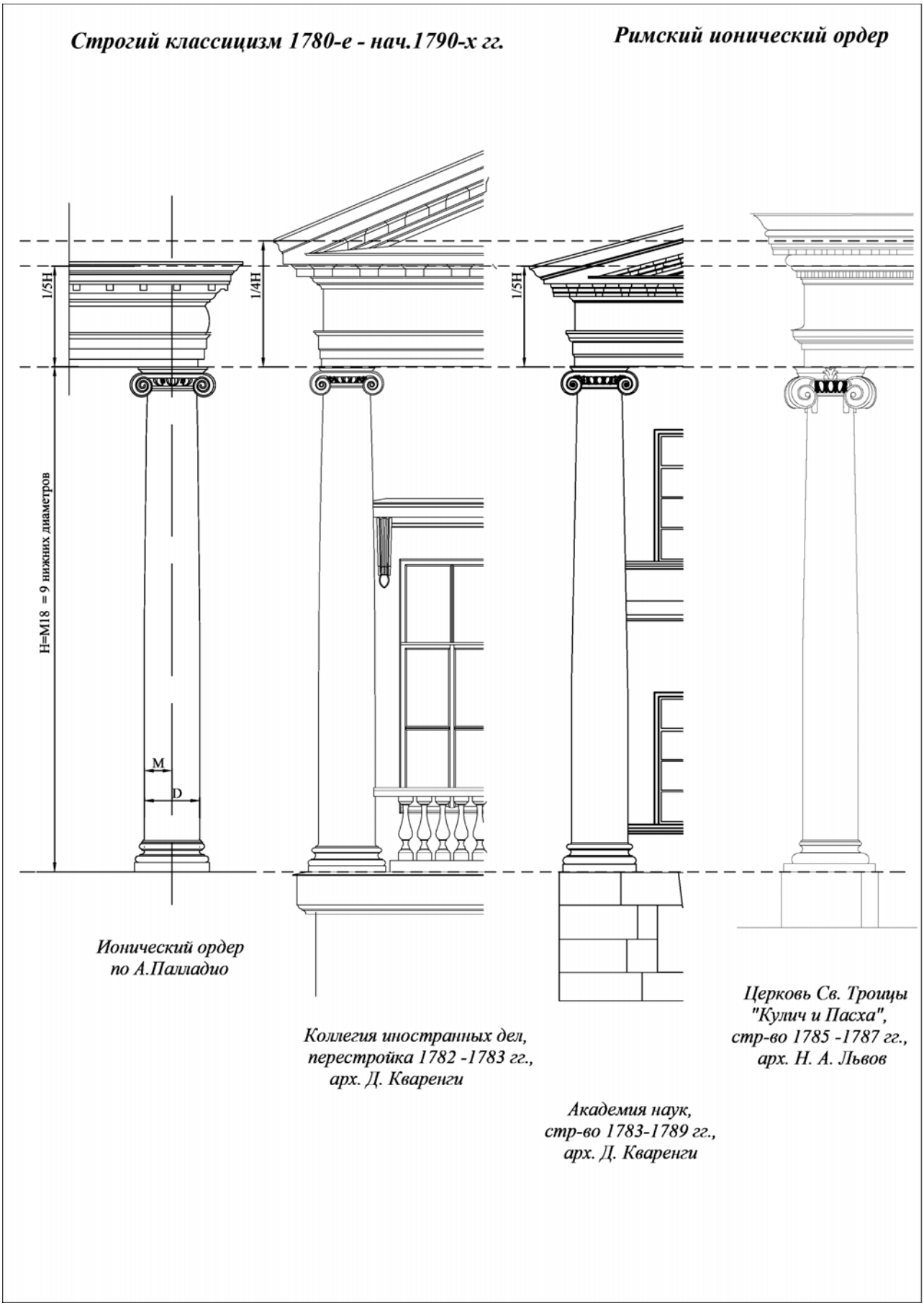


Рисунок 4.2.9. Римский ионический ордер строгого классицизма

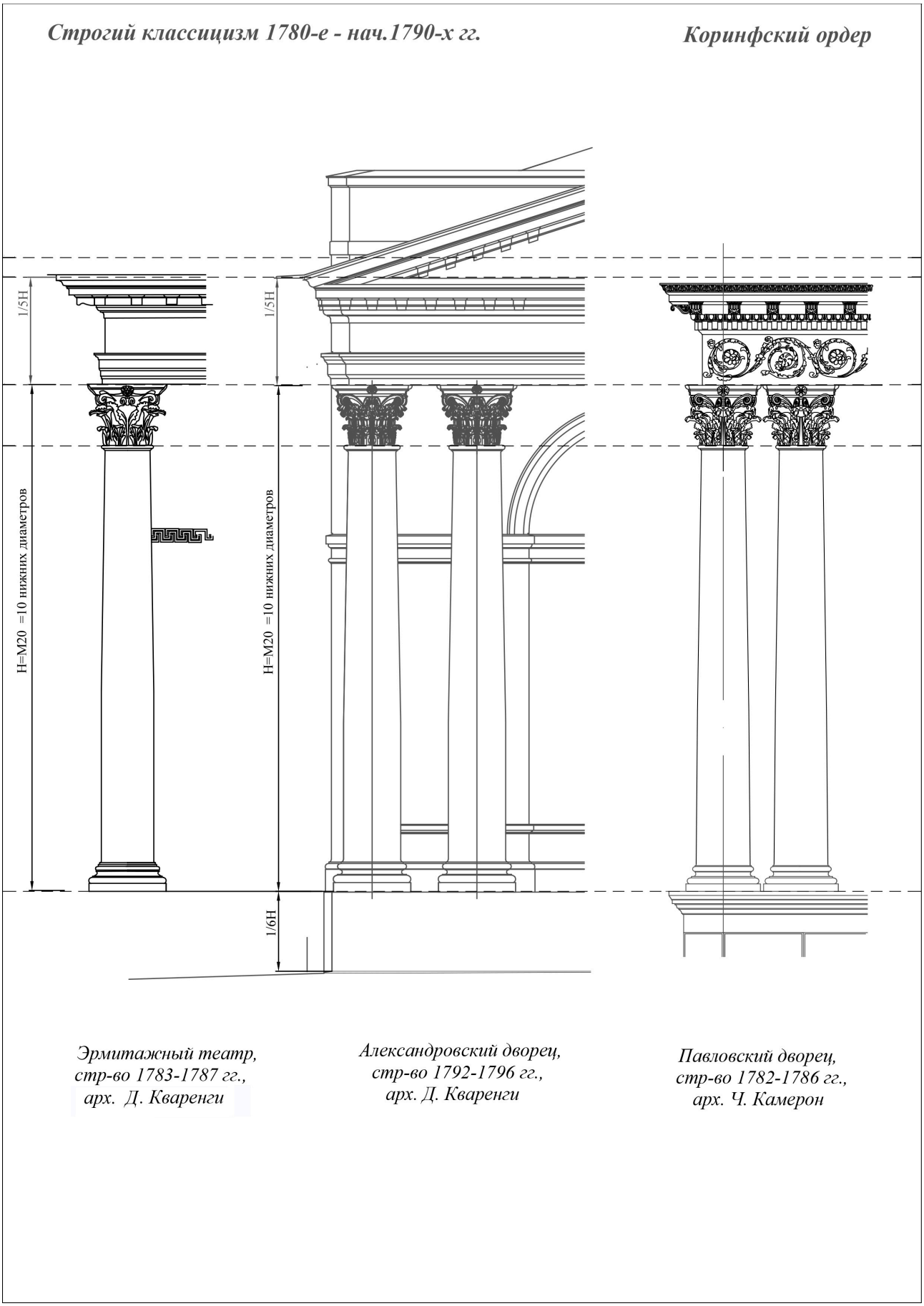


Рисунок 4.2.10. Коринфский ордер строгого классицизма

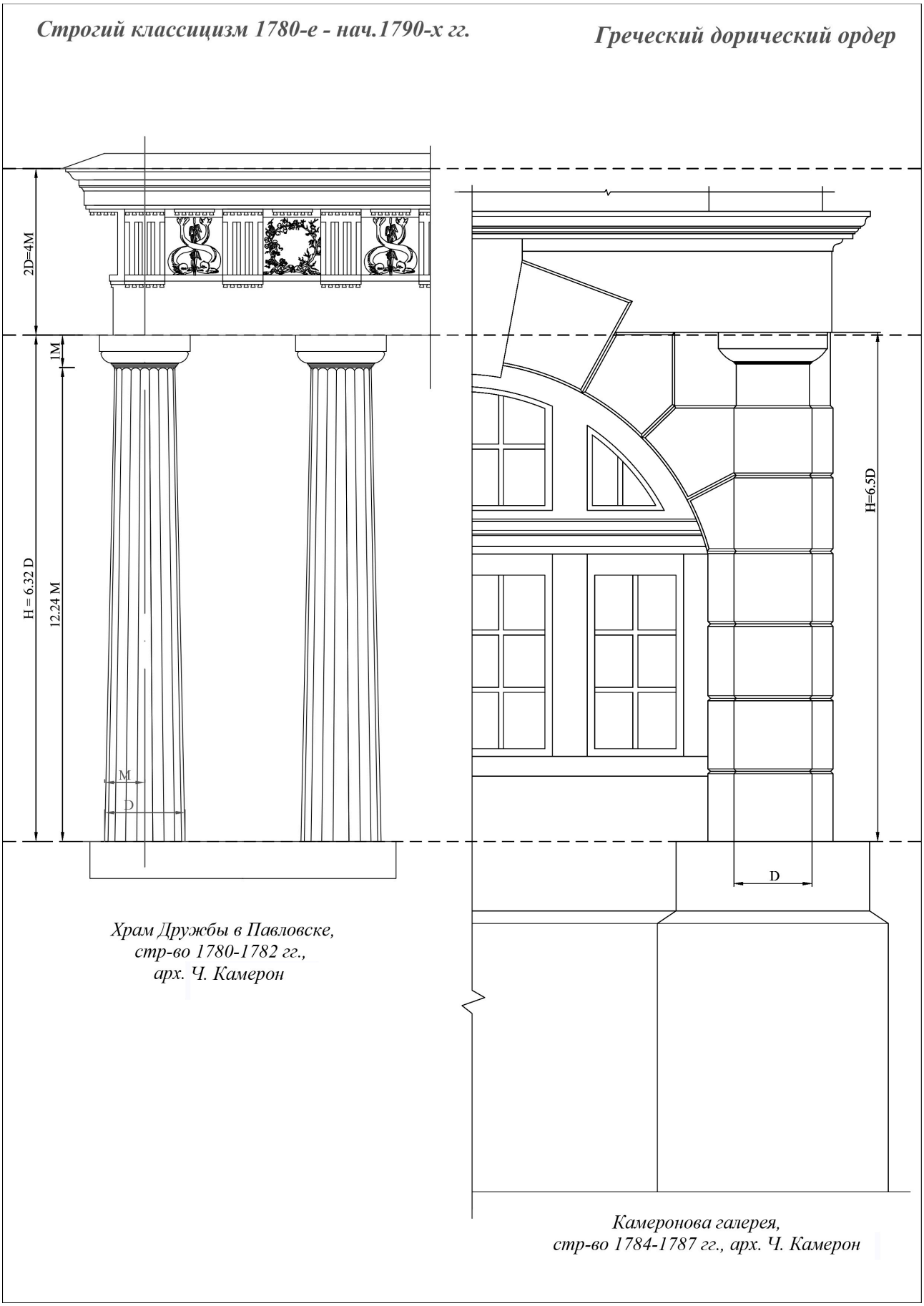
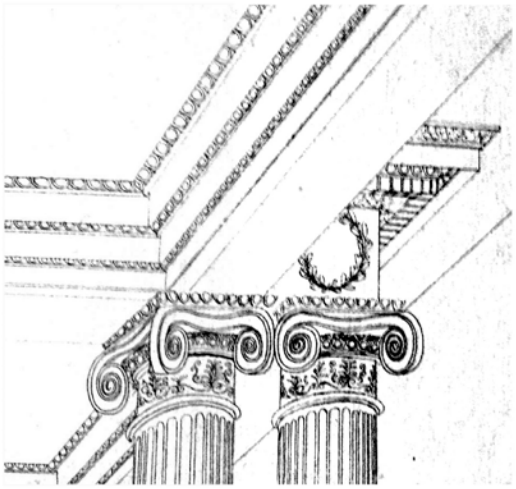
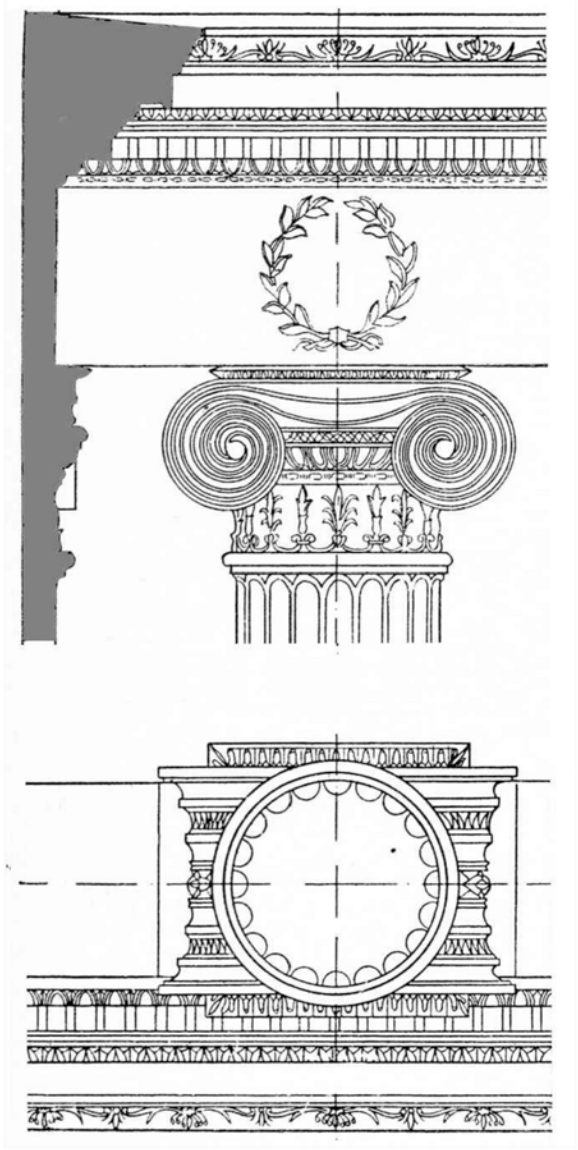


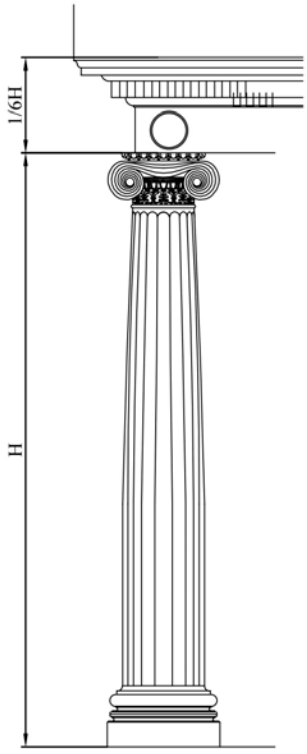
Рисунок 4.2.11. Греческий дорический ордер строгого классицизма



Капители колонн Камероновой галереи,
рис. неизв. автора XVIII в.



Капитель колонн Холодных бань,
стр-во 1779-1787 гг., арх. Ч. Камерон

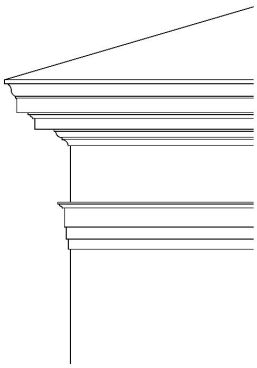


Колонна Камероновой галереи,
стр-во 1784-1787 гг.,
арх. Ч. Камерон

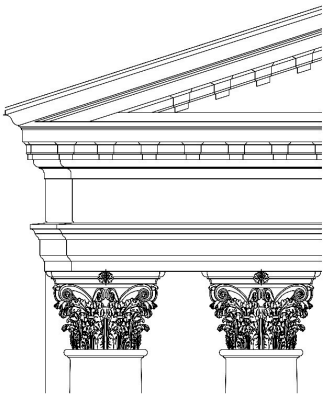
Рисунок 4.2.12. Греческий ионический ордер строгого классицизма

Строгий классицизм 1780-е - нач. 1790-х гг. ***Горизонтальные членения***

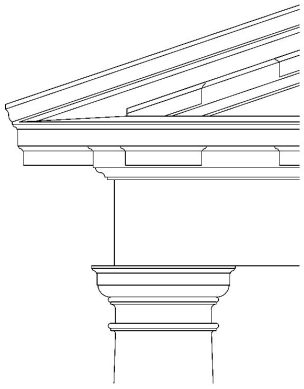
Венчающие карнизы



Коллегия иностранных дел, перестройка 1782 -1783 гг., арх. Д. Кваренги

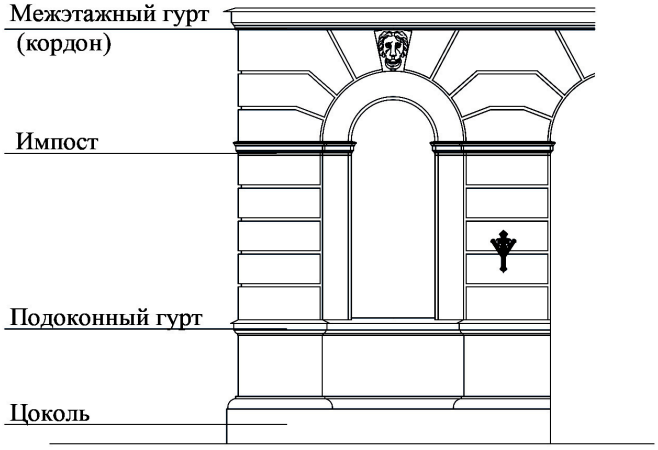


Александровский дворец, стр-во 1792-1796 гг., арх. Д. Кваренги

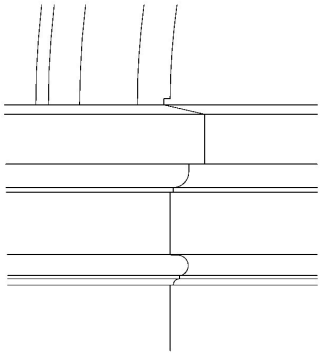


Главпочтамт, стр-во 1782 -1789 гг., арх. Н. А. Львов

Межэтажные и второстепенные тяги

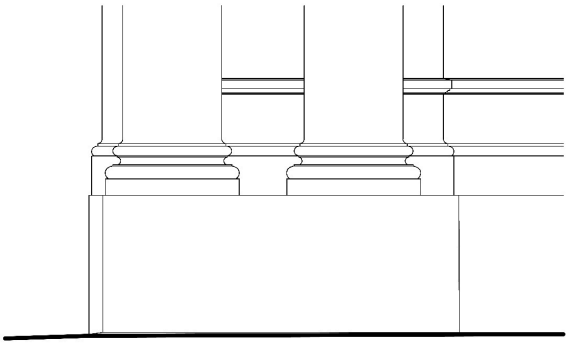


Ассигнационный банк, стр-во 1783-1790 гг., арх. Д. Кваренги

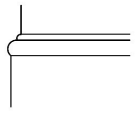


Импост Александровского дворца, стр-во 1792-1796 гг., арх. Д. Кваренги

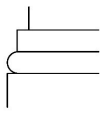
Цоколь и верхние цокольные тяги



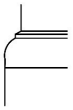
Александровский дворец, стр-во 1792-1796 гг., арх. Д. Кваренги



Эрмитажный театр, стр-во 1783-1787 гг., арх. Д. Кваренги



Дом П. В. Неклюдова, стр-во 1787-1790 гг., арх. Ф. И. Демерцов

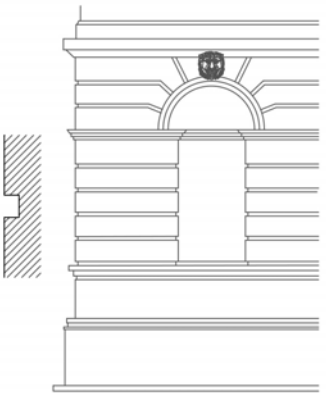


Ассигнационный банк, стр-во 1783-1790 гг., арх. Д. Кваренги

Рисунок 4.2.13. Горизонтальные членения строгого классицизма

Строгий классицизм 1780-е - нач. 1790-х гг. ***Элементы обработки поля стены***

Французские русты



Ассигнационный банк, стр-во 1783-1790 гг., арх. Д. Кваренги

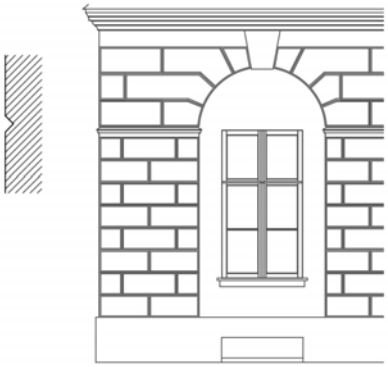


Колокольня собора Владимирской иконы Божией Матери, стр-во 1783 г., арх. Д. Кваренги

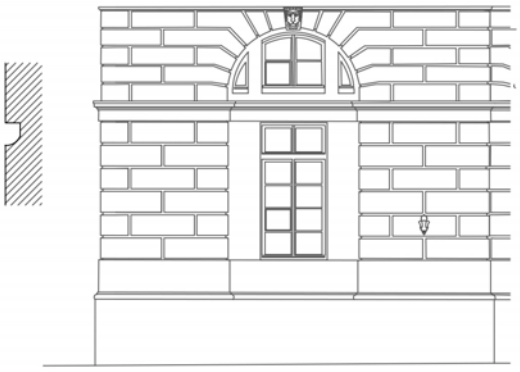
Итальянские русты



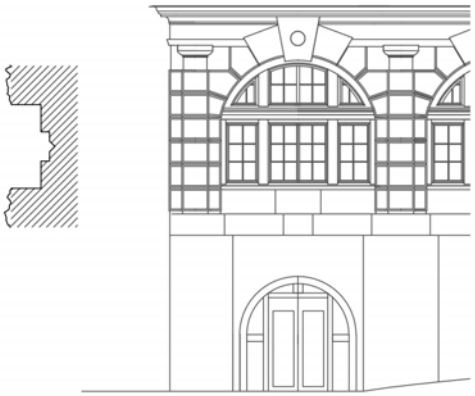
Дом П. В. Неклюдова, стр-во 1787-1790 гг., арх. Ф. И. Демерцов



Павловский дворец, стр-во1782-1786 гг., арх. Ч. Камерон



Эрмитажный театр, стр-во 1783-1787 гг., арх. Д. Кваренги



Камеронова галерея, стр-во 1784-1787 гг., арх. Ч. Камерон

Рисунок 4.2.14. Элементы поля стены строгого классицизма. Русты

Строгий классицизм 1780-е - нач. 1790-х гг. ***Элементы обработки поля стены***

Скульптура

Рельеф — на фризах; в филенках; в тимпанах фронтонов

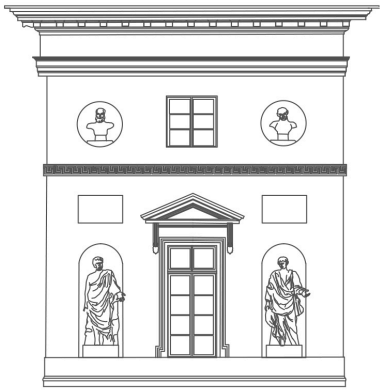
Круглая пластика — в нишах; на фронтонах; между колоннами

Скульптура на фронтоне



Ассигнационный банк, стр-во 1783-1790 гг., чертеж арх. Д. Кваренги

Скульптура в нишах и филенках



Эрмитажный театр, стр-во 1783-1787 гг., арх. Д. Кваренги



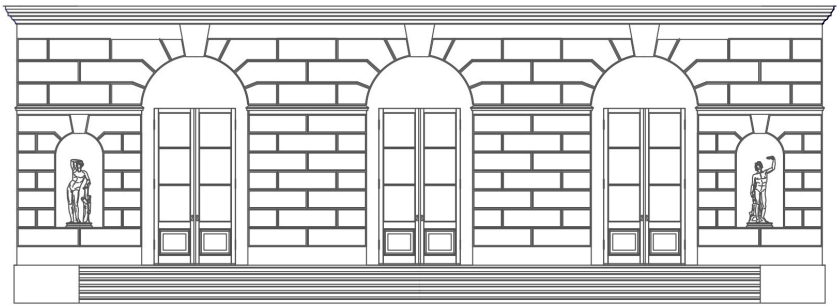
Павловский дворец, стр-во1782-1786 гг., арх. Ч. Камерон



Малый Гостиный Двор, стр-во 1790 -е гг., арх. Д. Кваренги



Коллегия иностранных дел, перестройка 1782 -1783 гг., арх. Д. Кваренги



Павловский дворец, стр-во 1782-1786 гг., арх. Ч. Камерон

Рисунок 4.2.15. Элементы поля стены строгого классицизма.

Скульптурные элементы

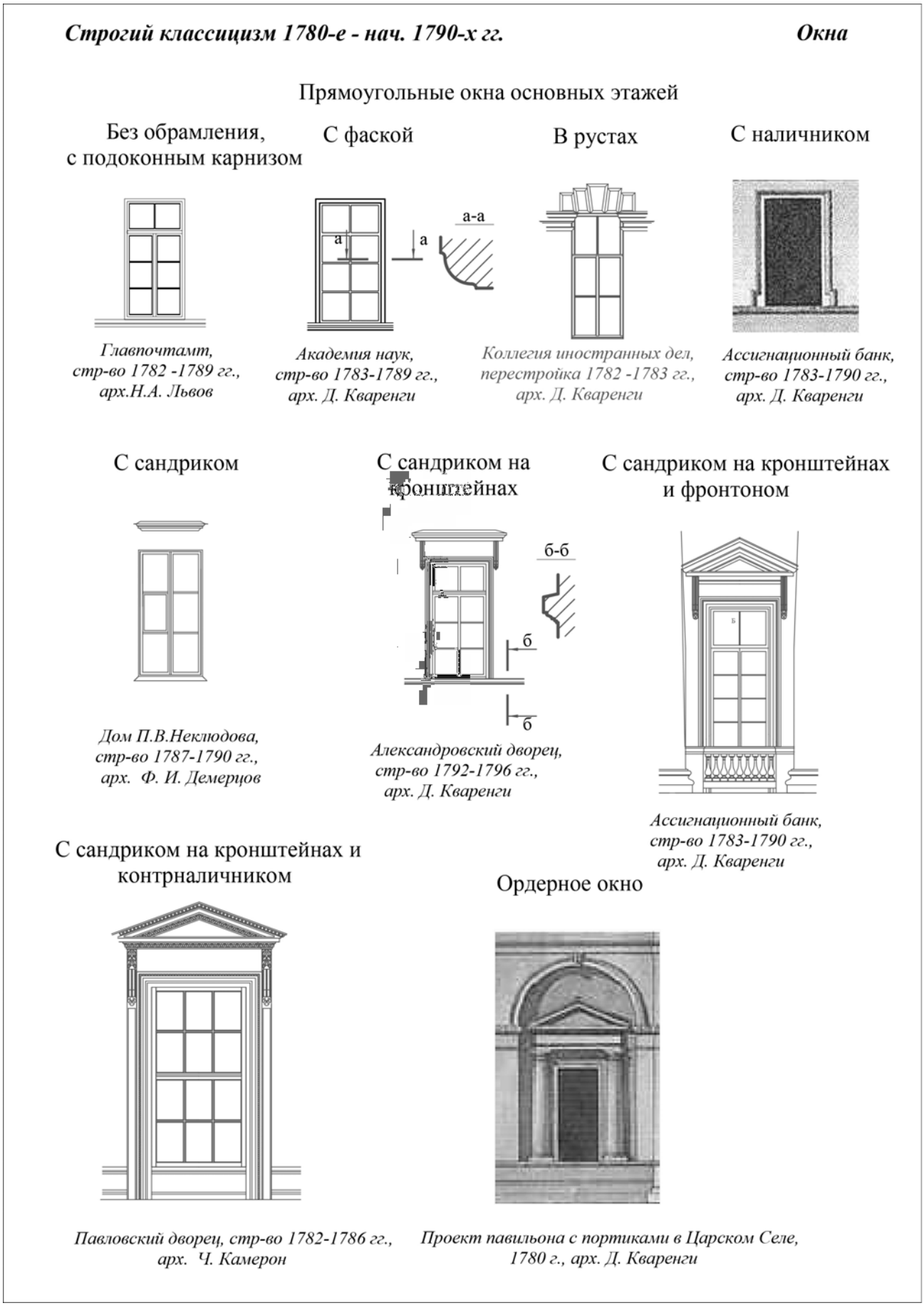


Рисунок 4.2.16. Прямоугольные окна основных этажей строгого классицизма

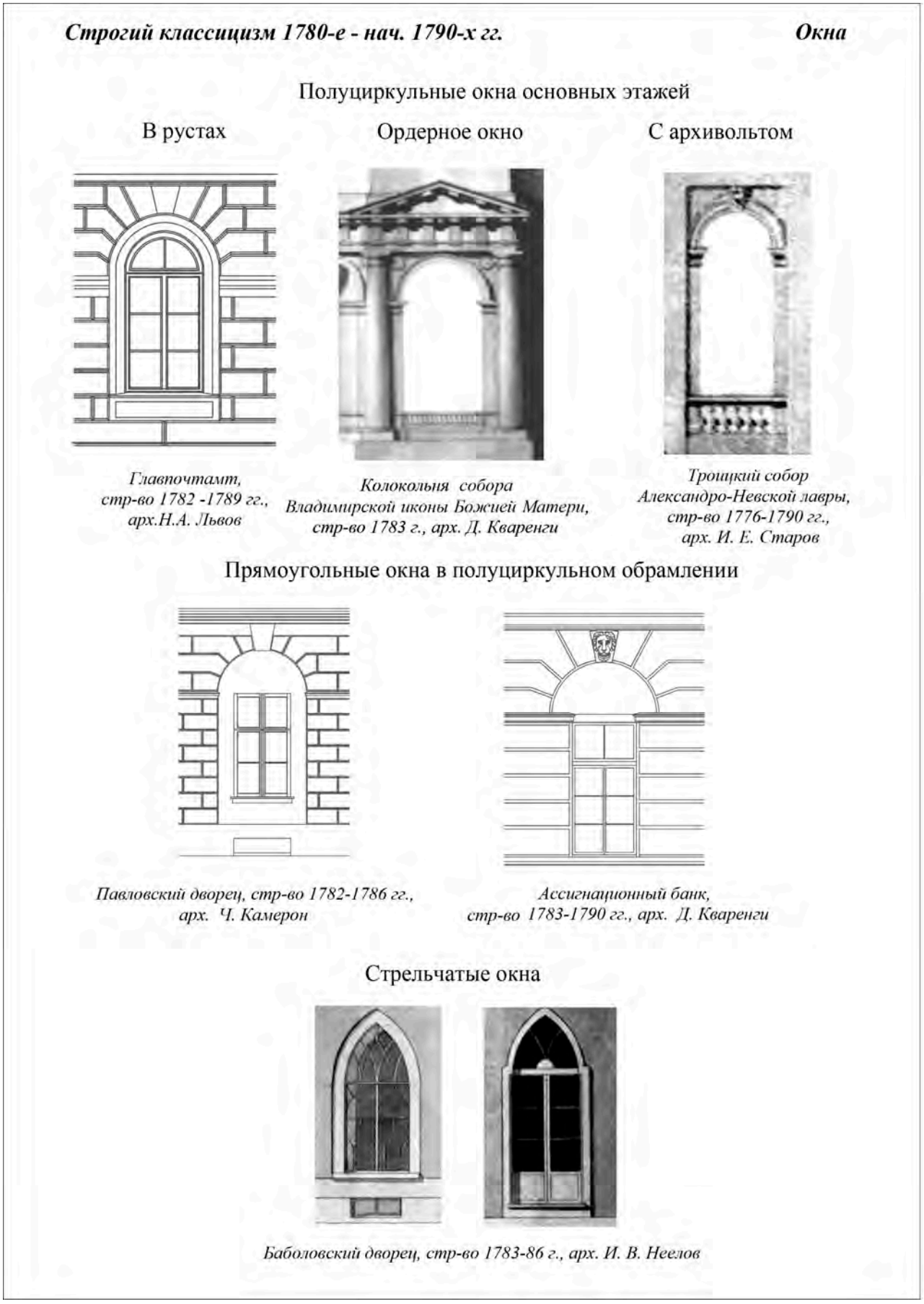
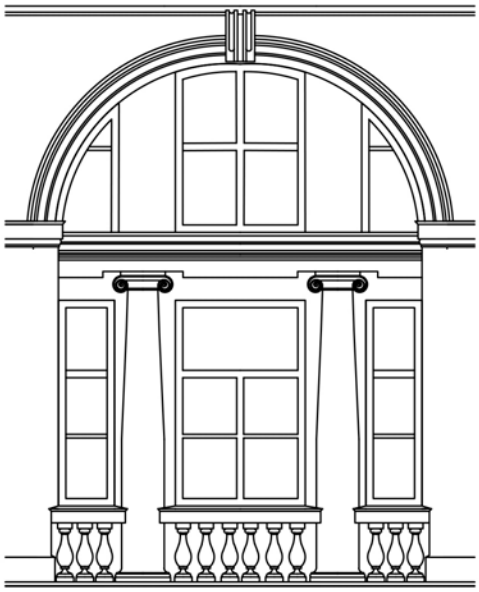


Рисунок 4.2.17. Полуциркульные окна основных этажей строгого классицизма. Стрельчатые окна

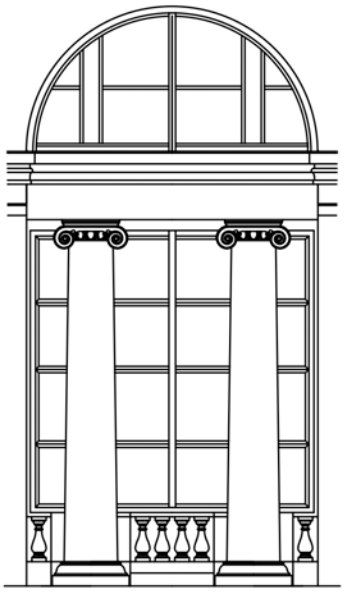
Строгий классицизм 1780-е - нач. 1790-х гг. ***Окна***

Сложные окна

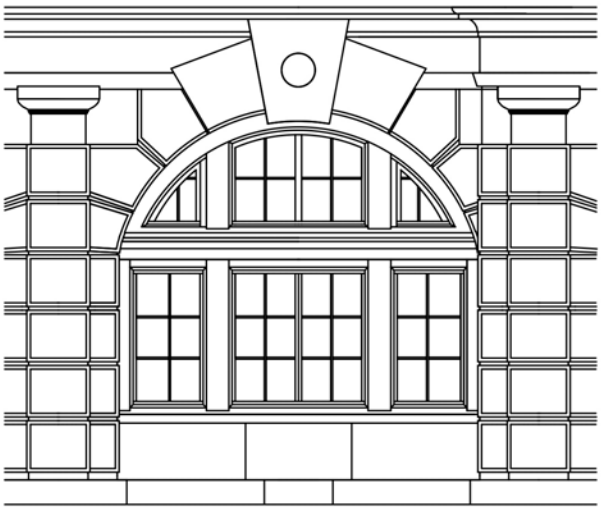
Термальное окно
(тройное полуциркульное окно)



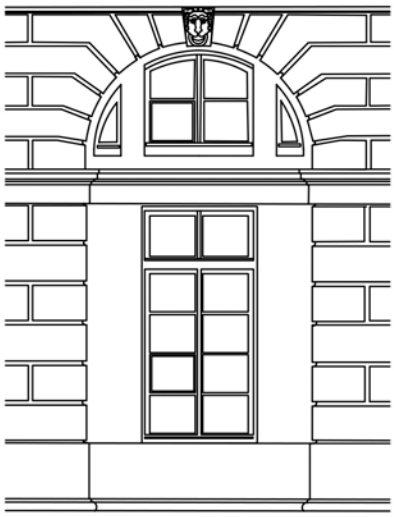
Малый Гостиный Двор,
стр-во 1790-е гг.,
арх. Д. Кваренги



Усадьба А. А. Безбородко,
перестройка 1783 -1784 гг.,
арх. Д. Кваренги



Камеронова галерея,
стр-во 1784-1787 гг., арх. Ч. Камерон



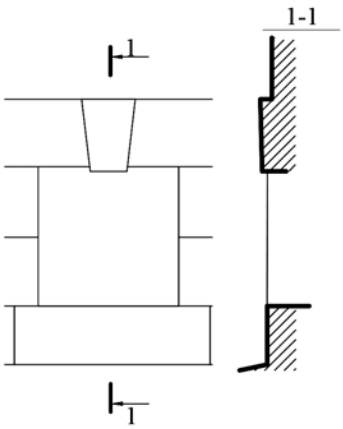
Эрмитажный театр,
стр-во 1783-1787 гг., арх. Д. Кваренги

Рисунок 4.2.18. Сложные окна строгого классицизма

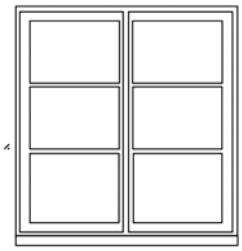
Строгий классицизм 1780-е - нач. 1790-х гг. ***Окна***

Окна второстепенных этажей

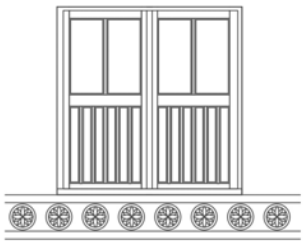
Квадратные окна



Академия наук,
стр-во 1783-1789 гг.,
арх. Д. Кваренги



Эрмитажный театр,
стр-во 1783-1787 гг.,
арх. Д. Кваренги



Павловский дворец,
стр-во 1782-1786 гг.,
арх. Ч. Камерон

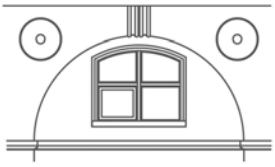
Полукруглые окна



Александровский дворец,
стр-во 1792-1796 гг.,
арх. Дж. Кваренги



Главпочтамт,
стр-во 1782 -1789 гг.,
арх. Н. А. Львов



Серебряные ряды,
стр-во 1784-1786 гг.,
арх. Д. Кваренги

Круглые окна



Церковь Св. пророка Ильи на
Пороховых, стр-во 1781 -1782 гг.



Главпочтамт,
стр-во 1782 -1789 гг.,
арх.Н.А. Львов

Овальное окно



Церковь Св. Троицы
"Кулич и Пасха", стр-во 1785 -1787 гг.,
арх. Н.А. Львов

Рисунок 4.2.19. Окна второстепенных этажей строгого классицизма

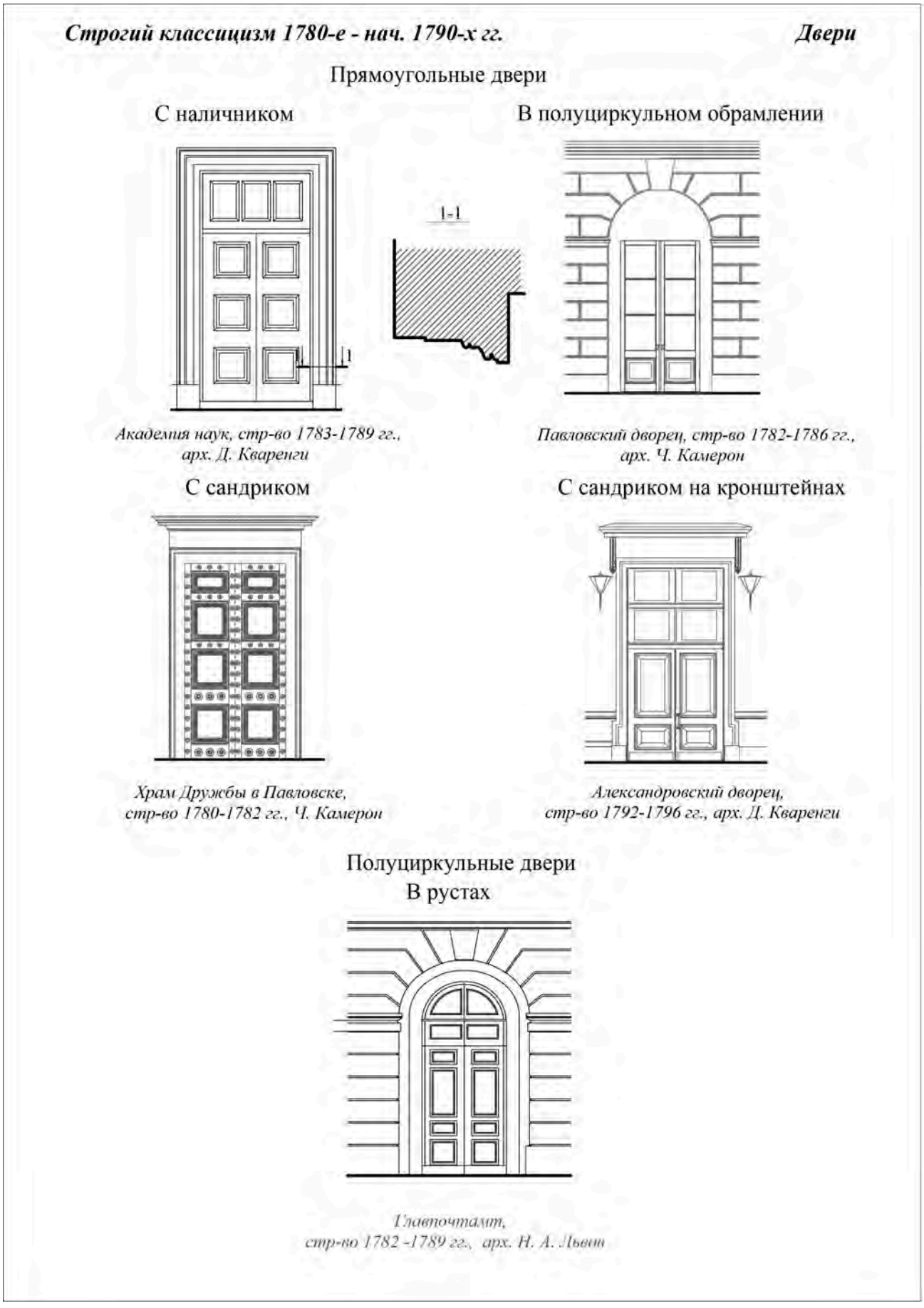
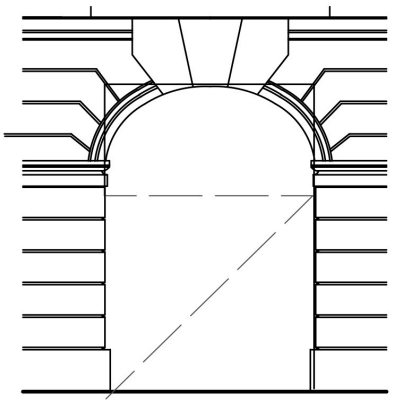


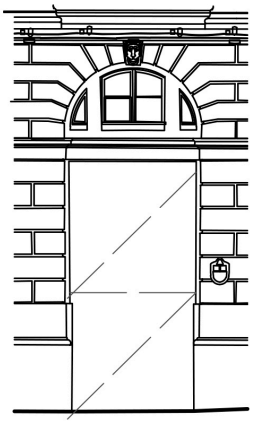
Рисунок 4.2.20. Двери строгого классицизма

Строгий классицизм 1780-е - нач. 1790-х гг. ***Витражные двери и ворота***

Ворота



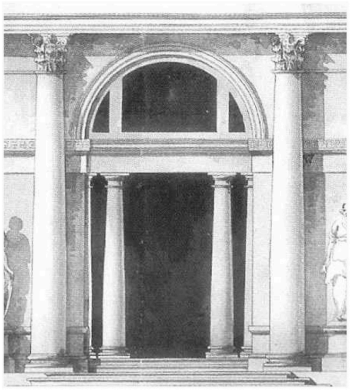
Главпочтамт,
стр-во 1782 -1789 гг.,арх. Н.А. Львов



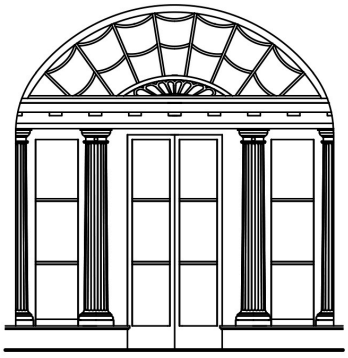
Эрмитажный театр,
стр-во 1783-1787 гг., арх. Д. Кваренги

Витражные двери

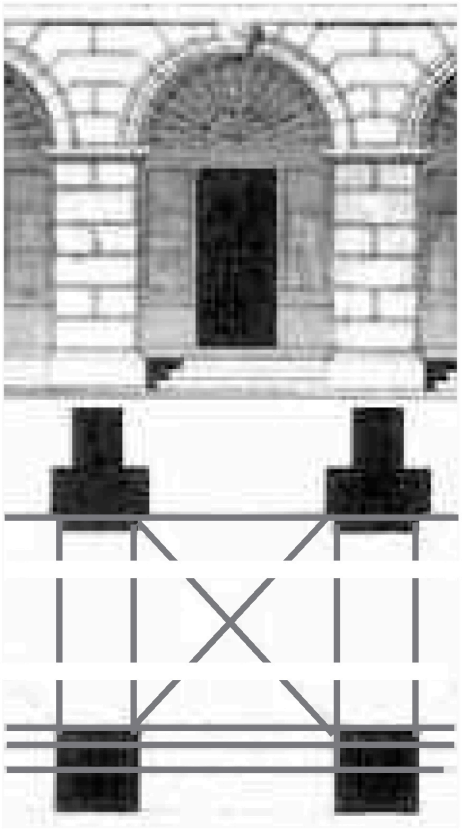
Термальная дверь



Проект павильона,
1780 г., арх Д. Кваренги



Камеронова галерея,
стр-во 1784-1787 гг., арх. Ч. Камерон

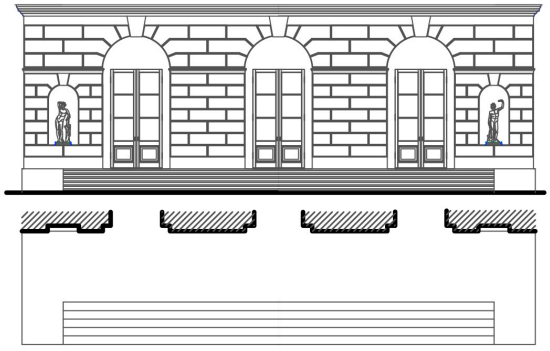


Серебряные ряды,
стр-во 1784-1786 гг., арх. Д. Кваренги

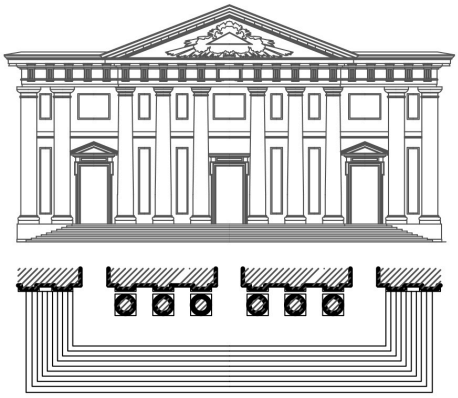
Рисунок 4.2.21. Витражные двери и ворота строгого классицизма

Строгий классицизм 1780-е - нач. 1790-х гг. ***Входы***

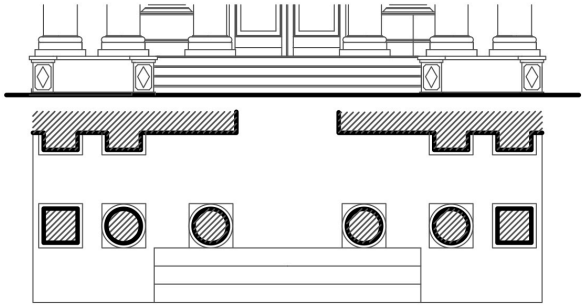
Решение входных крылец



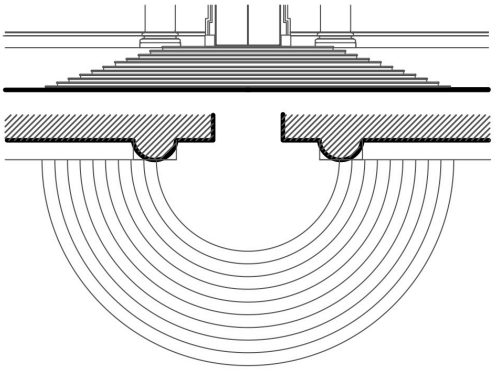
Павловский дворец, стр-во 1782-1786 гг., арх. Ч. Камерон



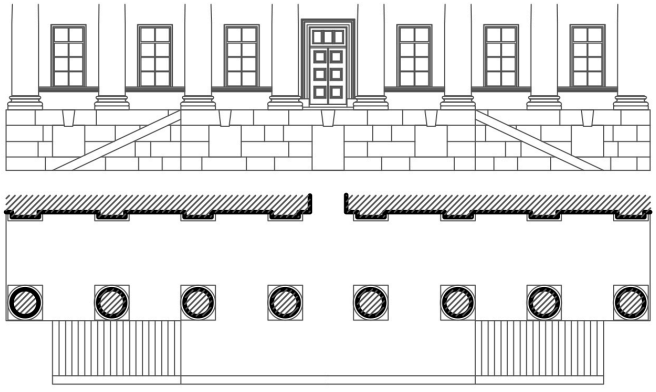
Троицкий собор Александро-Невской лавры, стр-во 1776-1790 гг.,арх. И.Е. Старов



Усадьба А.К.Нартова "Жерновка", стр-во 1780-е гг., арх. Д. Кваренги



Александровский дворец, стр-во 1792-1796 гг., арх. Д. Кваренги



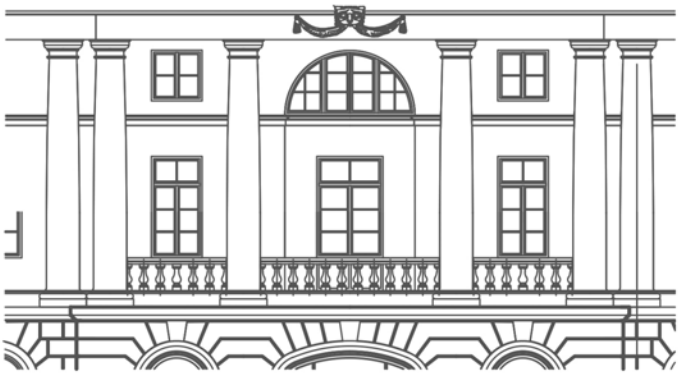
Академия наук, стр-во 1783-1789 гг., арх. Д. Кваренги

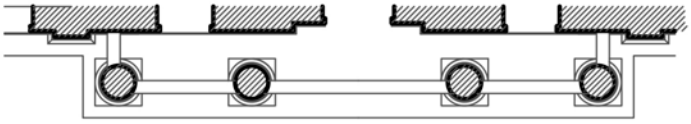
Рисунок 4.2.22. Решения входных крылец строгого классицизма

Строгий классицизм 1780-е - нач. 1790-х гг. ***Балконы***

Балконы

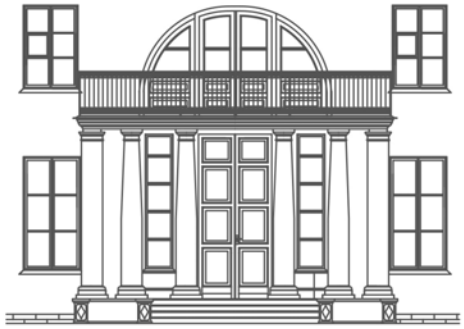
Ордерные, на выступе стен





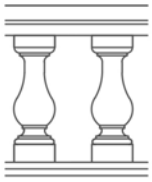
Главпочтамт, стр-во 1782 -1789 гг., арх. Н. А. Львов

На портике

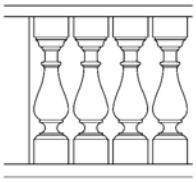


Усадьба А.К.Нартова "Жерновка", стр-во 1780-е гг., арх. Д. Кваренги

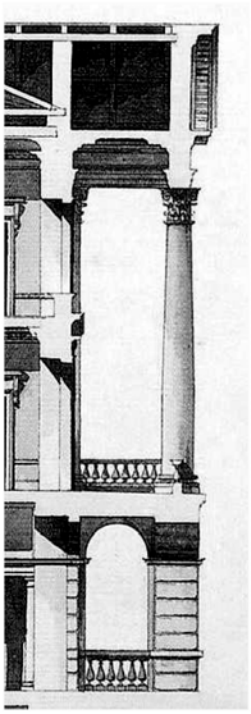
Балясины



Главпочтамт, стр-во 1782 -1789 гг., арх. Н. А. Львов

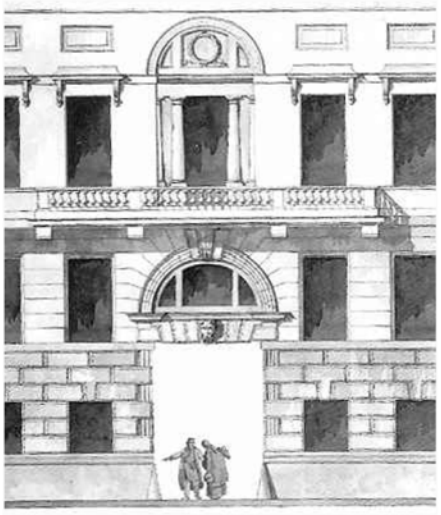


Дворец Юсупова на Фонтанке, стр-во 1783-1793 гг., арх. Д. Кваренги



Ассигнационный банк, стрво 1783-1790 гг., арх. Д. Кваренги

На консолях



Дом Ф.И.Гротена, стр-во 1784-1788 гг., проектный чертеж, арх. Д. Кваренги

Рисунок 4.2.23. Балконы строгого классицизма

Проектные и фиксационные чертежи XVIII в.

Джакомо Кваренги (1744 - 1817 гг.)

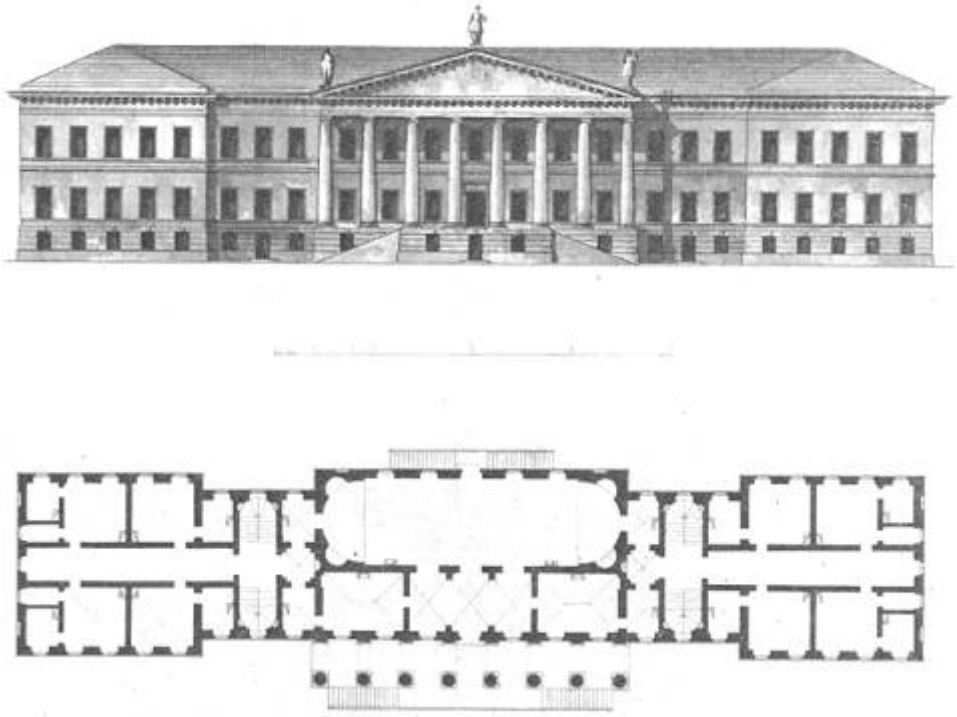


Рисунок 4.2.24. Академия наук. Главный фасад и план 1-го этажа
(Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-1654-и)

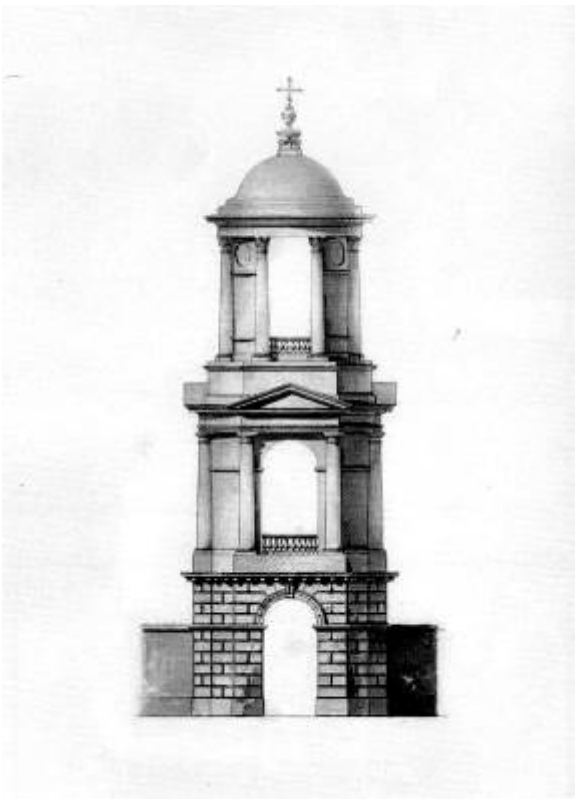


Рисунок 4.2.25. Фасад колокольни собора Владимирской иконы Божией Матери.
(Музей Академии художеств)

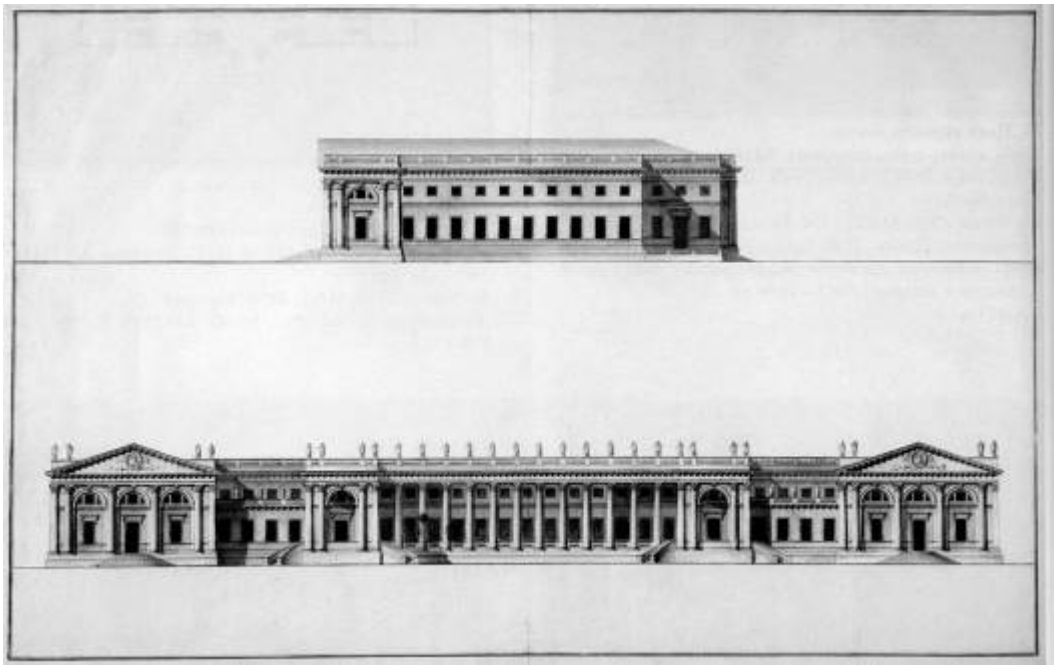


Рисунок 4.2.26. Александровский дворец. Боковой и главный фасады.

Начало проектирования - 1791 г.

(Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-355-и)

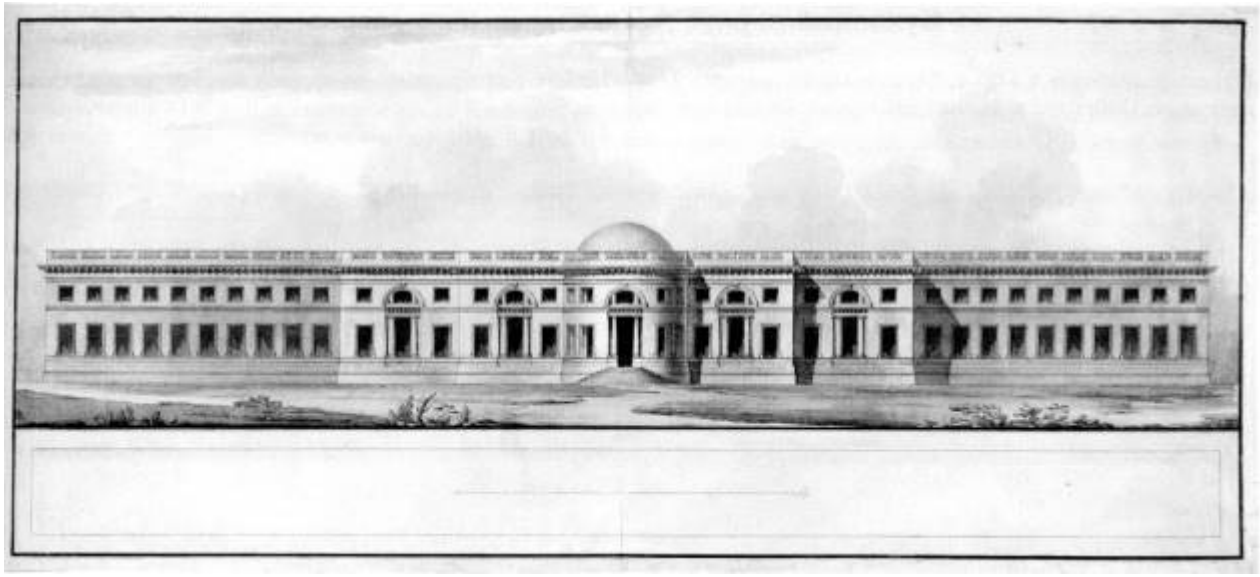


Рисунок 4.2.27. Александровский дворец. Садовый фасад.

Начало проектирования - 1791 г.

(Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-918-и)



Рисунок 4.2.28. Ассигнационный банк. Главный фасад центрального корпуса (Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-1653-и)



Рисунок 4.2.29. Павильон с портиками и сфинксами. Фасад (Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-358-и)



Рисунок 4.2.30. Концертный зал. Фасад с полуротондой (Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-1652-и)

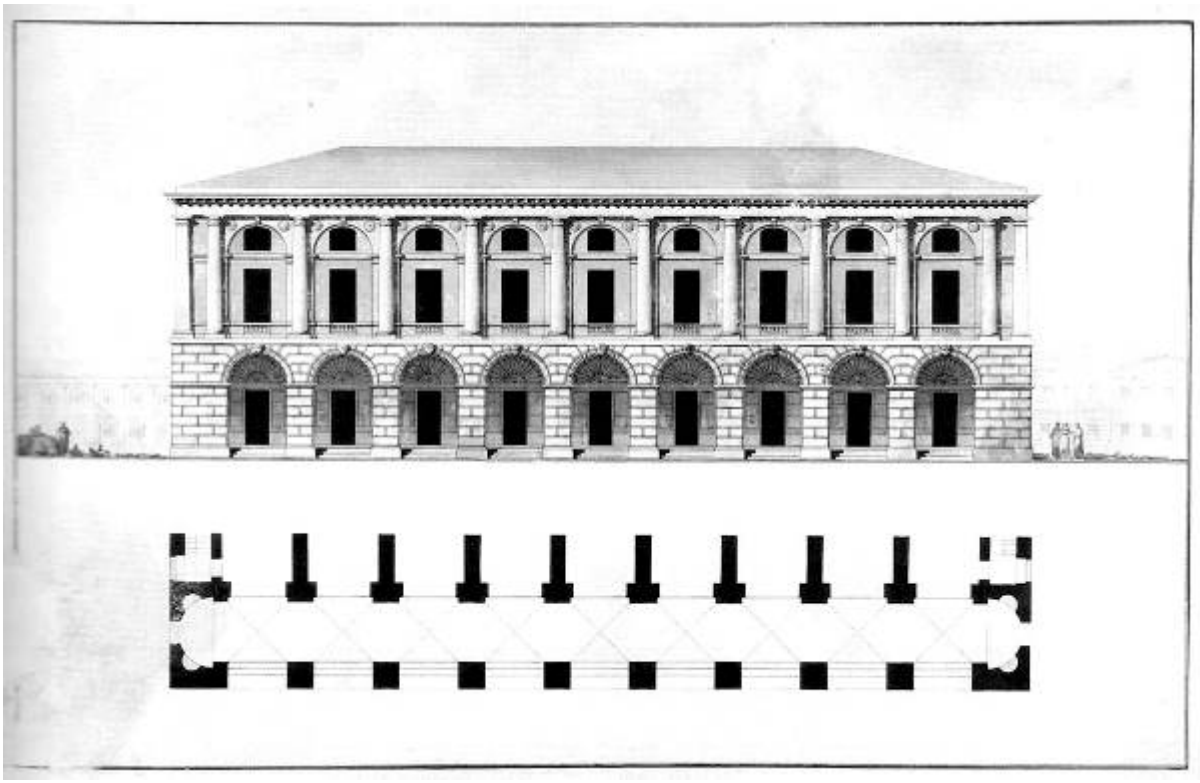


Рисунок 4.2.31. Серебряные ряды. Фасад (Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-384-и)

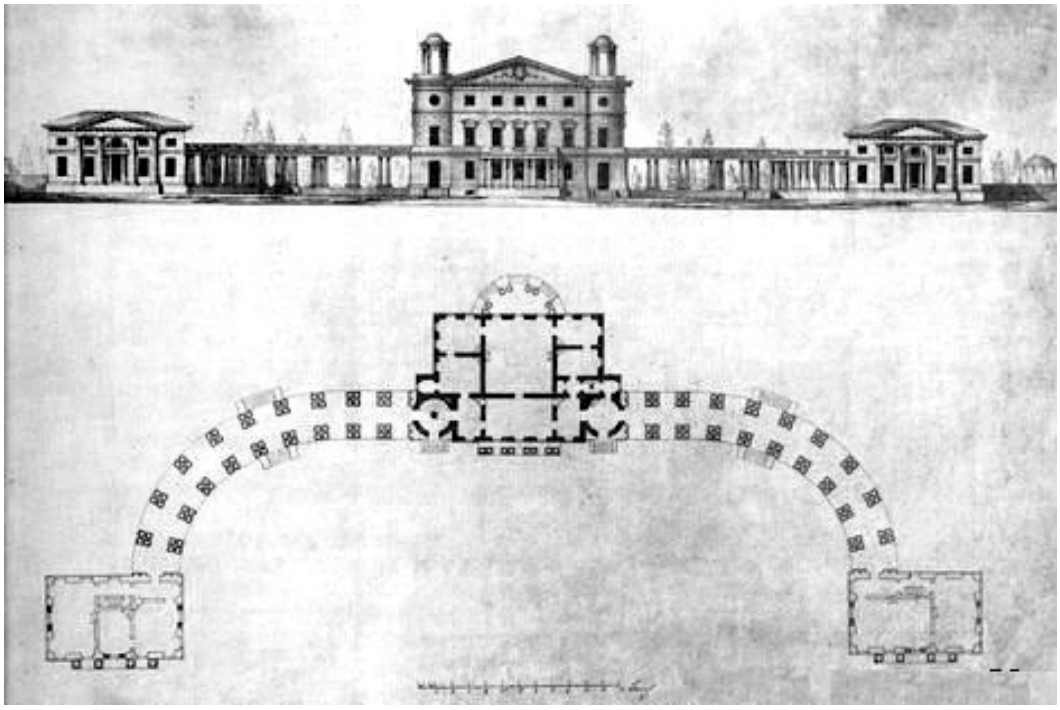


Рисунок 4.2.32. Загородный дом А. А. Безбородко в Полюстрове. Фасад и план (Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-343-и)



Рисунок 4.2.33. План и фасады церкви св. Марии Магдалины в Павловске.

Чертеж из атласа 1799 г. Н. И. Громова

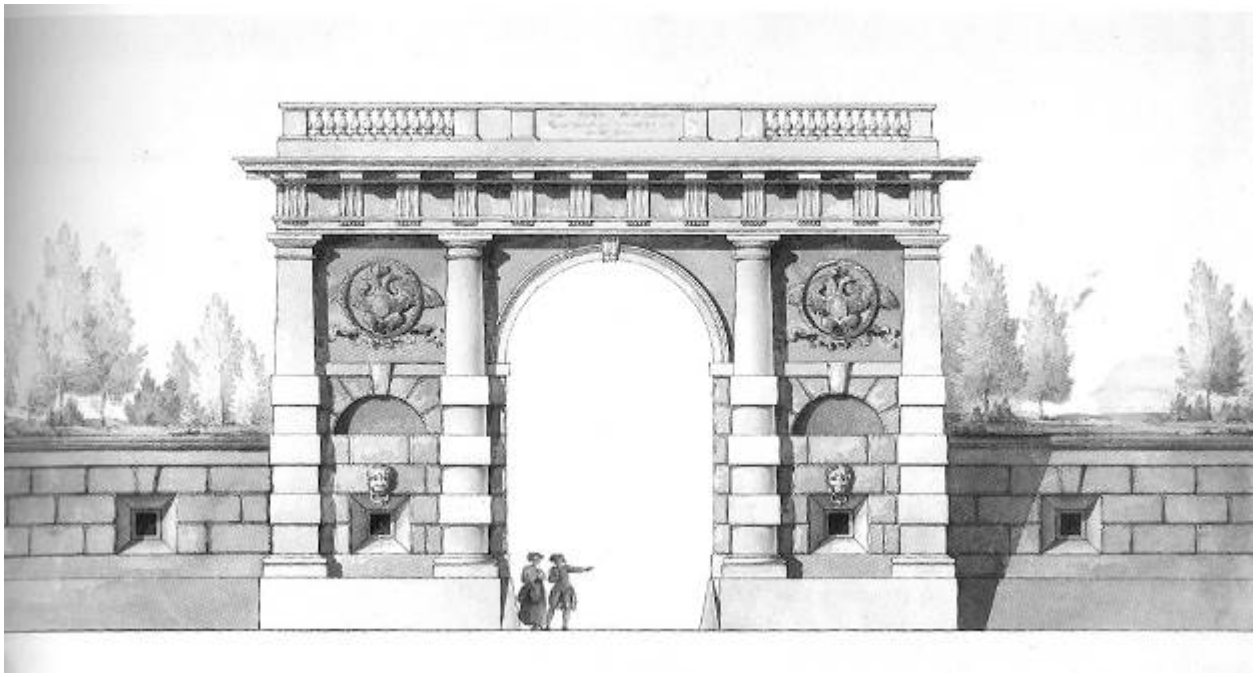


Рисунок 4.2.34. Ворота для городского вала. Фасад

(Государственный музей истории Санкт-Петербурга, I-А-352-и)

Чарльз Камерон (1745/46-1812 гг.)



Рисунок 4.2.35. Перспективный рисунок Камероновой галереи XVIII в. (Музей Академии художеств)

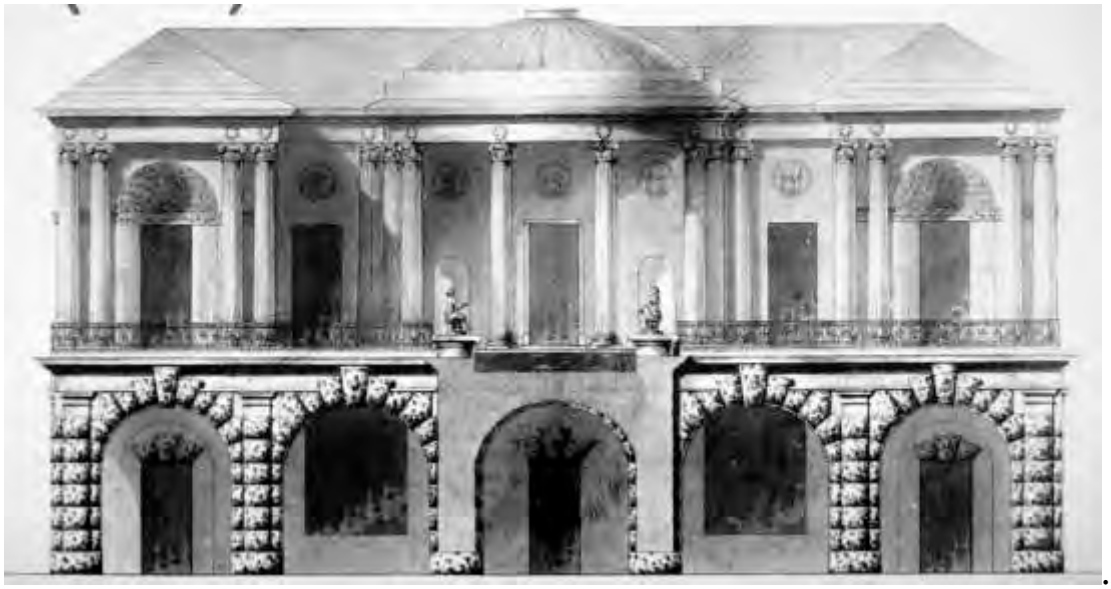


Рисунок 4.2.36. Холодные бани. Внешнее оформление комплекса

Научный архив музеяГМЗ «Царское село»

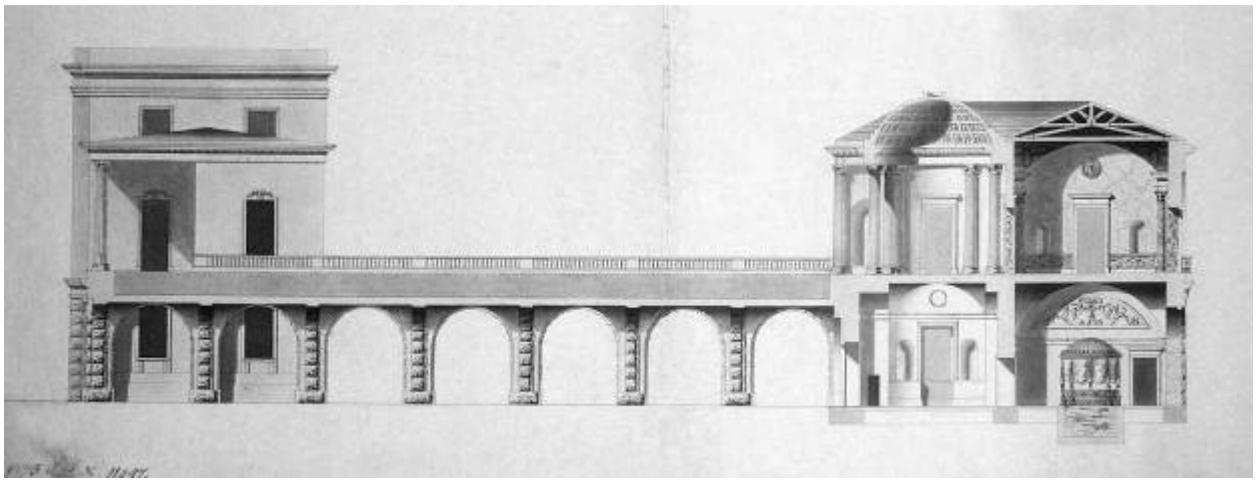


Рисунок 4.2.37. Агатовый павильон и Висячий сад в Царском Селе. Разрез по центральной оси. Начало 1780-х гг. (Государственный Эрмитаж, ОР-11047)

Иван Егорович Старов (1745-1808 гг.)

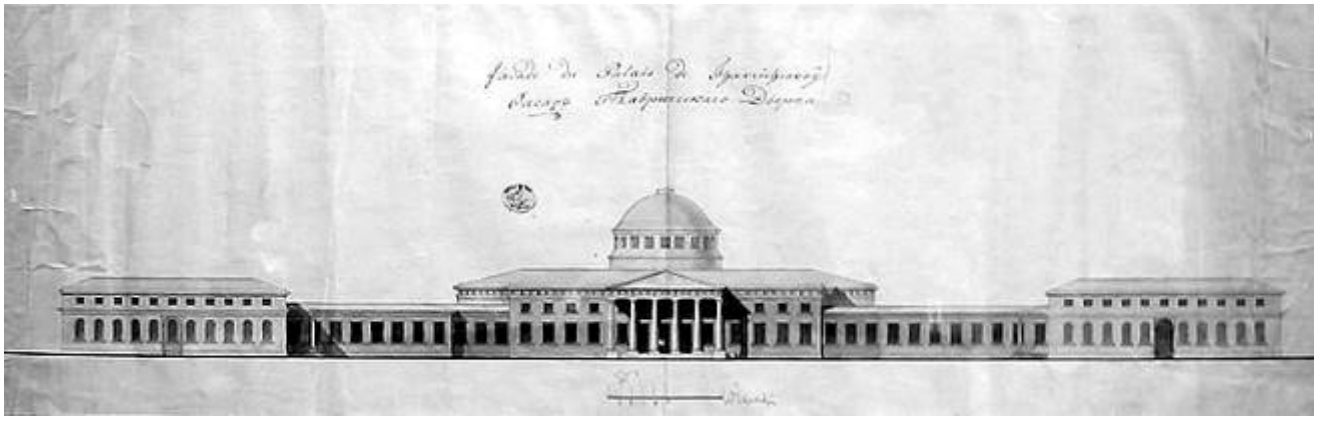


Рисунок 4.2.38. Таврический дворец. Главный фасад . 1809 г., акварель (URL: http://arch-grafika.ru/publ/5-1-0-12



Рисунок 4.2.39. Троицкий собор Александро-Невской лавры. Главный фасад (Музей Академии художеств)

Николай Александрович Львов (1753-1803гг.)



Рисунок 4.2.40 Проект Невских ворот Петропавловской крепости, 1780 г. (Музей Академии художеств)

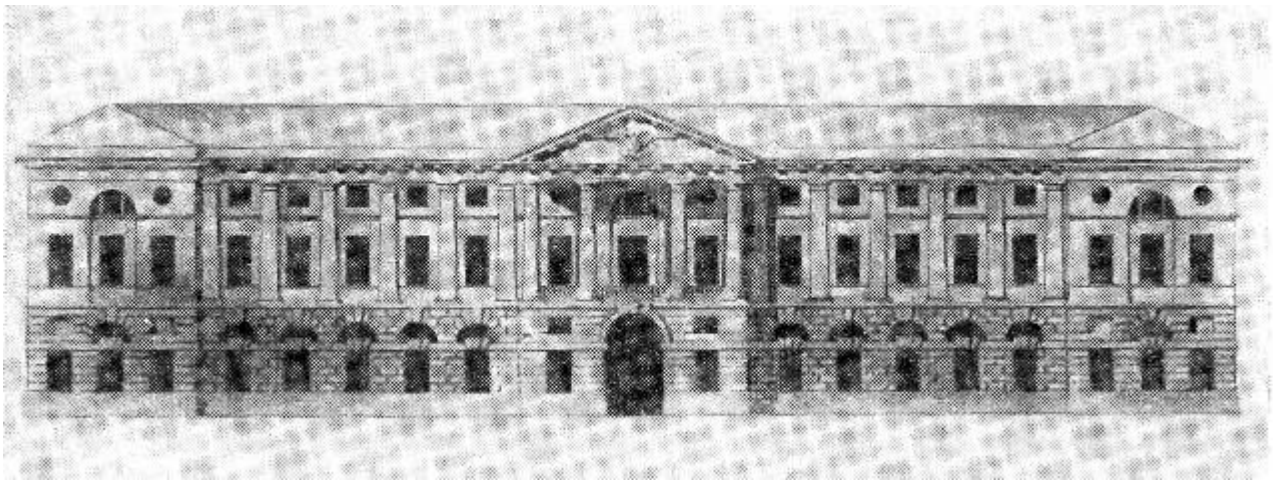


Рисунок 4.2.41. Главпочтамт. Главный фасад.

Обмерный чертеж конца XIX в. века.

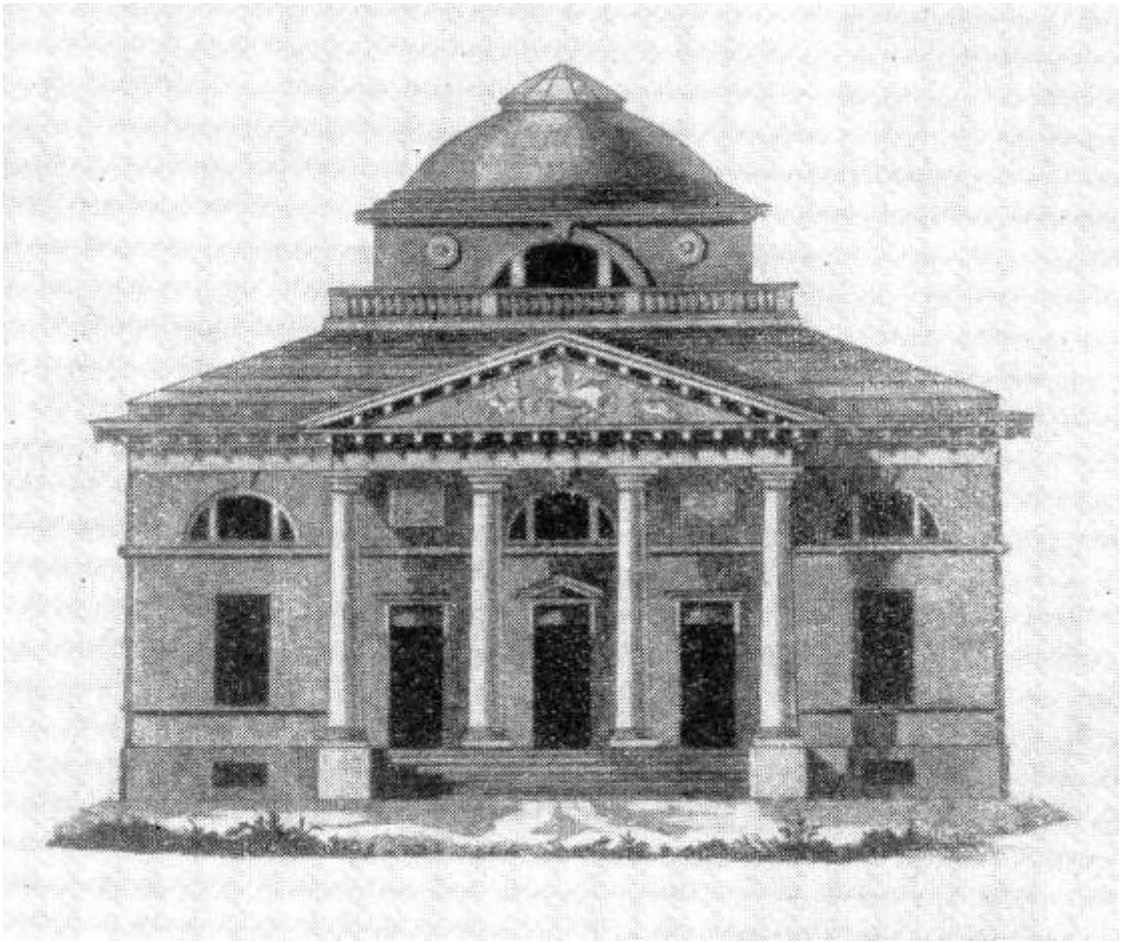


Рисунок 4.2.42. Проект дачи П. А. Соймонова. Главный фасад.

Гравюра 1780-х гг.

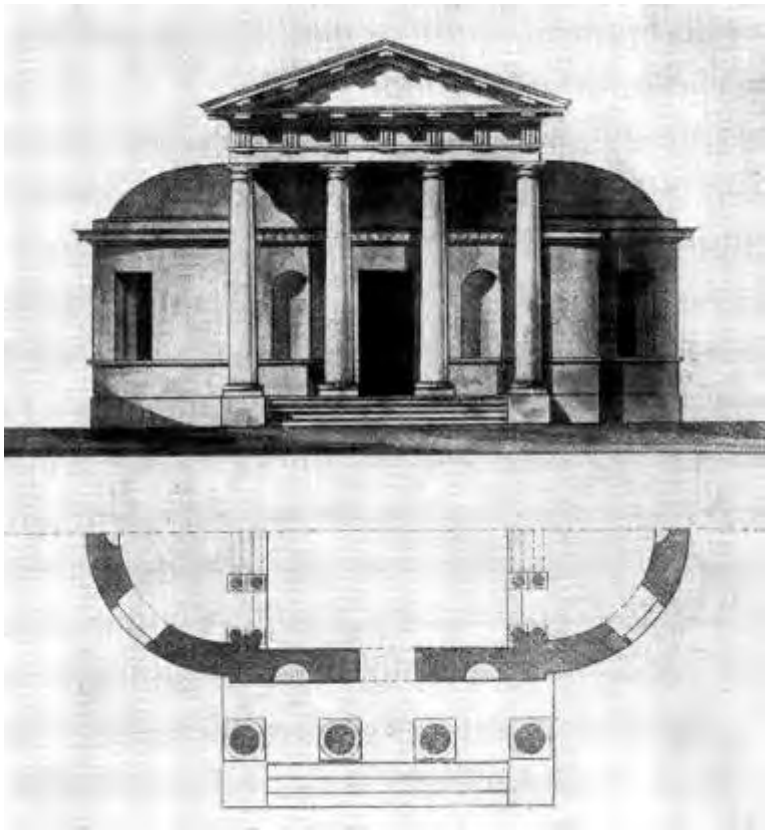


Рисунок 4.2.43. Проект садового домика. Фасад и план. 1780-е гг.

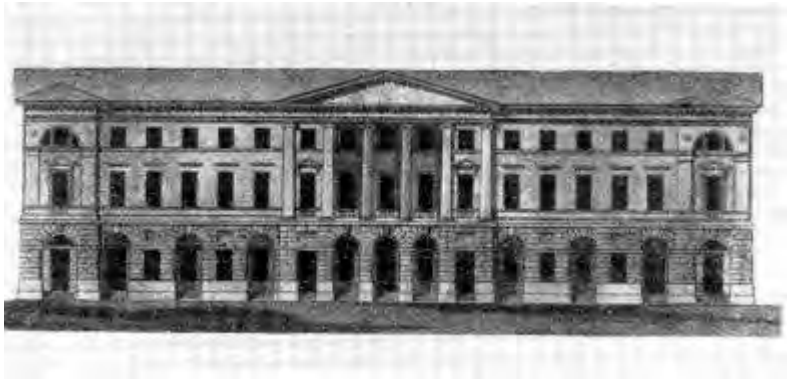


Рисунок 4.2.44. Проект жилого дома.
Фасад, выходящий на Невский проспект

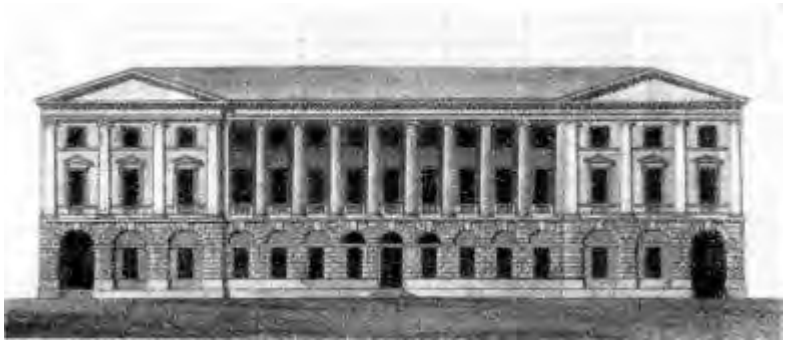


Рисунок 4.2.45. Проект жилого дома. Фасад, выходящий на Фонтанку

Илья Васильевич Неелов (1745-1793 гг.)

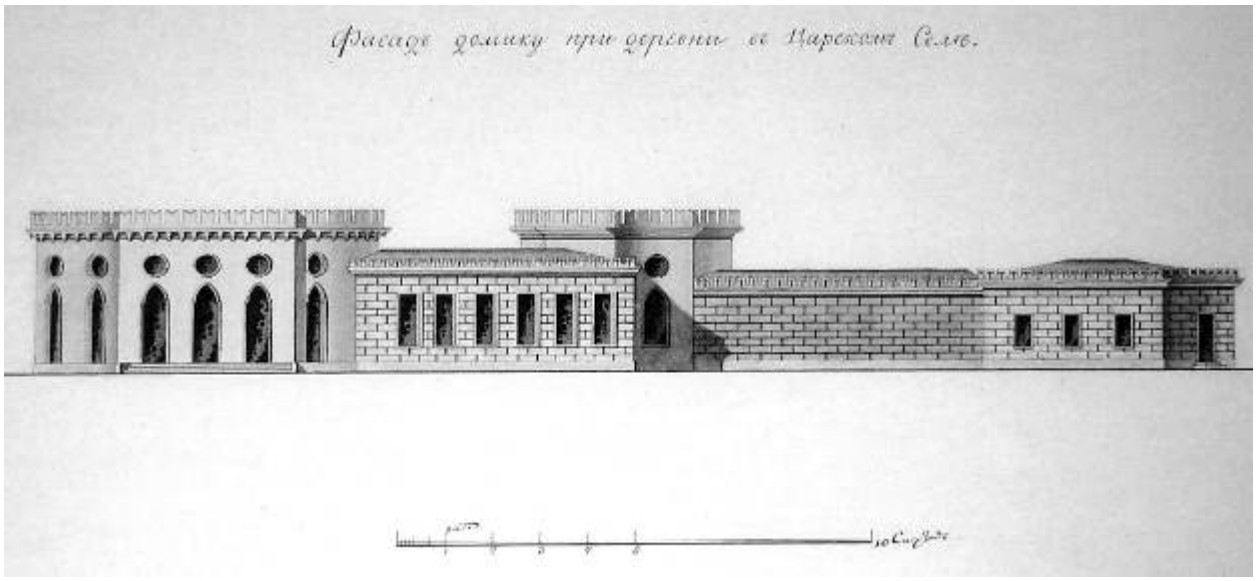


Рисунок 4.2.46. Фасад Баболовского дворца. Из альбома И. В. Неелова 1796 г. (Научный архив ГМЗ "Царское Село")

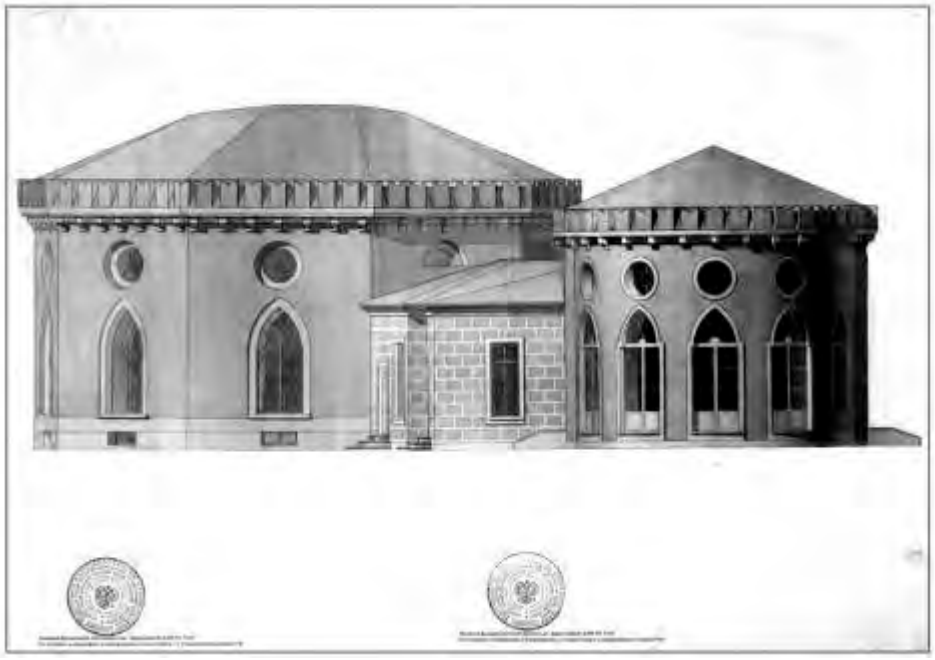


Рисунок 4.2.47. Боковой фасад Баболовского дворца. Из альбома И. В. Неелова 1796 г. (Научный архив ГМЗ "Царское Село")

4.3. Особенности трактовки фасадных элементов в период павловского классицизма (1796 – 1800 гг.) в Санкт-Петербурге

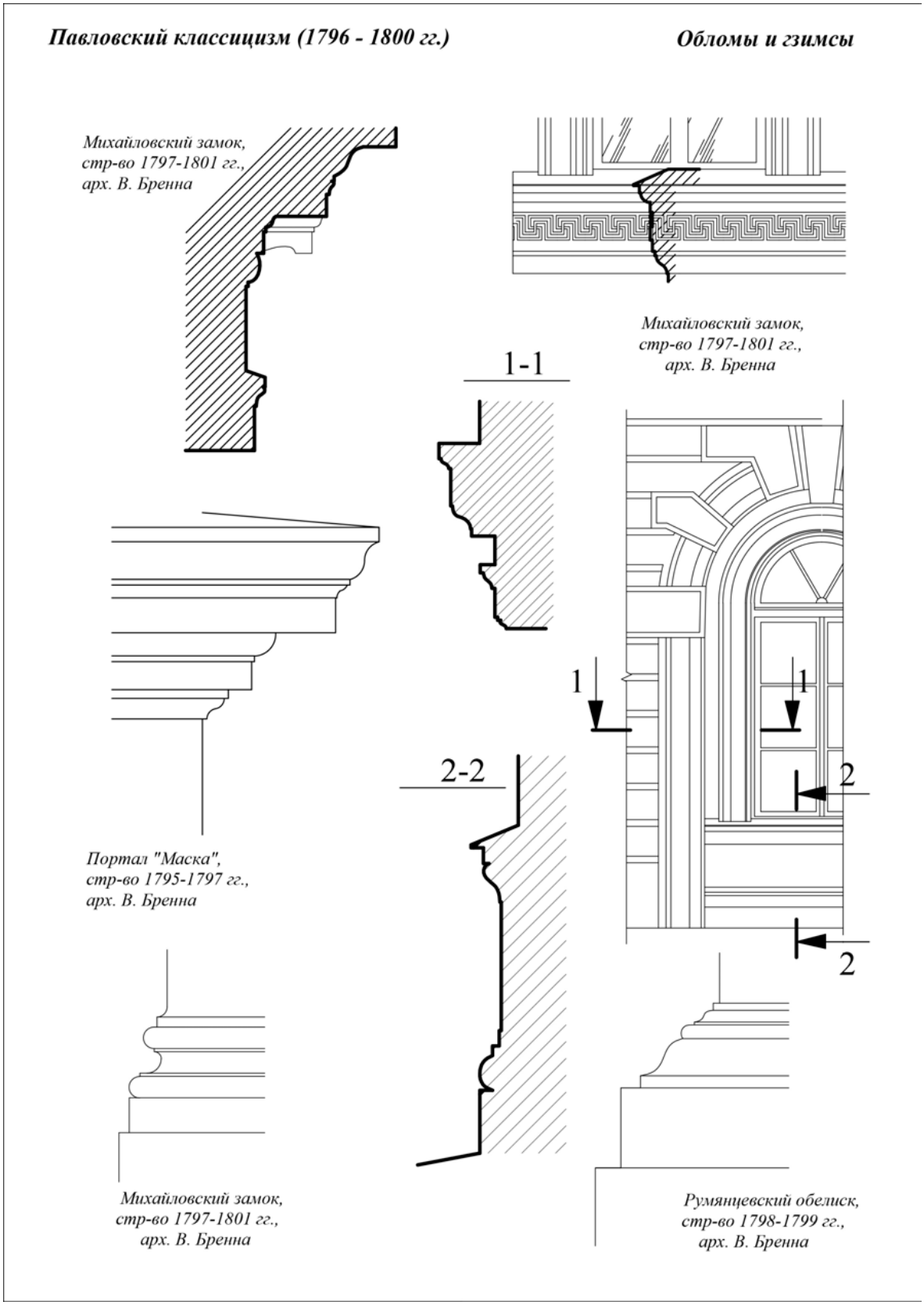


Рисунок 4.3.1. Обломы и профили павловского классицизма

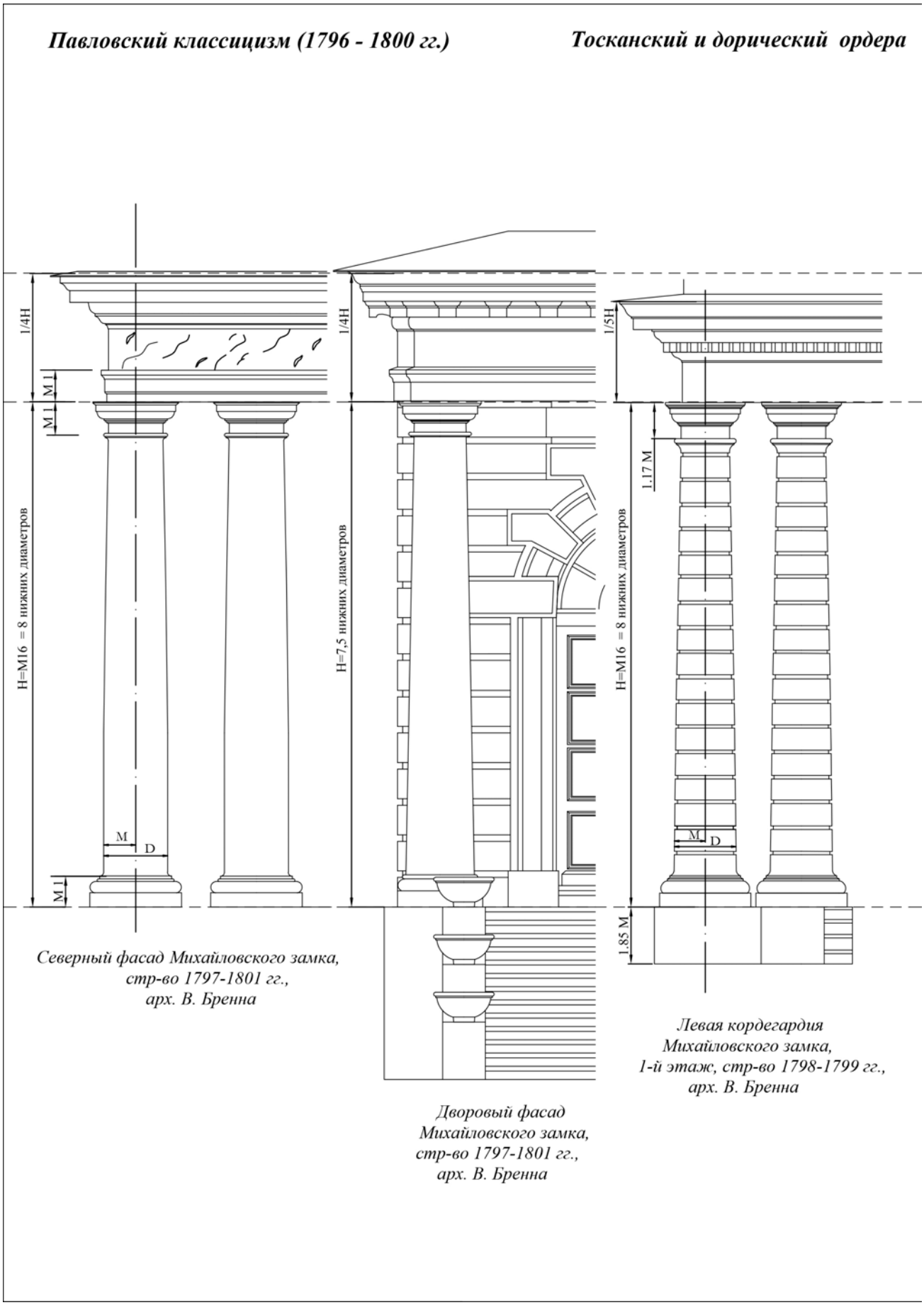
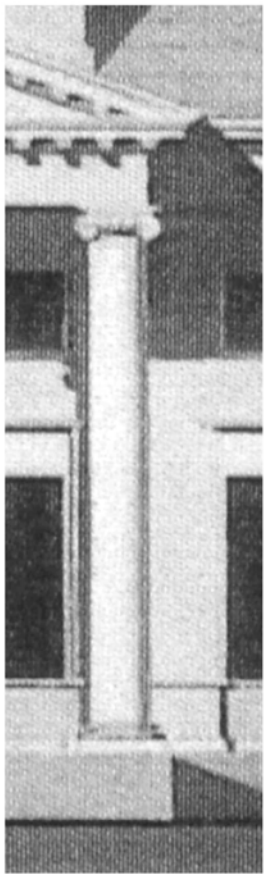


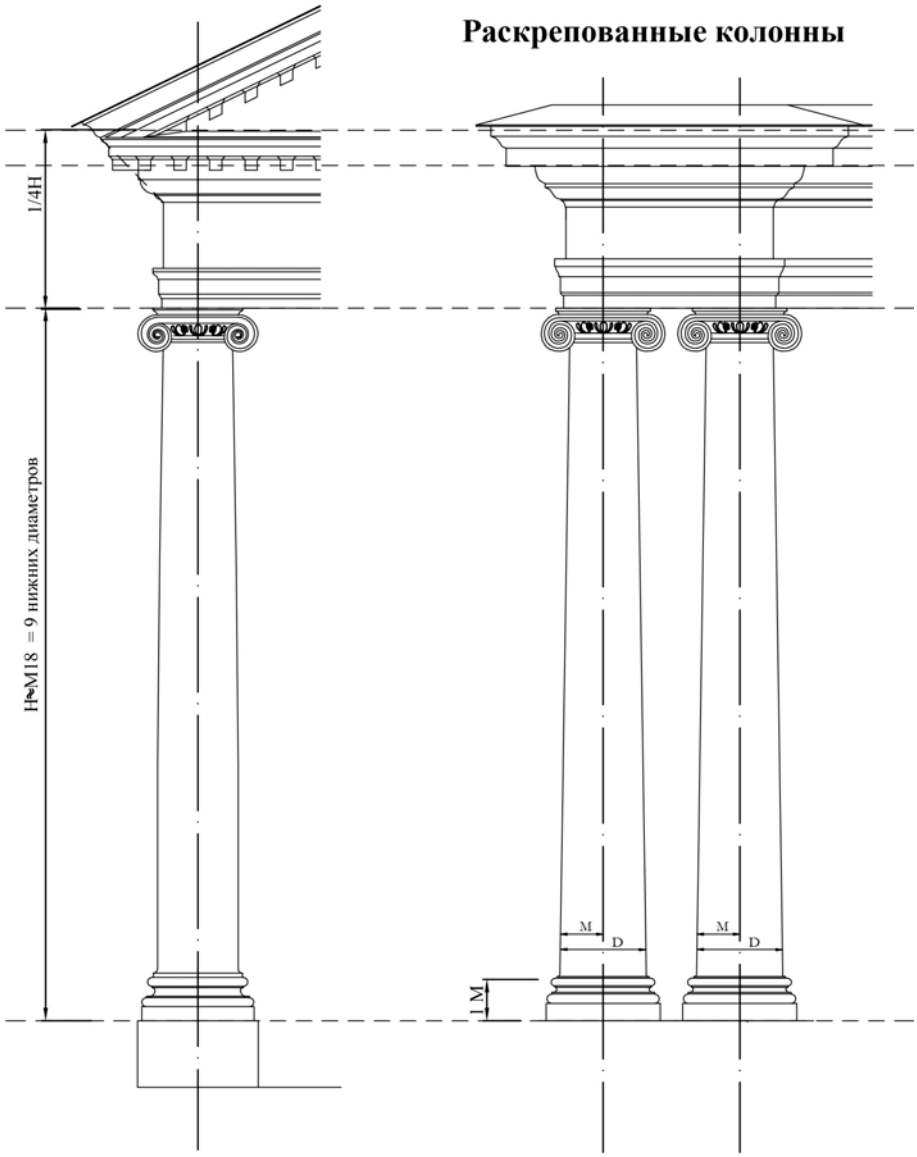
Рисунок 4.3.2. Тосканский и дорический ордера павловского классицизма

Павловский классицизм (1796 - 1800 гг.) ***Ионический ордер***



Сергиевский всей артиллерии собор,
стр-во 1796-1800 гг.,
арх. Ф.И. Демерцов
(авторский чертеж)

Раскрепованные колонны

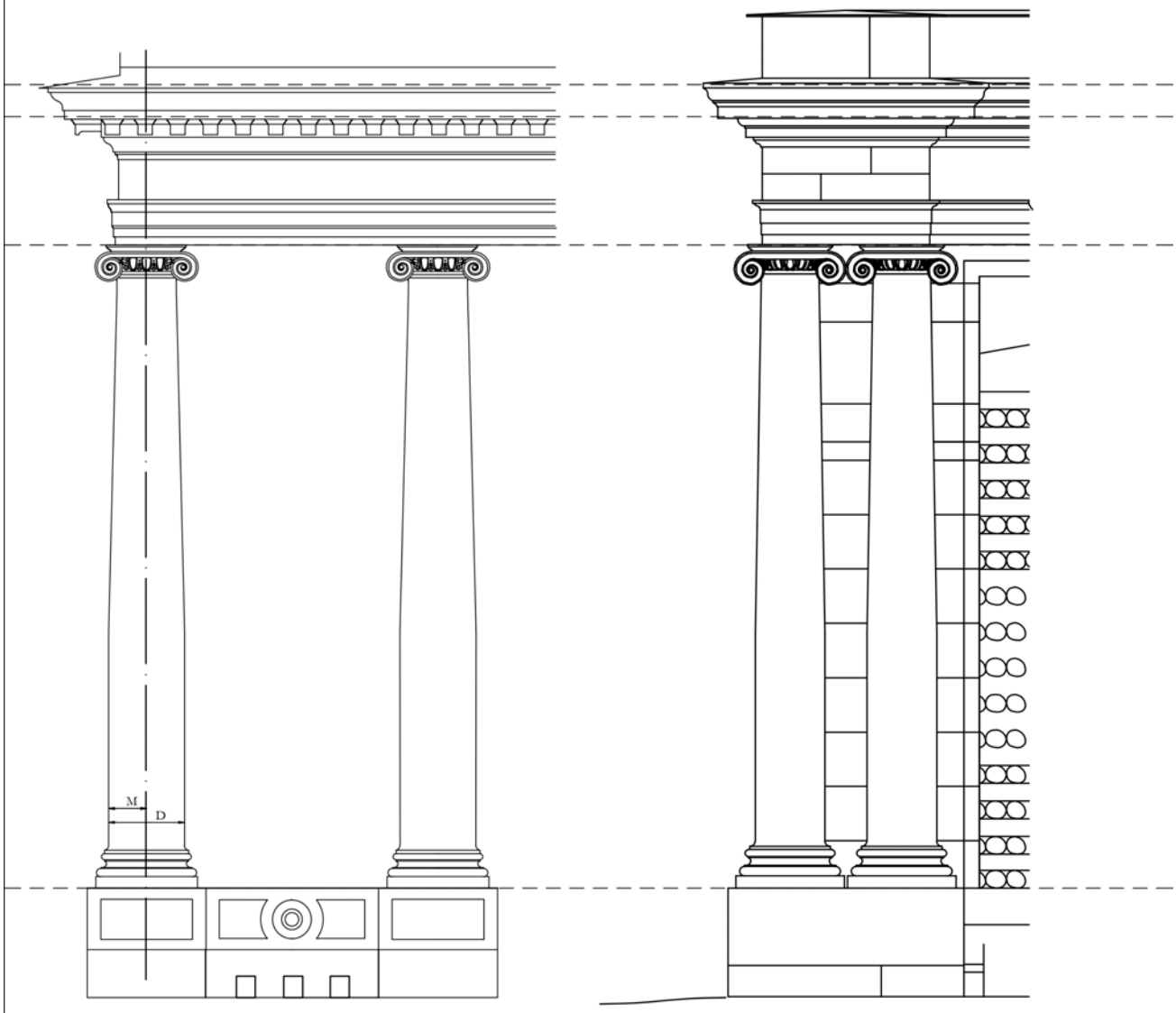


Главный фасад
Михайловского замка,
стр-во 1797-1801 гг.,
арх. В. Бренна

Западный фасад
Михайловского замка,
стр-во 1797-1801 гг.,
арх. В. Бренна

Рисунок 4.3.3. Ионический ордер павловского классицизма

Павловский классицизм (1796 - 1800 гг.) ***Ионический ордер***



Левая кордегардия Михайловского замка, стр-во 1798-1799 гг., арх. В. Бренна

Портал "Маска", стр-во 1795-1797 гг., арх. В. Бренна

Рисунок 4.3.4. Ионический ордер павловского классицизма

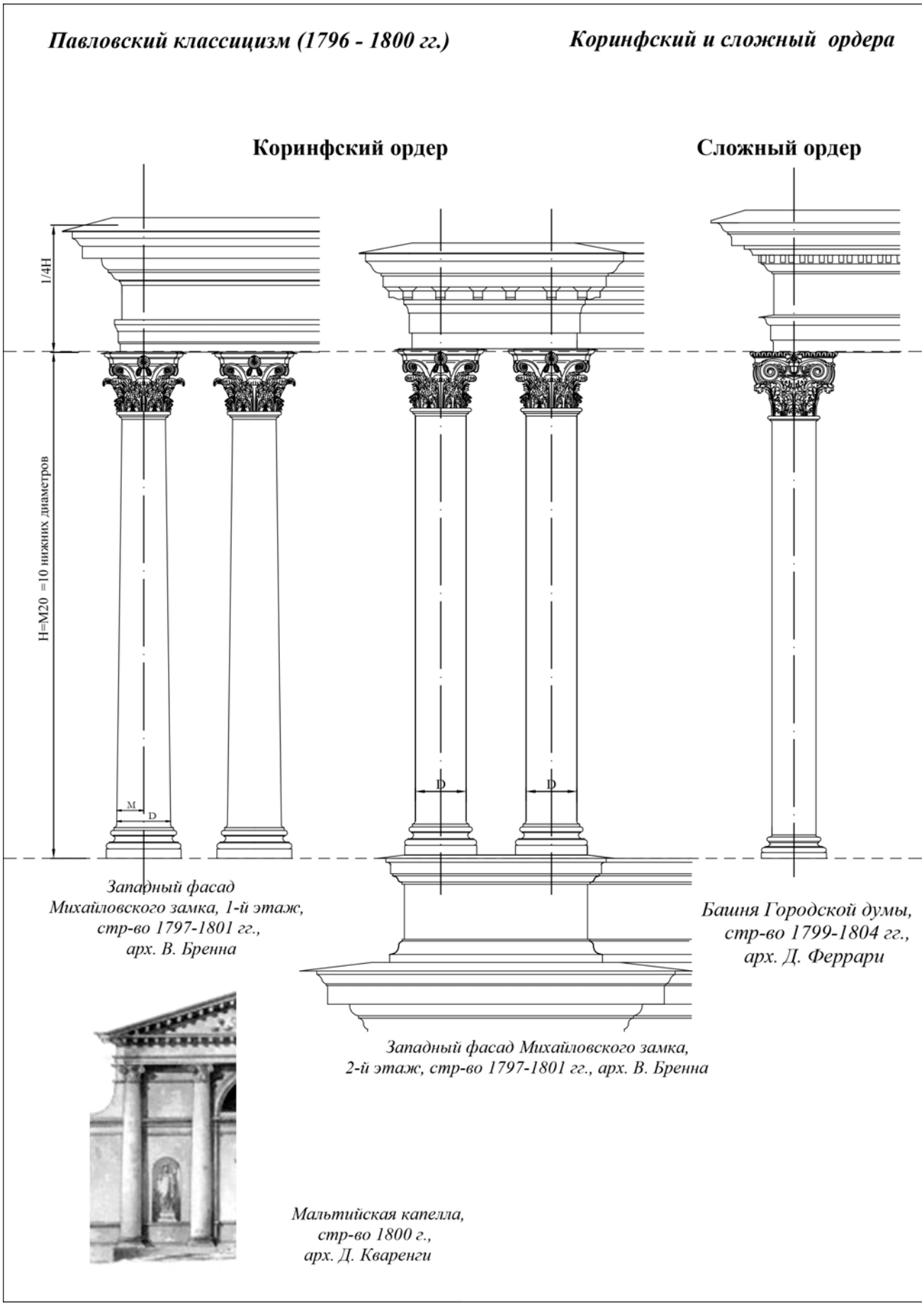


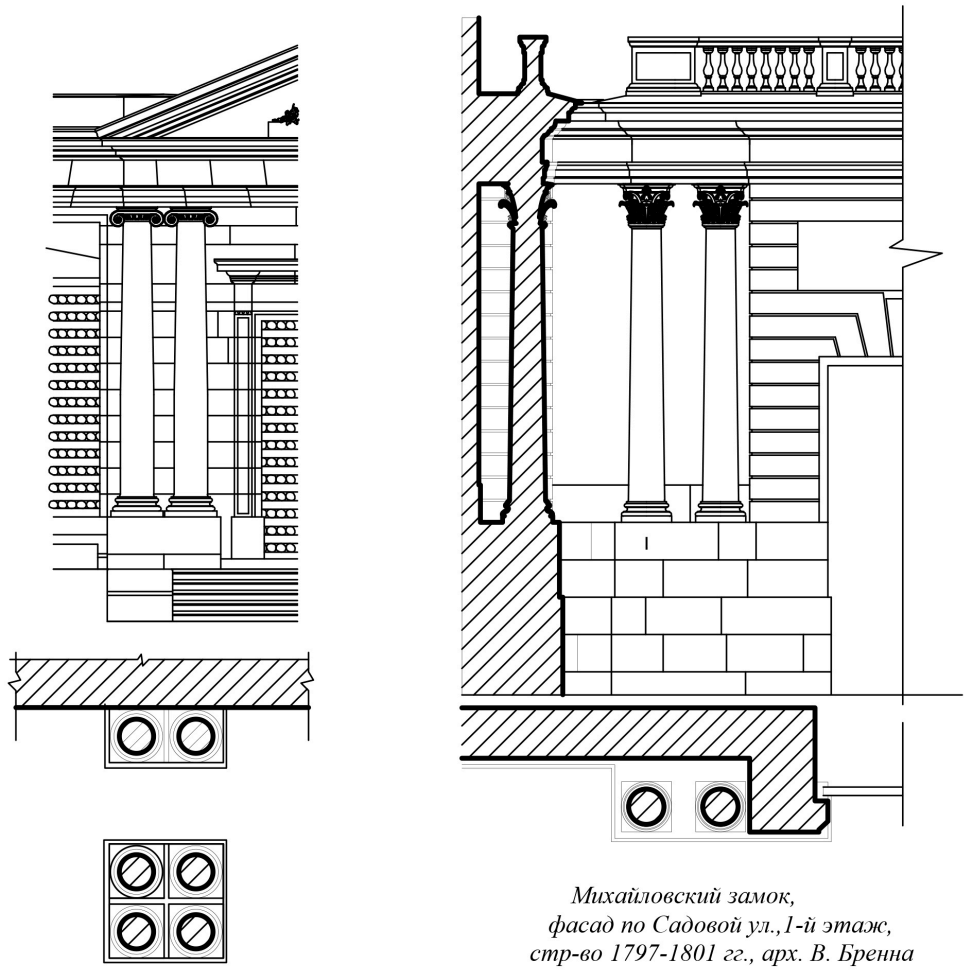
Рисунок 4.3.5. Коринфский и сложный ордера павловского классицизма

Павловский классицизм (1796 - 1800 гг.) ***Примыкание колонн к стене***

Варианты примыкания колонн к стене



Двойные колонны

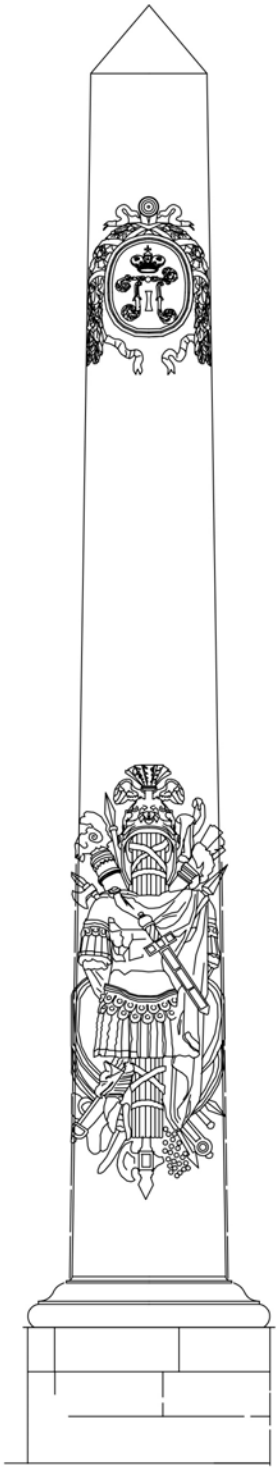


Портал "Маска",
стр-во 1795-1797 гг., арх. В. Бренна

Михайловский замок,
фасад по Садовой ул.,1-й этаж,
стр-во 1797-1801 гг., арх. В. Бренна

Рисунок 4.3.6. Решения примыкания колонн к стене в период павловского классицизма

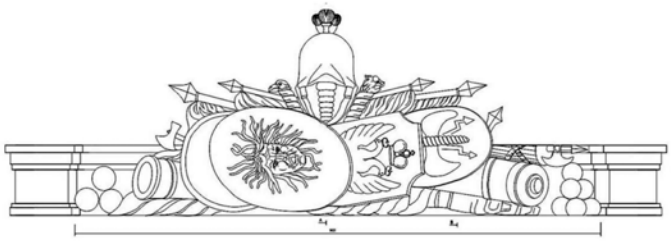
Павловский классицизм (1796 - 1800 гг.)



Михайловский замок,
обелиск главного фасада,
стр-во 1797-1801 гг., арх. В.Бренна



Михайловский замок,
фронтон главного фасада,
стр-во 1797-1801 гг., арх. В.Бренна



Крепость БИП, фронтон главного фасада
(проект воссоздания декоративных элементов)
стр-во 1795-1797 гг., арх. В.Бренна

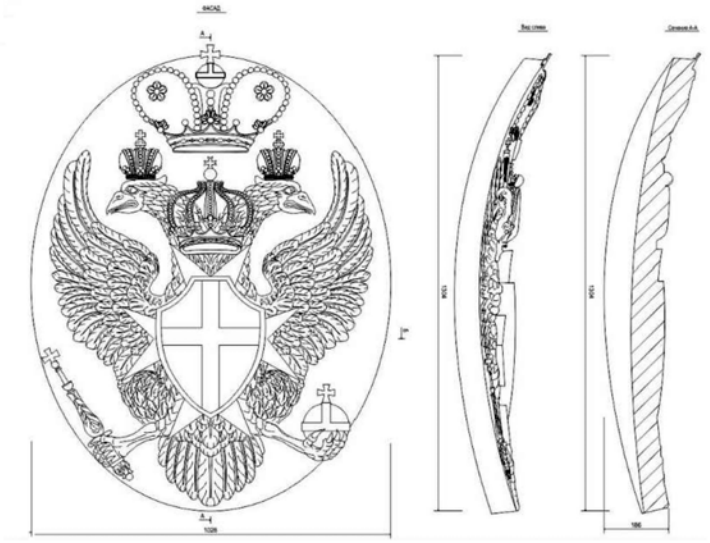


Рисунок 4.3.7. Скульптурные элементы фасадов павловского классицизма

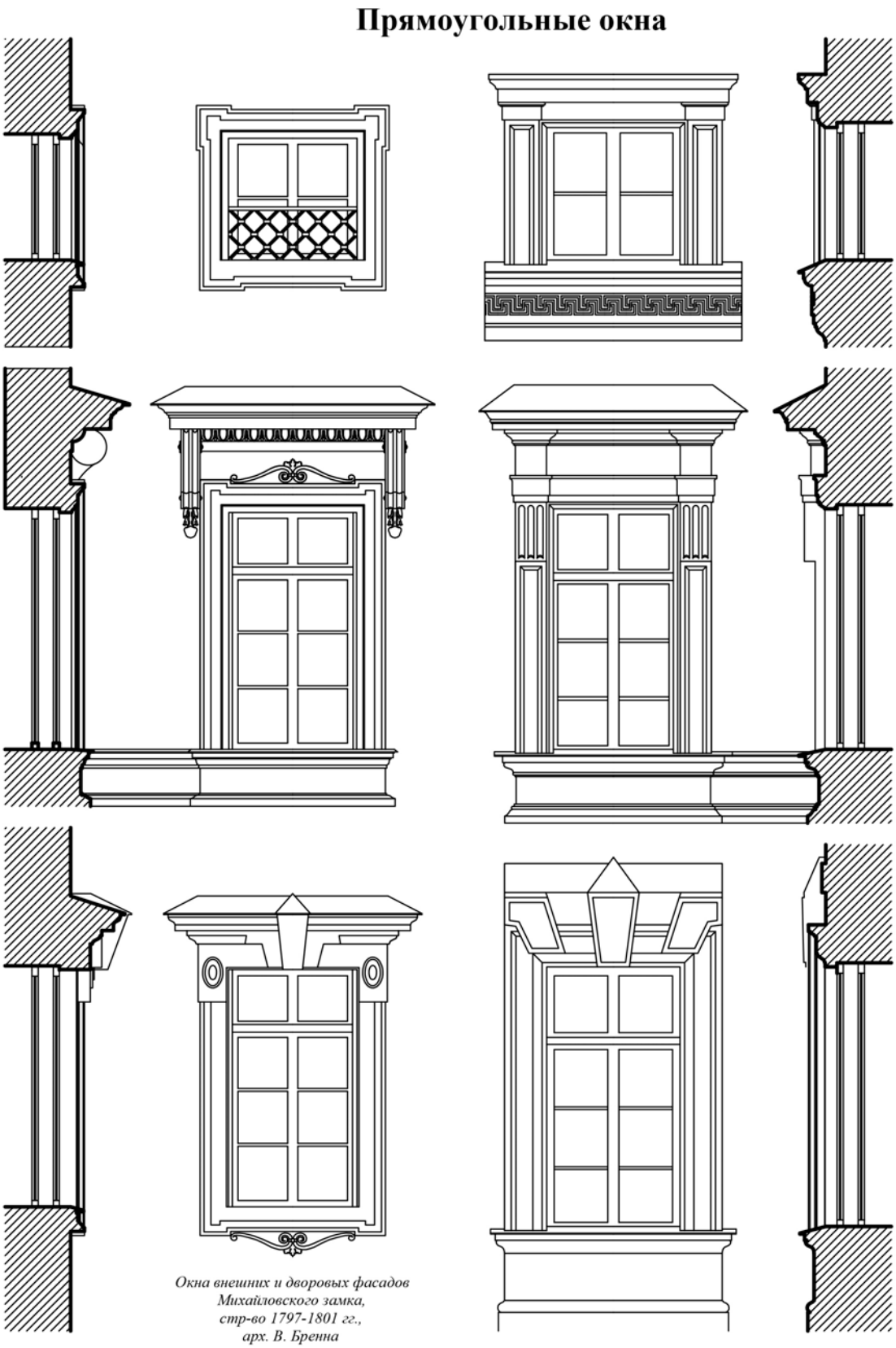


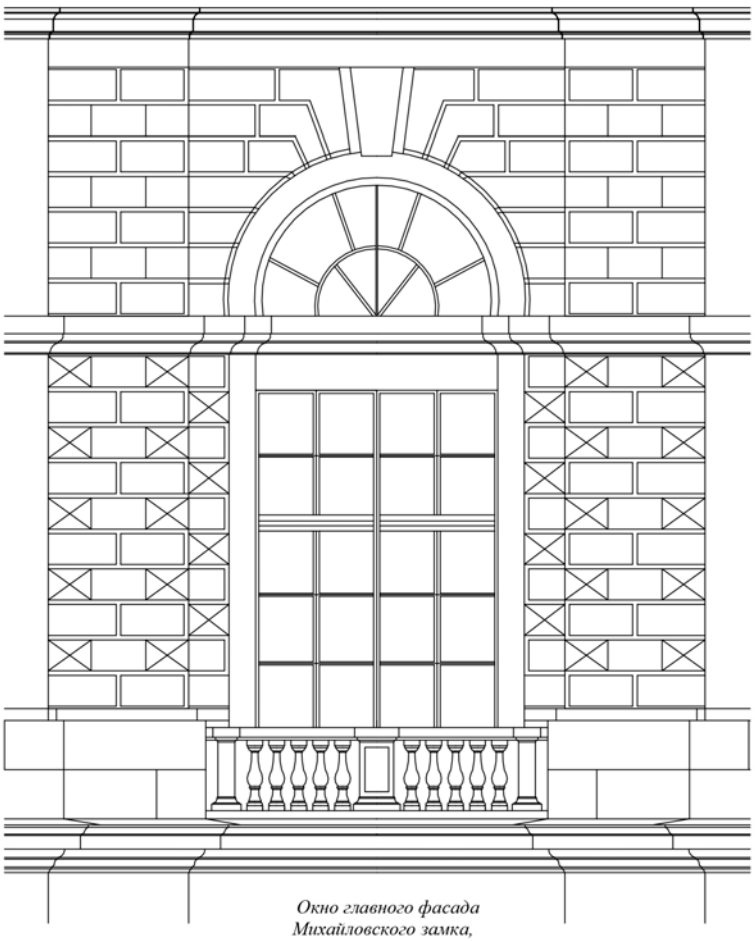
Рисунок 4.3.8. Прямоугольные окна павловского классицизма

Павловский классицизм (1796 - 1800 гг.) ***Окна***

Полуциркульные окна



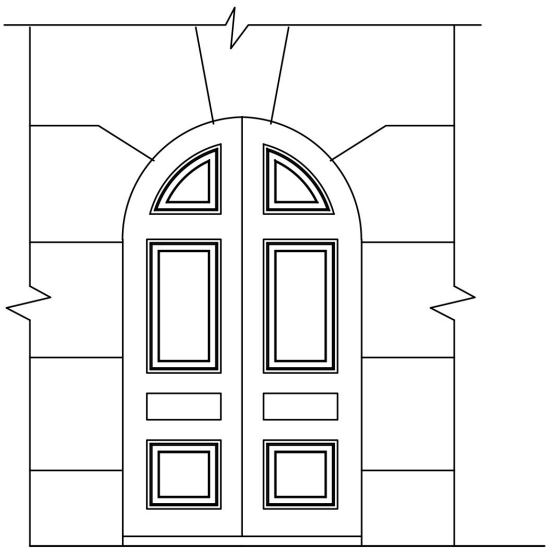
Окна внутреннего фасада Михайловского замка
стр-во 1797-1801 гг., арх. В. Бренна

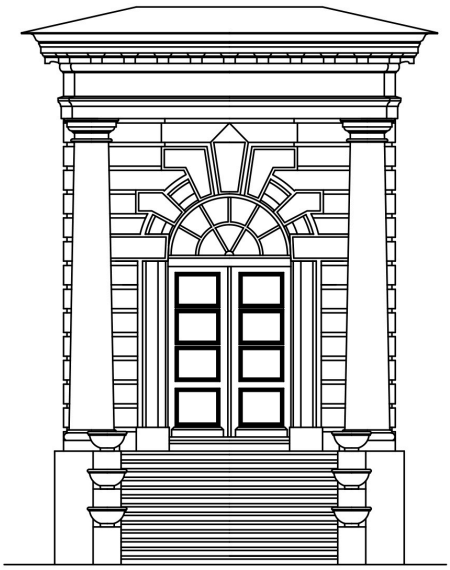


Окно главного фасада
Михайловского замка,
стр-во 1797-1801 гг., арх. В. Бренна

Рисунок 4.3.9. Полуциркульные окна павловского классицизма

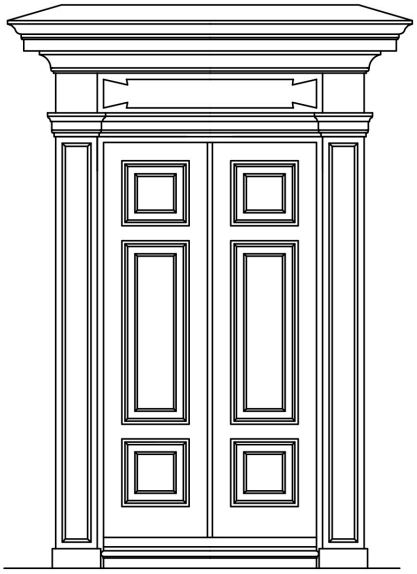
Полуциркульные двери



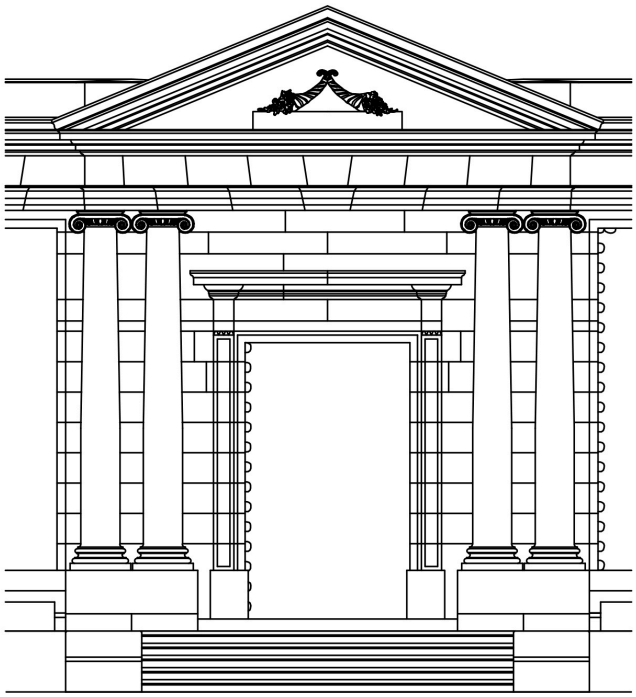


Двери внутреннего двора Михайловского замка, стр-во 1797-1801 гг., арх. В. Бренна

Прямоугольные двери



Дверь внутреннего двора Михайловского замка, стр-во 1797-1801 гг., арх. В. Бренна



Портал "Маска", стр-во 1795-1797 гг., арх. В. Бренна

Рисунок 4.3.10 Двери павловского классицизма

Проектные и фиксационные чертежи XVIII в.

Винченцо Бренна (1747- 1820 гг.)



Рисунок 4.3.11. Южный фасад Михайловского замка.
Гравюра И.И. Колпакова (около 1800 г.) [175]



Рисунок 4.3.12. Северный фасад Михайловского замка.
Гравюра И.И. Колпакова (около 1800 г.)
(Музей академии художеств)

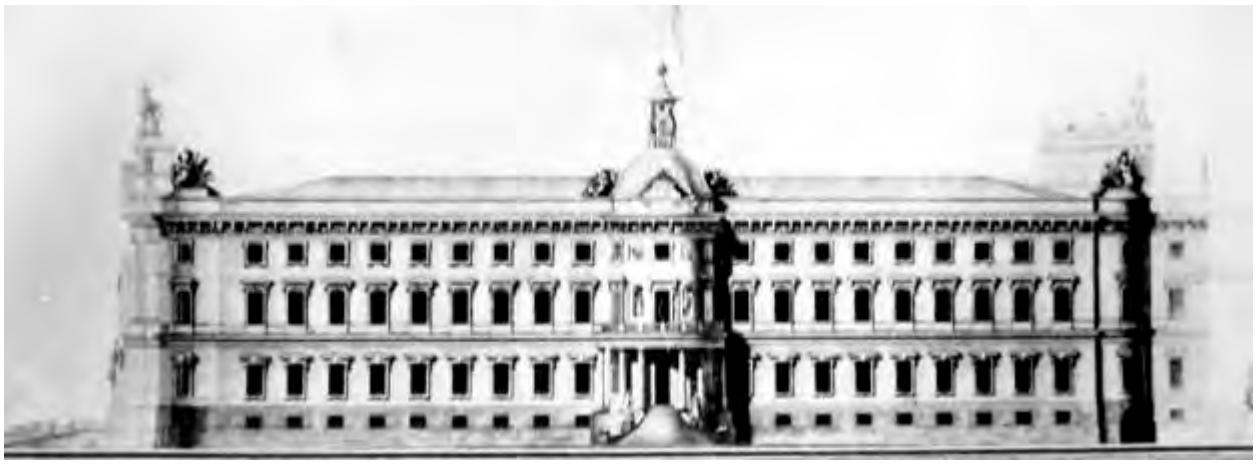


Рисунок 4.3.13.Восточный фасад Михайловского замка.
Гравюра И.И. Колпакова (около 1800 г.) (Музей академии художеств)



Рисунок 4.3.14. Портал "Маска" в Гатчине. Акварель, 1798 г. (Рисунок 4.3.14.
Портал "Маска" в Гатчине. Акварель, 1798 г. (ГМЗ "Гатчина")



Рисунок 4.3.15 Крепость Бип (стр-во 1795-1798 гг.),
разрез по надвратной башне (чертеж 1790-х гг.)

Джакомо Кваренги (1744 - 1817 гг.)

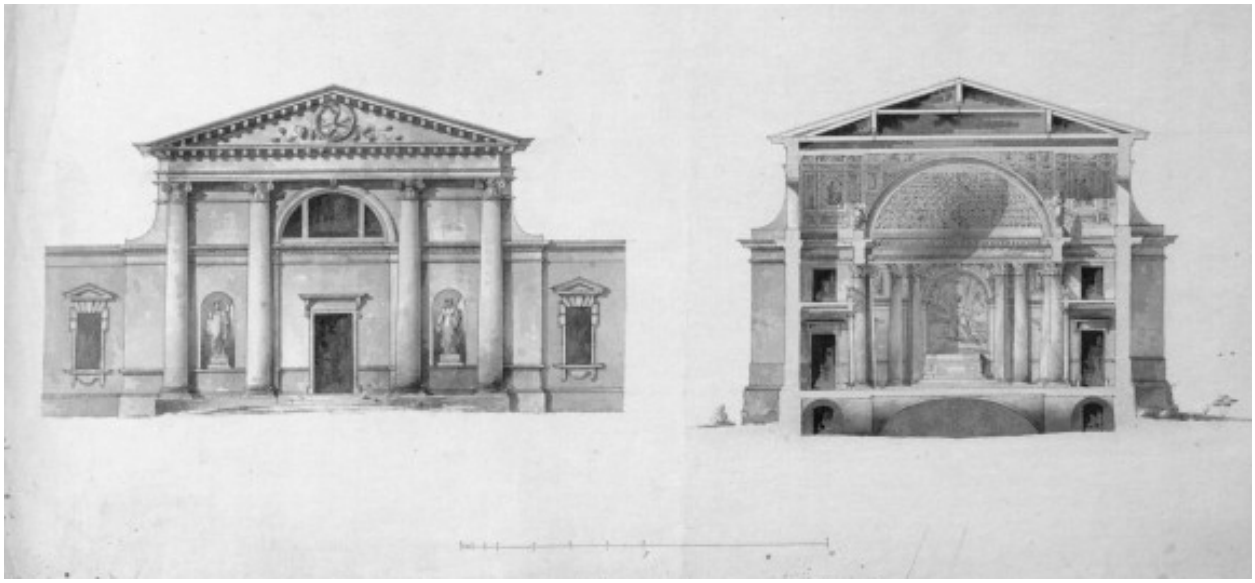


Рисунок 4.3. 16. Мальтийская капелла: фасад и поперечный разрез
(кисть, перо, тушь, акварель; ок. 1798 г.)

Николай Александрович Львов (1753-1803 гг.)



Рисунок 4.3.17. Приоратский дворец, северо-западный фасад (чертеж 1797-1799 гг., ГМЗ "Гатчина")

Фёдор Иванович Волков (1754-1803гг.)



Рисунок 4.3.18. Солдатская казарма лейб-гвардии Семеновского полка, главный фасад (1796 г.)



Рисунок 4.3.19. Офицерский корпус лейб-гвардии Семеновского полка, главный фасад (1796 г.)

Федор Иванович Демерцов (1762-1823 гг.)



Рисунок 4.3.20. Сергиевский всей артиллерии собор, боковой фасад (1800 г.) [113]

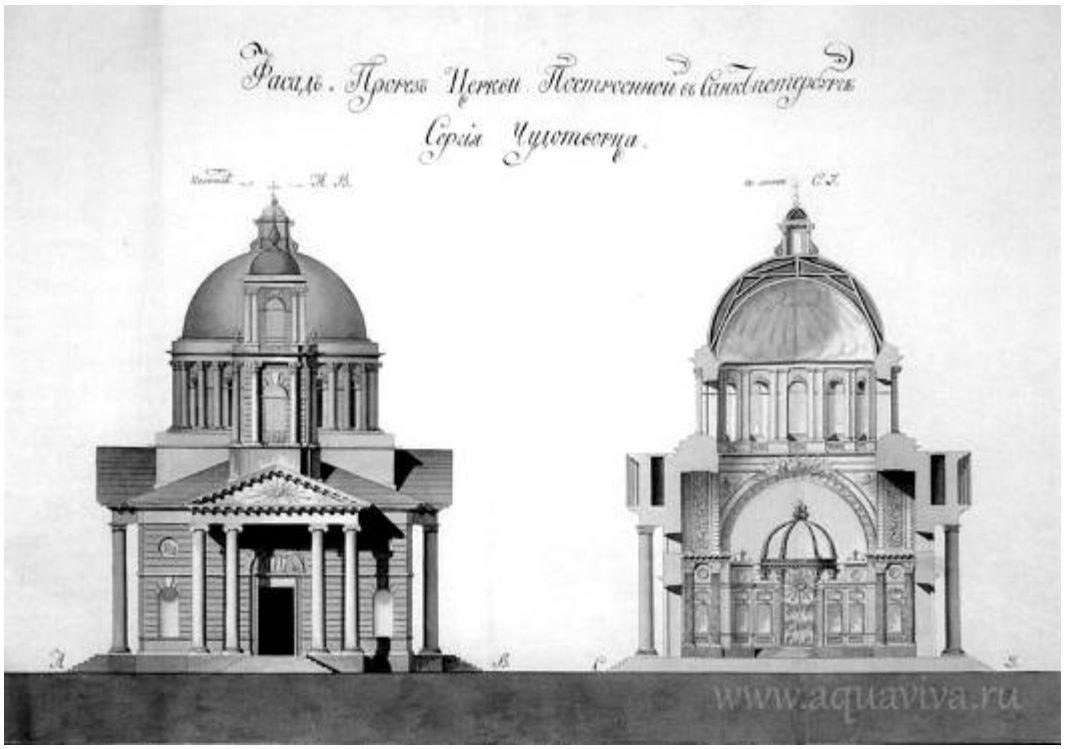


Рисунок 4.3. 21. Сергиевский всей артиллерии собор, фасад (1800 г.) [113]

4.5. Композиционная структура фасадов зданий второй половины XVIII в. и ее взаимосвязь с созданием архитектурно-градостроительной среды Санкт-Петербурга

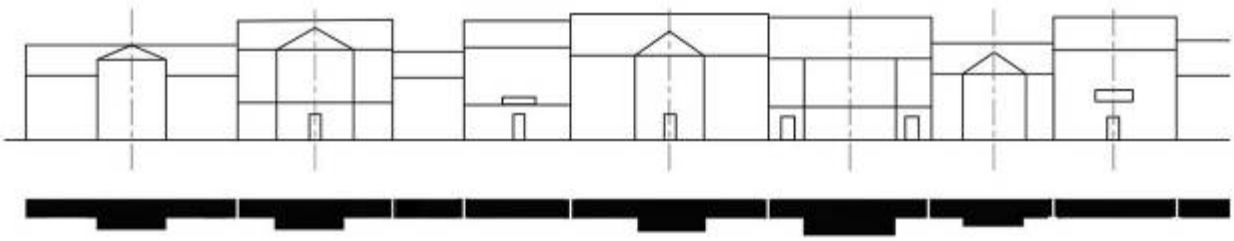


Рисунок 4.5. 1.Схема фасадной структуры улиц центральной части города в конце XVIII в.

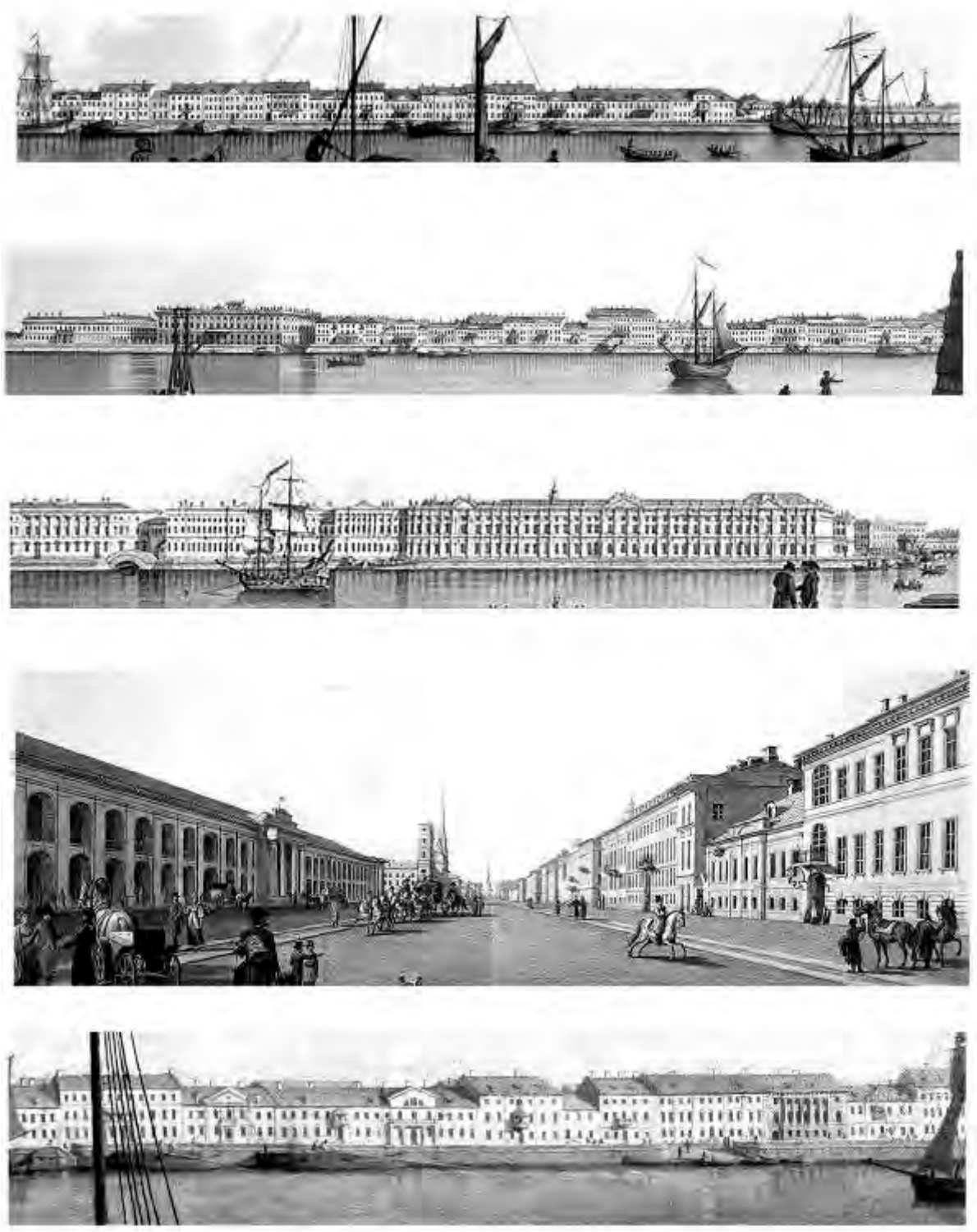


Рисунок 4.5.2. Панорамы улиц и набережных Санкт-Петербурга конца XVIII в. по гравюрам Б. Патерсена: а - вид Английской набережной и Галерного двора с Васильевского острова1799 г. (Эрмитаж ЭРР-27234),б - вид на Мраморный дворец и Дворцовую набережную (Эрмитаж ЭРР-31490), в - вид на Дворцовую набережную у Зимнего дворца и Эрмитажа со стрелки Васильевского острова в Петербурге(Эрмитаж ЭРР-27227), г –Невский проспект 1799 г. (Эрмитаж ЭРР-334), д - вид Невы и Английской набережной1790-е гг. (Эрмитаж ЭРР-1668)

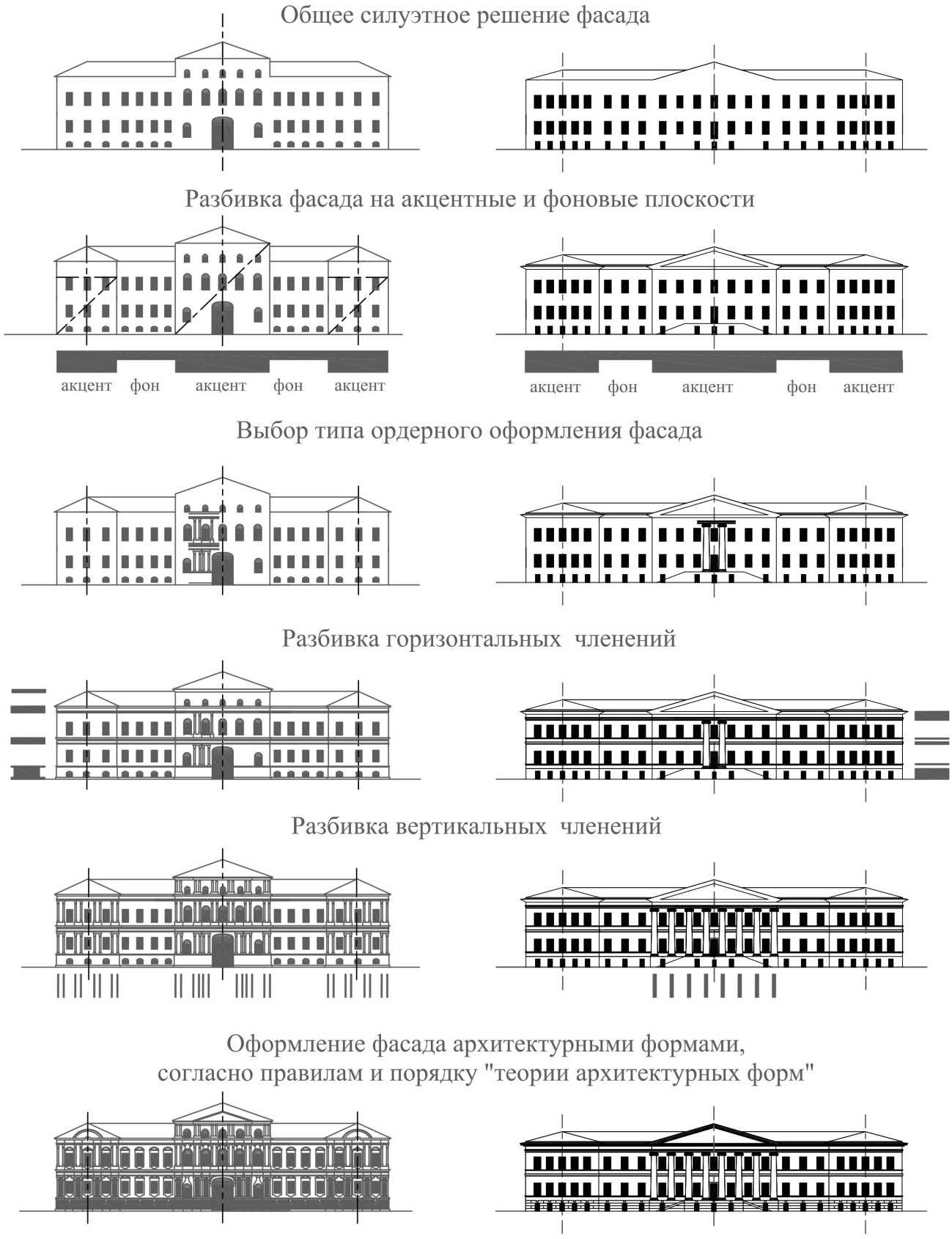


Рисунок 4.5.3. Анализ построения фасадов Воронцовского дворца (арх. Ф. Растрелли) и Академии наук (арх. Дж. Кваренги)