**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**

**БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**Исторический факультет**

**Кафедра истории России**

**Развитие архитектуры Санкт-Петербурга**

 **в XIX – начале XX в.**

СИЛЬВОНОВИЧ

Денис Дмитриевич

Дипломная работа

Научный руководитель: кандидат исторических наук, доцент М. А. Шабасова

Допущен к защите

«\_\_\_» \_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2021 г.

Зав. кафедрой истории России

профессор О. А. Яновский

Минск, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

[**РЕФЕРАТ** 3](#_Toc72878088)

[**ВВЕДЕНИЕ** 6](#_Toc72878089)

[**ГЛАВА 1. ИСТОРИОГРАФИЯ, ИСТОЧНИКИ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ** 8](#_Toc72878090)

[1.1 Историография 8](#_Toc72878091)

[1.2 Источники 12](#_Toc72878092)

[1.3 Методология 13](#_Toc72878093)

[**ГЛАВА 2. ИДЕЙНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ КЛАССИЦИЗМА В АРХИТЕКТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА XIX В.** 15](#_Toc72878094)

[2.1 Идейное воплощение классицизма в архитектуре 15](#_Toc72878095)

[2.2 Высокий классицизм в архитектуре Санкт-Петербурга первой трети XIX в. 18](#_Toc72878096)

[**ГЛАВА 3. АРХИТЕКТУРА СВОБОДНОГО ВЫБОРА** 28](#_Toc72878097)

[3.1 Предпосылки возникновения эклектики и ее идейный смысл 28](#_Toc72878098)

[3.2 Архитектура Санкт-Петербурга периода романтизма и историзма 32](#_Toc72878099)

[3.3 Модернизация в архитектуре 45](#_Toc72878100)

[**ГЛАВА 4. МОДЕРН – АРХИТЕКТУРА НОВОГО СТИЛЯ** 49](#_Toc72878101)

[4.1 Особенности идейно-художественного развития модерна в России 49](#_Toc72878102)

[4.2 Модерн в архитектуре Санкт-Петербурга 54](#_Toc72878103)

[**ЗАКЛЮЧЕНИЕ** 62](#_Toc72878104)

[**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ** 64](#_Toc72878105)

# РЕФЕРАТ

Сильвоновича Дениса Дмитриевича

***Тема:*** Развитие архитектуры Санкт-Петербурга в XIX – начале XX в.

***Ключевые понятия:*** Архитектурный стиль, классицизм, эклектика, модерн, зодчество, мировоззрение.

***Актуальность:*** Архитектурные стили Санкт-Петербурга XIX — начала XX вв. развивались в соответствии с историческими событиями в мире. В работе стоит задача выявить и критически проанализировать фундаментальные особенности архитектурных стилей Санкт-Петербурга и их связь в историческом процессе. Важно, сохранить отношение к архитектуре как к исторической хронике и культурному наследию.

***Объект исследования****:* архитектура Санкт-Петербурга XIX — начала XX вв.

***Предмет исследования:*** формирование и эволюция архитектурных стилей Санкт-Петербурга XIX — начала XX веков в контексте исторических событий.

***Цель работы:*** выявление влияния исторического процесса на формирование архитектуры Санкт-Петербурга XIX — начала XX веков.

***Методологической основой*** дипломнойработы является использование комплексного подхода при анализе развития архитектурных стилей Санкт-Петербурга XIX — начала XX вв., а также использование принципов объективности, системности, историзма и историографической традиции. В дипломной работе применялись и общенаучные методы: анализа, синтеза, аналогии, сравнения, обобщения, индукции и дедукции. Использованы и специально-исторические методы: историко-сравнительный, историко-типологический и историко-генетический.

***В результате проведенного исследования были сделаны выводы*** о прямой зависимости архитектурных стилей Санкт-Петербурга периода XIX — начала XX вв. от изменения исторических условий; о значении и своеобразии архитектурных стилей классицизма, эклектики и модерна в Санкт-Петербурге.

***Структура и объем*** дипломной работы включает введение, три реферата на трёх языках (русском, белорусском, английском) четыре главы, заключение, список использованной литературы (74 наименования). Общий объем дипломной работы – 69 страницы.

**РЭФЕРАТ**

Сільвановіча Дзяніса Дзмітрыевіча

***Тэма:*** развіццё архітэктуры Санкт-Пецярбурга ў XIX-пачатку XX ст.

***Ключавыя паняцці:*** Архітэктурны стыль, класіцызм, эклектыка, мадэрн, дойлідства, светапогляд.

***Актуальнасць:*** Архітэктурныя стылі Санкт-Пецярбурга XIX – пачатку XX стст. развіваліся ў адпаведнасці з гістарычнымі падзеямі ў свеце. У рабоце стаіць задача выявіць і крытычна прааналізаваць фундаментальныя асаблівасці архітэктурных стыляў Санкт-Пецярбурга і іх сувязь у гістарычным працэсе. Важна, захаваць стаўленне да архітэктуры як да гістарычнай хроніцы і культурнай спадчыны.

***Аб'ект даследавання:***архітэктура Санкт-Пецярбурга XIX – пачатку XX стст.

***Прадмет даследавання:*** фарміраванне і эвалюцыя архітэктурных стыляў Санкт-Пецярбурга XIX – пачатку XX стагоддзяў у кантэксце гістарычных падзей.

***Мэта работы:*** выяўленне ўплыву гістарычнага працэсу на фарміраванне архітэктуры Санкт-Пецярбурга XIX – пачатку XX стагоддзяў.

***Метадалагічнай асновай*** дыпломнай працы з'яўляецца выкарыстанне комплекснага падыходу пры аналізе развіцця архітэктурных стыляў Санкт-Пецярбурга XIX – пачатку XX стст., а таксама выкарыстанне прынцыпаў аб'ектыўнасці, сістэмнасці, гістарызму і гістарыяграфічнай традыцыі. У дыпломнай рабоце ўжываліся і агульнанавуковыя метады: аналізу, сінтэзу, аналогіі, параўнання, абагульнення, індукцыі і дэдукцыі. Выкарыстаны і спецыяльна-гістарычныя метады: гісторыка-параўнальны, гісторыка-тыпалагічны і гісторыка-генетычны.

***У выніку праведзенага даследавання былі зроблены высновы*** аб прамой залежнасці архітэктурных стыляў Санкт-Пецярбурга перыяду XIX – пачатку XX стст. ад змены гістарычных умоў; аб значэнні і своеасаблівасці архітэктурных стыляў класіцызму, эклектыкі і мадэрна ў Санкт-Пецярбургу.

***Структура і аб'ём*** дыпломнай работы ўключае уводзіны, тры рэферата на трох мовах (рускай, беларускай, англійскай) чатыры главы, заключэнне, спіс выкарыстанай літаратуры (74 найменні). Агульны аб'ём дыпломнай работы – 69 старонак.

**ABSTRACT**

Silvonovich Denis

***Тема:*** The evolution of the architecture of St. Petersburg in the XIX – early XX centuries.

***Keywords:*** Architectural style, classicism, eclecticism, modern, architecture, worldview.

***Actuality:*** The architectural styles of St. Petersburg of the XIX-early XX centuries developed in accordance with historical events in the world. The thesis aims to identify and critically analyze the fundamental features of the architectural styles of St. Petersburg and their connection in the historical process. It is important to preserve the attitude to architecture as a historical chronicle and cultural heritage.

***Object of research****:* architecture of St. Petersburg of the XIX – early XX centuries.

***Subject of research:*** formation and evolution of architectural styles of St. Petersburg of the XIX – early XX centuries in the context of historical events.

***Objective:*** identification of the influence of the historical process on the formation of the architecture of St. Petersburg of the XIX – early XX centuries.

***The methodological basis*** of the thesis is the use of an integrated approach to the analysis of the development of architectural styles of St. Petersburg in the XIX – early XX centuries, as well as the use of the principles of objectivity, systematics, historicism and historiographic tradition. The thesis also used general scientific methods: analysis, synthesis, analogy, comparison, generalization, induction and deduction. Special historical methods were also used: historical-comparative, historical-typological, and historical-genetic.

***As a result of the study, conclusions were drawn*** about the direct dependence of the architectural styles of St. Petersburg in the period of the XIX – early XX centuries on changes in historical conditions; about the significance and originality of the architectural styles of classicism, eclecticism and Modern in St. Petersburg.

***The structure and volume*** of the thesis includes an introduction, three abstracts in three languages (Russian, Belarusian, English), four chapters, a conclusion, and a list of references (74 titles). The total volume of the thesis is 69 pages.

# ВВЕДЕНИЕ

***Актуальность*** дипломной работы обусловлена необходимостью, выявления и критического анализа фундаментальных особенностей архитектурных стилей Санкт-Петербурга XIX — начала XX вв. и их связи в историческом процессе, сохранением отношения к архитектуре как к исторической хронике и культурному наследию. До сих пор отношение к архитектуре эклектики и модерна и их вкладу в культуру среди культурологов и историков искусств остается противоречивым и не имеющим полной определенности.

***Объектом*** исследования является архитектура Санкт-Петербурга XIX – начала XX веков.

***Предметом*** дипломной работы является формирование и эволюция архитектурных стилей Санкт-Петербурга XIX – начала XX вв. в контексте исторических событий.

***Целью*** исследования является выявление влияния исторического процесса на формирование и развитие архитектуры Санкт-Петербурга XIX — начала XX веков.

В соответствии с поставленной целью исследования были определены следующие ***задачи дипломной работы***:

1) Охарактеризовать исторические источники и историографию по теме дипломной работы

2) Определить значение и своеобразие архитектуры классицизма Санкт-Петербурга периода правления Александра I и выявить историческую закономерность упадка классицизма в архитектуре.

3) Рассмотреть характерные черты и проанализировать закономерности развития эклектики в архитектуре Санкт-Петербурга XIX века в контексте исторических событий.

4) Раскрыть особенности стиля модерн в архитектуре Санкт-Петербурга конца XIX – начала XX вв., определить самостоятельную ценность и значение данного стиля, как художественного воплощения настоящей ему эпохи.

5) Рассмотреть историю создания основных памятников архитектуры Санкт-Петербурга XIX — начала XX веков и представить исторические события, выявленные в них.

***Хронологический рамки*** дипломной работы охватывают условный промежуток времени c начала XIX в. по 1914 г. Работа включает три периода развития архитектуры. Первый период представлен эпохой высокого классицизма – 1800­–1830-е гг. Второй период – период эклектизма – 1830–1890-е гг. Третий период: 1890-е – 1914 гг. – период бытования модерна в Российской империи.

Структурно дипломная работа состоит из введения, четырех глав, заключения и списка использованной литературы. Первая глава посвящена историографии, источникам и методологии. Вторая, третья и четвертая главы разделены в соответствии с господствовавшими в период XIX – первого десятилетия XX вв. в Санкт-Петербурге архитектурными стилями и направлениями – классицизм, эклектика и модерн.

Санкт-Петербург, в своем архитектурном облике сохранил памятники многих исторических эпох. С течением времени, под воздействием исторических процессов менялась архитектура города: формировались архитектурные ансамбли, создавались новые кварталы, многие из которых стали выдающимися произведениями мировой архитектуры.

Для понимания своеобразия и уникальности архитектуры Санкт-Петербурга XIX – нач. XX вв. необходимо рассматривать ее в сопоставлении с задачами, которые ставили перед собой ее создатели, дать конкретно-историческое истолкование. Проследить эволюцию стилей возможно лишь при всестороннем их рассмотрении в связях с философией и эстетикой, общественной мыслью, освободительным движением, техническим прогрессом и переменами в социально-экономической жизни.

Неоспорим тот факт, что историю человечества писали не только пером, но и в прямом смысле топором и каменотесом. Памятники архитектуры: храмы, пирамиды, дворцы и замки, крепости и дома – это написанная камнем и деревом история всего человечества. Архитектура всегда занимала важную часть жизни людей, она отображала идеи, мысли и показывала саму суть того времени. «Архитектура – тоже летопись мира: она говорит, когда уже молчат и песни, и предания» [11, с. 69].

Архитектура Санкт-Петербурга XIX – начала XX в. также представляет собой историческую хронику, является свидетелем и воплощением своего времени.

# ГЛАВА 1. ИСТОРИОГРАФИЯ, ИСТОЧНИКИ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

## 1.1 Историография

Изучению истории архитектуры Санкт-Петербурга посвящено большое количество изданий. В России, до конца XIX в. исследование архитектуры проходило в рамках общеархитектурной теории, и было представлено исключительно прикладной литературой для учебных заведений [15], [28]. Ранние работы, посвященные непосредственно истории Санкт-Петербурга и его архитектурного облика, связывают, прежде всего, с именами исследователей искусства и культуры, чья деятельность приходилась преимущественно на дореволюционный период: П. Н. Петрова, В. Я. Курбатова, П. Н. Столпянского, И. Э. Грабаря и Н. П. Анциферова [68, с. 6].

Особый интерес представляет художественно-исторический очерк «Петербург», написанный историком архитектуры, краеведом В. Я. Курбатовым. [51] Этот очерк, написанный в начале XX века, относится к числу классических произведений по истории классической петербургской архитектуры. В ней рассматривается период от основания Петербурга и до конца XIX века, однако, в очерке автор сознательно опускает период эклектики и в архитектуре города, лишь вкратце дает ему негативную оценку, считая, как и многие его современники, это направление упадком архитектуры.

В советский период, была создана обширная база как прикладных, так и фундаментальных исследований по архитектуре классицизма Санкт-Петербурга. Начиная с 30-х гг. XX в. в советской историографии архитектура эклектики, модерна, конструктивизма и других авангардных направлений считалась безыдейным и тупиковым капиталистическим искусством. Классическая архитектура, по мнению советских культурных идеологов наиболее глубоко отражала подлинную идейность социалистического общества. Примером такой оценки архитектуры является двухтомный сборник материалов «Проблемы архитектуры», под редакцией А. Я. Александрова [54].

Выдающимся исследователем архитектуры классицизма был советский архитектор В. И. Пилявский [59], [60], [61]. В своих монографиях он всесторонне рассматривает объекты архитектуры классицизма и их творцов. Русская архитектура классицизма рассматривается Пилявским как самостоятельная и самобытная архитектурная школа. С подобных позиций относительно самобытности русской классической архитектуры выступал искусствовед М. В. Алпатов [33].

В советской историографии долгое время, вплоть до 1960-х гг., сохранялась общая негативная оценка стилей эклектики и модерна. В связи с этим, степень изученности периода эклектики в архитектуре явно не отвечает ее значению в истории градостроительного развития Петербурга. Такое стереотипное представление об архитектуре 1830–1910 гг. связывалось, прежде всего с отсутствием единства стиля, пренебрежением архитектурными законами и нормами, в сравнении с классицизмом. Эклектика и модерн как архитектурное явление начинают постепенно реабилитироваться в советской историографии лишь к концу 1970-х гг., такими исследователями как Е. И. Кириченко, Е. А. Борисова, В. В. Кириллов, М. П. Тубли и Т. П. Каждан.

Наиболее полно и объективно архитектура XIX – начала XX в. рассматривается в работах историка архитектуры и искусствоведа Е. И. Кириченко.

В работе Е. И. Кириченко «Архитектурные теории XIX века в России» [45] широко рассматриваются архитектурные концепции и теории в связях с философией, эстетикой, в контексте исторической и политической обусловленности. В исследовании проводится сопоставление эклектики с классицизмом путем анализа их исторических прототипов, целей и взглядов на художественные идеалы и их связи с миропониманием. Рассматривая эклектику как целостное явление, автор разделяет работу на две части с целью выявить разницу двух этапов эклектики – романтизма и историзма. В исследовании представлены взгляды на архитектуру XIX – начала XX в. не только архитекторов но и представителей общественной мысли, таких как Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский, А. И. Герцен и др.

В фундаментальном труде Е. И. Кириченко «Русская архитектура 1830–1910 гг.» [46] всесторонне и глубоко анализируются закономерности развития архитектурных стилей эклектики и модерна. В исследовании подробно рассматриваются композиционная система, архитектурные направления и идейно-художественное содержание стилей эклектики и модерна, также освещаются некоторые особенности мировоззрения XIX в. В работе показана связь архитектуры 1830–1910 гг. с историческими, социально-экономическими и общекультурными факторами и их влияние на формирование и эволюцию стилей эклектики и модерна. Исследование в полной мере раскрывает и доказывает самостоятельную ценность модерна и эклектики, определяет их историческое место. Работа снабжена богатым иллюстративным материалом. Иллюстрации передают не только общий вид зданий, но и фрагментарный, акцентируя внимание на важных стилевых деталях экстерьеров и интерьеров постройки.

Становлению и развитию «русского стиля» с середины XVIII до начала XX вв. в архитектуре, живописи и прикладном искусстве посвящена уникальная монография Е. И. Кириченко «Русский стиль» [47]. В данном исследовании широко рассматривается проблема национального стиля как средства выражения национальной идеи и самобытной культуры России. В монографии подробно анализируется византийский стиль, собственно «русский стиль» и неорусский стиль.

К изучению архитектуры XIX – начала XX в., осознавая историческую и эстетическую ценность периода, обращался ряд исследователей: В. Г. Лисовский, Р. М. Гашо, Б. М. Кириков, М. С. Штиглиц, Т. А. Славина, А. Л. Пунин.

Одной из первых попыток охарактеризовать в целом развитие архитектуры Санкт-Петербурга во второй половине XIX века, исследовать качественные изменения в творческом методе архитекторов была книга А. Л. Пунина «Архитектура Петербурга середины XIX века» [62].

Эволюция архитектурных стилей классицизма, эклектики и модерна на примере развития театрального зодчества Санкт-Петербурга представлена в содержательной монографии М. З. Тарановской «Архитектура театров Ленинграда» [69], основанной на архивных источниках и историко-литературных материалах. Автор раскрывает историю формирования и развития театров в Санкт-Петербурге от их проектирования, до реконструкции и перестройки, приводит исторические сведения для обоснования выбора места постройки театров. В исследовании прослеживается процесс преобразования театров под воздействием социально-экономического развития от придворного до общественного зрелищного сооружения, рассчитанного на широкий круг пользователей. Также анализируется взаимовлияние русского и западноевропейского театрального искусства и зодчества.

Отдельно следует выделить ряд работ в советской историографии, посвященных творчеству архитекторов-классицистов, работавших в Санкт-Петербурге. Можно отметить работы В. И. Пилявского «Стасов. Архитектор» [61] и «Джакомо Кваренги Архитектор. Художник» [59], В. Г. Лисовского «Андрей Воронихин» [52], М. З. Тарановской «Карл Росси» [70], В. К. Шуйского «Тома де Томон» [72]. Монографии повествуют о творческой деятельности архитекторов, а также отражают общий ход развития русского классицизма. В рамках книжной серии «Зодчие нашего города» 1971–1991 гг., были выпущены книги, посвященные не только творчеству архитекторов периода классицизма, но и архитекторам эклектистам: Т. А. Петрова «Андрей Штакеншнейдер» [58], Т. А. Славина «Константин Тон» [67], Г. А. Оль «Александр Брюллов» [57]. Авторы монографий по новому оценивают деятельность архитекторов и непосредственно саму эклектику, переосмысливают ее художественную значимость, признают ее важность в развитии русской архитектуры и в градостроительной целостности Санкт-Петербурга.

Следует отметить работы авторов постсоветского периода по описанию истории формирования и развития архитектуры Санкт-Петербурга. В художественно-историческом очерке А. П. Крюковских «Санкт-Петербург. Памятники искусства» освещается история развития и формирования архитектуры Санкт-Петербурга от его основания до современности. Автор повествует о том, как формировался архитектурный ансамбль города, рассказывает об известных дворцовых комплексах, раскрывает эволюцию городского храмостроения. Последняя глава посвящена анализу монументальной и декоративной скульптуры Санкт-Петербурга.

Большой вклад в систематизацию архитектурных памятников модерна сделал Б. М. Кириков в своих монографиях «Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома» и «Архитектура петербургского модерна. Общественные здания» в 2-х частях. В этих работах собраны представители архитектуры модерна Санкт-Петербурга, с их иллюстрациями и чертежами. Б. М. Кириков дает развернутую характеристику для каждого из архитектурных объектов, прослеживая при этом творческие взаимосвязи между постройками и их архитекторами.

 В книгах В. В. Антонова: «Петербург: неизвестный, забытый, знакомый» и «Петербург. Новое о старом», Б. М. Кирикова, Л. А. Кириковой, О. В. Петровой «Невский проспект. Дом за домом» содержатся, главным образом неизвестные или забытые сведения об архитекторах, и их творениях периода XVIII – начала XX вв. Эти исследования основаны на архивных и документальных материалах [35, 34, 43, 44].

Монография Б. М. Кирикова, Л. А. Кириковой, О. В. Петровой «Невский проспект. Дом за домом» не является фундаментальным исследованием, но коллектив авторов поставил своей задачей представить историю создания и развития домов в основной части Невского проспекта. В работе даются не только архитектурные характеристики зданий, но и содержится сведения об архитекторах, владельцах и известных жильцах этих домов. Также в работе описывается формирование планировочной структуры и застройки Невского проспекта. Монография содержит наряду с уже известными, большое количество новых исторических и библиографических фактов.

Среди современных работ по архитектуре Санкт-Петербурга практически отсутствуют фундаментальные исследования, и как правило, среди них преобладают материалы справочного характера или научно-популярные работы, рассчитанные на широкий круг читателей. Это представляется довольно печальным фактом, так как в современном Петербурге остается все меньше старых памятников архитектуры, а молодых исследователей не привлекает кропотливый поиск новых фактов, в виду истончения и узости неизученной информации, тем самым, подменяя их совмещениями, а иногда и откровенным плагиатом [35, с. 4].

## 1.2 Источники

В качестве источников для написания дипломной работы выступали, в первую очередь, сами образцы архитектурных памятников Санкт-Петербурга рассматриваемого периода, представленные преимущественно в чертежах, схемах и планах в семитомной «Архитектурной энциклопедии второй половины XIX века» Г. В. Барановского [3], [4], [5]. Также аналогичными источниками выступали сборники образцовых проектов, в которых были представлены детальные планы, чертежи и проекты застройки гражданской и храмовой архитектуры XIX в. с их подробными описаниями [15, 28],. Необходимо отметить такие работы как «Энциклопедия русского городского и сельского хозяина-архитектора, садовода, землемера, мебельщика и машиниста» [30], «Практические чертежи по устройству церкви Введения во храм пресвятыя Богородицы в Семеновском полку в. Санкт-Петербурге, составленные и исполненные архитектором профессором Академии художеств» [24].

Также в работе были использованы статистические и законодательные источники Российской империи [12, 20].

Одним из фотоисточников в работе был использован каталог выставки 1988 г. «Утраченные памятники Санкт-Петербурга – Ленинграда», авторами которой В. В. Антоновым, А. В. Кобаком, впервые собраны воедино утраченные в XX в. архитектурные памятники известных архитекторов Санкт-Петербурга в связи с антирелигиозной политикой, с революциями и войнами, а также массовым жилым строительством. В открытках и фотографиях представлены 150 памятников гражданского и культового зодчества, монументальную скульптуру, инженерные сооружения и малые архитектурные формы. Этот сборник особенно полезен тем, что в нем представлены утраченные церковные сооружения К. А. Тона [1].

В работе также были использованы источники личного происхождения, такие как дневники, мемуары и воспоминания современников. Эту группу источников можно условно разделить на две части. Первую часть представляют теоретики архитектуры, художественные критики и архитекторы XIX – XX вв., такие как В. В. Стасов [27], Ф. О. Шехтель [31], А. Н. Бенуа [8]. Следует выделить сочинения В. В. Стасова, в которых отражены его воззрения на архитектуру эклектики, современником которой он был. Взгляды Стасова характеризуются европеизмом, оптимизмом, верой в прогресс, отрицанием академизма и его канонов. Вместе с тем Стасову присущи идеи демократизма и возрождения народности русского искусства [27].

Ко второй части относятся сочинения и мемуары выразителей русской общественной мысли: писателей, публицистов и философов, для которых характерно исторически-событийное восприятие архитектуры. Они содержат в себе информацию о рассматриваемой в дипломной работе эпохе, дают оценку историческим событиям XIX в., а также выражают субъективное мнение в отношении архитектурных памятников периода XIX в. Воспоминания представителей общественной мысли Н. В. Гоголя [11], Ф. М. Достоевского [14], В. Г. Белинского [6, 7], А. И. Герцена [9, 10], И. С. Тургенева [29], Дж. Раскина [32] об архитектуре Санкт-Петербурга складывается из их историософии, социально-политических взглядов, личных симпатий и антипатий. Следовательно, в различные исторические периоды взгляды культурных деятелей могут носить противоречивый характер.

Периодические источники в работе представлены специализированными искусствоведческими, энциклопедическими, архитектурными и строительными изданиями, такими как: «Московский телеграф» [21], «Зодчий» [18, 25], «Художественная газета» [2], «Русская старина» [22].

## 1.3 Методология

Теоретико-методологической основой дипломной работы является использование комплексного подхода к использованию методов исследования. Также в работе использовались принципы историзма, объективности и системности. Эти методы были выбраны для достижения поставленной цели работы, а именно выявления влияния исторического процесса на формирование архитектуры Санкт-Петербурга XIX — начала XX веков.

Применение общенаучных методов анализа, синтеза, аналогии, сравнения, позволило обработать и проанализировать материал по теме дипломной работы.

При написании дипломной работы применялись такие специально-исторические методы как: историко-генетический, историко-сравнительный и историко-типологический.

Использование историко-генетического метода позволило рассмотреть возникновение и развитие архитектурных стилей в Санкт-Петербурге условно разделенных на три этапа: 1800–1820 гг. – угасание классицизма, 1820–1890 гг. – формирование и развитие эклектики, 1890–1910 гг. – бытование модерна. Благодаря данному методу, удалось проследить причину кризиса одних и зарождения других архитектурных стилей.

Историко-сравнительный метод позволил путем сравнения значимых для стилей этических и эстетических ценностей, понять своеобразие рассматриваемых стилей как целостности, противостоящей друг другу.

Принцип историзма позволил проанализировать стилевые особенности архитектуры Санкт-Петербурга в XIX — начале XX вв., и динамику их изменения. Принцип объективности в работе использовался для избегания субъективной оценки исследуемой темы и источников. Подход к исследованию осуществлялся с исторических позиций, что обеспечило объективность в освещении фактов и выводов. Принцип системности в работе позволил выявить ход архитектурного процесса в рассматриваемый период, путем анализа фундаментальных особенностей данных стилей, вскрыть структурные закономерности, тем самым уточнить историческое место и значение каждого.

В соответствии с принципом историографической традиции, при работе над выбранной темой активно использовались ранее уже опубликованные итоги научного изучения по схожей проблематике.

Таким образом, в дипломной работе были использованы общенаучные методы: анализа, синтеза и аналогии и сравнения. Среди специально-исторических методов, акцент был сделан на историко-генетический и историко-сравнительный. Методологической основой работы стали принципы историзма, объективности, системности и историографической традиции.

Все использованные в работе методы помогли выявить влияние исторического процесса на возникновение и эволюцию архитектурных стилей Санкт-Петербурга XIX — начала XX вв.

# ГЛАВА 2. ИДЕЙНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ КЛАССИЦИЗМА В АРХИТЕКТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА XIX В.

## 2.1 Идейное воплощение классицизма в архитектуре

Архитектура неразрывно связана с культурой и историей, каждой исторической эпохе присущ определенный архитектурный стиль, который сохраняется в памяти на века благодаря невероятной красоте. В конце XVIII века многообразие архитектурных направлений Санкт-Петербурга пополнилось новым ярчайшим стилем – классицизмом. Этот стиль выражал основные идеи того времени и оказал огромное влияние на каждую область культуры.

Великая французская революция, провозгласившая идеи свободы, равенства и братства, подготовила мировое общество, в том числе и российское, к принятию новых идей и новых идеалов. На смену средневековому сознанию приходит сознание Нового времени. Идейная основа внутренней политики Екатерины II составляла принципы Просвещения XVIII века, так называемый «просвещенный абсолютизм». В связи с чем, в обществе на первый план выступают идеи создания идеального государства и общества, идеи патриотизма и гражданственности, духовного и культурного роста, утверждается понятие «просвещенного разума», способного переустроить мир на благо человечества. Таким образом, государственное устройство Российской империи, в которой был провозглашен «просвещенный абсолютизм», предопределило возникновение и развитие стиля классицизм, главными принципами которого были культ разума и идеального порядка. Термин «классицизм» отражает фундаментальнейшее из его свойств – программное обращение к наследию античности, абсолютному, имеющему непреходящее значение [45, с. 12]. На вершине классицизма находится абсолютизированная античная древность, она наделена значением временного образца, который имеет смысл для всех, всегда и везде. Новая художественная система была основана на наследии античности и Ренессанса. Особенностью классицизма как художественного направления является признание античного искусства высшим образцом, идеалом, а произведения античности – художественной нормой. Символом идей классицизма и его общечеловеческих ценностей, безусловно, выступает ордер. По мнению классицистов именно он является олицетворением высшей красоты.

Архитектура классицизма характеризуется законченностью и ясностью общей формы, гармоничностью, монументальностью и рационалистичностью составленных элементов и форм, а также пропорциональностью соотношений, рассчитанных на основе «золотого сечения», выверенных математическими формулами [54, с. 8]. Особого внимания заслуживает понимание классической архитектуры Гегелем, который рассматривает классическую архитектуру, как нечто совершенное, где идея и ее материальное выражение находятся в гармонии. Отношение классической архитектуры к материалам, по его мнению, характеризуется правдивостью, лаконичностью и простотой. А в сравнении с «романтическими» видами архитектуры, которые превращают тяжелый, неподвижный камень в «легкие узорные тела» классический стиль всегда сохраняет «природу» материала и преобразует внешнее и недуховное в отражение духовного [54, с. 4]. Подобную философскую позицию в отношении классицизма в архитектуре занимали многие архитекторы и искусствоведы, считая ее истинной и нефальсифицированной. Так, например, А. Я. Александров утверждал, что особая ценность классической архитектуры заключается в правде и величественной простоте передачи ее содержания, во внутренней гармонии художественного замысла со своей системой средств архитектурно-художественной выразительности (пропорции, масштабность, скульптура и т. д.), в глубокой согласованности художественной идеи, функции, техники и материалов [54, с. 9]. Отсюда следует, что фундамент искусства и эстетики классицизма составляют философский рационализм (проверка очевидного разумом, дифференциация, нормативность, регламентация, выработка строгих правил и систематизация) и этика Просвещения [56, с. 6].

В эстетике классицизма единодушно признается зависимость уровня развития искусства от уровня просвещения и гражданских свобод, от образа правления, от климата, местности и нравов. И чем благоприятнее будут данные обстоятельства, тем выше будет уровень искусства. Из этого следует, что классицизм связывает расцвет искусства с показателем степени развития общества. [45, с. 21].

Необходимо отметить, что в Западной Европе два культурно-эстетических периода – Ренессанс и классицизм были пережиты последовательно, с временным разрывом, следовательно, свойственное классицизму обращение к античности не является небывалым и новым. В России же, в отличие от Европы, не было периода Ренессанса и поэтому два этих периода как бы накладываются друг на друга, образуя удивительный симбиоз, обладающий неповторимым своеобразием.

Таким образом, основное содержание искусства XVIII – XIX вв. было наполнено пониманием того, что мир людей обретает самостоятельную ценность. Россия в «убыстренном» темпе стала приобщаться к философии Просвещения, сливаясь с чисто ренессансным мира и человека [39, с. 7-8]. Этот комплекс представлений существует в контексте характерного для просвещенного абсолютизма идиллического представления о гармонии всех сословий и утопической веры в отечество [40, с. 8].

Через общедоступные и впечатляющие средства культуры обновляемая российская держава заявляла миру о возросшем самосознании и мощи. Являясь интегральной частью искусства, не стало исключением и зодчество, наиболее полно выразившееся в характере архитектуры классицизма, в ее героике и гражданственности, в размахе градостроительства.

Таким образом, классическая архитектура не может быть доступна любой эпохе, любому обществу, для ее создания необходимы определенные социальные предпосылки. Перемена стиля соответствовала той глубокой перемене экономики, политики, культуры и мышления, которая происходила в то время в России, и, в большей степени проявилась в Петербурге, прежде всего потому, что это был крупнейший экономический, политический и культурный центр страны.

 В первой трети XIX века на новом историческом этапе развития России и Петербурга был востребован высокий классицизм, явившийся высшей точкой развития классицизма. Этот стиль архитектуры, как ни один другой, подходил для прославления государственного могущества России, для выражения патриотических чувств. Архитектура дворцов, усадеб, домов и павильонов становится подчеркнуто парадной. Этот эффект достигался благодаря взаимодействию в классицизме зодчества с монументальной скульптурой. Собственно, классицизм оставался все той же классической ордерной системой, но в архитектуре сооружений ощущалась сила индивидуальности и мужественность, монументальность зданий имела всегда парадно-величавый и строгий вид. Взаимодействие в высоком классицизме ордерной системы с монументальной скульптурой как нельзя лучше раскрывало идейно-образное содержание сооружения [48, с. 79-80]. Синтез архитектуры и скульптуры в этот период в Санкт-Петербурге достиг наивысшего уровня.

 Со второй половины XVIII века в стране появились условия, способствовавшие становлению и развитию более рационалистическому, экономически обусловленному архитектурному стилю. Развитие архитектуры, в отличие от всех других видов искусства в большей степени обусловлено экономическими и социальными факторами. Развитие промышленности и рост городов вывели на первый план проблемы градостроительства и увеличивающихся типов зданий, необходимых для развития городской жизни. В связи с этим пышный и мажорный стиль барокко становиться неуместен, а также перестает соответствовать экономическим возможностям заказчика. Сложным по рисунку украшениям на фасадах дворцов и особняков противопоставлялась простота и ясность ордерных композиций с классическими пропорциями.

Развитие экономики страны способствовало возникновению обширного внутреннего рынка и активизации внешней торговли, что привело к возникновению государственных и частных сооружений: ярморочные центры, рынки, гостиные дворы, лавки, контрактовые дома, а также банки и биржи. Развитие культуры и просвещения вызвало необходимость возведения зданий для научной и учебно-воспитательской работы, театры, библиотеки. Универсальный художественный язык классицизма можно было использовать и при строительстве дворцовых построек, и при сооружении театров, и для административных зданий, и для «обывательских» домов. Архитекторы классицисты стремились к предельной ясности и выразительности своих работ, в которых широкое распространение получили портики, колоннады, лоджии, павильоны-ротонды. Для русских зодчих в обращении к классическим ордерам, пропорциям и даже композициям не была свойственна канонизация форм и приемов, они использовали творческий подход [41, с. 335]. Но это нисколько не влияло на облик сооружений, который, по мнению историка архитектуры В. Я. Курбатова, был доведен до высшей степени красоты, потому что мастера заимствовали у прошлых эпох общее и лишь изменяли детали [51, с. 152]. Русская архитектура классицизма не была лишена национальной самобытности, для которой характерна объемность, силуэтность построения образа, сочность форм и цветовой раскраски фасадов [61, с. 11].

**2.2 Высокий классицизм в архитектуре Санкт-Петербурга первой трети XIX в.**

С началом XIX века петербургская архитектура вступила в новую строительную эпоху, в которой начали осуществляться крупнейшие градостроительные замыслы архитекторов, особенно активизировалось строительство города после побед над наполеоновскими войсками. Характерной особенностью русской архитектуры этого периода явилось то, что заказчиком крупного строительства выступало государство. В связи с чем, в 1816 г. был учрежден «Комитет для строений и гидравлических работ Санкт-Петербурга», членами комитета были видные архитекторы того времени В. П. Стасов, К. И. Росси, А. А. Михайлов и другие, которые не только рассматривали проекты по застройке и благоустройству города, но и сами осуществляли значительные сооружения [12, c. 90–91]. Перед зодчими стала задача, не нарушить красоту предыдущих ансамблей (Зимний, Мраморный, Таврический дворцы, здания Академий, Петропавловская крепость), а соединить их в единстве и гармонии с вновь возводимыми зданиями [52, с. 6].

С именами выдающихся архитекторов XIX века – А. Н. Воронихиным, А. Д. Захаровым и Тома де Томоном и с их главными работами – Казанским собором, Адмиралтейством и Биржей, связывают начало нового градостроительного этапа развития архитектуры Санкт-Петербурга. Эти здания представляли собой не только совершенные образцы классической архитектуры, но и сыграли важную роль в формировании центральных ансамблей города.

 Грандиозный градостроительный проект начался с возведением А.Н. Воронихиным Казанского собора. Культовые сооружения не возникают на пустом месте. На месте Казанского собора на Невском проспекте стояла церковь, построенная М. Г. Земцовым, но по своей архитектуре она не отвечала требованиям времени и градостроительным задачам. Таким образом, перед А. Н. Воронихиным была поставлена сложная задача, выполняя требования Павла I, необходимо было построить величественный и грандиозный храм, который бы мог сравниться с лучшими творениями мировой архитектуры. Казанский собор был задуман не только как главный храм русской столицы, с помещенной в нем общенациональной «святыней» иконой Казанской Божьей Матери, но и как свидетельство могущества России, ее уверенности в своем могуществе. Храм должен был соответствовать своему времени и содействовать подъему национального духа. Возможно, идея создания собора как произведения глубоко национального, подтолкнула императора Павла остановить свой выбор на русском архитекторе. По условию императора, сооружению придается внешнее сходство с собором Святого Петра в Риме, характерной особенностью которого являлось наличие наружной колоннады, а само здание имело форму римского креста. В результате в композиции Казанского собора только этот момент и остается общим с римским собором. В остальном произведение является самостоятельным и новым творением автора [52, с. 58]. Казанский собор впервые был возведен из естественного камня. Воронихин рискнул сделать широкие горизонтальные перекрытия в проездах, а также не побоялся поставить купол на достаточно тонкие устои, что придало его линиям аристократизма. Непрерывно связав здание с колоннадой единым масштабом и ритмом в цельную композицию, архитектор раскрывает колоннами пространство навстречу Невскому проспекту. Казанский собор, несмотря на свои внушительные размеры, смотрится легким, гармоничным и стройным. К сожалению, предполагаемый проект сооружения второй колоннады не был выполнен. Единственные в мире перспективы коринфских колоннад сделали бы собор более величественным памятником [51, c. 77]. Тем не менее, благодаря талантливому применению целого ряда композиционных приемов, Воронихину удалось справиться с поставленной задачей и возвести значительное и глубокое сооружение. При создании своего лучшего произведения автор умело сочетал архитектуру и скульптуру для более полного раскрытия идейного замысла. Скульптуры героев русской истории: князя Владимира, Александра Невского, Андрея Первозванного, Иоанна Крестителя, призваны были усилить национальную тему в образе собора.

Казанский собор не просто храмовое культовое сооружение, а Монументальный триумфальный памятник, посвященный викториям русской армии в войнах с наполеоновской Францией, и в частности войны 1812 г. В соборе для увековечения памяти в 1813 г. был захоронен прах М. И. Кутузова. Могильную плиту и решетку ограды также создал А. Н. Воронихин. Также в соборе были выставлены для обозрения штандарты и другие трофеи пораженных французских войск. А в 1837 г. у собора установили бронзовые памятники Кутузову и Барклаю-де-Толли по проекту архитектора Стасова [60, c. 14]. Таким образом, монументальный собор закреплял триумф воинской славы Российской империи.

Начало XIX века было ознаменовано созданием еще одной выдающейся постройки – Адмиралтейства. Перед гениальным архитектором А. Д. Захаровым стояла чрезвычайно сложная задача не только переделать фасады, но и произвести перепланировку многочисленных помещений, с учетом двойного назначения Адмиралтейства: как административного здания и как верфи. Таким образом, обновление здания превратилось в его кардинальную перепланировку, в которой автору важно было сохранить оригинальную плановую концепцию сооружения, намеченную еще при Петре I – П-образную форму Адмиралтейства и его общую конфигурацию, а также шпиль, переделанный архитектором И. К. Коробовым еще в 1738 г. В 1815 г., во время перестройки, ставший символом Санкт-Петербурга, золотой флюгер-кораблик, силуэт которого повторяет построенный по проекту самого Петра I, линейный корабль «Ингерманланд», был заменен на свою точную копию. Создавая Адмиралтейство в духе лучших традиций классицизма, архитектор не подражал во всем античным произведениям искусства, а творчески их перерабатывал и обогащал русскими национальными традициями [64, c. 38]. Чтобы избежать унылости и монотонности достаточно протяженных фасадов, Захаров нашел оригинальное решение в четком ритме чередования их отдельных частей и безупречных пропорциях [64, c. 41].

Поражает и восхищает редкое гармоничное сочетание готического золотого шпиля с классическими спокойными и величественными формами здания. Основой композиции Адмиралтейства является башня, увенчанная золотым шпилем, она подчиняет себе все архитектурные элементы. Торжественность и величие башне придает триумфально оформленная арка.

Адмиралтейство, построенное в стиле классицизм, является ярким примером взаимодействия искусств – архитектуры и скульптуры. Монументальная скульптура Адмиралтейства представлена работами многих известных русских скульпторов – Ф. Ф. Щедрина, И. И. Теребенева, С. С. Пименова, В. И. Демут-Малиновского. Благодаря этому замечательная архитектура предстает величественной, чистой и спокойной, что отвечало идейным запросам того времени.

Таким образом, здание Адмиралтейства, спроектированное архитектором Захаровым и достроенное в 1823 г. уже после его смерти стало архитектурным центром города, символом морского могущества Российской империи, частью истории русского мореходства и судостроения. Нельзя не согласиться с мнением В. Я. Курбатова о том, что никогда еще в истории искусства с такой силой в таких колоссальных размерах не было выражено военное назначение постройки [51, c. 111].

Социально-экономическим развитием страны в начале XIX века, в частности развитием биржевой торговли на мировом рынке, а также повышением престижа Российской империи на политической арене было продиктовано строительство нового здания Биржи. Первый вариант здания Биржи по проекту Кваренги в 1783 г. был забракован, как несоответствующий общему стилю растущего ансамбля стрелки Васильевского острова и назначению самого здания. Таким образом, на архитектора Тома де Томона была возложена задача, построить Биржу, отвечающую потребностям экономики государства, где сосредотачивалась деловая жизнь города, и до середины XIX века находился торговый флот. Здание Биржи стало композиционным центром стрелки Васильевского острова. Являясь одним из ярких представителей классического стиля, Тома де Томон при строительстве обращается к образам античных культовых сооружений, в частности ко второму храму Геры в Пестуме, в начале XIX в. ошибочно приписываемого Посейдону, владыке морской стихии, тем самым ассоциируя Биржу с монументальным «храмом торговли». Этот эффект усиливается размахом композиции, безукоризненностью силуэта, совершенством пропорций мощных строгих колоннад [48, c. 83]. К сожалению, здание было уменьшено на 1/9 часть по приказу руководителя комиссии по строительству Биржи графа Н. П. Румянцева, что снизило монументальное значение сооружения по отношению к общей панораме Невы [51, c. 90].

Ростральные колонны дорического ордера, являются еще одним эффектным приемом архитектуры ансамбля. Они должны были не только служить маяками, а подчеркивать значение биржевого здания как центра петербургского порта и торговли. Подножия колонн, оформленные аллегорическими колоссальными фигурами из камня, по легенде, символизирующими великие русские реки: «Волга» и «Днепр», «Нева» и «Волхов», олицетворяли собой древние водные торговые пути.

Таким образом, Биржа Тома де Томона становится памятником классической архитектуры, являясь одновременно и «храмом» торговли, и главным украшением водных просторов Невы.

С начавшейся в XIX в. интенсивной реконструкцией цента Санкт-Петербурга начинается новый этап в развитии театрального зодчества. В 1802–1803 гг. Большой Каменный театр, спроектированный Кваренги, успешно реконструирует архитектор Тома де Томон, достигнув высокой художественной выразительности как во внешнем облике, так и во внутренней планировке и отделке. Театр становится объектом подражания не только русских, но и европейских архитекторов [72, c. 40]. Черты петербургского Большого театра прослеживались в Петровском театре (архитекторы А. Михайлов и О. Бове) в Москве и в Оперном театре К. Фишера в Мюнхене. В связи с пожаром и модернизацией, театр неоднократно реставрировался и перестраивался другими архитекторами, но достичь такого же художественного выражения как у Тома де Томона не удалось никому.

В начале XIX в. строительство придворных театров сменяется возведением крупных зрелищных зданий. В связи с ростом населения в Санкт-Петербурге, а также с возросшим интересом к театральному искусству Дирекцией императорских театров было принято решение начать строительство общественных театров. В связи с чем, в 1827 г. возводятся Каменноостровский театр и театр-цирк у Симеоновского моста, представляющие собой произведения деревянного зодчества периода высокого классицизма.

В 1828 г. на Невском проспекте начинается строительство Александринского театра по проекту К. Росси. Высоким достижением К. Росси является создание уникального художественно-целостного ансамбля Александринского театра, где здание театра доминирует в композиции ансамбля, состоящего из улиц и площадей, где даже Аничковский дворец подчинен театру. Архитектурный образ театра дополнен многочисленными скульптурами, что усиливает эстетический эффект. Весь ансамбль представляет произведение высокого классицизма, несущее в себе идею о репрезентации торжественности могущества тогдашней Российской империи.

Среди градостроительных проектов Санкт-Петербурга выделяется проект К. И. Росси по реконструкции Дворцовой площади и всего административного центра столицы, начатый в 1820 г. Этот проект был создан для визуального поддержания образа сильного и авторитетного государства. Архитектору была поручена перестройка правительственных учреждений: Главного штаба, Министерства финансов и иностранных дел, высшего правительственного учреждения – Сената и центра духовной власти – Синода.

Росси блестяще справляется с поставленной задачей, найдя одно из наиболее совершенных решений мирового градостроительного искусства. Возведя здание Главного штаба и корпусов Министерства иностранных дел и финансов, зодчий, охватив ими всю юго-западную сторону Дворцовой площади, соединяет их триумфальной аркой, преобразив площадь в парадную. Архитектурный ансамбль характеризуется простотой, рациональностью и художественным вкусом. Классической формы фасад здания, на тот момент самого протяженного в Европе, красиво скомпонован плавной дугой и торжественной мощной двухпролетной аркой Главного штаба, увенчанной медной колесницей Виктории. [70, c. 139]. По замыслу, арка Главного Штаба представляет собой памятник героическому подвигу русского народа в войне 1812 г. и является еще одним образчиком триумфальной архитектуры и скульптуры ампира.

В 1834 г. заканчиваются работы строительству ансамбля Сенатской площади. В этом проекте наблюдается общее стилевое единство со зданием Главного штаба. Триумфальная арка, соединяющая здания Сената и Синода вписана в структуру здания коринфской колоннадой и тематическими скульптурами. В этом архитектурном сооружении Росси мастерски продумана пластика фасадов, достигающаяся ритмическим повторением элементов фасада, создавая яркий, выразительный и объемный образ массивного здания.

Для зданий Сената и Синода, выполненных в стиле строгого классицизма, характерным является перегруженность декором. Это связанно с наступившим упадком архитектуры классицизма 1830-х гг. Величественное и монументальное и в то же время текучее и пластичное, новое сооружение всем своим видом отвечало первоначальному замыслу. Здания Сената и Синода, умело вписанное в городской пейзаж, удачно сочетались и с Адмиралтейством, и с Конногвардейским манежем, и с возводимым Исаакиевским собором.

Исторические победы в войнах с Наполеоном оказали влияние на все стороны общественной жизни России. Во всех видах искусства преобладали чувства национальной гордости и стремление возвысить достоинства народа и показать его историческую роль. В архитектуре также главной темой становится героика войны и пафос победы над врагом, торжество российской государственности, признательность и благодарность народу. Как нельзя лучше для воплощения этих идей подходил стиль ампир. Этот стиль появился во Франции при правлении Наполеона 1 и был призван прославлять имперскую власть, личность Наполеона и его победы. Наиболее ярко отразился в строительстве триумфальных арок, обелисков и колонн. Ампир, собственно, продолжает традиции классической архитектуры, лишь дополняя ее новыми деталями. В России ампир закрепился при императоре Александре I и демонстрировал величие государственной славы, а не личности монарха, в отличие от наполеоновского [60, c. 10].

Примером архитектуры в стиле ампир в Петербурге являются Нарвские ворота, построенные Дж. Кваренги в 1814 г. Триумфальная арка, воздвигнутая в честь победы в войне 1812 г., предназначалась для торжественной встречи русских войск-победителей. Триумфальные ворота архитектор создает по аналогии одного из лучших памятников античности Рима – арки Тита. Сооружение было выполнено в виде однопролетной деревянной арки, украшенной скульптурными рельефами и колесницей Славы наверху (скульптор И. И. Теребенев). Арка, поспешно выстроенная из недолговечных материалов: дерево, гипс, холст, впоследствии, уже после смерти Кваренги, была перестроена. Разработка и строительство монументального памятника были поручены архитектору В. П. Стасову. Нарвские ворота являются немного увеличенной, но точной копией триумфального сооружения Кваренги, увенчавшего его творческий путь. Стасов сознательно практически ничего не меняет во внешнем облике арки, считая ее вершиной архитектурного творения Кваренги: «Я не думаю, чтоб кто-либо взялся поправлять по части зодчества столь счастливый вымысел знаменитейшего из современных нам архитекторов» [61, c. 178].

Победоносной русско-турецкой войне были посвящены Московские триумфальные ворота, созданные также по проекту В. П. Стасова в 1834-1838 гг. Это было первое в то время крупное сооружение, возведенное из сборного чугуна. Главной особенностью мемориальных ворот была их конструкция – Стасов использует не классическую схему ворот с аркой, а помещает верхнюю часть ворот на массивную двухрядную колоннаду, к которой с обеих сторон примыкают постройки кордегардий. Таким образом, триумфальная арка на въезде в город, представляет собой своеобразные пропилеи в Санкт-Петербург, изображающие идею народного триумфа.

Стиль ампир, как правило, тесно связан с определенной темой и задачей. Следовательно, наиболее яркие выражения этот стиль находит в крупных сооружениях. К таким грандиозным сооружениям можно отнести возведенную О. Монферраном Александровскую колонну. Разработанный и утвержденный в высших инстанциях проект был посвящен победе России в войне 1812 г. Самая большая в мире триумфальная колонна, выполненная из монолитного розового гранита в 1834 г. украшала собой Дворцовую площадь. Александровская колонна была возведена по указу императора Николая I в честь победы его старшего брата Александра I над Наполеоном. В 1829 г. по этому поводу императором был специально объявлен конкурс на создание монумента. Для создания колонны и усиления ее героического образа, Монферран в качестве источников использовал колонны Трояна и Антонина в Риме, Помпея в Александрии, Вандомскую в Париже. В 1834 г. состоялось торжественное открытие памятника, созданного ценой неимоверных человеческих усилий, инженерных умений и исследовательских работ. Колонну венчает скульптура ангела с латинским крестом, попирающего змея, выполненная скульптором Б. И. Орловским. По легенде, Б. И. Орловский придал лицу ангела сходство с лицом Александра I.

Александровская колонна Монферрана дополняет композицию еще одного памятника, посвященного победе в войне 1812 г. – Арке Главного штаба, выполненной архитектором К. И. Росси.

 Возросшая роль России на международной арене требовала необходимого оформления ее столицы. Поставленная перед архитекторами задача создания облика Петербурга в соответствии с престижем ее страны была блестяще решена возведением декоративных архитектурных памятников: триумфальных арок, памятных колонн. Выполненные в стиле ампир они усиливают стремление к монументальности, парадности и мужественности.

Еще одним памятником позднего классицизма является Исаакиевский собор (1818-1858 гг.). Исаакиевский собор по историческим обстоятельствам, являлся главным храмом Санкт-Петербурга и был четвертым вариантом храма, построенного в честь Исаакия Далматского, бывшего по православной традиции «небесным покровителем» Петра I. Исаакиевский собор являлся самым высоким сооружением ансамбля, создаваемого Дворцовой, Адмиралтейской, Сенатской и собственно Исаакиевской площадями, органично вписываясь в его архитектурный ландшафт. Храм был построен архитектором О. Монферраном, окончательно утвердившим план собора только к 1835 г., в связи с непосредственным влиянием на проект самого императора Николая I [71, c. 22].

В архитектурном облике Исаакиевского собора не воплощаются основные каноны русской церковной архитектуры, а прослеживаются черты европейской храмовой архитектуры классицизма. Массивное четырехугольное тело пятиглавого храма, водруженное на высокий стереобат, с четырех сторон украшено симметричными портиками коринфского типа, со скульптурными фронтонами на библейский сюжет. Здание увенчано трехсоставным куполом, внутренний диаметр которого составляет 22 метра. Купол был построен по аналогии с куполом собора святого Павла в Лондоне и был выполнен из металлоконструкций, став первым в мире куполом, выполненным целиком из металла. Длительный период строительства Исаакиевского собора отразился на его стилистических особенностях. Став, по сути, последним примером классического зодчества в Санкт-Петербурге, храм обладал чертами неоренессансной и неовизантийской архитектуры.

Величайшие петербургские архитекторы В. П. Стасов, Дж. Кваренги, А. Н. Воронихин, Тома де Томон, А. Д. Захаров, К. И. Росси и многие другие, своими выдающимися сооружениями оставили неизгладимый след в архитектуре Санкт-Петербурга и в мировом искусстве, запечатлев в камне историю города, превратив его в один из красивейших городов мира.

Неоднозначным и противоречивым был взгляд на Петербург и его архитектуру первой половины XIX в. некоторых видных общественных и культурных деятелей России. Так, например, Гоголь и Герцен достаточно негативно относились к классической архитектуре Санкт-Петербурга, олицетворявшегося с бездуховностью, меркантилизмом в обществе, с утратой возвышенности, религии и поэзии. Для Герцена Санкт-Петербург – это «фасадная империя», русское самодержавие, город без лица, подавляющий личность и индивидуальность [10, c. 197]. И даже на пике расцвета классицизма, когда в Санкт-Петербурге были созданы центральные ансамбли Северной Пальмиры и панорама Невского проспекта, звучит резкое осуждение современной архитектуры. Так в своей статье «Об архитектуре нынешнего времени» 1831 года, Н. В. Гоголь с горечью отмечал: «Неужели величие и гениальность больше не посетят нас...? Неужели прошел невозвратимый век архитектуры? В ней такое отсутствие воображения, что недостает сил назвать ее имеющей свой характер архитектурою» [11, c. 67].

Литературный критик В. А. Сологуб указывает на роскошь Петербурга как первичную жизненную потребность, осуждая городское общество за отсутствие в нем «дедовских следов, фамильной утвари и уважения к предкам… Прекрасный Петербург кажется городом, взятым на прокат» [26, c. 191].

Белинский же, в отличие от Герцена, Гоголя и других противников классицизма, восхищается Санкт-Петербургом, считая его олицетворением европеизма в России, европейского просвещения, прогресса, уважения к личности и воплощением лучших черт новой русской истории, русской культуры и русской архитектуры. «Петербург сам есть великий исторический памятник», – утверждал критик. [7, c. 398, 394]. Достоевский в своей «Петербургской летописи» в 1847 году выступает последователем идеи Белинского, он рассматривает Петербург в качестве выражения русской национальности, а его архитектуру представляет символом современной, устремленной в будущее Росси. Вся разнохарактерность городской архитектуры, которая так отталкивала Гоголя и его приверженцев, по мнению Достоевского, свидетельствует о единстве мысли и единстве движения. Ряды зданий голландской архитектуры напоминают времена Петра Великого, а Растреллиевские дворцы напоминают екатерининский век, греческий и римский стиль ассоциируются с позднейшим временем, но все вместе они составляют историю европейской жизни Петербурга и всей России [14, c. 78-80].

Таковым было исторически-событийное восприятие архитектуры яркими представителями русской общественной мыли, отношение которых к зодчеству настоящего и далекого прошлого Петербурга определялось из их историософии, социально-политических симпатий и антипатий, вытекало из связи с судьбами России в прошлом, настоящем и будущем.

Архитектура классицизма в Санкт-Петербурге начала XIX в. наполнена высоким гражданским пафосом. Размах площадей, размеренный ритм торжественных колоннад, золотые купола и шпили отображали всю силу и величие Российской империи, патриотический подъем страны. Эта же мысль прослеживается в словах выдающегося архитектора-классика о том, что архитектура призвана выразить народную признательность и служить «к возбуждению настоящих и будущих поколений к подобным подвигам» [61, c. 53].

Первая треть XIX в. представляет собой «золотой век» русской культуры. Развитие культуры России в этот период определялась экономическими и социально-политическими процессами, которые происходили в жизни страны. Санкт-Петербург величественно-прекрасными классическими стилями зримо воплощает идеологию, сложившуюся в эпоху Просвещения. Формируя великолепные архитектурные ансамбли, зодчие Петербурга блестяще решают градостроительные задачи, используя при этом классические средства и монументальную скульптуру, для выражения главной идеи своего времени – прославления величия и могущества империи.

Таким образом, архитектура классицизма в полной мере выполнила, поставленную перед ней негласную задачу, выразив в своих сооружениях заботу об «общественном благе», стремление к цивилизации, просвещению, нравственному воспитанию. Классицизм в начале XIX века в Петербурге достиг небывалых вершин, превратив центральную часть города в уникальную целостную систему ансамблей. Однако, в конце первой трети XIX века творческий метод, заложенный в основу классицизма, уже перестает соответствовать историческим условиям, сложившимся к тому времени. Как итог, упадок классицизма был исторически закономерен.

## ГЛАВА 3. АРХИТЕКТУРА СВОБОДНОГО ВЫБОРА

## 3.1 Предпосылки возникновения эклектики и ее идейный смысл

В процессе развития социальной структуры общества, его экономики и культуры, в результате научно-технического прогресса происходит эволюция стиля в архитектуре.

Кризис классицизма, несомненно, был связан и с событиями политической жизни России. Подавление декабристского движения, нарастающий военно-политический режим Николая I в корне меняют атмосферу в стране. Высокие гражданственные идеи, присущие началу века, сменяются официозной идеологической программой, направленной на сохранение и преумножение существующего самодержавного крепостнического права. В таких исторических условиях классицизм постепенно утрачивает свою идейную составляющую, прогрессивный исторический характер, художественную убедительность [62, c. 19].

В 1830-х гг. в Петербургском классицизме формируются направления так называемого «казенного», «экономического» классицизма, который утрачивал свою художественную эстетическую ценность [62, c. 19]. Художественные критики А. Бенуа и Н. Лансере характеризуют официальные постройки так: «…сухость, суровость и холодность… не без основания заслуживших термин «казарменного стиля»» [8]. Наиболее ярко проявился в архитектуре учебных и лечебных зданий. Строящиеся на средства государства эти сооружения требовали жесткой экономии. Таким образом, утрачивается связь классицизма с военной и государственной мощью Российской империи, этот стиль стал ассоциироваться с условиями Николаевской реакции, с деспотизмом аракчеевщины и бытом военных поселений. В воспоминаниях о Петербурге публицист Пржецлавский писал: «…наружность улиц и площадей утомляла однообразием… целыя даже главныя, улицы имели какой-то казарменный вид… Общее настроение было невеселое: посреди мертвящего формализма всеобщей дисциплины, распространяемой железной ферулой Аракчеева, в обществе было тревожное ожидание чего-то неопределенного…» [22, с. 497].

С середины XIX века трансформируется общественное мировоззрение. В обществе происходит утрата веры в государственную гражданственность, Философия Просвещения теряет свое высокое идейное звучание. Такие глубокие сдвиги в миросозерцании не могли не повлиять на коренной пересмотр эстетических идеалов [46, c. 51]. В середине XIX века на смену идеалам философии просвещения приходит историческое сознание, проникнутое романтической окраской. Возрастает интерес к прошлому, к культурам различных народов мира, и в частности – к русской истории и культуре. Для романтизма присуще первичность духовного начала, выражающегося в бесконечном многообразии национальных культур. Романтизм и увлечение историзмом охватывают все слои общества, становясь своеобразной системой восприятия мира. Через осмысление прошлого общество пытается понять настоящее и предугадать будущее [46, c. 53]. «Век наш, – свидетельствовал В. Г. Белинский, – по преимуществу исторический век. Историческое созерцание могущественно и неотразимо проникла собою все сферы современного сознания. История сделалась как бы общим основанием и единственным условием всякого живого знания: без нее стало невозможно постижение ни искусства, ни философии. Мало того, само искусство теперь сделалось преимущественно историческим» [6, c. 267]. И как результат, в обществе появляется потребность выразить себя и свое время в архитектурных формах и категориях веков минувших. Таким образом, понятие историзм видоизменяет архитектурный принцип. По мнению художников-романтиков, мир, искусство и народ являются частями одной неразрывной истории человечества, и главная задача историка состоит в том, чтобы объединить в одно целое народы мира всех времен, собрать их самые оригинальные черты и составить величественную поэму [11, с. 12]. Народ и народная культура становятся для романтиков воплощенным идеалом органичности (органичной взаимосвязи) индивидуума (личности отдельного человека) и общества, национального и общечеловеческого.

С середины XIX века в стране разворачиваются социально-общественные образования, которые отразились во всех аспектах архитектурного творчества, в том числе и в стилях архитектуры. «Утомленные однообразием классицизма, – писал в 1825 г. журнал «Московский телеграф», – смелые умы европейцев отваживаются на полеты во всех других направлениях: дух всего человечества хотим мы познать и осмыслить» [21, c. 77].

Следует отметить, что новое художественное мировоззрение, желание познать и осмыслить «дух всего человечества», понимание современной культуры как наследницы всех предыдущих эпох, привели к пересмотру классических идеалов, норм и образцов, способствовали появлению новых архитектурных принципов и постепенному угасанию классицизма. С утратой ценностей, в особенности идеала государственной гражданственности, теряет свое былое значение и ведущую роль в архитектуре ордер. Утрата ордерными направлениями главенства в архитектуре приводит к росту значения неордерных направлений, неклассической архитектуры прошлого – средневековья и Востока, народного зодчества. Обновление традиции стало важнейшим фактором для создания нового стиля, новой архитектуры.

 Современник той эпохи Н. В. Гоголь, будучи большим знатоком архитектуры, утверждал, что для того, чтобы город доставлял визуально-эстетическое удовольствие, он должен состоять из разнообразных масс. «Пусть в нем совокупится более разнообразных вкусов. Пусть в одной и той же улице возвышается: и мрачная готическая, и обремененная роскошью украшения восточная, и колоссальное египетское, и проникнутое стройным размером греческое» [11, c. 71].

В архитектуре со второй трети XIX века ведущим становится новый творческий метод – эклектика, что в переводе с древнегреческого означает «отбирающий», основанный, прежде всего на свободном и желательно «умном» выборе и на стилизаторстве, интерпретации различных архитектурных приемов прошлого. Действительно, основой творческого метода архитекторов-эклектиков становится отбор из мирового архитектурного наследия тех приемов и форм, которые казались наиболее пригодными для тех или иных сооружений, свобода такого выбора ничем не ограничивалась. Эклектика восхищает и привлекает разнообразием и живописностью форм, способными привести архитектуру к новому подъему. Эклектика, олицетворяясь с новыми идеалами, желанным будущим, становится символом неприятия существующего социального порядка и его переустройства.

Эклектика в своем развитии проходит два основных периода: романтизм и историзм. Термин историзм употребляется применительно к более позднему периоду эклектики – второй половине XIX в., соответственно романтизм приходится на вторую треть XIX в. Оба этих этапа напрямую зависят от общественно-политических тенденций в стране и мире, актуального мировоззрения и от общего характера искусства.

 Новые идеи очень быстро воплотились на практике, и уже в 1837 г. констатировались в петербургской прессе: «Наш век эклектический, во всем у него характеристическая черта – умный выбор» [16, c. 176]. Эклектику в полной мере можно назвать выражением духа времени, об этом свидетельствуют факты ее всепроникающего характера. Начиная с 1830-х гг. налаживается выпуск архитектурных альбомов, руководств-сборников, образцовых проектов, выпускаемых частными лицами в которых застройщикам предлагался широкий выбор образцов во всех возможных стилях. Издаются общедоступные путеводители с описаниями городов и зданий, выстроенных «по собственному вкусу», где готика сливалась с прихотями последней моды, Азия с Европой, Греческий стиль с Мавританским, камень с деревом. Эклектика находит отражение и в строительном законодательстве. Так в 1830-х – 1840-х гг. происходит отход от разработанной ранее классицизмом иерархии зданий различного назначения. На законодательном уровне соответствующими указами дается установка на удовлетворение требований отдельного застройщика, тем самым разрешая строительство жилых домов не по типовым проектам [20]. Таким образом, строительное законодательство объективно отходит от идеи типового проектирования, что свидетельствует об официальном признании и санкционировании эклектики. [30], [13], [19, с. 176].

Развитие эклектики в свою очередь сформировало целый ряд стилевых направлений в петербургской архитектуре: неоготика, необарокко, русско-византийский стиль, мотивы Востока и другие. К архитектуре обращается широкий круг потребителей, которые хотят видеть в ней воплощение злободневных проблем. Для этого служат определенные формы определенных стилей, которые и способствуют возникновению так называемых «говорящих стилей» [46, c. 52]. Привлечение исторических прототипов должно было раскрывать назначение или характер сооружений. Так для создания православных храмов использовались формы древнерусской и византийской архитектуры, для католических церквей – готика, для дворцов и особняков – барокко и ренессанс.

Таким образом, возникновение эклектики связано с изменением социальной и духовной жизни общества XIX в. Прежде всего это связано с буржуазными революциями и освободительными движениями. Зарождение эклектики, в частности ее первого этапа – романтизма, явилось противопоставлением этике классицизма, где индивидуальное всегда подчиненно государственным интересам. Социально-этические идеи времени меняются, на смену государственной официальной идеологии приходит идеология общества, которая в XIX в. перестает быть тождественной государственной и религиозной. На первое место выступает не служение государству, а служение народу и нации. Таким образом, высшим ценностям классицизма противопоставляется народность и национальность романтизма, рожденные под знаком социальной свободы и свободы личности.

В эклектике становится возможным использование на равных основаниях архитектуры всех времен и народов, признание равнозначности всех без исключения эпох в архитектуре. Что дает возможность не только осваивать разные культуры, но и использовать их материал для создания новой, современной культуры [45, c. 33]. Для эклектики характерным является бесконечное многообразие архитектурных форм и их свободный выбор.

Архитектуре эклектики убедительно удалось передать не только следование идеям народности и национальности, но и выражение самосознания личности. Все это становится возможным при использовании свободного выбора стилевых форм. За этим выбором стоит утрата веры в абсолютные ценности, новое понимание роли государства и народа в истории, новое понимание взаимосвязи общества и личности, новое понимание историзма [45, c. 30].

## 3.2 Архитектура Санкт-Петербурга периода романтизма и историзма

Зарождение эклектики, во всяком случае, ряда ее направлений, непосредственно связано с мировоззрением, философией и эстетикой романтизма. Для России XIX век открывается с осмысления последствий французской революции 1789 года, войны 1812 года и восстания декабристов в 1825 году. Эти исторические события подталкивают русское общество к переоценке общепринятых ценностей.

Классицизм, благодаря патриотическому подъему и чувству национального единства, в связи с войной 1812 года, смог на несколько десятилетий в XIX веке закрепить свои позиции в архитектуре. Война с Наполеоном способствовала новому подъему веры в идеи государственной гражданственности, росту национального самосознания. Победа в войне впервые позволяет осмыслить роль народа в судьбе государства и его истории, пересмотреть отношение к проблемам крестьянства и крепостного права.

Герцен А. И. отмечал, что царствование Александра I и 14 декабря 1825 года заканчивают петровский период русской истории, с которым уходит в прошлое предстваление о просвещенном абсолютизме как идеальной форме правления для России [29, c. 9]. Таким образом, разочаровавшись в философии Просвещения и в идеалах просветителей в российском обществе происходит обращение к немецкой философии конца XVIII – первой трети XIX веков, что приводит к распространению романтических идей.

Так, с точки зрения романтиков искусство наделялось высокой миссией, оно было предназначено преобразовывать мир и человеческую личность своей красотой. По их мнению, искусство не подчиняется действительности – оно и есть действительность, полезность и ценность искусства заключены в нем самом и не могут вызывать сомнения. Исходя из этого, в творчестве романтиков восторжествовала идея самоценности искусства. В связи с таким представлением об искусстве меняется отношение к деятелю искусства, который предстает как художник-гений, прорицатель, герой своего времени, созидающий новое, не творит по правилам, а сам их создает [45, c. 43]. Таким образом, исходя из ценностных установок и понятий романтиков, искусство является высшим выражением истории человеческой деятельности.

В архитектуре новое чувство историзма выражается в вытеснении абсолютного ордера, и заменой его на «многостилье», использование которого указывает на невозможность существование новых ценностей, себя и своего времени в однородных формах классического ордера. Самоценность искусства и культ свободы творчества противопоставлялся романтиками догматизму, каноничности, регламентации и подражательности классицизму. Искусство в романтизме предстает впервые сознательно и программно неканоничным, отрицающим государственные, духовные и академические нормы. Такая точка зрения романтической этики объясняется исторической необходимостью разрушения веками существующих норм, грозящих стагнацией в развитии и творчестве. Отрицая исключительность античных образцов, романтизм тем самым признавал ценность всех культур и неповторимость их исторически преходящего характера.

Ранний этап эклектики определяют как романтическое, ретроспективное стилизаторство. В этот период в обществе было характерно стремление к романтизму и национальным традициям своего и других народов. Романтизм проник во все виды искусства. В литературе популярностью пользовались переводы Вальтера Скотта и Виктора Гюго, романтизмом были увлечены М. Ю. Лермонтов, А. С. Пушкин, А. А. Бестужев-Марлинский и другие. Проявился романтизм и в творчестве художников: К. П. Брюллова, А. О. Орловского, Ф. А. Бруни. Не осталась в стороне и архитектура. Знаменательны слова Ф. Шлегеля о том, что архитектура служит прочным основанием, являясь общим носителем всех других образующих искусств, и что она призвана начать обновление [37, c. 56]. Именно новое с точки зрения романтиков дает возможность существования творчества, развития и жизни. Новые времена и запросы рождают новые формы. В творчестве архитекторов-романтиков появилась направленность к фантазийности и внимание к различным национальным мотивам. Эта направленность стала воплощаться в сооружениях различных стилей, таких как древнерусское зодчество, готика, древнеегипетские, мавританские, турецкие и китайские мотивы, которые выступают в соответствии со вкусами, потребностями и традициями народа и в противовес ордерной архитектуре.

В Российской империи во второй половине XIX в. из-за ее социально-политического развития складываются своеобразные условия, где острыми и злободневными становились проблемы, связанные с необходимостью борьбы с крепостным правом, позже, его пережитками и с пережитками феодализма и, одновременно, с неприятием буржуазной Европы как возможного будущего России. Все это способствует зарождению демократической идеологии, и заставляет русских писателей, критиков и мыслителей вновь обратиться к мировоззрению рационалистов и просветителей второй половины XVIII – начала XIX вв. с его открытой гражданственностью, рационализмом, прогрессивизмом, материализмом, научностью и эмпиризмом. Вторая половина XIX в. это время подготовки и проведения реформ, время высокого общественного подъема, в связи с этим все российское общество было охвачено желанием перемен и деятельности обновления. Архитектура этого периода четко фиксирует все изменения, происходящие в обществе. Таким образом, архитектурные воззрения XIX в. опираются на идеи о первичности пользы, утилитарных потребностей и их преобладающее значение, и соотнесение стилеобразующего начала в архитектуре с развитием строительной техники и прогрессом науки, с особенностями конструкций и строительных материалов. Тем самым, первостепенные для романтизма эстетическая функция архитектуры, представление о превращении полезного в изящное, историческое своеобразие утрачивают свою значимость, становясь второстепенным явлением [15, c. 2]. Главным источником художественных форм становится строительный материал, строительная техника и конструкция. С использованием новых строительных материалов, таких как чугун, железо, стекло, керамика, в строительном искусстве происходит коренной переворот – начало новой архитектуры. Рациональное направление в архитектуре второй половины XIX в. признает за стилеобразующий фактор материалы и конструкции, а также не отменяет выработанное в предшествующий период представление о влиянии функции сооружения на его облик (содержания на форму), «стремление применять архитектурные формы сообразно производимому ими впечатлению… чтобы дом-особняк смотрелся особняком, а не доходным домом, а гимназия – гимназией, а не казармой» [28, c. 11].

Во второй половине XIX в. рационалистами архитектура начинает рассматриваться как две самостоятельные области: строительство и собственно архитектура, где строительная деятельность имеет преимущественное значение, выступая как искусство необходимое и практически полезное, основанное на точных правилах науки. Распространение такого взгляда способствовало возникновению нового представления о социальной роли архитектуры, основное значение которой связано с полезностью, удобством и экономией. В связи с этим определяющее назначение архитектуры видится не в духовно-нравственном воздействии, а в общественно-экономической функции. [46, c. 156].

Переход от классицизма к эклектике происходит во времена царствования Николая I. В русской архитектуре николаевского времени представляется возможным одновременное существование противоположностей классического «казарменного» стиля и стиля свободного выбора – эклектики. Художественное мировоззрение, эстетические пристрастия и технические знания императора Николая I в области архитектуры и градостроения позволили ему быть непосредственным и активным участником новых архитектурных поисков, выразившихся в произведениях ранней эклектики. В период правления Николая I на смену классицизму приходят, одобренные императором, новые стилистические тенденции в архитектуре. Таким образом, с учетом особенностей государственного устройства Российской империи, основным государственным заказчиком архитектуры николаевского периода становится сам император. «В Петербурге ни один частный дом в центре города, ни одно общественное здание в России не возводилось без его ведома: все проекты на такие постройки он рассматривал и утверждал сам», – отмечали А. Н. Бенуа и Н. Е. Лансере [8].

Первым стилем XIX в., который противопоставляет себя классицизму, была готика. В поисках художественного идеала романтики – художники, писатели, архитекторы обращаются к эпохе средневековья. Для них олицетворением высших ценностей выступали средние века, главными чертами которых были пламенная вера, религия, христианство, наиболее полно воплощенные в готической архитектуре. С их точки зрения готика представляла собой великую архитектуру, она ассоциировалась со свободой духа, с интересом к истории и национальной неповторимости культуры, «она обширна и возвышена как христианство» [11, c. 57]. Чрезмерное восхищение готикой и стремление ее возродить, как собственно и средними веками, связано с недовольством существующим порядком вещей, с желанным будущим, с осознанием необходимости переоценки ценностей. «Люди спасались от настоящего в средние века, в мистицизм, читали Эккартсгаузена, занимались магнетизмом и чудесами князя Гогенлоэ» [9, c. 447]. В готике находит свое воплощение культ частного человека, мечтателя, чувственного романтика, восхищенного красотами природы. Увлечение средневековьем в архитектуре выльется в попытках возрождения форм готики [62, c. 30]. Но архитекторов-романтиков не увлекает анализ истинной сути исторических явлений, а интересует лишь внешняя сторона, применение готического направления связано с назначением сооружений. Средневековая архитектура прежде всего ассоциировавшаяся с архитектурой замков, крепостей и храмов, находит свое воплощение в сооружениях павильонов в виде небольших храмов и башен, в усадебном строительстве (жилые дома, готические мосты, стены, ворота, построенные, на подобии замков, скотные и конные дворы), в отделке интерьеров жилых домов и квартир.

В 1820-1830-х гг. в парках Царского Села появится целая серия построек в готическом стиле: Ферма, Белая Башня, Шапель, Арсенал и др., созданная А. А. Менеласом. К одной из самых интересных стилизаций готики можно причислить церковь-капеллу Святого Александра Невского в Александрийском парке в Петергофе, построенную в виде средневекового храма в миниатюре. Эта церковь и готические сооружения Царского Села были созданы по приказу Николая I, который также являлся поклонником средневековья. Необходимо отметить и готическую церковь Шуваловского парка, построенную архитектором А. П. Брюлловым. Церковь представляет собой смешение западноевропейской готики и русского классицизма, где готические формы сложного шпиля, стрельчатых арок и витража умело сочетаются с гладкостью стен и общей простотой композиции [57, c. 47]. Созданные Брюлловым интерьеры в Зимнем и Мраморном дворцах являют собой лучшие памятники архитектуры романтизма. Сооружение являет собой прекрасный пример русской романтической неоготики. Одним из прекрасных образцов неоготики является Новопетергофский вокзал, построенный по проекту Н. Л. Бенуа на средства барона Штиглица. Здание вокзала представляет собой синтез готического храма и технической постройки.

Стилизация под готику сильнее была распространена в загородных усадьбах и резиденциях, а также в интерьерах петербургских домов, чем на улицах города, придерживавшегося традиционной градостроительной дисциплины.

Использование неоготики в архитектуре XIX в. – это была не только дань романтической моде на все средневековое, но и желание подчеркнуть свою привилегированность и аристократичность [62, c. 37]. В связи с чем, романтическая неоготика в архитектуре XIX в., несмотря на точные повторения отдельных мотивов и форм, в художественном отношении значительно отступает от исторического прототипа – архитектуры западноевропейского средневековья.

Также в усадебных постройках, выделялся неогреческий и неороманский стиль, как бы противопоставлявшийся визуально неоготике. Характерными примерами такой архитектуры являются ансамбли двух пейзажных парков в Петергофе: Лугового и Колонистского, спроектированные архитектором А. И. Штакеншнейдером. Наиболее примечательной постройкой Штакеншнейдера в Луговом парке является Бельведер на Бабигонских высотах, построенный в неогреческом стиле. Бельведер внешне напоминает античный храм, разделенный на два этажа, где первый этаж решен в виде массивного цоколя совмещенного со стилобатом, а второй в виде периптера, окруженного колоннадой. На второй этаж постройки ведет массивная одномаршевая, украшенная мраморными статуями, лестница, примыкающая к первому этажу. Бельведер Штакеншнейдера, только напоминает античную архитектуру общими деталями, представляя собой самостоятельную архитектуру XIX в. [58, c. 88].

Знакомство же с искусством Древнего Египта в России стало возможным в начале XIX в. после египетского похода Наполеона, который заново открыл Египет миру. Несомненно, этот факт вызвал большой интерес к египетским мотивам и в Санкт-Петербурге. В связи с чем, через реку Фонтанку, по проекту инженера В. А. Христиановича в 1826 г. был возведен цепной египетский мост. По проекту архитектора А. Менеласа на въезде в Александровский парк в 1827-1830 гг. были построены, так называемые Египетские ворота. В 1832 г. по проекту К. А. Тона на набережной реки Невы будут установлены два гранитных изваяния сфинксов, найденных при раскопках в Египте [66, c. 17-19]. Сфинксы, хоть и нарушали стилевое единство, благодаря своей скульптурной пластике и масштабности органично вписывались в панораму невского берега. Установленные у Академии художеств, скульптуры сфинксов выступали в качестве учебных пособий по архаической скульптуре [67, c. 56]. Но широкого распространения в Санкт-Петербурге псевдовосточные стили, как и новая готика, не получили, в связи с еще действующей градостроительной цензурой и несоответствием климатическим условиям города. Эти направления в основном воплотились в многочисленных небольших сооружениях и объектах города: в павильонах парков и интерьерах.

С петровских времен и до 1825 г. русская архитектура развивается неотъемлемо от апофеоза государственности и государственной гражданственности [45, c. 97]. После подавления восстания декабристов понятия «народ и государство», «Россия и царь» не только перестают быть синонимами, но и противопоставляются друг другу. [73, С. 199-200]. Таким образом, антитезой государственной гражданственности выступает народность, ставшая в тот период основой мировоззрения в обществе. В архитектуре же проблема народности и национализма решается в русском «стиле».

К середине XIX в. большой интерес для архитекторов представляли старорусские и византийские мотивы. Русско-византийский стиль становится главенствующим в церковной архитектуре России, так как, по мнению современников, наиболее соответствует «идее православного храма» [62, c. 142].

Благодаря покровительству и прямым указаниям Николая I вести строительство храмов в русском стиле, складывается впечатление, что именно он ввел в практику этот стиль, является основоположником официальной народности. Однако, как свидетельствует история, это была попытка официальной идеологии подчинить себе идею народности и заставить ее, направленную против абсолютизма и произвола, служить во славу этого самого абсолютизма и произвола. [63, С. 119-121]. Схожей позиции придерживался Герцен, исходя из николаевских настроений, считавший, что царь «бежал в народность и православие от революционных идей» [9, c. 441].

Тем не менее, популяризация и развитие русско-византийского стиля в архитектуре Санкт-Петербурга и всей России XIX в. стали возможными благодаря консервативной политике Николая I. Этот архитектурный стиль воплощал в себе печально известную триаду министра просвещения Уварова «Православие. Самодержавие. Народность», которая объявляла идейный и политический союз самодержавия и церкви. Это во многом определило строительство культовых зданий и их стилистику в Санкт-Петербурге и по всей России. Характеризуя эпоху Николая I Герцен в «Былом и думах» скажет: «При Николае патриотизм превратился во что-то кнутовое, полицейское, особенно в Петербурге. Для того чтоб отразиться от Европы, от просвещения, от революции, пугавшей его с 14 декабря, Николай, с своей стороны, поднял хоругвь православия, самодержавия и народности, отделанную на манер прусского штандарта и поддерживаемую чем ни попало – дикими романами Загоскина, дикой иконописью, дикой архитектурой» [9, c. 366].

Таким образом, официальная народность обуславливает несколько аспектов: воплощает в себе отношение к самодержавию, и кроме того создает миф о народности в архитектуре как о явлении возникшем по желанию самого императора. Официальная народность активно использует архитектуру, как самое «публичное искусство» в политических целях [65, c. 167]. Правительство вынуждено было прибегать даже в официальном строительстве к народным формам (древнерусской архитектуры) [23, c. 365].

Официальная народность в архитектуре получила свое развитие, прежде всего, в творениях К. А. Тона. Его имя стало нарицательным, по его проектам сооружались храмы в Санкт-Петербурге, Москве и провинции. В 1841 г. проекты храмов, созданные архитектором К. А. Тоном высочайшим указом были рекомендованы в качестве образца национальной архитектуры и православного культового зодчества Российской империи. А в 1844 г. с одобрения царя публикуется альбом с большим дополнением. Музыкальным и художественным критиком и историком искусства В. В. Стасовым, без преувеличения было отмечено, что русская национальная архитектура «отдана была Тону точно на аренду» [27, c. 652].

Проекты Тона нашли большое количество сторонников в обществе, возрождаемая им национальность в архитектуре Петербурга восхищала: «древнее русское зодчество воскресает в церквах с золотыми маковицами и, под рукою искусного художника, получает характер самобытный, русский, Тоновский», «… он нашел на Руси все готовые материалы, разобрал их по родам и качествам, обработал по древним формам… и воссоздал русское церковное зодчество» [2, С. 4], [24, С. 3]. Но, несмотря на великолепные архитектурные качества проектов Тона, наряду с ярыми защитниками творчества архитектора, была и оппозиционно настроенная часть русского общества. Прежде всего, это проявлялось в неприятии теории официальной народности, выраженной в «уваровской триаде», а покровительство Николая I способствовало воспринимать все созданное Тоном, как материализованный символ этой самой триады, где смысл русской народности представлял собой союз церкви как идеологической силы и самодержавного государства как политической силы под его покровительством [45, c. 100].

В основном русско-византийский стиль был представлен в культовых сооружениях, к сожалению, большинство их в Санкт-Петербурге было уничтожено советским режимом. Советская власть была непримирима к стилизаторству русско-византийского стиля XIX в., как стиля, служившего выражением имперской концепции николаевской эпохи. Вслед за храмом Христа Спасителя в Москве сотни храмов по всей России были разрушены до основания.

В Санкт-Петербурге на сегодняшний день сохранилось лишь несколько церковных православных сооружений возведенных в середине XIX века – это Воскресенский Новодевичий монастырь и Крестовоздвиженская церковь [1, c. 26], единственная сохранившаяся храмовая постройка архитектора К. А. Тона – церковь Преображения.

Отношение к русско-византийскому стилю, созданного К. А. Тоном, резко изменилось во второй половине XIX века. В. В. Стасовым этот стиль был объявлен псевдорусским и псевдонародным. Русское направление теперь обращалось к древнерусскому искусству XVI-XVII вв. Новое направление возникло во многом под влиянием идей романтизма и славянофильства. В основе их идейных исканий было изучение русского культурного наследия, основанного на связи с простым народом, которое ведет к возрождению народности и самобытного искусства. Основной задачей славянофилов и их идейных сторонников являлось возрождение русской культуры через памятники русского народного искусства. Основой возрождения национальной архитектуры и национального искусства становятся основные начала русской народности – православная и собственно народное, патриархальное. Став образцом для подражания, всеобщим выражением и символом народности в архитектуре, древнерусские храмы, находят свое отражение в широком строительстве церквей.

 Примером храмовой архитектуры в псевдорусском стиле служит один из красивейших соборов Санкт-Петербурга, Собор Воскресения Христова (Спас на Крови). Он был возведен на месте убийства императора Александра II в 1881 г. архитекторами А. А. Парландом и И. В. Макаровым по указу Александра III. Храм был выполнен в стиле русской архитектуры XVI-XVII вв., в краснокирпичном московско-ярославском стиле и очень напоминал собор Василия Блаженного в Москве. Это сооружение несомненно выделяется своим сложным живописным силуэтом и многоцветным декоративным убранством в сравнении с большинством сооружений города, которым присуща строгость пропорций и цветовых сочетаний. Несомненный интерес представляет декор здания, в котором использован разнообразный отделочный материал – мрамор, кирпич, гранит, эмаль, позолоченная медь, мозаика, разные виды полудрагоценных камней – яшма, горный хрусталь, топаз. Многочисленные мозаики и мозаичные панно собора были созданы по рисункам известных русских художников, и покрывают не только внешние фасады, но и практически полностью внутренние стены храма, благодаря чему собор явился единственным в мире примером мозаичного искусства в новое время [36, c. 53]. Пройдя долгий тернистый путь, храм-памятник сумел остаться ярким образцом архитектуры национального неорусского стиля. Также характерными представителями храмовой архитектуры в псевдорусском стиле является Собор Петра и Павла в Петергофе, спроектированный известным архитектором, работавшим в псевдорусском стиле, Н. В. Султановым и построенный архитектором-модернистом В. А. Косяковым. Постройка была закончена в 1904 г. и представляла собой псевдорусский храм, выдержанный в стиле московских церквей XVI–XVII вв.

При строительстве храмов возрождается и широко используются характерные причудливые формы древнерусской архитектуры, красочность и полихромия, живописность силуэта, изразцы, а также другие высокопрочные и красивые материалы. Храмовое строительство в русском стиле является не единственной формой выражения народности в архитектуре. Русский стиль распространяется и в гражданском строительстве: постройки дач, загородных домов, народных театров, приходских школ, в павильонах новых общественных и частных парков. Новый тип зданий ориентируется на народное крестьянское зодчество, собственно на крестьянскую избу как основу патриархальной организации народного быта [45, c. 93]. В гражданском городском строительстве русский стиль получает распространение только во второй половине XIX в. преимущественно, как элемент стилизации, украшения наружных фасадов доходных домов и их интерьеров [47, c. 184].

Строительство зданий учебных заведений, так активно начатое в период царствования Екатерины II и Александра I, с середины 1830-х гг. имеет противоречивую картину. После 1825 г. в образовательной области правительство стало проводить откровенно реакционную политику, усмотрев в просвещении и образовании общества угрозу стабильности государственной власти. Рескрипт Николая I от 19 августа 1827 г. закреплял сословный характер образования, запрещал прием крепостных в высшие и средние учебные заведения. Это определило политику и финансирование строительства учебных заведений. Из-за недостаточного числа казенных общеобразовательных школ в системе образования данного периода, внимание было обращено к закрытым учебным заведениям, таким как кадетские корпуса, институты благородных девиц, училища, пансионы, построенные по сословному принципу.

Реакционная политика государства, проводимая в отношении образования, в особенности высшего, отразилась и в консерватизме немногочисленных зданий этого типа. Учебные сооружения приобретали казенный и монотонный вид, не представляя собой художественно-эстетического интереса.

Несмотря на весь консерватизм в области образования, с середины 1830-х гг. в Санкт-Петербурге появляются здания научных учреждений и музеев. Появление такого типа сооружений, безусловно, свидетельствовало о развитии науки и культуры в России. Развернувшееся строительство новых зданий для этих целей демонстрировало заинтересованность государственной власти в развитии науки и культуры, и тем самым поддержании престижа страны. В связи с чем, правительству России и самому Николаю I нельзя было отказать в дальновидности [62, c. 166].

Беспримерным решением неизвестного до этого в России специального типа здания явилась Пулковская обсерватория, спроектированная и построенная архитектором А.П. Брюлловым в 1834–1839 гг.

Следует отметить, что проект астрономической обсерватории на Пулковской горе был разработан Дж. Кваренги еще в середине 80-х гг. XVIII в. по просьбе Екатерины II, которая стремилась прослыть просвещенной монархиней и продолжательницей дел Петра I. Проект Кваренги так и не был осуществлен, вероятнее всего по причине воцарения Павла, который был ненавистником всех начинаний Екатерины II [59, c. 110].

А. П. Брюллову удалось блестяще справиться с поставленной задачей, как в инженерно-техническом, так и в архитектурном отношении. Несмотря на классические композиции зданий обсерватории, в ней просматривается футуристическая архитектура построек, что продиктовано сложной и необычной их функцией. И, если в зарубежных аналогах, возводимых ранее и позже данной обсерватории, архитекторы старались скрыть назначение сооружений различными художественными приемами, то А. П. Брюллов смело показывает ее научное назначение. Самым ярким моментом Пулковского комплекса является оформление входной части центрального здания, которая на фоне тесанного естественного камня его стен, производит впечатление античного артефакта. И в этом, несомненно, прослеживается намерение автора подчеркнуть значение Пулковской обсерватории как «храма науки» [55, c. 315]. Это сооружение было высоко оценено отечественными и зарубежными астрономами и физиками.

В конце XIX – начале XX в. в Санкт-Петербурге почти ежегодно открывались научно-исследовательские институты и расширялась сеть высших учебных заведений. Были открыты: Электротехнический институт имени императора Александра III, Политехнический институт, Вольная высшая школа Лесгафта и т. д., в большинстве своем появившиеся благодаря научному прогрессу.

Профессиональный интерес Николая I к современной живописи, скульптуре, активное участие в вопросах архитектуры, способствовал развитию художественного образования и государственного коллекционирования предметов искусства. В эпоху Николая I впервые в Российской Империи появляются специализированные здания музеев, предназначенные для широкой публики. Это было также связано с культурными изменениями, происходящими в начале XIX в. в России. Романтизм и историзм побуждали людей проявлять все больший интерес к истории, как отечественной, так и всемирной, а прошедшая эпоха Просвещения закрепила тезис о вседоступности культуры и искусства и ее общенациональном значении. Ко всему прочему, повышалось количество и уровень археологических экспедиций, а собрания коллекций предметов искусства разных исторических эпох становятся все больше.

Первые публичные музеи появились еще в середине 20-х гг. XIX в. и представляли собой большие частные собрания различных исторических ценностей. Это были Российский музеум Свиньина и Румянцевский публичный музеум.

Подобные тенденции в России, а также опыт других стран, подтолкнули Николая I к созданию подобного специального музейного заведения государственного значения. К тому же, пожар в Зимнем дворце в декабре 1837 г. еще более усилил осуществление проекта нового здания музея на волне процесса общей перестройки дворцового комплекса.

Здание Нового Эрмитажа было спроектировано известным немецким архитектором Лео фон Кленце и построено архитекторами Стасовым и Ефимовым в период с 1842 по 1852 гг. Новый Эрмитаж построен в стиле неогрек, отражающим специфику постройки, и имеет ряд характерных конструкционных решений, незаменимых для зданий музеев того времени, вроде применения верхнего освещения в некоторых залах и интерьерное разнообразие, демонстрирующее гармонию между экспонатами и окружающим их интерьером.

После постройки Нового Эрмитажа, в 1860 г. на Конюшенной площади был открыт Императорский Конюшенный музей, также выделявшийся своими стилистическими и проектировочными особенностями. Музей был возведен П. С. Садовниковым в стиле необарокко, отражавшего назначение здания и его композиционное единство с барочными царскими дворцами эпохи Растрелли.

С середины XIX в. в связи с уплотнением городской застройки и появление новых театральных жанров происходят изменения и в театральном зодчестве. На смену монументальным сооружениям периода классицизма приходят небольшие театральные здания, как правило, встроенные в рядовую гражданскую застройку, в частности в сочетании с торговыми учреждениями, что станет особенно распространено в период господства модерна (концертно-театральный зал в «доме Елисеевых», театр доходном доме Панаева). В связи с новыми условиями совершенствуются и новые инженерно-технические принципы в конструкции сцены и зрительского зала [69, c. 114].

Как уже отмечалось выше, император Николай I, имея склонность и опыт к архитектурно-художественной и инженерной деятельности, любил вмешиваться в решения разного рода архитектурных и строительных вопросов. Не осталась без его внимания и организация путей сообщения и транспорта. В этом вопросе Николай I проявил определенную дальновидность. Благодаря его указу в 1842 г. началось строительство железной дороги между Санкт-Петербургом и Москвой, названное в последствие Александром вторым Николаевской.

Экономическое развитие России того времени требовало усовершенствования путей сообщения. Почтовые кареты, брички, дилижансы уже не удовлетворяли прогрессивную часть населения 1830-х гг. Возникала необходимость строительства железной дороги. По этому вопросу в середине 30-х гг. между передовыми людьми и консерваторами велась целая дискуссия о необходимости и целесообразности строительства железных дорог в России. Результатом дискуссии стало строительство в 1836 г. экспериментальной железной дороги, связывающей Санкт-Петербург с Царским Селом и Павловском. Открытие первой железной дороги в Российской империи предполагало и строительство нового типа сооружении – вокзалов. Первый в истории русский вокзал первоначально имел значение увеселительного заведения, предназначенного для отдыха и развлечения жителей Санкт-Петербурга. Значение общественного здания вокзал приобретет с середины XIX в. Это будут уже абсолютно функционально новые общественные сооружения. С расширением железнодорожной сети растет и строительство вокзалов: Московский, Варшавский, Балтийский, Витебский, вокзал на железнодорожной станции Новый Петергоф.

Сопоставляя вокзальные здания, построенные в середине XIX в. в Санкт-Петербурге можно проследить эволюцию нового типа сооружений. Так, для Павловского вокзала не была характерна специфическая транспортная функция здания, внешним видом вокзал не отличался от других гражданских построек того времени. В архитектуре более поздних зданий наблюдается функциональная и конструктивная специфика вокзалов: часовые башни, мощные арочные проемы для подхода состава к перрону, галереи фасадов, широкие оконные проемы, большие пролетные железостеклянные конструкции. В своих сооружениях архитекторы использовали новейшие технические решения и многостилевость эклектики. В дальнейшем на примерах петербургских вокзалов отрабатывались архитектурно-планировочные решения всех будущих вокзалов в России.

Со второй половины XIX в. в России наступает период развития капитализма. Приток рабочей силы в города обусловил их быстрый рост, развитие промышленного производства и торговли. Именно в этот период происходит существенное увеличение площади и населения Санкт-Петербурга. Появлялись новые улицы, сооружались торговые, банковские, учебные, лечебные, зрелищные сооружения, возводились мосты. С большей силой внедрялись разнообразные инженерно-технические новшества. Главным принципом становится соревновательность и конкуренция. Банк соревновался с банком, дом с домом, богач с богачом, архитектор с архитектором [48, c. 152]. Градостроительные мероприятия постепенно утрачивали свои позиции, в то время как частное предпринимательство увеличивало свою индивидуальную архитектурно-строительную деятельность. Теперь главным заказчиком стала буржуазия. Нанимая архитекторов при строительстве, буржуазия имела возможность свободного выбора в сочетании различных архитектурных стилей. Заказчик требовал от архитектора запечатлеть в сооружении свое благосостояние и эстетические предпочтения. Вследствие этого в архитектуре ведутся стилизаторские поиски, определяемые вкусами заказчиков, которые зачастую не обладали необходимой художественной культурой и вкусом [41, c. 454].

В общем, в архитектуре этого периода была характерна представительность форм, насыщенность декора и стремление к использованию дорогих материалов. В одной композиции соединялись элементы различных стилей. Ретроспективное стилизаторство происходило во всех направлениях: необарокко, неоготика, неогрек, неоренессанс, неорусский, смешанный стиль и др.

Дворянские особняки и дворцы постепенно вытесняются доходными многоквартирными домами, сдаваемыми в наем. Поэтому строительство зданий с броским индивидуальным обликом служило средством привлечения большого количества квартиросъемщиков. Характерной особенностью Санкт-Петербурга того времени стала плотная застройка и повышение этажности. К концу XIX в. застройки достигали 5-6 этажей, это была предельная высота, так как ограничителем служил уровень карниза Зимнего дворца. Вследствие плотности заполнения и высотности зданий появились такие понятия, как «дворы-колодцы» и «дворы-щели». Большое значение для города приобретали гостиницы, постоялые дворы, ночлежные дома.

Как уже выше было отмечено, что с конца 1840-х гг. в Петербурге все более начала определяться архитектура общественных зданий и жилых домов. Дворцовое же строительство заметно сократилось. Многие дворцовые сооружения, вошедшие в общую линию городской застройки, почти не выделялись на фоне соседних домов [50, c. 215]. Тем не менее, несмотря на сокращение дворцового строительства, оно продолжало играть роль в общей эволюции петербургского зодчества конца XIX – начала XX в. К наиболее ярким представителям дворцовой эклектики можно отнести работы А. И. Штакеншнейдера: Мариинский дворец, Николаевский дворец, Новомихайловский дворец, дворец Белосельских-Белозерских и др., особняк Юсуповой, построенный автором Л. Л. Бонштедтом в 1858 г., дворец Великого Князя Владимира Александровича, возведенный в 1872 г. по проекту А. Н. Резанова, а также выделяются постройки и других архитекторов А. Н. Померанцева, А. К. Красовского, И. С. Китнера, Л. Н. Бенуа и М. Е. Месмахера. Эти дворцы и особняки представляют собой яркий пример эклектичной архитектуры, с характерным для нее принципом стилистического эксперимента. Внешний вид дворцовых сооружений был представлен внушительностью и торжественностью архитектурных форм, оригинальностью композиционных решений [50, c. 236]. Несомненно, здания этого типа облагораживали городскую застройку, обогащали пространство площадей и набережных Санкт-Петербурга.

Гражданская архитектура со второй половины XIX в. становится главной отраслью искусства архитектуры. Зодчество совместно с достижениями промышленности и науки предстает средством удовлетворения всего общества. В архитектуре наметилась идея свободной застройки, прямо противоположной идеалу регулярного градостроительства с его фронтальностью, господством главного фасада, второстепенностью дворовых и боковых построек. Использование свободной застройки было, прежде всего, желанием архитекторов и заказчиков сделать здание красивым и видимым со всех сторон. Таким образом пейзажный принцип становится идеальным в организации архитектурного пространства Санкт-Петербурга.

## 3.3 Модернизация в архитектуре

В XIX в. Санкт-Петербург превратился в один из крупнейших индустриальных центров России. В городе возводились новые корпуса больших заводов – Александровского чугунолитейного, Путиловского, Обуховского сталелитейного, Балтийского и др. В связи с чем, использование новых строительных материалов – железа, чугуна и кирпича оказало важное воздействие на развитие архитектуры России в инженерном плане. Это не могло не сказаться на модернизации в градостроительстве.

Так, например, применение этих материалов привело к дальнейшему совершенствованию мостов в городе и существенному изменению панорамы Невы, ее рек и каналов. Появляются чугунные, железные, арочные и цепные мосты. В 1826 г. был построен цепной мост на Екатерининском канале. Этот мост примечателен тем, что с каждой его стороны попарно восседают чугунные львы, держащие в пасти прикрепленные тросы, которые поддерживают мост. Львиный мост сочетает в себе искусство ваяния и инженерного мастерства.

Появление первых мостов через Неву заменило прежние плашкоутные переправы, которые использовались только в летнее время. В 1843–1850 гг. был построен первый чугунный Николаевский мост, связавший между собой Васильевский остров и Английскую набережную. В 1875–1879 гг. возводится Литейный мост, в конструкции которого использовали литейную сталь. В дальнейшем происходит активное строительство мостов. С 70-х гг. XIX в. начинают возводиться металлические мосты с двухшарнирными арками (Варшавский мост, Поцелуев мост).

Технический прогресс открыл новые возможности в гражданской и промышленной архитектуре. При строительстве применяют металлические конструкции различных типов и новые строительные материалы, такие как металл и железобетон. Использование при строительстве так называемых армокаменных конструкций началось еще в конце XVIII – начале XIX века. Такие системы применялись архитекторами Стасовым при строительстве триумфальных арок и Воронихиным в боковых портиках колоннады Казанского собора. Купол же Казанского собора представляет собой пример одного из первых в мире железных куполов. Рациональное применение металла использовал и О. Монферран при возведении Исаакиевского собора. Для перекрытия больших залов дворцов и общественных зданий использовались конструкции металлических перекрытий и ферм. Впервые такая система конструкций была изобретена и применена архитектором К. Росси и инженером М. Кларком при строительстве Александринского театра в Санкт-Петербурге [69, c. 108].

При постройках зданий инженеры и архитекторы применяли интересные технические новшества: металлические стропила и балки, облегченные своды, прозрачные стеклянные фонари с железным каркасом, деревянные купола и шпили стали заменяться на железные. Большой толчок в развитии новаторских инженерных решений дало восстановление Зимнего дворца после разрушительного пожара 1837 г.

С середины XIX в. распространенным строительным материалом становится кирпич. Архитекторы начали осваивать новую эстетику фасадов с открытой кирпичной кладкой без штукатурки. Такой способ становится популярен в Петербурге, прежде всего из-за своей практичности, в отличие от недолговечной известковой штукатурки в суровых погодных условиях Петербурга.

К концу XIX в. этот рациональный строительный прием превратиться в архитектурный стиль. Здания, построенные в кирпичном стиле, зачастую были покрыты сложнейшим орнаментом из кирпичной кладки. Различные стили, псевдорусский и неоготика, мавританский и модерн использовали кирпич, как богатейший выразительный ресурс, насыщая архитектуру цветом за счет цветного кирпича, терракоты и изразцов. Архитекторы возводили в кирпичном стиле и храмы, и особняки, и обычные жилые дома, придавая им нарядность, выкладывая орнаменты из цветного кирпича. Широкое применение кирпичный стиль также получил и в постройках промышленного и общественного назначения.

Таким образом, со второй трети XIX в. в Санкт-Петербурге начинается процесс формирования новой рациональной архитектуры, которая начала внедряться в практическую деятельность архитекторов. Происходил этот процесс с заметным запозданием от западных стран в силу экономического и технического отставания России, которая намного позже станет на путь капиталистического развития и промышленной революции.

Классические ансамбли первой трети XIX в., так называемого «золотого века» петербургского градостроительства, постепенно теряет былую популярность. С середины XIX в., когда в полную силу вступает эпоха эклектики, градостроительство утрачивает прежний классический помпезный размах и ансамблевую направленность [43, c. 19]. Структура площадей, улиц и кварталов, в основном оставалась прежней, но все больше обрастала плотной застройкой, имеющей тенденцию роста вверх. Бурная индустриализация второй половины XIX в. приводит к стремительному росту промышленной зоны на окраине города. К концу XIX в. интенсивность строительства все больше возрастает. Архитектуру классической эпохи поглощают многоэтажные жилые дома, общественные и коммерческие здания.

С 30-х годов XIX в. в стране разворачиваются социальные и экономические преобразования, которые отразились во всех аспектах архитектурного творчества, в том числе и стилях архитектуры Санкт-Петербурга. Архитектура большого города уже не могла обойтись без смешений и гибридизаций [48, c. 172]. Санкт-Петербург с его научно-техническим прогрессом, с ростом промышленности и экономики постепенно отвыкал от однородной и эталонной системности барокко и классицизма XVIII в. Пробуя себя в разных стилях, архитекторы и художники тем самым прокладывали себе путь к новым средствам выразительности, разрабатывали в функционально-техническом и художественном отношении новые, ранее неизвестные архитектурные структуры [41, c. 472]. Позже искусствоведы назовут это явление эклектикой, наделив его неким негативным смыслом. Так, историк искусства Курбатов В.Я. в своем художественно-историческом очерке о Петербурге дает крайне отрицательную характеристику эклектическому направлению, добавляя каждому из его стилей приставку «ложный» (ложный классицизм, ложный ренессанс, ложная готика, ложное барокко, ложнорусский стиль). Он обвинит архитекторов не только в слепом подражании, но и в том, что они разучились хорошо строить, назовет их сооружения слишком мелочными, маловыразительными и невпечатляющими [51, c. 150]. В некоторой степени с оценкой Курбатова нельзя не согласиться, и с ускоренными темпами развивающегося строительства, и с бесконечной конкуренцией в нем, во многих эклектических постройках XIX в. уровень зодчества падает. В отличие от работ архитекторов XVIII – начала XIX вв. постройка перестает быть организмом, доведенным до совершенства красоты, теперь в ней важна оригинальность, за счет нагромождения деталей, «понадерганных из разных источников» [51, c. 152]. Действительно, в массовом строительстве встречались примеры «безвкусия» смешения стилей. Но совершенно справедливо отметил Р. П. Костылев, что все зависит от чувства меры и гармонии, от мастера, который ими должен обладать [48, c. 172].

В XIX в., исходя из определяющих его черт мировоззрения, ордерная система становится недостаточной для воплощения всего многообразия представления о мире. Вследствие чего происходит переход от классицизма к архитектуре «выбора», эклектики. В обществе назревает практическая потребность в новых архитектурных формах, развиваются новые направления, происходит обращение к разным историческим периодам и творчеству народов мира. Вековое восхищение античными образцами подвергается сомнению, на смену приходит многостилье заимствованное из различных эпох. Многостилье эклектики явилось результатом разрушения монизма архитектурной системы. На смену единства ордерных форм приходят равнозначность, равномерность, взаимозаменяемость и декоративность стилевых форм, где «все красивы, все хороши, все допустимы» [46, c. 35]. В результате, изменения произошедшие в эклектике, ведут к утрате единства, целостности и иерархичности системы зодчества, к исчезновению архитектурных закономерностей, и как итог – приводят к упадку архитектуры.

# ГЛАВА 4. МОДЕРН – АРХИТЕКТУРА НОВОГО СТИЛЯ

## 4.1 Особенности идейно-художественного развития модерна в России

Рубеж XIX – XX вв. (1890–1910-е гг.) становится переломным периодом, начинающим новую эпоху в Российской империи, в обществе происходит изменение в сознании и мировоззрении. Начальная точка этих изменений связывалась со страшным бедствием 1891–1892 гг., голодный год унес миллионы человеческих жизней [17, c. 273–274]. В обществе формируется кризисное сознание, наступает ощущение рубежности эпохи, предчувствие катастрофичности, конца, бессмысленности существования. Противоречивое психологическое настроение эпохи, где отчаяние сменяется надеждами, отрицание настоящего верой в будущее, наполняло мироощущение общества напряженностью [46, c. 270]. В связи с пересмотром мировоззренческих основ, однолинейного развития природы и общества, кризисом теории прогресса, начинает формироваться понимание двухмерного подхода к мирозданию действительности, человеческой индивидуальности и обществу. В связи с этим усиливается интерес общественности к социальному устройству, к будущему России, к процессам общественной жизни, растет понимание неизбежности перемен. Происходит перелом и в представлениях о сущности искусства и его общественной роли, это приводит к пересмотру его содержания, идеалов и форм.

К концу XIX в. в России эклектика в основном исчерпала себя, превратившись в систему самоповторов. Постепенно стали формироваться принципы нового стиля, получившего в России название «модерн», охватившего все виды искусства. Архитектура модерна выступает против подражательства и каноничности, утверждая принцип современности и новизны. Каждый период в архитектуре ассоциировался с новым или современным, но название закрепилось только за течением в искусстве рубежа XIX–XX вв. Стремление к обновлению захватывает все области искусства, начинается общее движение за его обновление, соответствующее современному миропониманию. Преобразование жизни в представлении модернистов должно было происходить не революционным путем, а путем изменения мира и человека через искусство. В противовес нормативности и подражательности архитектуры модерн стремится создать новую, лучшую, оригинальную и эстетически выверенную. По мнению сторонников модерна, только «новый стиль» может «создать новую архитектуру, которая будет шагом вперед, а не топтанием на одном месте, на которое обрели архитектуру мертворожденные каноны ренессанса, и выйти из заколдованного круга бессмысленных подражаний» [18, c. 9]. Требования «нового стиля» вызывает неприязнь к эклектике и отрицание классицистических норм и правил, что приводит к дискредитации архитектурных традиций и правил вообще.

Архитектура модерна, отрицая эклектику, одновременно и опирается на нее в общих эволюционных связях. Модерн, так же как и эклектика содержит в себе идею развития историзма. Неприятие стилевых штампов и шаблонов сближает его с принципом антиакадемизма эклектики, что, несомненно, в еще большей мере проявляется в самом модерне. Он отрицает не только ордерные формы, но и саму архитектуру середины и второй половины XIX в. В системе композиций модерна, как и в эклектике в стилеобразующем принципе сохраняется равнозначность, с той лишь разницей, что в эклектике равнозначность распространяется на элементы одного класса, а в модерне признаются элементы различных классов, все из которых одинаково значимы и взаимосвязаны. Таким образом, очевидна близость модерна к эклектике, но в то же время он представляет собой самостоятельную ценность, имеет собственную идеологию, что выделяет его в самостоятельный стиль, определяя его историческое место [38, c. 15].

Особое внимание в модерне уделяется декору. Модерн использует два типа декора: функциональный, неотделимый от конструкции (окна, остекления, лестничные пролеты, ограждения балконов и крыш, карнизы, эркеры и т. д.); и, собственно, нефункциональный декор – панно, орнамент, живопись. Декор в модерне не несет сугубо декоративную функцию и является неотъемлемой частью формы. Декоративные элементы как бы символизируют конструкцию, а конструкция, в свою очередь, символизирует декор, орнамент. Таким образом, построение композиции здания на взаимодействии, взаимопроникновении с различными по назначению элементами и собственно декором. Такое построение композиции явилось воплощением системы взглядов в обществе конца XIX в., основанной на неразрывном единстве противоположностей.

В отличие от стилизаторства эклектики принципом формообразования в модерне является стилизация, отличительной особенностью которой является предпочтение общего частному. Иначе говоря, стилизация, используя формы первоисточника, не стремится воспроизвести его исторически достоверно, а наоборот предполагает искажение форм прототипа для создания на их основе сооружения, представляющего собой живой организм в котором полезное преобразуется в прекрасное [46, c. 206]. Исходя из этого, были выработаны основные приемы модернизма: игнорирование геометрически четких форм, избегание прямых углов и строгой вертикали, использование извивающихся, скользящих и волнообразных линий и рельефов. Благодаря таким приемам здания обретают подчеркнутую плавность или выглядят словно обрубленные, используя срезанные углы форм и трапециевидные мотивы. Таким образом, здания модерна предстают в динамике, растекающимися и неустойчивыми, проецируя аналогию с живым организмом.

К концу XIX в. все больше проявляется интерес к естественным наукам. В мировоззрении общества вековым традициям противостоит вера в науку и прогресс. Становится популярным естествознание, наука о природе. Наблюдается стремление к исследованию, познанию и использованию закономерностей природы, к пониманию механизма строения и функционирования живых организмов. Такой принцип отношения модерна к природе не обязывала к воссозданию правдоподобных, натуралььных природных форм, они выражаются метафорически. Таким образом, архитектурная форма представляется и конструируется по подобию живого организма. Исходя из такого отношения к природе в модерне формируется и отношение к идеалу красоты, красота представляется непостоянной и изменчивой категорией, неизменной остаются лишь связи человека с природой. [25, c. 490].

Развитие железорудной и металлообрабатывающей промышленности дала возможность широкого применения металлов в конструкции сооружений. Сторонники модерна делают упор на поиски специальных новых приемов, благодаря которым не только воплощается рациональность приминения материалов и конструкций, но и создается их художественный эффект. Таким образом, любой материал, в том числе и металлические детали и кострукции используются в модерне функционально и декоративно одновременно. Заслуга модерна в том, что он раскрывает художественные возможности металла и каркаса. Исходя из свойств железа (ковкость, легкость, твердость, способность полироваться, прозрачность, соединение железного каркаса со стеклом), модерн открывает ему широкую область применения, используя его эстетическую выразительность. Использование металла в модерне дополняется ассортиментом облицовочных и отделочных материалов (фактурная штукатурка, обработанный и необработанный естественный камень, глазурованный или облицовочный кирпич, стекло, витражи, зеркала, изразцы, майолика, дерево и др.). Фактура и цвет отделочных материалов становятся важнейшим средством архитектурной выразительности. Для мастера модерна главным становится утилитарность формы и цвет [31, c. 21].

Таким образом, интерес к новым материалам и конструкциям связан с воплощением новой концепции здания как организма. Ценность материалов и конструкций представляется модернистами, прежде всего, как средство реализации новых художественных идеалов. Помимо полезных свойств, материал, по мнению модернистов, имеет способность влиять на чувство человека и на его ощущения.

Отказываясь от ориентации на архитектуру нового времени, модерн ищет поддержки в прошлом, в средневековье. Романтическое миропонимание, ориентированное на эпоху Средневековья, значительно расширил список стилей по сравнению с XIX в. Архитекторы стали обращаться к русскому средневековому и раннего нового времени зодчеству, деревянному зодчеству, использовать языческие мотивы, различные варианты английской архитектуры XVI в. мотивы Востока, в частности, обращение к японской культуре. Привлекают модернистов искусство древнего Египта, Черной Африки, нативных народов Америки и полинезийское искусство. Средневековье и древнее искусство идеализируется за его целостность и народность, за близость принципов формообразования зодчества, безотносительность к формам. Продолжая популяризировать идеи о возможности самостоятельного пути развития архитектуры, модерн выступает за возрождение ремесел, как олицетворения единства жизни и искусства, что отсутствовало в фабричном производстве. Несмотря на утопичность такого желания в эпоху индустриализации, это привело к подъему прикладного искусства в России. В связи с этим, стремясь создать всеохватывающее искусство, проявляется универсализм мастера-модерниста [46, c. 308].

Модерн основан на принципах демократизма, ориентации на общечеловеческие ценности, общедоступность красоты, эгоцентризм, на непринятии социальной дифференциации, создавая искусство общенародное и доступное. Одновременно с этим, архитектура модерна, как и всего направления в искусстве, можно рассматривать как интеллектуальный стиль, наполненный глубоким подтекстом, раскрытие и понимание которого рассчитано на те слои населения, которые способны постичь скрытые смыслы, аналогии с современностью, метафоричность, аллюзорность и символизм содержания. В этом проявляется заложенное в модерне диалектическое единство противоположностей.

Архитектура Санкт-Петербурга рубежа XIX–XX вв. теоретически основывалась на европейских школах французского и бельгийского ар нуво, австрийского сецессиона, немецкого югендштиля, возникших немногим раньше. Особенное развитие получило такое направление модерна, как «северный модерн», более точно называемое северным романтическим стилем, являвшееся течением романтического национализма в странах Скандинавии, в том числе и в тесно связанном с ними Санкт-Петербурге. Скандинавское романтическое течение, благодаря своей выразительной холодности и характерности для региона, смог привлечь к себе внимание Петербургских архитекторов. Петербургский «северный модерн» развивался уже под влиянием финской и шведской архитектурных школ. Архитектура «северного модерна», особенно в отношении многоквартирных доходных домов, отличается грубостью и массивностью форм, пропорциональностью и особой ориентацией на средневековую архитектуру Северной и Западной Европы, а также на фольклор скандинавских стран. Вся эта историческая основа, смешивалась со строго неклассическими формами, создавая крайне неорганичный, но визуально и конструктивно смелый, лишенный межстилевой диффузии пейзаж. Наибольшее распространение «северный модерн» получил в архитектуре дачных построек, усадьб и особняков, где стиль был огражден от возможности быть обвиненным во внекомпозиционности и разрушении целостности городского единообразия. Самыми значимыми представителями данного направления модерна, работавших в Санкт-Петербурге, были архитекторы: Ф. И. Лидваль, А. Ф. Бубырь, Н. В, Васильев и В. П. Апышков, Е. Ф. Шреттер.

Главным принципом модерна, как общекультурного направления, является многоуровневая интеграция всех элементов и форм искусства, скомпонованных между собой, не требующая дополнительных художественных элементов. В отличие от предшествующей архитектуры эклектики, архитектура модерна не нуждалась в какой-либо конкретной исторической привязке или ассоциации, так как не имела прямого исторического прототипа и политической ангажированности. Внешний образ архитектуры модерна в полной мере формируют сами архитекторы, опираясь лишь на духовные и умственные настроения переходного периода.

Модерн не создал нового стиля в традиционном понимании, но осознать все его своеобразие и увидеть систему можно только отказавшись от сравнения модерна с академическими традициями архитектуры. При таком подходе модерн выступает как самостоятельное архитектурное явление, сформированное определенным миропониманием и отношением к искусству [46, c. 180].

Модерн в России представлял собой переосмысление европейского искусства, воплощал соединение различных исторических традиций в синтезе с прогрессивными идеями, стремясь к единству красоты и пользы. Появление модерна к концу XIX в. было символично и своевременно. Эпоха сама диктовала рождение модерна. Стремительный технический прогресс, появление самоходной техники, радио, телефонов и телеграфов, рост городов и их населения, приводят к обновлению всех сфер человеческой жизни, изменению мировоззрения в целом. Все эти факторы рождают в обществе неопределенность перед будущим. В связи с этим возникает новый стиль, который претендует на право быть не только новым стилем в искусстве, но и призван организовывать микромир человека. Возрождая старые ценности, новый стиль был направлен на поиски будущего, поражая смелостью, глубиной и новизной, являясь как бы в целом стилем жизни.

## 4.2 Модерн в архитектуре Санкт-Петербурга

Раньше всего приемы модернизма в архитектуре Санкт-Петербурга заявили о себе в архитектуре особняков. Сооружения этого типа наиболее характерны для выражения данного стиля. В многообразии приемов планировки особняков Санкт-Петербурга воплощается единый принцип, который вполне соответствует учению Раскина, где искусство бытовой вещи является основополагающим в иерархии всех искусств [32]. Для реализации идеи создания духовного микромира семейного дома, были объединены усилия архитекторов, художников, инженеров, конструкторов, сантехников. Модерн создает здания, согласно желаниям индивидуума, которые соответствует вкусам, привычкам и образу жизни заказчика. В связи с этим большое внимание уделяется бытовым удобствам, комфорту, уюту и гигиене. Следует отметить, что комфортабельность жилых домов, продиктованная развитием цивилизации (электричеством, паровым отоплением, водопроводом, телефоном, лифтом и др.), в интерпретации архитекторов модерна должна была в обязательном порядке сочетаться с эстетическими качествами, причисляя благоустроенность быта к духовным ценностям.

Эталонным особняком Санкт-Петербурга считается особняк, принадлежавший балерине М. Ф. Кшесинской, построенный в 1906 г. по проекту архитектора А. И. Гогена, часто работавшего для семьи великого князя Владимира Александровича. Сооружение представляет собой целостную, но достаточно асимметричную и от того свободную и динамичную композицию разновеликих объемов. [53, c. 378–379]. Особняк Кшесинской представляет собой пример интернациональных наработок, в особенности венского сецессиона. Рационалистическая логика сочетается в особняке с чисто декоративными элементами, верхняя граница каменной облицовки разрезает фасад надвое, деформируя всю его тектонику [42, c. 37]. Здание обрамлено ансамблем из кованых металлических элементов: круговая ограда, ворота и калитка, решетки балконов и навершия дымоходных труб, элементы каркаса окон и фонаря, стилизованные лавровые венки на фасадах [43, c. 120].

Еще одним выразительным модерновым особняком Санкт-Петербурга является дача жены булочного мастера Е. К. Гаусвальд, руки архитекторов В. И. Чагина и В. И. Шене, расположенная на каменном острове. Дача построена в неоромантическом направлении раннего модерна, с преобладанием мотивов средневековой архитектуры Западной и Северной Европы, скомбинированным между собой, в сложную композицию готических и романских форм. В фасадах здания одновременно используются как дерево, так и кирпич, камень и плитка «кабанчик». Постройка, что характерно для модерна, лишь стилистически отсылает к своему собирательному прообразу, в данном случае к средневековой архитектуре, подчеркивая главный формообразующий метод архитектуры модерна. Дача Гаусвальд, является прекрасным примером американской модерновой архитектуры, которая выражалась преимущественно в дачных постройках. В 1904 г. В. И. Шене построил свой особняк-дачу на другом берегу Большого канала, напротив дома Гаусвальд. Собственная дача была также выстроена в духе неоромантизма, и от более ранней работы Шене отличалась большей лаконичностью и чистотой форм, представляя собой внешне переходную форму между ранним и поздним модерном. Дача Шене выделяется общей симплификацией фасадов и минимумом внешнего декора.

Одним из самых неординарных петербургских особняков в стиле модерн был особняк художника-карикатуриста П. Е. Щербова в Гатчине. Усадьба была построена в 1910-1911 гг. по проекту архитектора С. С. Кричинского как экспериментальный проект, по своим стилевым характеристикам близкий к зарождавшемуся из архитектуры модерна авангарду и пластичным постройкам «амстердамской школы». Особняк состоял из целого комплекса построек. Композиция дома имела расчлененный и несообразный характер, где каждый отдельный элемент был выполнен нарочито гротескным и гипертрофированным. Особняк состоит из двух функциональных частей: одноэтажной лицевой части для гостей, и двухэтажной с крышей-колпаком для семьи. Обе части здания взаимно и симметрично врезаны друг в друга, посредством чего достигается эффект динамического равновесия. Наиболее экспериментальным в проекте дома Щербова представляется обращение к первоосновам самой формы и сочленение ее с первоначалами пластики и архитектоники [43, c. 182]. Хотя стилистически особняк и представлял собой постройку позднего модерна с необычной экспрессией форм, все же обладал и выраженной архаикой по типу фахверковых элементов фасадов, каменных пристроек со средневековыми щипцами, псевдобашекой в составе основного массива здания.

В многообразии особняков наиболее полно отражено стремление модерна к новизне, уникальности и органичности, желание абстрагировать человека от неспокойного ритма жизни большого города развитого индустриального государства в мир комфорта, уюта и духовного благополучия.

Особое место для архитектуры модерна Санкт-Петербурга занимают доходные дома, бывшие самым распространенным типом построек на протяжении середины XIX – начала XX в., сформировавшие основной пласт застройки города: от единичных зданий до целых кварталов. Доходные дома включали большой комплекс хозяйственно-бытовых помещений, разных функций, магазины, аптеки и различные учреждения. Таким образом, доходные дома по своей сути обязанные быть многофункциональными сооружениями, а также в виду своей частной принадлежности владетелю, стали, наряду с особняками, основным объектом воплощения идей архитекторов-модернистов. Общая структура доходных домов, как внешняя, так и внутренняя претерпела крайне незначительные изменения за все время своего развития. В независимости от общего архитектурного стиля доходного дома, он, в первую очередь должен был соответствовать своему первичному назначению, а также ряду строительных ограничений, по высоте, размеру дворов и занимаемой территории. Единственной возможностью визуальной рекламы при данных ограничениях был фасад здания. Уже в период эклектики складываются основные черты и условности визуального оформления доходных домов: разновидные формы многоэтажных эркеров и фонарей, остекленные витрины первых этажей, наличие декоративных башенок. Модерн же во много копировал основы организации фасадов эклектики, но, по мере развития стиля, организовывался на два направления: выявление однородности элементов фасада и формирование асимметричной композиции и индивидуализации форм.

В оформлении доходных домов, и в архитектуре вообще, архитекторы-модернисты уделяли особое внимание декорированию фасадов и интерьеров, не только жилых помещений, но и парадных и холлов. Применялись кованые элементы отделки фасадов, ограждения лифтов и лестниц, сами лестницы, оконные решетки и т. д., как правило, принимавших ажурные изгибы. Окна украшались сложными полихромными витражами, изображавшими разного рода композиции или даже сюжеты. Подобное визуальное решение применялось и в отделке плиткой, майоликой или мозаикой, внешних фасадов и внутренних помещений, при этом графическая композиция, как правило, изобиловала аллюзиями на романтические мотивы, мифологические аллюзии близкие к эллинизму, Древнему Египту или скандинавскому эпосу. Также в графике фигурировали флоральные мотивы: травы, цветы, преимущественно маки, лилии и подсолнухи, отдельные простые линии или же многоуровневое нагромождение пучков и переплетений. Популярны в декоре были и многочисленные анималистические образы, где каждое животное выражало конкретный смысл. Особое значение отдавалось и объемному рельефу, причем его формы могли быть, как и совершенно новыми, не свойственные прошлым стилям, так и свободно повторять классические мотивы лепнины ордерной архитектуры, например венки-гирлянды, впервые примененные в новом стиле архитектором Ф. И. Лидвалем.

Таким образом, модерн не ставит своей целью через форму и стиль конкретно предать социально-политический стиль сооружения и его назначение, он стремится через форму и стиль к выражению общечеловеческого. Воплощением этого послужило использование символизма форм. Через символические образы архитекторы пытаются передать образ современной им действительности, выразить желанную органическую целостность мира, так называемый идеальный мир. Все орнаментальные мотивы в модерне наделены, символическим смыслом, метафоричностью, многозначностью. Архитекторы в своих работах предпочитают природные мотивы, заимствованные из древнерусского и народного искусства, символы, олицетворяющие собой жизнь, радость счастье, молодость, красоту и символизирующие изменчивость, неустойчивость и ощущение неуверенность, страшные, мрачные мотивы. Благодаря таким приемам архитектура модерна Санкт-Петербурга получает великолепную возможность запечатлеть эмоциональное состояние жизни общества на рубеже эпох.

По сути, первым доходным домом Санкт-Петербурга в стиле модерн стал пятиэтажный дом архитектора Г. В. Барановского, построенный им самим же в 1897 г. Дом Барановского все еще значительно связан с архитектурой поздней эклектики, как продолжение тенденций кирпичного стиля с преобладанием общего рационализма постройки. Рациональные направления в архитектуре дома, выходят на новый уровень, разрушая тогдашние представления о конструкции, и ее утилитарных возможностях. Здание снабжено ленточными сплошными балконами, визуально и конструктивно разделяющими этажи, а также висячей галереей, сообщая главный и дворовый корпуса, с возможностью выхода через общую парадную, ведущую на главную лестницу с лифтом. Подобное решение с сообщающимися корпусами, позволило жителям дворовых корпусов пользоваться парадным входом с улицы, как бы минуя эстетический диссонанс дворовых неукрашенных фасадов. Доходный дом Барановского, был не богато украшен декоративными элементами, что подчеркивало его отход от разновидного оформления этажей периода эклектики. Внешний вид дома Барановский формирует исключительно за счет его функциональных элементов, исключая лишь ажурные ограждения балконов и парадной лестницы.

Петербургский модерн породил массу архитектурных экспериментов, с применением как стилевых заимствований из других архитектурных модернистских школ, так и совершенно новые, уникальные и импрессивные приемы. Именно к периоду зрелого модерна намечается разделение на эстетическое и рационалистическое направления. В постройке жилых домов Санкт-Петербурга архитекторами умело применялась программность красоты модерна (стремление украсить жизнь и сделать ее радостней и прекрасней), где стилем не всегда выражалось назначение здания, это делалось для того, чтобы фасадом создавалось обманчивое представление о просторе, большом количестве света и воздуха, скрывая стесненную многоквартирность внутреннего объема дома [25, c. 490]. В эстетико-романтическом направлении отметилось большинство петербургских архитекторов-модернистов. Одними из самых выразительных построек петербургского модерна явились доходные дома архитектора А. С. Хренова. В модерновых домах Хренова, прослеживается влияние в особенности бельгийской школы ар-нуво, здания отличались яркостью и торжественностью неоднородных форм, наполненных плавностью и обилием мягких изгибов. В 1901–1906 гг. зодчий В. В. Шауб создал целый архитектурный ансамбль в стиле модерн на многоугольной площади Каменного острова. Ансамблю многоугольной площади был наполнен мотивами немецкого югендштиля, в частности обилие необарочных форм в конструкции многогранной постройки доходного дома.

Развернувшееся в начале XX в. активное строительство, вызвало появление ряда новых архитектурных тем и типов построек: универмагов, торговых домов и рядов, народных домов, кинотеатров, жилих комплексов и гаражей [42, c. 13]. Так, наиболее яркими представителями архитектуры модерна в Санкт-Петербурге стали постройки, явившиеся символом развития капиталистических отношений в Российской империи. Постройки магазинов и торговых домов были вынуждены своим внешним видом привлекать покупателей и демонстрировать богатство их владельцев. В связи с этим, архитекторы применяли при постройке подобного назначения зданий к новаторским чертам в совмещении с роскошностью и помпезностью. Одним из таких зданий является Торговый дом братьев Елисеевых, чаще упоминаемый как «Елисеевский магазин», построенный в 1902­–­1903 гг. Торговый дом купцов Елисеевых специализировался на торговле экзотическими колониальными товарами, винами, фруктами, табаком и т.д. Здание было возведено по проекту пионера петербургского модерна Г. В. Бараносвского, неоднократно работавшего для Григория Григорьевича Елисеева, бывшего тогда управляющим семейным товариществом. Торговый дома братьев Елисеевых был возведен в среде классической застройки Невского проспекта, и его внешний облик считался общественностью крайне противоречивым и инородным для ансамбля городского центра [49, c. 93]. Здание построено в стиле модерн, с каркасно-рамной конструкцией, и элементами классической архитектуры, вроде общей структуры карнизного членения, дорического фриза, скульптур и крупного барочного декора. Главной визуальной особенностью композиции сооружения является витраж главного фасада, высотой в половину сооружения, заключенный в массивную каменную арку. Здание торгового дома Елисеевых также выделялось и оригинальной внутренней компоновкой: первый этаж отдан под магазины, второй под концертно-театральный зал, а третий под ресторан. Три торговых ряда были украшены зеркалами, цветными витражами и лепниной.

Творение Барановского на Невском проспекте стало первым представителем так называемого «купеческого модерна» в Санкт-Петербурге. В том же 1902 г. на Невском проспекте началось строительство еще одного дома со схожими стилистическими особенностями – дом филиала американской компании «Зингер», по проекту П. Ю. Сюзора. Такие постройки как дом Зингера, дом Елисеевых, универмаг «Эсдерс и Схейфальс» архитектора К. Н. Рошефора, объединяет стилистическая близость к композициям стиля боз-ар, появившегося еще в период классической архитектуры во Франции и переживавший свой второй подъем одновременно с модерном на рубеже XIX–XX вв. Стиль боз-ар был характерен для наиболее экономически развитых государств, в частности США, что и накладывало целевую направленность стиля в отношении таких типов построек, как торговые дома, филиалы зарубежных акционерных обществ, банков и т. д.

Среди торговых зданий позднего рационалистического модерна выделяются Универмаг Гвардейского экономического общества и Новый Пассаж. Оба этих здания являются примерами рационалистического модерна, а конструктивно и вовсе, могут считаться представителями конструктивизма. Универмаг Гвардейского экономического общества, возводимый целым рядом видных архитекторов и конструкторов, в своей новаторской протоконструктивистской структуре содержит черты неоклассики, колонны на входе в атриум, многочисленный пилястры второго яруса, увенчанного с одного из фасадов, фронтоном классической формы.

В конце XIX в. в Санкт-Петербурге в связи с развитием культурной заинтересованности широких масс населения и увеличением уровня их культурной жизни, стали появляться новые сооружения культурного назначения, такие как Народные театры и Народные дома. В Народных театрах и Народных домах, как правило, объединялись многочисленные комплексы различного назначения: библиотечные и читальные залы, гимнастические и спортивные залы, учебные научно-культурные помещения, обширные зоны рекреации, буфеты, чайные и столовые.

Один из первых Народных домов в Санкт-Петербурге был построен архитектором Г. И. Люцедарским в 1899-1901 гг. в Александровском парке у Кронверкского проспекта. Этот Народный дом был назван в честь правящего императора Николая II. И являлся самым крупным сооружением подобного типа в Российской империи. В Здании находилось два театральных зала, в общей сумме на 4300 мест, отдельный концертный зал, и вместительную столовую. В 1911–1912 гг. Г. И. Люцедарским к зданию было достроено помещение Оперного зала. Одной из отличительных черт Народного дома императора Николая II, стал выполненный из стекла и металлического каркаса массивный купол. Также и само здание было выполнено с применением металлических каркасов, перекрытий и обилием железобетонных конструкций.

Еще одним выдающимся архитектурным памятником общественных заведений эпохи модерна стал Народный дом графини С. В. Паниной, также называемый Лиговским Народным домом. Народный дом был построен в 1901–1903 гг. архитектором Ю. Ю. Бенуа на средства самой графини Паниной для семей рабочих в районе Лиговского проспекта. В Здании были театральный зал, лекционные и читальные аудитории, школа для рабочих, учебные мастерские, обсерватория и юридическая консультация. Само здание выполнено в стиле зрелого рационалистического модерна, с функциональным внутренним пространством, вытянутыми сплошными окнами для лучшей инсоляции и освещения, и общей конструкцией помещений отвечающей назначению. Внешнее оформление здания построено на сочетании красного кирпича со светлой штукатуркой, в композиции готических форм.

В связи с развитием транспортной промышленности, в особенности налаживания производства легковых автомобилей в Российской империи, с открытием автомобильного отделения на Русско-Балтийском вагонном заводе, появляется необходимость в создании специализированных построек для непосредственного хранения и обслуживания самодвижущейся техники разных классов. Таким образом, к концу первого десятилетия XX в. появляются первые в России автомобильные многоярусные гаражи и мастерские, как правило, совмещенные в единый утилитарный комплекс. Первым примером такого многофункционального сооружения стал четырехэтажный гараж, принадлежащий автомобильной и экипажной фабрике К. Л. Крюммеля, построенный в 1909 г. Здание представляло собой строго функциональную постройку, внешний облик которой напрямую соответствовал ее назначению. Помимо сборки, покраски и ремонта автомобилей, в гараже фабрики Крюммеля также присутствовал и автомобильный магазин с конторой. Сама конструкция гаража состоит из железобетонного каркаса и пустотелых бетонных блоков, крыша же, для практических целей была сделана плоской. Гараж оснащался грузовым лифтом для автомобилей, стальными рольставнями в боксах для автомобилей [42, c. 57]. По мере распространения автомобилей в Санкт-Петербурге, до начала Первой мировой войны, было построено еще несколько подобных гаражей, причем каждый гаражный комплекс становился все более технологичным и оснащенным. Гаражи и мастерские, целиком демонстрировали собой свою утилитарную функцию, и являлись высшей формой протоконструктивизма, существовавшего в реалиях господствующего модерна и неоклассики ретроспективизма.

Таким образом, в модерне запечатлено художественное воплощение настоящей ему эпохи. Модерн отрицает существующие каноны и нормы, выступает за обновление общества и преобразование жизни, провозглашает культ чувства и красоты, устанавливает связь «полезного и прекрасного». Творчески раскрывая и преобразуя окружающую действительность, модерн стремится к многообразию форм, приемов, материалов, ритмов, с целью воздействия на чувства и эмоции.

Модерн воплощает систему взглядов основанных на единстве противоположных начал, образующих органическое целое. В модерне смоделировано и запечатлено новое отношение к миру, и новое понимание места и роли человека в нем как единство противоположностей. В соответствии с идеями о роли бессознательного в жизни человека, в модерне повышается интерес к духовной стороне жизни, увлечение психологическими проблемами природы человека, что приводит к фокусу на общезначимое и общечеловеческое. В связи с этим, модерн не стремится к выражению социально-политического идеала в архитектурной форме, несмотря на сохранявшуюся злободневность этих вопросов, архитектурная форма выражения, изменяясь, теряет конкретность, сосредотачиваясь на трансляции общечеловеческого драматизма исторического процесса.

Просуществовав на протяжении нескольких десятилетий, модерн прошел стремительную эволюцию от образной и декоративной романтической усложненности, к рациональности, подойдя к своему планомерному завершению. В начале XX в. упадок модерна был ознаменован всенарастающим революционным движением, антагонистом которого всегда выступал новый стиль, а также потерей связи «полезного и прекрасного», обусловленной прогрессом и бурным ростом городов и их населения, нуждавшихся в массовом и недорогом жилье. Все эти изменения, безусловно, противоречили общей цели модерна – преобразования мира. Концепция модерна, направленная на создание уникальных образцов, исключает возможность существования стиля модерн в сложившихся реалиях. Историческое место модерна в развитии архитектуры было обусловлено тем, что хоть модерн и не создал нового стиля в традиционном понимании, он положил начало новой эпохе в развитии архитектуры.

Таким образом, модерн преломляет через себя остроту рубежности своей эпохи, выражает в архитектуре органическое понимание исторического процесса.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги работы, можно сделать следующие выводы, что архитектура Санкт-Петербурга XIX – начала XX в. не развивалась сама по себе, ее развитие происходило в русле исторических процессов. Рассмотрев основные архитектурные памятники Санкт-Петербурга XIX – начала XX в., и проанализировав их стилевые особенности, и сами стили, можно проследить зависимость архитектуры от развития науки и техники, от социально-классового устройства общества, от идеологии и устремления общества, от его практических потребностей.

Таким образом, зарождение, формирование и расцвет одних архитектурных стилей и упадок, и исчезновение других происходят под воздействием определенных исторических обстоятельств.

Возникновение и развитие классицизма, эклектики и модерна в архитектуре Санкт-Петербурга XIX – начала ХХ вв. рассматривались в работе исходя из идейно-художественных предпосылок, их взаимосвязи с общественно-политическими, философскими и эстетическими идеями и с точки зрения самого архитектурного процесса. В результате были сделаны следующие выводы:

Архитектура классицизма, пришедшая на смену барокко, своими принципами и законами построения соответствовала идейно-эстетическим воззрениям общества и была востребована в период экономического роста и политического подъема Российской империи.

На смену высокому классицизму, утратившему свою идейную составляющую и прогрессивный характер, со второй трети XIX века в определенных исторических условиях приходит и утверждается новое направление в архитектуре – эклектика. Смена художественных идеалов, новые возможности и жизненные потребности подтолкнули к поиску нового творческого метода, который был направлен к архитектурному наследию всех стилей и скорректирован принципом «умного выбора». Используя исторические стили, архитекторы эклектики, определенным образом переосмысливали их применительно к новым задачам, что отличало разнообразные неостили от их исторических прототипов. Принцип выбора, который был положен в основы эклектики, воплощался не только в отделке зданий, но и в использовании функциональных и конструктивных решений, новых приемов планировки, в применении новых материалов и конструкций. Таким образом, в новых исторических условиях, в силу сложившихся тенденций в обществе, для нового стиля была характерна утилитарность, а высокие идейно-художественные проблемы отходили в сторону. Архитектура эклектики в значительной мере утратила героический пафос, который так ярко воплотился в архитектуре высокого классицизма.

Именно эклектика, во всем своем многообразии и бессистемности дала подспорье для развития нового во всех смыслах и обличиях всеобъемлющего стиля модерн. Многостилье эклектики и отсутствие в ней строгой привязанности к историческим прототипам, дало возможность архитекторам-модернистам работать вне устоявшихся рамок искусства и полностью полагаться на сугубо личное понимание и восприятие эстетики. Все эти факторы сложили как мировое, так и нишевое направление в искусстве, в частности в архитектуре. Модерн в отличие от предшествующих ему стилей отражал не просто общественное и персональное настроение, а скорее новую форму мышления, явившись основным элементом пертурбации в искусстве, что характеризует будущее развитие человечества в XX веке.

Каждый исторический период вносил в облик Санкт-Петербурга свои особенные черты. Многообразие стилистических направлений, переплетение и слияние стилей придали городу особую гармонию и законченное архитектурное целое.

Таким образом, рассмотрев и проанализировав архитектурные памятники Санкт-Петербурга XIX – начала XX в., очевидно следующее, что изменения исторических условий напрямую нашли свое отражение в архитектуре города, и способствовали эволюции ее стилей.

# СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**Источники**

1. Антонов В.В. Утраченные памятники архитектуры Петербурга-Ленинграда / В.В. Антонов, А.Б. Кобак. – Л.: Изокомбинат " Художник РСФСР", 1988. – 52 с.
2. Архитектурные новости. Дом для господина военного министра. [Электронный ресурс] – «Художественная газета». – 1841. – №5. – С. 4 – Режим доступа: <https://clck.ru/V5AFZ>. – Дата доступа: 12.01.2021.
3. Барановский Г.В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века: в 7-и т. [Электронный ресурс] / Г.В. Барановский. – СПб.: Изд-во редакции журнала «Строитель», 1902. – Т. 1. – 521 с. – Режим доступа: https://disk.yandex.by/i/rODOupEYfmgT8. – Дата доступа: 04.02.2021.
4. Барановский Г.В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века: в 7-и т. [Электронный ресурс] / Г.В. Барановский. – СПб.: Изд-во редакции журнала «Строитель», 1908. – Т. 2. – 746 с. – Режим доступа: https://disk.yandex.by/d/8FRN0Qz6fmge7. – Дата доступа: 04.02.2021.
5. Барановский Г.В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века: в 7-и т. [Электронный ресурс] / Г.В. Барановский. – СПб.: Изд-во редакции журнала «Строитель», 1904. – Т. 4. – 778 с. – Режим доступа: https://disk.yandex.by/d/Gw1T7r3ifmgih. – Дата доступа: 04.02.2021.
6. Белинский В.Г. Избранные философские сочинения /В.Г. Белинский – М.: Государственное издательство политической литературы. – 1941. – 267 с.
7. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений в 13 томах / В.Г. Белинский. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. – Т. 8. – 719 с.
8. Бенуа А.Н. Дворцовое строительство императора Николая I [Электронный ресурс] / А.Н. Бенуа, Н.Е. Лансере. – СПб.: тип. «Сириус», 1913. – 25 с. – Режим доступа: <http://romanovy.rhga.ru/upload/iblock/5fd/622-643.pdf>. – Дата доступа: 10.03.2021
9. Герцен А.И. Былое и думы: в 2 т. / А.И. Герцен. – М.: Художественная литература, 1969. – Т. 1. – 926 с.
10. Герцен А.И. Собрание сочинений в 30 томах / А.И. Герцен. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. – Т. 7. – 474 с.
11. Гоголь, Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / Н.В. Гоголь. – М.: Изд-во АН СССР, 1952. – Т. 8. – 815 с.
12. Городскiя поселенiя въ Россiйской имперiи: в 7 т. / СПб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1864. – Т. 7. – 647 с.
13. Дмитриев И.А. Путеводитель от Москвы до С.-Петербурга и обратно, сообщающий исторические, статистические и другие сведения о замечательных городах, местах и предметах, находящихся по дороге между обеими столицами [Электронный ресурс] / Сост. и изд. И.Д. [Дмитриев]. – Изд. 2-е. – М.: тип. Н. Степанова, 1847. – 660 с. – Режим доступа: <https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003570612>. – Дата доступа: 05.03.2021.
14. Достоевский Ф.М. Искания и сочинения / Ф.М. Достоевский. – М.: Сов. Россия, 1983. – 462 с.
15. Красовский А.К. Гражданская архитектура [Электронный ресурс] / А.К. Красовский. – СПб.: тип. воен.-учеб. заведений, 1851. – 581 с. – Режим доступа: <https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003572081>. – Дата доступа: 12.01.2021.
16. Кукольник Н.В. Новые постройки в Петергофе [Электронный ресурс] / Н.В. Кукольник // Художественная газета. – 1837. – № 11-12. – С. 175 – 177 – Режим доступа: <https://clck.ru/V59hn>. – Дата доступа: 05.01.2021.
17. Ламздорф В.Н. Дневник. 1891-1892 [Электронный ресурс] / В.Н. Ламздорф; Под ред. и с пред. Ф.А. Ротштейна. – М., Л. Academia, 1934. – 408 с. – Режим доступа: <https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004862008>. – Дата доступа: 11.02.2021.
18. Николаев Б.К. К вопросу об архитектурном образовании / Б.К. Николаев // Зодчий [Электронный ресурс]. – 1905. – №1. – С. 9. – Режим доступа: <https://disk.yandex.by/d/sn9jvKf4kKzgu>. – Дата доступа: 03.03.2021.
19. «Образцовые» проекты в жилой застройке русских городов XVIII-XIX вв. / Е.А. Белецкая, Н.Л. Крашенинникова, Л.Е. Чернозубова, И.В. Эрн; Под ред. В. Н. Иванова. – М.: Госстройиздат, 1961. – 206 с.
20. О даче фасадам для построения в столице домов вида не единообразного [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской империи: собр. 2-е. Т. 18. Отд. 1. СПб., 1844. С. 390 (1-я паг.). [Док.] 16949. – Режим доступа: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/309-t-18-1843-otd-nie-1-ot-16404-1747-1844#mode/inspect/page/394/zoom/4>.
21. Полевой Н. / Новѣйшія изслѣдованія и сочиненія касательно Восточной Литературы и Древностей / Н. Полевой // Московский телеграф. – 1825. – ч. 6 – № 21. – С. 76–89
22. Пржецлавский, О.А. Очерки петербургской жизни / О.А. Пржецлавский // Русская старина. – 1874. – Т. 11. – С. 451–665
23. Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2-х т. под ред. М.Ф. Овсянникова. – М.: «Искусство», 1974. – Т. 2. – 647 с.
24. Свиязев И.И. Практические чертежи по устройству церкви Введения во храм пресвятыя Богородицы в Семеновском полку в. С.-Петербурге, составленные и исполненные архитектором профессором Академии художеств [Электронный ресурс] / И.И. Свиязев, К.А. Тон. – М.: тип. А. Семена, 1845. – 35с. – Режим доступа: <https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_v19_rc_1191584>. – Дата доступа: 10.10.2020.
25. Соколов П. Красота архитектурных форм / П. Соколов // Зодчий [Электронный ресурс]. – 1912. – №49. – С. 475–511. – Режим доступа: <https://disk.yandex.by/d/s_vY75TmkL7do>. – Дата доступа: 03.03.2021.
26. Соллогуб В.А. Повести и рассказы / В.А. Соллогуб. – М. – Л.: 1962. – 391 с.
27. Стасов В.В. Избранные сочинения в трех томах / В.В. Стасов. – М.: «Искусство», 1952. – Т. 2. – 776 с.
28. Султанов Н.В. Теория архитектурных форм: каменныя формы : атлас с 464-ю чертежами и рисунками в тексте и атласом чертежей на 23-х листах [Электронный ресурс] / Н.В. Султанов. – 3-е изд. – М.: тип. Т-ва И. Д. Сытина, 1914. – 449 с. – Режим доступа: <https://archive.org/details/libgen_00198243/mode/2up>. – Дата доступа: 15.03.2021.
29. Тургенев Н.И. Россия и русские: в 2 ч. / Н.И. Тургенев. – М.: Типография Русского товарищества, 1907. – 190 с.
30. Фурманн П. Энциклопедия русского городского и сельского хозяина-архитектора, садовода, землемера, мебельщика и машиниста: в 3-х т. [Электронный ресурс] / Сост. П. Фурманн; Грав. К. Теребенев. – СПб.: В. Поляков, 1842. – 3 Т. – 150 с. – Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000199\_000009\_006756190. – Дата доступа: 05.03.2021.
31. Шехтель Ф.О. Сказка о трех сестрах: живописи, скульптуре и архитектуре / Ф.О. Шехтель // Мастера советской архитектуры об архитектуре: Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: в 2 т. / Под общ. ред. М. Г. Бархина [и др.]. – М.: Искусство, 1975. – Т.1. – С. 7-23.
32. Ruskin, John The Two Paths: being Lectures on Art, and Its Application to Decoration and Manufacture, Delivered in 1858–9 (1859) [Электронный ресурс] / John Ruskin, New York: Maynard, Merrill, 1893. – 298 с. – Режим доступа: <https://archive.org/details/twopathsbeinglecrusk/mode/2up>. – Дата доступа: 08.03.2021.

**Исследования**

1. Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства: в 2-х т. / М.В. Алпатов. – М.: Искусство, 1967. – Т. 2. – 234 с.
2. Антонов, В.В. Петербург: неизвестный, забытый, знакомый / В.В. Антонов. – М.: Центрполиграф, 2007. – 320 с.
3. Антонов, В.В. Петербург. Новое о старом / В.В. Антонов. – М.: Центрполиграф, 2010. – 413 с.
4. Антонов В.В. Святыни Санкт-Петербурга. Христианская историко-церковная энциклопедия / В.В. Антонов, А.В. Ковбак. – СПб.: «Лики России», 2003. – 432 с.
5. Венедиктов А.И. Западная Европа. Архитектура. – В кн.: История европейского искусствознания. Первая половина XIX века. – М.: «Наука», 1965. – 326 с.
6. Горюнов В.С. Архитектура эпохи модерна: Концепции. Направления. Мастера / В.С. Горюнов, М.П. Тубли. – СПб.: Стройиздат, 1994. – 359 с.
7. Грабарь И.Э., Лазарев В.Н., Кеменов В.С. История русского искусства: в 13-и т. / Аркин Д.Е., Коваленская Н.Н. Введение. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1961. – Т. 6. – 495 с.
8. Грабарь И.Э., Лазарев В.Н., Кеменов В.С. История русского искусства: в 13-и т. / Алексеева Т.В. Введение. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1963. – Т. 8. – 707 с.
9. История русской архитектуры: учеб. пособие для вузов / В.И. Пилявский, А.А. Тиц, Ю.С. Ушаков; под ред. Я.В. Зарицкого. – Л.: Стройиздат, 1984. – 512 с.
10. Кириков Б.М. Архитектура ленинградского авангарда. Путеводитель / Б.М. Кириков, М.С. Штиглиц; под общ. ред. Б. М. Кирикова. – СПб.: «Коло», 2008. – 384 с.
11. Кириков Б.М. Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома / Б.М. Кириков. – СПб.: Коло, 2012. – 576 с.
12. Кириков Б.М. Невский проспект. Дом за домом / Б.М. Кириков, Л.А. Кирикова, О.В. Петрова. – 3-е изд. – СПб.: ООО «МиМ-Дельта», 2009. – 382 с.
13. Кириченко Е.И. Архитектурные теории XIX века в России / Е.И. Кириченко – М.: Искусство, 1986. – 344 с.
14. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов / Е.И. Кириченко. – М.: Искусство, 1978. – 400 с.
15. Кириченко Е.И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века. / Е.И. Кириченко. – М.: «Галарт», 1997. – 431 с.
16. Костылев Р.П. Петербургские архитектурные стили (XVIII – начало XX века) // Р.П. Костылев, Г.Ф. Пересторонина. – СПб.: «Паритет», 2003. – 254 с.
17. Краско А.В. Дома купцов Елисеевых / А.В. Краско. – СПб.: Белое и черное, 1997. – 158 с.
18. Крюковских А.П. Санкт-Петербург. Памятники искусства. Художественно-исторический очерк / А.П. Крюковских. – СПб.: «Паритет», 2004. – 464 с.
19. Курбатов В.Я. Петербург. Художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы / В.Я. Курбатов. – СПб.: Лениздат, 1993. – 384 с.
20. Лисовский В.Г. Андрей Воронихин / В.Г. Лисовский. – Л.: Лениздат, 1971. – 141 с.
21. Лисовский В.Г. Архитектура России XVIII – начала XX века. Поиск национального стиля / В.Г. Лисовский. – М. «Белый город», 2009. – 567 с.
22. Маца, И.Л. О классике и классичности / И.Л. Маца // Проблемы архитектуры. Сборник материалов: в 2 т. / И.Л. Маца [и др.] ; под ред. А.Я. Александрова. – М., 1936. – Т. 1. – Гл. 1. – С. 3–11.
23. Микишатьев. М.Н. Проблема артефакта в петербургской архитектуре второй четверти XIX века / М.Н. Микишатьев // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8 / Под ред.  Е. Ю. Станюкович-Денисовой. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2018. – С. 311–323.
24. Овсянников М.Ф. Введение в книгу.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 2-х т. / М.Ф. Овсянников. – М.: «Искусство», 1964. – Т. 2. – 835 с.
25. Оль Г.А. Александр Брюллов / Г.А. Оль. – Л.: Лениздат, 1983. – 152 с.
26. Петрова Т.А. Андрей Штакеншнейдер / Т.А. Петрова. – Л.: Лениздат, 1978. – 183 с.
27. Пилявский В.И. Джакомо Кваренги. Архитектор. Художник / В.И. Пилявский. – Л.: Госстройиздат, 1981. – 212 с.
28. Пилявский В.И. Русские триумфальные памятники / В.И. Пилявский. – Л.: Типография № 12, 1960. – 56 с.
29. Пилявский В.И. Стасов. Архитектор / В.И. Пилявский. – Л.: Госстройиздат, 1963. – 252 с.
30. Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины XIX века / А.Л. Пунин. – СПб.: Лениздат, 1990. – 351 с.
31. Сарабьянов Д.В. О национальных особенностях романтизма в русской живописи начала XIX века / Д.В. Сарабьянов // Советское искусствознание ’73 – М.: Советский художник, 1974. – С. 119-121.
32. Сашонко В.Н. Адмиралтейство / В.Н. Сашонко. – СПб.: Лениздат, 1973. – 100 с.
33. Соболев П.В. Очерки русской эстетики первой половины XIX в. Ч. 1. – Л.: Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена, 1972. – 264 с.
34. Солкин В.В. Петербургские сфинксы. Солнце Египта на берегах Невы / В.В. Солкин. – СПб.: «Журнал Нева», 2005. – 304 с.
35. Славина Т.А. Константин Тон / Т.А. Славина. – Л.: Лениздат, 1982. – 151 с.
36. Столпянский П.Н. Петербург. Как возник, основался и рос Санкт-Питер-Бурх / П.Н. Столпянский. – М.: Центрполиграф, 2009. – 460 с.
37. Тарановская М.З. Архитектура театров Ленинграда / М.З. Тарановская. – Л.: Стройиздат, 1988. – 224 с.
38. Тарановская М.З. Карл Росси / М.З. Тарановская. – СПб.: Лениздат, 1978. – 216 с.
39. Толмачева Н.Ю. Исаакиевский собор / Н.Ю. Толмачева. – СПб.: Паритет, 2003. – 253 с.
40. Шуйский В.К. Тома де Томон / В.К. Шуйский. – Л.: Лениздат, 1981. – 158 с.
41. Эйдельман Н. Южные декабристы и Пушкин / Н. Эйдельман // Вопросы литературы – 1974 – №6. – С. 199-200.
42. Brumfield, William Craft A history of Russian architecture [Электронный ресурс] / William Craft Brumfield, Cambridge: Cambridge university press, 1991. – 345 с. –

Режим доступа: <https://clck.ru/U5hkx>.