

**Генерал
Журнал К**

4'15

ИЗБРАННОЕ:

*Культура и искусство:
Традиции, наследие
и современность*

**Литературно-публицистический
Журнал КЛАУЗУРА**

Журнал КЛАУЗУРА

**Избранное: Культура
и искусство: Традиции,
наследие и современность**

«Издательские решения»

КЛАУЗУРА Ж.

Избранное: Культура и искусство: Традиции, наследие
и современность / Ж. КЛАУЗУРА — «Издательские решения»,

В выпуске №4`15 «Избранное» литературно-публицистического журнала
«Клаузура» собраны статьи, очерки и рецензии разных лет, посвященные
традициям и наследию в культуре и искусстве, а также современным взглядам
на происходящие процессы.

Содержание

Литературно-публицистический журнал «КЛАУЗУРА»	6
Культура и искусство: Традиции, наследие и современность	7
В этом выпуске	7
Владимир Аветисян. «Сад созерцания» (ред. – династия мастеров хохломского промысла)	8
1	9
2	10
3	11
4	11
5	12
Александр Щербинин. «Малевич и современность. Образы внутреннего пространства»	13
Людмила Зымалева. «Эпоха русского классицизма. Джакомо Кваренги»	15
Конец ознакомительного фрагмента.	18

Избранное: Культура и искусство: Традиции, наследие и современность Журнал КЛАУЗУРА

© Журнал КЛАУЗУРА, 2016

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Литературно-публицистический журнал «КЛАУЗУРА»



Зарегистрирован в РОСКОНАДЗОР

Рег. № Эл ФС 77 – 46276 от 24.08.2011

Рег. № ПИ № ФС 77 – 46506, от 09.09.2011

Главный редактор – Дмитрий Плынов

e-mail: text@klauzura.ru

тел. (495) 726—25—04

Адрес редакции: г. Москва, ул. Академика Королева, дом 28

Культура и искусство: Традиции, наследие и современность

В этом выпуске

1. Владимир Аветисян. «Сад созерцания» (ред. – династия мастеров хохломского промысла)
2. Александр Щербинин. «Малевич и современность. Образы внутреннего пространства»
3. Людмила Зымалева. «Эпоха русского классицизма. Джакомо Кваренги»
4. Александр Крамер. «Критика vs. Пиар»
5. Аркадий Паранский. «Странное» (ред. – о реставрации)
6. Евгений Малых. «Мои воспоминания об Александре Леонидовиче Королеве»
7. Александр Фитц. «Я лютеран люблю богослуженье»
8. Марианна Галиева. «Ивановский миф: PRO ET CONTRA»
9. Юлия Куликова. «Фандрайзинг в сфере культуры»
10. Вадим Виноградов. «Христова Пасха, принесящая свободу»
11. Елена Арапова. «Тайна господского дома». Из цикла «Очерки о Демидовых»
12. Станислав Коренблит. «Синтез слова и музыки: Акмеисты об образе античности в музыке стиха»
13. Светлана Демченко. «Магия духа». К 200-летию Амвросия Оптинского
14. Владимир Аветисян. «ПАМЯТНИКИ И ПАМЯТЬ»
15. Анатолий Казаков. «Не погибай»
16. Ольга Иванова. Любовь Герасимова: «Любовь к библиотечному делу – это навсегда!»
17. Александр Гремитских. «Как я стал коллекционером».
18. ТВОРЧЕСКИМ КОЛЛЕКТИВАМ
19. ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «КЛАУЗУРА»

Владимир Аветисян. «Сад созерцания» (ред. – династия мастеров хохломского промысла)

– Вспоминаю свою недавнюю поездку в Китай, где мне удалось с экскурсией посетить одного буддийского монаха. Жил он один, в небольшой лачуге, окружённой шикарным садом из цветов и растений. Нам сказали, что каждый буддийский монах обязательно создаёт свой Сад Созерцания. Поскольку он знает, что живой природе прекрасное всегда мимолётно, поэтому выбирает те из своих представлений и образов, которые в совокупности помогают выразить вечное в сиюминутном! Вот я и подумал, что хохломский мастер, как тот буддийский монах, создаёт свой чудесный Хохломский Сад Созерцания, претендующий на вечность!

Николай Гуцин, Народный художник России

Николай Александрович Гуцин – яркая личность в культурной и духовной среде Ковернинского края Нижегородской области. Во многом благодаря именно его творческой и человеческой активности наш район всё ещё сохраняет за собой престижный статус «Родины Хохломы»! Его профессиональное лидерство признают и старые мастера промысла, и молодые, которые, которые обычно не признают никаких авторитетов. К тому же он – самый молодой из действующих народных художников России! У него целая страна поклонников, знакомых, друзей. В их числе высокие чиновники, именитые артисты, музыканты, живописцы, поэты, народные мастера.

С первой же встречи он производит впечатление такого «выходца из народа», – не унывающий добряк с открытой нараспашку душой. Невольно ловишь себя на мысли, будто встретил своего давнего хорошего знакомого, хотя видишь его в первый раз! Сразу подкупает его доверительный окаяющий говорок, – слово «хохлома» у него звучит непременно с двумя «о» и с ударением на первом слоге. Это отголоски своеобразия живой речи старых мастеров, родниковые истоки древнего промысла... Но сквозь эту обманчивую деревенскую простоту, как луч солнца сквозь берёзовую листву, проступает утончённая натура русского интеллигента.



Н. А. Гушин. Братина «Горицвет». 2005 г. Фото предоставлено автором.

1

Присвоение ему звания «Патриот России» с вручением памятной медали совпало с 50-летием со дня рождения. В наградном листе значится: «За личный вклад в работу по патриотическому воспитанию и проявление патриотизма в трудовой и общественной деятельности». Несколько суховат язык «протокола», но суть выражена ясно: патриот России! Признание его патриотических заслуг абсолютно справедливо. Он посвятил свою жизнь развитию и сохранению русского народного искусства, и, по большому счёту, сам является живым носителем уникальных художественных традиций золотой хохломской росписи.

Сегодня Гушин находится на пике творческой зрелости. При всех своих почётных званиях, наградах, дипломах и довольно серьёзных связях в мире народного искусства, он мог бы спокойно почивать на лаврах... Однако неуёмная природная энергия и беспокойный характер не дают ему расслабляться. Везде надо успеть. Много сил уходит на музейно-выставочный комплекс «Отчина», который под его руководством работает интересно, ярко, творчески. Ко всему прочему, Гушин ещё и практикующий мастер Хохломы, от которого любители народного искусства ждут новых шедевров. Бесспорно, они будут, как и новые выставки, мастер-классы, поездки по стране и за рубеж, выступления, публикации, – тысяча разных дел! Будет продолжаться и его огромная шефская работа: он постоянно помогает старым мастерам в решении бытовых проблем, оказывает содействие молодым, начинающим талантам – советом ли, продвижением ли на выставках, – забот хватает! Диву даёшься, как же он везде успевает! Как ему удаётся пропускать сквозь себя весь рыночный китч и глухоту нашего суетного времени, а потом где-то обрести вдохновение для души, чтобы выдать нам свои великолепные узорные творения?! Возможно, ему помогают крестьянские корни: он вырос в большой русской семье, где традиционно ценили труд, тёплые доверительные отношения, взаимопомощь.

Все в доме занималась хохломским промыслом. Династия мастеров Гуциных дала России двух народных художников. Старшая сестра, Валентина Александровна Удалова, осталась в истории промысла как виртуозная мастерица академической росписи! Для младшего брата она стала примером трепетного отношения к своему ремеслу. Только при таком отношении может родиться что-то настоящее и ценное.

На сегодняшний день из-под кисти народного художника России Николая Гуцина вышло более 100 полновесных шедевров Хохломы; они хранятся в крупнейших художественных музеях страны и в частных коллекциях. И каждая из этих работ поистине уникальный и неповторимый образец Пресветлой Русской Красоты.

2

У всех ещё на памяти прошедшая недавно зимняя Олимпиада. Когда на стадион вышла российская сборная в стильных красных костюмах, украшенных декором хохломской росписи, стадион взорвался аплодисментами, а сидящие за телевизорами глаз не могли оторвать от этой красоты! Да, роспись Хохломы легко узнаваема и любима во всём мире, потому что отражает красоту русской души, радушие и привет русского сердца! Конечно, поклон за это народным мастерам России, прославившим Родину своим уникальным искусством.

На крупных международных выставках русского декоративно-художественного творчества вокруг Гуцина происходит настоящее столпотворение! Так было в Пекине, в Лос-Анджелесе, в Берне... Сидя в павильоне, с красками и кистью в руках, он выводит на чашке «кустик», затем предлагает кисть зрителю, мол, попробуйте сами! И зритель в восторге, если у него что-то получилось. Ведь словами не всё можно объяснить, а вот этот миг прикосновения к русскому чуду надолго останется в памяти.

Журналисты на пресс-конференциях вызывают народного художника на откровения. Как это у него получается? Из чего складывается его «травный» узор? Делает ли он предварительные «домашние» заготовки? Руководствуется ли в выборе художественных средств какими-то определёнными канонами? Словом, открой им свои секреты, мастер!

– Хохлома – очень древнее искусство, – рассказывает Гуцин. – Здесь можно проследить и языческие, и христианские истоки. Как и в иконописи, здесь много нормированных и узнаваемых стиливых приёмов, придуманных нашими талантливыми предками. Кто-то может сделать поспешный вывод: раз уж всё давно открыто старыми мастерами, то ничего нового придумать в росписи уже нельзя! Это не так. Возьмите художественный стиль: он у каждого мастера всегда, безусловно, новый, самобытный, неповторимый. Бывали времена, когда стиль художника ставили в зависимость от экономических формаций, в которых он творил, или сводили к свободному самовыражению – пою, как птица, как в голову придёт! Да вот только птица сочиняет свою «вольную» песню тоже не без канонов. И мы также повторяем многовековые стиливые приёмы. Но если повтор в классическом искусстве считается плагиатом, то в народном искусстве он выступает как необходимое условие для выживания!

С Гуциным любят общаться искусствоведы и ценители народного творчества. Так доходчиво и популярно объяснить суть хохломской росписи, как это делает он, наверняка никому не дано!

– Хохломские «травы» – это не портрет природы, не картина на растительную тему, – признаётся мастер. – Скорее это – поэтическое воззрение на природную форму глазами утончённого созерцателя, который старается отойти от готовых ответов и привычных решений. Зарисовав, например, понравившийся мне цветок, я одновременно воспринимаю его в двух ипостасях: как нечто единичное и как часть общего целого. Но как раз само это единичное, индивидуальное, придуманное мною, и делает роспись особенной, авторской. В гармонии единичного и единого заложена важная составляющая народного искусства.

3

Николай Гуцин – достойный преемник наследия легендарных патриархов Хохломы! Он пишет так, как могли писать только старые мастера-классики: Архип Михайлович Серов, Фёдор Фёдорович Красильников, Фёдор Андреевич Бедин, Александр Елисеевич Муравьёв, Степан Павлович Веселов... Одни из них не просто расписывали изделие, а щедро украшали, не боясь избыточности деталей в орнаменте; другие, наоборот стремились к лаконичности, оставляли больше золотого фона; третьи с подвижническим трудолюбием воспроизводили на форме тончайшие подробности узора, не изменяя своему вкусу и пристрастию к декоративности. Первый из равных, Фёдор Андреевич Бедин, любил повторять: «Цветы – учителя хохломского мастера!» Это стало его духовным завещанием для мастеров сёминской («сельской») Хохломы. Сам он с дотошностью исследователя рассматривал каждый цветок, каждый листок, зарисовывал в рабочую тетрадь понравившиеся детали – всё это шло в дело. Цветы будоражили его неуёмную фантазию. Он придумывал травчатые и цветочные узоры, находил графические решения того или иного растения в русле хохломских традиций. Именно Бедин в своё время привнёс в хохломской орнамент золотые розы. Этот эпический орнамент хорошо ложился на двухметровых вазах, которые вручались деятелям партии и государства ко дню их юбилеев. «Бединские вазы» с розанами остались роскошной страницей в истории хохломского промысла.

Опираясь на бесценный коллективный опыт многих поколений хохломских мастеров, Гуцин выработал свою, лиро-эпическую форму росписи, о которой он рассказывает так:

– «Травку» я пишу крупную, лаконичную, – она наделяет золото характером и вызывает его активное свечение. Подобное сочетание придаёт «травке» качество. Средства росписи, поданные в такой последовательности, приобретают в глазах зрителя язык связной речи, звучание лирической мелодии, имеющей свою тональность, содержание и настроение.

У Гуцина есть одна замечательная работа последнего времени – братина «Горицвет». Крупный золотой орнамент, как бы тронутый осенним багрянцем, выступает на чёрном фоне, подобно святому лику на старинной русской иконе.

Эта роспись открывает нам тайну поэтического (символического) мышления автора. Самобытный стиль мастера очень выразителен, и вместе с тем мягок, полон нежности и золотистой неги. От ритма орнамента исходит гениальная ясность и простота, характерная для народных сказаний и былин. С ювелирной точностью прорисованы детали, мастерски передана удивительная геометрия живой природы!.. Здесь автор отдаёт дань своему пристрастию к декоративности. Нашлось место и для импровизации кистевого письма, – смелого и свободного «дыхания» узора», и, в то же время, тихого, вдумчивого, нежного чувства, переданного в мотивах былинного цветка «горицвета». С ювелирной тщательностью прорисованы детали, ни одного огреха или помарки, или неуклюжего поворота кисти, – словно к узору не прикасалась человеческая рука, а он сам явился к нам каким-то волшебным мановением ока!.. Форма изделия и роспись сошлись с такой прицельной точностью, как стыкуются в космосе орбитальные космические станции! Никому другому это уже не повторить – оно глубоко индивидуально.

4

Авторскому стилю Николая Гуцина нет аналогов в современной Хохломе. Возможно, до некоторой степени условности, здесь применимо определение «высокого ключа». Есть такой стилизованный приём в практике профессиональной художественной фотографии: с его помощью фотограф передаёт определённое поэтическое настроение, высокие чувства и впечатления,

связанное с женственностью, нежностью, мягкостью. Изображения в стиле «высокого ключа» делаются преимущественно высокими цветами, с минимумом теневых участков, либо при полном отсутствии густых теней. Подобные вещи получаются, когда на фон дают света значительно больше, чем на модель. В идеале такой портрет должен быть вообще бестеневым, лишь с отдельными чёрными акцентами, роль которых выполняют глаза, ресницы и частично контуры лица.

Казалось бы, в «мужской» росписи Гущина должны преобладать мощные завитки чёрной «травки», густые тени, как следствие твёрдости и физической силы. Но в том-то и состоит чудесный парадокс, что именно мужская рука выводит такую утончённую, женственную роспись! Поражаешься виртуозной лёгкости кистевых мазков, плавной логике движения узора, выверенной цветовой гамме...

Будучи поэтом по своей натуре, Гущин и работает как поэт: у него свой ритм узора, свои рифмы, свои эпитеты и краски! Он собирает, сращивает узор как гирлянду своих поэтических настроений, впечатлений – от цветущего луга, земляничной поляны, гроздей рябины или калины! Каждый его узор наполнен до краёв лирикой и светом, как будто всё в них сошлось единожды, в первый или последний раз! Так бывает, когда явление неповторимо, необратимо, но в то же время оно растянуто во времени благодаря какой-то волшебной своей недосказанностью, открытостью. И это всегда вызывает радость новизны, неповторимости, удивления и восторга.

– Я, может быть, даже лучше всякого ботаника знаю наши русские травы и цветы, будь они хоть полевые, хоть садовые, – улыбается мастер. – Назову вам, с какого они дерева или куста, какие у них листки и какие лепестки... Но в свой узор беру их не как конкретно-различное, а как обобщённо-типичное, узнаваемое. Любой зритель, глядя на этот узор, испытывает минуты восторга от узнавания, постигая цену того, чем мы живём.

5

Прощаясь с мастером, я снова беру в руки один из его «травных» шедевров, медленно вращаю, просматривая на свет. В голову приходит образ Короля из сказки Андерсена – он любил вышивать и полагал, что по-настоящему качественная работа – та, на изнанке которой не видно узелков. Такая вышивка непонятно как сделана и уже этим завораживает.

То же самое и у Гущина: он не оставляет нам узелков, не впускает нас в свою творческую «кухню». Золотой фон, как это происходит на старинной русской иконе, вырывает реальные земные травы, листья, ягоды, цветы из земного времени и земного окружения, возносит их в «горний» мир, где они застывают в «море золотой благодати, омываемые потоком божественного света»! Просто не верится. Что к ним прикасалась рука человека: такое впечатление, что явились они сразу готовыми – в результате необъяснимого чуда! И нам остаётся лишь благодарно принять это прекрасное видение идеала и просто жить рядом с чудом, понимая, что это и есть настоящее волшебство, русская народная сказка!

Август 2011 год

Александр Щербинин. «Малевич и современность. Образы внутреннего пространства»

Идея поиска изображения внутреннего пространства человека была подготовлена развитием искусства конца XIX века, но она переживалась еще инстинктивно. Лишь в начале XX столетия эта идея резко поднялась в сферу сознания. Конечно, она варилась в голове не только Малевича. Кандинский, может быть, был первым, кто обнажил подобный предмет для художественного рассмотрения. Начало XX века было беременно ребенком, первые крики которого слышали в мастерских этих художников. Но, пожалуй, самым радикальным и последовательным воспитателем дитяти оказался Малевич. Он сшил для него одежду самой элементарной формы, и эта одежда выразила сущность внутреннего пространства как места для открытых вопросов к бытию.

В то время, как Кандинский создавал цветковые симфонии духовного мира, куда прорвалась душа человека, Малевич в своих «штудиях» современного западноевропейского художественного процесса, пережил становление образа внутреннего, как особой, неведомой доселе области художественного изображения, где вместо полноты внешне видимого, есть полнота присутствия внутреннего. Здесь человеческая душа осознает себя мыслящей, а не отражающей и, в момент этого осознания, человек переживает страх и настоящий ужас перед реальностью мысли. Возникает мир, не рожденный для тебя, а рождающийся вместе с тобой. Малевич, как духовный исследователь, гениально выразил в своем «Черном квадрате» пространство перехода от внешнего к внутреннему, от мира «харцевого интереса» к миру духовных содержаний. Так получился образ открыто-закрытой двери, которая выбрасывает и заманивает зрителя одновременно. Сам исследователь в точке перехода переживает «беспредметную пустыньность». Пустота, звучащая бездонностью, организует взгляд смотрящего на самого себя, т.е. создает внутреннего собеседника. Она – камертон подлинного звучания, высказывания, изображения. Именно поэтому на переходе XIX и XX веков реабилитируется идея плоскостного пространства в живописи, подобная системе обратной перспективе средневековья. Каждый любитель живописи может видеть всевозможные приметы этой тенденции, например: в образе «слепого глаза» в портретах Модильяни, Пикассо и Матисса. Искусство той поры приучало глаз к парадоксальному для него свойству – прислушиванию. «Слепое зрение» квадратов Малевича дает ощущение видимости истечения самой мысли. В дневниках философа Библера есть удивительная характеристика того, чем собственно занимался интеллектуальный мир XX века – «мышлением о мышлении». «Черный квадрат» – это современный сфинкс, задающий загадки, но в отличие от загадки сфинкса Софокла о человеке вообще, эта – о человеческом сознании.

Тотальная невоспитанность нашей современной культуры в «пластическом», изобразительном языке, ее агрессивно-филологический настрой насаждают наивную мифологию вокруг «Черного квадрата». Геометрическая определенность его форм как бы замкнула собой сознание обывателя, которое остолбенело и зависло, подобно компьютеру, неспособному справиться с задачей, не записанной в программе. Обывателю сделалось страшно неудобно – и потому стало страшно вообще. Все возможности, что-либо понять в созерцаемом предмете провалились в черную дыру неповоротливости собственного сознания.

Самое интересное, что изобразительная основа современного концептуального искусства (концептуальным я называю не отдельный вид в современном искусстве в духе Кошута и Кабакова, а все рожденное не из пластического, как такового) сама по себе обывательского происхождения (т.е. внешне-иллюзорного). Вся странная «любовь» к Малевичу со стороны современности состоит в том, что его художественная форма в своей предельной элементарности доведена до лаконичности знака, за которым стоит образ. Но, не увидев образа, увидели только

знак, который через явление поп—арта стал идентичен понятию «бренд», а в искусстве понятие «бренд» равнозначно нулю. Так знаменитое «нулевое» пограничье Малевича сравнялось с обычным нулем, а место для мысли стало помойкой всех ассоциаций и интерпретаций. То есть всего того, что носит в себе знаменитое постмодернистское понятие «тотальный текст». Это дало возможность концептуальному искусству играть на поле простого сознания, выворачивая его наизнанку, имитируя обнаружение нового культурного пространства. К созданию подобных кентавров подтолкнул еще Дюшан, который раньше всех создал объектно-иллюзорное пространство. Малевич, таким образом, был прочитан через Дюшана. Также прочитаны, как бренды, образы всего новейшего в искусстве (я имею в виду премии, посвященные современному искусству) – «Тернер» в Англии и «Кандинский» у нас. Иллюзорное пространство наивно-реалистического сознания, просмотренное через увеличительное стекло «актуального искусства» было вброшено в повседневность. Энтузиазм коллективных физических действий стал погружаться в пустоту виртуального измерения. Актуальное искусство пыталось возбудить бытовую среду жизни, но только подчеркнуло ее природную особенность переживать две вещи ужас поверхностности жизни и счастье не углубленности в нее.

Малевич, объективируя внутреннее, как собственное внимание, не теряет внешнее. Оно осознается как результат действия души. Тем самым в конце познавательного процесса обретается способность встретиться с внешним, но уже не как с чем-то чуждым субъекту. Т.е. преодолеть дуализм внутреннего и внешнего. Исторический перенос равновесия на внешнюю сторону бытия через современное естествознание привел человека в состояние котенка, играющего своим хвостом. Внешне-чувственное осталось наедине само с собой, и само же себя отразило. Вот откуда источник тотальной иронии в современной культуре. Мысль, став абстракцией, породила свою тень, в ней и живет концептуализм. Это искусство добывания симптоматических фактов, что само по себе неплохо, если найти того, кто бы сказал, что с этим делать. Это напоминает медицину, где только ставят диагноз, а лечить никто не берется. Концептуализм – культура тотального приговора, критика критики, настроение конца.

У Малевича иллюзия (маяя) была собрана в форму знака (знак – как образ убийства внешнего), из знака она преобразилась в плоть, стала образом новой реальности. Можно назвать подобное реализмом, а не абстракцией, поспешным названием, данным Кандинским, чтобы сразу положить предел между своей живописью и реализмом передвижников. Малевич в своих лучших произведениях концентрирует внимание, в котором зреют силы реальности. Если же вглядываться в наши дни, можно сказать, что потеря внимания – страшное завоевание современности. Надежда только на развитие техники иллюзорна.

Октябрь 2011 г.

Людмила Зымалева. «Эпоха русского классицизма. Джакомо Кваренги»

В 1760 годах в России стиль барокко уступил место классицизму. Это совпало с переменами в высших эшелонах власти, и, следственно, с переменами в идеях, принципах и взглядах.

Екатерину Великую и ее окружение не удовлетворяли пышные барочные архитектурные формы. Появилась новая художественная система, основанная на наследии античности и Ренессанса. Она отличалась рационализмом, упорядоченностью, ясной гармонией и монументальностью. Русский классицизм воплощал идеалы разумно построенного дворянского государства. Выражал идеи гражданственности и просветительства, которыми увлекалась русская императрица под влиянием знакомства с французскими философами-просветителями. Уже для первых сооружений в стиле раннего русского классицизма характерен строгий ритм ордерных элементов, сдержанность декоративного убранства и цвета. Первыми петербургскими архитекторами, освоившими новый классический стиль, были А. Ф. Кокоринов (1726—1772) и Ж. Б. Вален-Деламот (1729—1800). В 1776 году ими по совместному проекту был построен дворец Разумовского. Тогда же они работали над проектом Академии художеств, строительство которой затянулось, и было окончено в 1788 году уже без Кокоринова.

Это были первые крупные сооружения классического стиля, в некоторых архитектурных деталях которых еще чувствовалось некоторое влияние прошлого.

Русский классицизм складывался и развивался под воздействием западноевропейского классицизма, который, в свою очередь, был опосредованным стилем, истоки которого следует искать в искусстве эпохи Ренессанса, и еще глубже – в античности.



Д. Кваренги. Странноприимный дом. Иллюстрация предоставлена автором статьи

Творческое наследие великого зодчего итальянского Возрождения А. Палладио, художественные принципы которого были основаны на античной ордерной системе и получили всеобщее признание, способствовало возникновению классицизма в 18 веке. Русские и иностранные зодчие, работавшие в России в стиле строгого палладианского классицизма в 1700—1800 годы, создали эталоны гармоничных классических архитектурных форм.

Основателями русского классицизма считаются И. Е. Старов (1745—1809) и В. И. Баженов (1737—1799). Первый – крупнейший архитектор второй половины 18 века, по проекту которого был создан Троицкий собор Александро-Невской лавры. Второй зодчий работал, в основном, в Москве и его главными работами являются проект Московского Кремля и создание ансамбля в Царицыне. Так же стоит выделить Ю. М. Фельтена (1730—1801), архи-

тектора, который помимо создания известных и значительных сооружений (например, здания Старого Эрмитажа), сделал многое для обустройства и каменной облицовки, набережных Невы, Фонтанки, Мойки и мостов через них.

Но живший чуть позже Джакомо Кваренги (1744—1817) являл пример архитектора, наиболее полно воплощающего в своем творчестве типичные примеры палладианства. Его творения проникнуты спокойным величием и невозмутимой монументальностью. Из ранних сооружений Кваренги сохранились колокольня Владимирской церкви, дом Дашковой «Кирияново», «Серебряные ряды» и дом Салтыкова, здание Коллегии иностранных дел. Несколько позже воздвигнуты Круглый рынок, Мальтийская капелла, больница на Литейном проспекте, корпус «Кабинета» у Аничкова дворца, Конногвардейский манеж и Екатерининский институт. Главными же творениями Кваренги по праву считаются: здание Академии наук, здание Эрмитажного театра, завершившего дворцово-ермитажный комплекс на набережной Невы, здание Ассигнационного банка, Александровский дворец в Царском селе. И, наконец, здание Смольного института.

К сожалению, не сохранились следующие строения Кваренги: незаконченное здание биржи (снесено в 1804г.) и деревянные Триумфальные ворота, возведенные у Нарвской заставы в 1814 году.

Основоположниками русского классицизма, как уже говорилось выше, считаются В. И. Баженов и И.Е. Старов. Однако обширное наследие, оставленное нам Джакомо Кваренги, позволяет говорить о нем, как об одном из выдающихся представителей русского классицизма, позволяет, рассматривать эпоху классицизма, через призму его творчества.

Каждая из выше перечисленных работ зодчего – уникальное творение, совершенное воплощение идей русского классицизма. О каждом отдельном строении написано множество книг разными поколениями искусствоведов. Разумеется, в рамках небольшой статьи невозможно отразить всю многогранность поднятой темы. Поэтому придется ограничиться довольно кратким обзором, включающим, однако, в себя упоминания о всех основных моментах, касающихся памятников творчества Дж. Кваренги.

Великий русский архитектор Джакомо Кваренги был по национальности итальянцем. Еще у себя на родине, в Италии, Кваренги увлекается палладианством и становится ревностным поборником классицизма. Не найдя должного применения своим силам в родной стране, Кваренги в 1780 году приезжает в Россию, где и остается на всю жизнь.

Начав свою деятельность с работы в Петергофе и Царском селе, Кваренги перешел к строительству крупнейших сооружений тогдашней столицы – Петербурга. Он является автором более чем пятнадцати памятников архитектуры.

Одной из самых ранних работ Кваренги принято считать трех ярусную колокольню Владимирской церкви (Владимирская площадь), возведенную в 1783 году.

В том же году Дж. Кваренги было начато строительство дачи Е. Р. Дашковой «Кирияново» (просп., Стачек, 45). Композиция здания была выстроена по характерной для 18 в. схеме: центральный каменный корпус с выступающим четырехколонным портиком соединенном дугообразными крыльями с симметричными деревянными флигелями.

Затем следует торговое здание «Серебряные ряды» (Невский просп., 31) построенное в 1784—87годах. Его фасад оформлен открытой рустованной арочной галереей и ложной аркадой (на два этажа) с полуколоннами тосканского ордера.

Дом Салтыкова (Дворцовая наб., 4), построенный в 1784—88гг – четырехэтажный, строгий по архитектурному оформлению особняк, занимающий большой по периметру застроенный участок с внутренним двором, играет важную роль в ансамбле площади Суворова, Марсова поля и набережной Невы.

В 1785 – 90 годах возведено торговое здание Круглого рынка (наб., Мойки,3), имеющее в плане форму треугольника с плавно скругленными углами и опоясанное одноярусными аркадами.

К главному корпусу Воронцова дворца в 1798—1800 годах Кваренги была пристроена католическая капелла ордена мальтийских рыцарей (Садовая ул., 26). Мальтийская капелла решена в виде колонного зала с полуциркульной апсидой и двумя небольшими приделами, отличается монументальной строгостью и простотой фасада, совершенством пропорций, изяществом использованных в оформлении фасада и интерьера коринфских колоннад.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.