С предшествующей архитектурой Возрождения рассматриваемый новый исторический этап архитектуры составляет органически связанные звенья сложного развития разветвленного целого европейской архитектуры нового времени. В XVII и XVIII вв. дальнейшее творческое развитие этой архитектуры получает иные формы и в первой трети XIX в. приходит к своему историческому завершению.

Если Возрождение духовно раскрепостило личность и с пришедшим великим культурным переворотом коллективный ум и вековой ремесленный опыт зодчества средневековья отступили перед силой индивидуального творческого гения, то эпоха, идущая за Возрождением, была в архитектуре европейских стран временем подлинного блеска феноменальных по яркости творческих индивидуальностей. Если Возрождение вернуло архитектуре тонкий и гибкий инструмент ее искусства — классический ордер — и этим открыло путь от еще эпического величия готики к новой красоте «героического» образа, то наступившей затем эпохе меньше всего может быть брошен упрек в порче этого инструмента. В XVII и XVIII столетиях не только становится всеобщим совершенное владение классическим ордером, но и самый его принцип творчески модернизируется, чтобы перед лицом иных задач, иной эпохи ордер мог по-новому стать действенным оружием архитектуры.

От своей предшественницы эпоха приняла эстафету мысли и творческого поиска в архитектуре. Если Возрождение (и то лишь в классике Ренессанса Италии) по- новому поняло пространство как форму выражения прекрасного в архитектуре, воплотив это прекрасное в «идеальных» пространственных системах, то новая эпоха была подлинно временем всеевропейского величия «архитектуры пространств». В эту эпоху был преодолен разрыв между внутренним и внешним пространством в архитектуре и были найдены высокие градостроительные формы их единства — преодолен ограниченный эстетикой Ренессанса смысл самого понятия «архитектурное пространство», оценку которого теперь эстетически определял критерий) бесконечности.

Эта эпоха узаконила нормы красоты в архитектуре как непреложную истину науки и она же показала все могущество свободной зодческой фантазии. Но эпохе не было дано сохранить в образах ее архитектуры того выражения единства мысли и чувства, о котором говорит архитектура Ренессанса. Мысль и чувство самой эпохи разделились. В духовной раздвоенности — отблеск мучительных противоречий общественного сознания этой эпохи, шедшей трудными путями развития, которыми Европа вступала в ту пору в новую фазу своей истории.

Изучаемая эпоха — время вызревания классовой структуры капитализма в недрах феодальной системы. Переход архитектуры в 1-й трети XIX в. на новые пути был связан с установлением в Европе капитализма.

Утверждение капитализма в Западной Европе не было единовременным. Этот процесс растянулся на два столетия и осуществлялся тремя последовательно нарастающими

волнами национальных буржуазных революций: нидерландской (1566), английской (1642) и французской (1789). Последняя из них, совершенная народом Франции, державы, определявшей лицо эпохи, привела к решающему перелому в общем соотношении классовых сил на всем континенте, с чем по праву связывают начало капитализма в Европе. Но прошли еще десятилетия прежде, чем новые законы общественной жизни, законы капитализма, «вошли» в архитектуру, изменив ее собственные законы развития, ее принципы и формы. Важнейшей материальной предпосылкой решающего сдвига в характере и направлении развития архитектуры европейского Запада по преимуществу был промышленный переворот в странах быстровосходящего капитализма: Англии — в конце XVIII в. и Франции — на протяжении 1-й трети XIX в.

Определяющими в архитектурном развитии стали новые типы зданий (доходные дома, деловые и промышленные сооружения), широкое распространение металла в качестве материала строительных конструкций. Этим изменениям сопутствовала смена основных принципов профессионального метода архитектуры. Первая треть века — время начала разделения дотоле единого искусства архитектуры на «инженерию» и «искусство», что остается типичным в развитии архитектуры капитализма на протяжении всего XIX столетия. Совокупность этих явлений и знаменует собой в конце 1-й трети XIX в. переход к новому историческому этапу европейской архитектуры, связанному с эпохой капитализма.

Архитектура в XIX в. еще будет возвращаться к художественному наследию ренессансной и постренессансной зодческой культуры. Но теперь это высокое искусство станет лишь одним из аспектов эклектической стилизации архитектуры, которая в поисках собственного стиля еще долго будет имитировать стилевые формы архитектуры прошлых эпох.

Эпоха Возрождения была в истории европейской архитектуры последней, географический ареал которой еще ограничивался пределами самой Европы, ее Запада по преимуществу. XVII век был ознаменован «завоеванием» архитектурой Западной Европы Южной и Северной Америки. Понятие «европейская архитектура» расширилось до значения мировой архитектуры «европейского круга». Включение американского континента в архитектуру европейского круга было разновременным и шло различными путями на его разных территориях; в странах Латинской Америки оно было связано с колониальной экспансией испанской (с конца XV в.) и португальской (с XVI в.) монархий и сопровождалось колонизаторской активностью монашеских орденов. На протяжении XVII и XVIII столетий здесь складывается многообразный в своих местных формах архитектурный вариант барокко латиноамериканских стран, представляющий собой в основном ответвление испанского и португальского барокко. Начало архитектурного развития Северной Америки (США, Канада) по существу относится к XVIII в. Возникшая на девственной культурной почве архитектура этих стран, тогда еще колоний, была в рассматриваемый период длительно зависимой от архитектурного развития метрополий — Франции и главным образом Англии. В дальнейшем она становится самостоятельной преемницей их архитектурной традиции.

Эпоха Возрождения является в истории архитектуры докапиталистической Европы последней эпохой, освещение которой в научной литературе, так же как и предшествующих эпох — романской и готической, при всем многообразии точек зрения в частных вопросах все же относительно едино в понимании общего процесса развития. Не таково положение в историографии архитектуры XVII—XVIII вв. Здесь мы стоим перед фактом разноречивости научных концепций в самых их основах. Разноречиво понимание общего процесса архитектурного развития, разноречивы стилевая терминология, стилевая классификация и периодизация архитектуры. Так, говоря о барокко, одни авторы подразумевают художественный стиль эпохи (Гартманн, Вейсбах, Кауфманн, Бичев, Артц). «Эпоха барокко» для них — понятие стиля. Другие оперируют тем же понятием «эпоха барокко», имея в виду не стиль, но самое время, период в истории духовной культуры — Barock-Zeitalter (Зедльмайр, Кроче, Гидион, Виттковер, Хютер) подобно гётевскому понятию Geisteseporchen. Третья точка зрения вообще исключает понятие «эпоха барокко», ибо видит в барокко лишь один из стилей данной эпохи (Певзнер, Тапье, Шарпентра). Столь же разноречиво трактуется разными авторами такое понятие, как классицизм, у одних— в качестве категории стиля, у других — надстилевого понятия, характеризующего длительный период в развитии архитектуры охватывающий ряд стилевых этапов от конца готики до рококо (Откёр, Лаведан), а также и в качестве некой внестилевой «окраски» (Farbung), якобы всегда присущей архитектуре при ее обращении к античным формам (Гидион (Sigfried Giedhion. Spatbarocker und romantischer Klassizismus. Munchen, 1922, S.9.). Подобная терминологическая неопределенность не способствует преодолению трудностей, с которыми сталкивается наука в изучении этой особенно сложной архитектурной эпохи. Отсутствие необходимой ясности общих понятий заставляет нас обратиться к более пристальному рассмотрению самых истоков явлений.

Остановимся на рассмотрении точки зрения, имеющей принципиальное значение и вместе с тем наиболее распространенной. Таким является взгляд на развитие архитектуры после Возрождения как на смену двух архитектурно-стилевых эпох: эпохи барокко — от конца Возрождения до нового большого идеологического сдвига, совершенного прежде всего движением французского буржуазного просветительства (середина XVIII в.) — и эпохи классицизма, завершающейся в первые десятилетия XIX в. В этой схеме факт перелома в середине XVIII столетия признается бесспорной истиной и получил исчерпывающее научное освещение в литературе. Столь же признанными в науке являются общая характеристика и обозначение второго звена в этой периодизации как эпохи классицизма (или неоклассицизма). Предметом разноречивого истолкования является собственно сложный характер развития архитектуры на протяжении первого этапа, так называемой эпохи барокко. Заметим, в этом своем самом широком значении термин является традиционным и почти общепринятым в наиболее обширной и фундаментальной немецкой литературе по искусству, во многом ведущей свою научную традицию от Буркгардта.

Наука времен Буркгардта, поставив в центр своих исследовательских интересов классическое искусство и архитектуру итальянского Возрождения, видела во всем последующем лишь упадок великих традиций классики, обозначая его общим

негативным по оценке временным понятием барокко. В таком негативном смысле термин имел хождение и раньше; в устах буржуазных просветителей 2-й половины XVIII в. в обобщающем понятии «барокко» звучала резкая критика всего, что в предшествующей архитектуре пышных дворцов и церквей не отвечало новому эстетическому идеалу. Значение большого искусства вернул архитектуре барокко Вёльфлин (Heinrich Wolfflin. Renaissance und Barock, Miinchen, 1888). Этому крупнейшему представителю теории искусства конца XIX в. принадлежит прежде всего заслуга открытия объективных закономерностей художественного строя архитектуры итальянского барокко. Вёльфлин сделал и решающий шаг в научном обосновании (в формальном плане) стилевого понятия «эпоха барокко». Исходя из развития художественного видения, Вёльфлин различал три последовательные имманентные ступени развития стиля (архаика, классика, барокко) во всякой художественной культуре. Эта схема эволюции стиля была им детально разработана в сопоставлении искусства итальянского ренессанса и барокко. Убедительность объективно верных (в рамках формального анализа) и острых наблюдений Вёльфлина сыграла свою роль — он раскрыл глубокие различия между первым и вторым как искусством разных стилевых эпох. И хотя Вёльфлин, как он сам отмечает, относил свои выводы только к непосредственному предмету своего анализа — изобразительному искусству и архитектуре Италии от начала XVI по 1-ю треть XVII в., его открытия, став основополагающими, дали почву для новых, широких обобщений в области стилевой периодизации европейского искусства в целом, и понятие «эпоха барокко», равноправное понятиям «эпоха готики» и Возрождение, получило право гражданства в науке. Такое положение подтверждалось и очевидной реальностью того нового, что отличало все искусство XVII столетия от искусства Возрождения и составляло художественное лицо века.

Но по мере углубления научных знаний выявлялась невозможность уложить в рамки разработанных Вёльфлином стилевых критериев барокко все многообразие резко несходных между собой явлений и форм искусства XVII—XVIII вв. в различных европейских странах. Основанный на реальных наблюдениях целостный комплекс объективных признаков стиля у Вёльфлина уступал место субъективности определений искомого теперь общего стилевого начала. Так, Бринкман, выдвигая критерий «чувства пространства» (Raumgeftihl), видит архитектурный принцип барокко в господстве пространственной доминанты, Гидион — в подчинении индивидуального общему. Специфика образного строя искусства и архитектуры при этом часто нивелировалась, и понятие «барокко» все более становилось некоей абстрактной временной категорией искусства, которая охватывала собой все, что рождал художественный гений века: от экзальтированной эмоциональности Борромини до спокойной гармонии Франсуа Мансара, от новой обращенности к натуре в реализме Караваджо до рафинированного классицизма Пуссена. Появилось новое понятие «барочный классицизм», впрочем, лишь вскрывавшее несовершенство существующей стилевой терминологии.

В новейшей западной литературе постепенно выявляется новая точка зрения. В отличие от многочисленных попыток во что бы то ни стало вписать всю историю искусства полутора веков в прокрустово ложе единого традиционного стилевого

понятия «барокко», процесс сложения стиля трактуется как резко дифференцированный; в нем усматривают два одновременно существующих больших потока, один из которых и составляет собственно мир барокко, ведущий свое начало от художественной культуры Италии конца XVI и XVII столетия. Ему противопоставляется мир иных стилевых форм (классицизм), центром которого является художественная культура Франции по преимуществу (как у Певзнера, Тапье). Однако в своем стремлении к более пристальному рассмотрению объективной исторической реальности западные авторы подчас далеки от ее научного объяснения. Очень характерна для западной науки «этническая» концепция Певзнера. Отмечая в данном явлении известное разграничение эстетической культуры народов разных географических широт, он видит в нем проявление различий расового темперамента эмоциоцально-экспансивного романского Юга (барокко) и трезво рассудочного германского Севера (классицизм). Не отрицая роли особенностей народной культуры в сложении стилевых форм искусства, нельзя не видеть неисторичности подобного аргумента, к тому же вступающего в противоречие с реальностью: романская Франция являет собой в эту эпоху пример классической строгости и сдержанности стиля в противоположность эмоционально окрашенному искусству, в частности немецкого Юга.

Позиция советской науки в этом вопросе принципиально иная. Она базируется на научных положениях марксистской теории о том, что архитектура объективно отражает те исторические общественные отношения, в которых она выросла. Этот принцип является основополагающим для советского историка архитектуры, который, раскрывая перед читателем сложную и многообразную картину реальных процессов развития архитектуры и архитектурной мысли, должен исчерпывающе показать, какие силы движут развитием архитектуры и каким образом. Это положение остается отправным и в трактовке предмета авторами настоящей книги.

В советской литературе неоднократно была показана историческая специфика стилистической раздвоенности развития архитектуры данной эпохи. Дальнейший анализ вскрывает корни такого явления. Новое время — XVII и XVIII вв. — период в истории Западной Европы, когда феодально-сословный порядок еще всецело диктовал нормы жизни и культуры народов, но одновременно в недрах феодальной системы закладывались основы новых, капиталистических отношений и буржуазное начало все более настойчиво утверждало себя в новых формах материальной и духовной культуры. Обе враждующие силы выступают в диалектическом единстве исторического развития и проявляют себя подчас явно, подчас скрыто в многообразно опосредованных формах. Вместе с тем столкновение и борьба исторических сил (одна в недрах другой) совершаются в обстановке широкой материальной и идейной мобилизованности каждой из них, что придает сложному течению этой борьбы характер длительного конфликта двух основных исторических тенденций, проявляющих себя во всех сферах общественной жизни, культуры и мировоззрения.

В общей многоплановой картине исторических перипетий этой борьбы, часто в формах сложного взаимодействия противоположных сил, мы должны выделить самый процесс

расширения капиталистического производства, ломающего основы социально-экономической структуры сословного общества и создающего предпосылки формирования новой идеологии. На этой почве начинается бурный прогресс научной мысли и научных исследований в области естествознания и физико-математических наук. Это время — пора великих научных открытий Галилея, Кеплера, Ньютона, Лейбница, Гюйгенса. В прямой связи с достижениями экспериментальной науки формируется передовая философия времени. XVII век ознаменован зарождением современного философского материализма и начал диалектического метода в философии, намеченных еще на заре века гением Бруно. Воззрения Бэкона, Гоббса и Локка в Англии, Декарта и Гассенди во Франции, Спинозы в Голландии, Лейбница в Германии дают философское обоснование передовых общественных идей в их борьбе с духовной и светской реакцией.

Развитие точных наук вносит новое и в область архитектуры. Принципиальным шагом вперед было зарождение и практическое применение научной строительной механики. Гипотезы Галилея (1638) и Мариотта (1686) положили начало современной концепции работы балки и легли в основу конструктивного расчета балок. Пользуясь гипотезой Мариотта, Паран (1704 и 1713) определил различные сечения балок равного сопротивления и решил задачу обтески круглого бревна для получения балки прямоугольного сечения наибольшей прочности. Еще ранее Гук (1678) дал формулу основного закона упругости. Делягир (1695 и 1712) и Купле (1729—1730) сформулировали основные положения, на основе которых Перроне составил таблицы для их расчета. В 1707 г. Грегори предложил рассматривать кривую свода как перевернутую линию висящей цепи и на этом принципе Кристофер Рен (1675—1710) построил кривую купола собора Павла в Лондоне, а Полени (1743) применил цепную линию в анализе деформаций купола собора Петра в Риме. Данизи (1732) исследовал работу арок (опыты по разрушению моделей); Эйлер (1744 и 1757) анализировал механику стоек. В 1729 г. вышла в свет многократно переиздававшаяся «Инженерная наука» Белидора, содержавшая критику тогдашней практики расчета балок и дававшая правила выбора для них безопасных сечений. В этом труде Белидор развивал теорию сводов Делягира.

Крупным достижением научно-инженерной мысли было создание купольных систем из трех оболочек. Введение третьей оболочки (несущий конус Кристофера Рена) было реализацией идеи Микеланджело, которую его преемники в постройке собора Петра не решились осуществить. Новизна заключалась в функциональной дифференциации элементов конструкции. Выполнение сложных куполов или изогнутых в плане арок, которые создавались в это время (композиции Борромини, Гварини и многих других мастеров), было бы невозможным без точного математического расчета разрезки блоков для их кладки. Важным нововведением строительной науки явилось применение купольных стропил, в которых отдельные ряды кружал благодаря связыванию их схватками были превращены в единую жесткую систему. Одновременно вошла в употребление дощатая система Делорма. Принципиально новым в области деревянных конструкций было развитие из ферм Палладио подкосно-шпренгельных систем. Широкое применение в середине XVIII в. шпонок и зубьев открыло

возможность увеличивать длину шпренгелей и пользоваться составными брусьями для устройства затяжек большой длины. Наконец, нельзя не указать на новые формы употребления металла в качестве арматуры каменной кладки; шаг от открытой затяжки арок к закладке железного кольца в кладку купола и к подвешиванию арок означал техническую революцию в развитии строительных приемов. Все это — свидетельства широкого научного прогресса в области архитектурно-строительной культуры в XVII и XVIII столетиях.

Успехи буржуазного развития в эту эпоху стимулируют рост национального самосознания и борьбу за национальные формы государственности, приводящую подчас к сложным и противоречивым группировкам антагонистических классовых сил. Возникают новые, более широкие запросы в области культуры, общественного и индивидуального быта. Обогащается и расширяется содержание светской художественной культуры: литературы, пластических искусств, театра, музыки

Всему этому противостоит иная тенденция. Это — регрессивный процесс феодализации в ряде стран, чье поступательное социально-экономическое развитие в предшествующую эпоху оказалось заторможенным или вовсе остановленным в силу ряда внутренних и внешних причин, как, особенно, в Италии, и повсеместная борьба центробежных феодальных сил за стабилизацию своих классовых позиций, направленная прежде всего против централизующих национальных тенденций. В ряде стран (Италия, Германия) происходит закрепление феодальной раздробленности — основного препятствия на пути формирования национального рынка, важной предпосылки сложения национальных государств. Укрепляет свои международные позиции феодально-католическая реакция, главный враг всяких тенденций национального объединения на базе светских государственных образований, поскольку это несет угрозу наднациональной империи папской церкви.

Вступают в действие новые методы церковной пропаганды; католицизм, идеологически и организационно перестроившийся, берет установку на широкое использование прогрессивных достижений во всех областях светской общественной жизни, культуры и искусства в интересах духовной (и материальной) гегемонии папского феодализма (иезуитизм), что, однако, не препятствует святым отцам продолжать насаждение церковного обскурантизма. Усиливаются церковные тенденции в развитии искусства (Эль Греко и другие). Влияние церкви вносит элементы идеализма и черты дуализма в передовые философские учения века (как признание существования бога у Декарта), в чем проявляются сложные противоречия породившего их буржуазного сознания. В общем фронте сил церковной и светской реакции выступает тенденция к гипертрофии абсолютистского начала, все более вступающего в конфликт с исторически прогрессивными тенденциями развития народов, подавляющего любые проявления демократизма в государственной и общественной жизни, духовной культуре и мировоззрении.

Борьба обеих исторических тенденций эпохи в условиях разных стран протекает неодинаково. Судьбы ее исхода заложены в неравномерности общего процесса

вызревания капитализма в недрах феодальной системы — в этом ключ к пониманию специфического характера развития материальной и духовной культуры эпохи, в частности архитектуры.

В предшествующем развитии западноевропейских стран решающее значение всегда имела их близость к основным торговым путям, главной артерией которых был путь через Средиземное море на восток. На этом пути лежала Италия, цветущая экономика и культура которой далеко опережали всю остальную средневековую Европу. Через Италию и страны Центральной Европы проходила экономическая «ось» континента в направлении северо-запад — юго-восток. Гибель Византии и открытие Америки передвинули ее на запад. К началу XVI в. определился перелом; начинается бурное развитие стран Атлантического побережья, особенно на севере — морских торговых держав Нидерландов и Англии, где складываются в XVI и XVII столетиях наиболее благоприятные условия для социально-экономического прогресса, рано приводящего здесь к национальным буржуазным революциям. По-своему сказались новые условия на экономике Франции, а также колонизаторской Испании; приток награбленного за океаном золота стал роковым для собственной, еще недавно цветущей экономики этой страны. Центр и Восток Европы оказались в стороне от этого развития. Экономика и культура дотоле цветущих городов шли к упадку. Политические победы феодализма в результате трагического исхода крестьянских войн (в Германии, Чехии, на юге Италии и в прочих странах), не без помощи церкви, довершили дело. Феодальное сельское хозяйство, получив новый импульс развития в связи с возросшим спросом на его продукцию со стороны западных торгово-промышленных стран, усиливает гнет феодальной эксплуатации и становится определяющим фактором общественного развития.

Такое положение приводит к различным соотношениям и расстановке сил в борьбе обеих основных исторических тенденций. Определяется характерное для эпохи расхождение путей развития материальной и духовной культуры европейских народов и как следствие этого специфическое разделение путей и характера развития архитектуры. Признаки такой дифференциации позволяют разделить основные европейские страны, а также страны Америки на две более или менее четко обрисованные группы со своими общими признаками основных процессов исторического развития. Для одной группы — это активный процесс сложения современных национальных государств, движимый нарастающими силами капиталистического развития и завершающийся государственным объединением наций в той или иной исторически необходимой форме: буржуазной республики (Голландия), буржуазно-дворянской парламентской монархии (Англия), сословной монархии феодального абсолютизма (Франция). Для другой группы — это неразвитость и слабость капиталистического начала в качестве экономической и социальной базы национальных форм государственного развития при дальнейшей стабилизации феодальных отношений в рамках феодальных государственных образований, закрепление феодальной раздробленности, а также экономических, политических и идеологических позиций церковно-католического феодализма по преимуществу.

Характерные представительницы этих групп: первой — северо-западные страны Европы — Нидерланды (северные провинции), Англия, Франция, в дальнейшем Швеция, США, Канада; второй — Италия, Испания, Фландрия, южнонемецкие государства, Австрия, Чехия, Венгрия, Польша, американские страны (без США и Канады). Особое место в этих группах занимает Россия, имевшая, как говорилось, свою специфику развития.

Такому разделению стран на две указанные группы с полной очевидностью соответствует в архитектуре (также и географически) общее разделение ее эволюции на два большие русла, в которых ясно прослеживаются две господствующие линии стилевого развития этой архитектуры— линия классицизма и линия барокко.

* Этимология слова «барокко» неясна. Его связывают и с испанским barucco (неправильная жемчужина) и с итальянским baroc(c)o (один из видов силлогизма). Первоначально как термин логики слово baroco означало нечто, отклоняющееся от нормы, правильности, ясности и вместе с тем красоты, однако вне всякой связи с искусством (еще Винкельман в середине XVIII в. не называет искусство барокко этим словом, но говорит die Moderne). Художественный смысл (с отрицательной оценкой) термин получил лишь позднее, в поздние годы XVIII в. и только применительно к архитектуре. Французский справочник этих лет указывает: baroque — архитектурное прилагательное, оттенок необычного. Идея барочного несет в себе черты смешного, доведенного до излишества (Quatremere de Quincy. Dictionnaire historique de I’architecture, 1795—1825). В значении «смехотворного» и «чрезмерного» слово имело хождение весь XIX в. и даже позже. Как обозначение стиля термин (переделанный в немецкое существительное der или das Barock) определяется с 80-х годов прошлого столетия благодаря трудам Гурлитта и Вёльфлина (Cornelius Gurlitt. Geschichte des Barockstils in Italien, 1887; Heinrich Wolfflin. Renaissance und Barock, 1888). Слово «классицизм» (нем. klassizismus от лат. classicus — образцовый) указывает на отношение искусства к классике античности как идеальному образцу. Значение стилевого термина архитектуры и изобразительного искусства слово (классицизм) получило также только в конце XIX в. как обозначение сменяющего барокко художественного стиля 2-й половины XVIII в. Перенесение на другие области искусства термина «классицизм» не коснулось. Современная ему музыка (Моцарт) и поэзия (Гёте, Шиллер) — «классические». Позже термин «классицизм» послужил также для стилевой характеристики архитектуры 2-й половины XVII в. определенного круга стран.

В их терминологическом обозначении мы следуем традиции, прочно утвердившейся в нашей и, в большой мере, западной литературе. Содержание, которое мы вкладываем здесь в понятия классицизм и барокко, раскрывается читателю ниже, в ходе дальнейшего анализа проблемы сложного в эту эпоху стилевого развития архитектуры. Заметим лишь, — мы относим эти понятия только к исторически конкретному стилистическому содержанию архитектуры европейского круга изучаемой эпохи и соответственно говорим о классицизме XVII в. и классицизме XVIII — начала XIX в. и о барокко XVII—1-й половины XVIII в.

В ряде признаков стилистической раздвоенности архитектуры можно увидеть проявление полярности двух исторических тенденций. Однако в целом связывать ту или иную характеристику стиля только с одной из них было бы грубым упрощением и искажением действительности. Как в барокко, так и в классицизме, а также в их многообразных переплетениях по-разному отразились сложная и противоречивая картина исторического развития и сложные формы борьбы двух основных исторических тенденций.

Стилистическая раздвоенность не исключала определенной исторической общности этой архитектуры в целом. Общей была классовая природа архитектуры, связанная с господством феодально-сословных отношений. Это прежде всего — аналогичный в разных странах той эпохи характер резкой классовой поляризации в типологии, как и в общем развитии всей архитектурной культуры (в рамках феодальной системы) — культуры грандиозных дворцов и, подчас, убогого, хотя и хранящего свою традицию народного жилища. Такая расслоенность архитектуры как результат социальных различий, будучи общей для европейских стран феодального абсолютизма, неизбежно обусловливала и общность существенных признаков архитектуры господствующих классов этих стран; это — общность ведущих типов сооружений (дворец, церковь), общность основных композиционных принципов архитектуры (симметрично-осевое построение планировочных систем) и, наконец, общность ее устремлений к предельной репрезентативности.

Помимо этого вся архитектура XVII — 1-й половины XVIII в. была прямым продолжением и развитием во многом общих для Западной Европы начал архитектуры предшествующего периода. Важную роль в этой связи играло наследие архитектурной классики Италии XVI столетия, теория и практика которой надолго остаются школой формирования нового профессионального метода архитектуры к северу от Альп. В преодолении северными мастерами местных еще во многом готических традиций Возрождения овладение принципами классической ордерности было решающим. Единой в общих тенденциях было развитие европейской строительной техники XVII и XVIII вв. Общности строительной культуры много способствовал, как увидим, рост международных связей, хотя и приводивших подчас к разногласиям между представителями ведущих конструктивных школ — итальянской и французской. Но главное — типологическая общность, что направляло мысль архитекторов часто на решение аналогичных строительных задач (возведение сложных купольных и сводчатых систем в кирпиче и естественном камне, освоение железа в качестве армирующего элемента каменной кладки, устройство крыш широко распространенного нового, «мансардного» типа и т. д.). В области техники декора общим в XVII и XVIII вв. было широкое применение новых отделочных материалов, более отвечавших иным теперь декоративным требованиям архитектуры: известковой штукатурки по кирпичу в фасадах и идущей из Италии стуковой лепки теперь основного средства пластической обработки интерьеров.

* Стук (итал. stucco) — отделочные работы, выполняемые из высококачественного гипсового раствора с добавкой клея.

Общие начала иного порядка, часто не замечаемые в этой архитектуре в силу ее стилистической раздвоенности, раскрываются в сфере тех безусловных для времени норм общественного этикета, которым окружила себя сословная элита и который не мог не иметь в глазах аристократического света определенного эстетического аспекта. При всей полярности многих проявлений господствующей культуры той эпохи она была едина в сфере светских формул этикета. Единым был стоявший за ним представительный канон фигуры аристократа-вельможи в ореоле сложного церемониала всего его личного и общественного быта. Это — стиль его позы, жестов, походки, одеяний и куафюры, всего поведения и антуража, запечатленных изобразительный искусством той эпохи. Это — многолюдные кортежи, сопровождающие торжественное передвижение вельможи в украшенной карете или несомого в портшезе в отличие от не менее гордо, но пешим выступающего патриция эпохи Возрождения. Вельможа идеально олицетворял сословные порядки века, представлял его «лицо» и вносил свой критерий стиля в формы жизни, культуру, вкусы, искусство, в создаваемую для него архитектурную среду — сколь в невиданно пышных палаццо барочного Рима, столь и в блистательных залах королевской резиденции Версаля.

Положение о стилистическом раздвоении архитектуры XVII — 1-й половины XVIII в. мы связываем с определенным архитектурным содержанием понятия «стиль». Стиль как историческая категория искусства есть наиболее широкое художественно-мировоззренческое отражение эпохи и соответственно самый объемлющий для эпохи отличительный признак ее художественной культуры. Стилистическая концепция искусства— это исторически обусловленная конкретизация общей эстетической концепции эпохи с позиций искусства и по законам данного вида искусства. Стиль в архитектуре складывается как художественное выражение свойственных эпохе исторических форм того единства материального и духовного начал архитектуры, которое заключено в единстве ее двузначной общественной функции: преобразования материальной среды и на этой основе одновременно создания художественных ценностей. Неразрушимость принципа единства материального и духовного начал составляет имманентный закон самой архитектуры как искусства и необходимое условие формирования стиля; вне единения «слова» и «дела» архитектуры понятие стиля в архитектуре — фикция. Исторически меняется природа этого единства — исторически меняются законы сложения стиля в архитектуре. Но художественно-мировоззренческое содержание стиля неотделимо от общей сферы явлений архитектуры (как духовных, так и материальных).

Очевидно, положение о стилистической раздвоенности архитектуры XVII—1-й половины XVIII в. имеет ограниченный смысл. Речь идет о двух различных принципах художественного претворения в основе единых конструктивных и планировочных начал архитектуры, что приводит к сложению ее стилевых форм в рамках двух различных художественных систем. В отличие от стиля, который не зависит от субъективной воли архитекторов и складывается непроизвольно в силу объективного свойства архитектуры как искусства отражать в общей совокупности своих свершений эстетическую концепцию породившей ее эпохи, художественная система архитектуры

(система художественных форм, стилевая художественная система) создается как прямой результат целенаправленных творческих усилий. Это — художественная «формула» стилистической концепции эпохи, данная с определенных творческих позиций. Она может быть единой, как в эпоху готики, или раздвоенной, как в XVII в., но она не исчерпывает содержания понятия стиль и не идентична последнему.

Сущность стилистических различий между барокко и классицизмом состоит в различной эстетической природе тех пластико-пространственных построений архитектуры, в которых мастера барокко и классицизма, идя от различного понимания тектонического образа, художественно формируют массы и пространства. Только в таком аспекте мы можем говорить о характерном «двустильи» этой архитектуры.

В общем развитии европейской архитектуры в XVII, XVIII и 1-й трети XIX в. и сложении двуединого архитектурного лица первых полутора столетий этой эпохи определяющее место принадлежит двум странам — Италии и Франции.

Выше говорилось о том определяющем значении, какое в этот период имело теоретическое наследие классики итальянского Возрождения в сложении архитектуры отдельных стран. Но и в XVII столетии архитектура Италии во многом продолжает сохранять свое ведущее место. Рим, в 1-й половине XVII в. — общепризнанный центр архитектурной науки и образования, остается в глазах значительной части Европы таким и до конца столетия. Профессиональная зрелость архитектора, живописца, ваятеля еще долго определялась мерой его римской выучки. Даже зодчество Франции, шедшей в 1-й половине XVII в. к своему уже близкому государственному и культурному первенству на континенте, щедро черпало из римского источника. Высокий международный престиж художественной культуры Италии, в это время Рима по преимуществу, способствовал широкой деятельности итальянских архитекторов далеко за пределами своей страны. Почти до конца XVII в. (1680-е годы) выходцы из Италии составляли наиболее квалифицированную часть основных кадров зодчих и мастеров-строителей в странах Центральной Европы, особенно в зоне Германии, где в результате Тридцатилетней войны (1616 — 1648) практически не осталось ни собственных строителей, ни своей строительной культуры. Важным было участие итальянцев в архитектурной жизни Австрии, Чехии, Венгрии, Польши, Литвы, а с начала XVIII в. и России.

Зодчие-итальянцы несли за Альпы не только свое мастерство, но и новые архитектурные идеи. Художественные принципы и формы римского барокко становятся исходными в дальнейшем формировании архитектурной традиции многих стран. Важную роль в этом играла Римская церковь, с большим размахом осуществлявшая здесь в XVII, а также в XVIII в. руками целой армии мастеров-итальянцев обширную строительную программу, закрепляя в пышности и блеске огромных монастырских комплексов свои политические позиции. О том, сколь велик был престиж Рима на Западе, говорит такой знаменательный факт, как приглашение в Париж первого зодчего Италии, великого Бернини, в связи с перестройкой Лувра. Но поездка итальянского маэстро в Париж, сопровождавшаяся почти королевскими

почестями, была и последней данью французов архитектурному приоритету Италии.

Рост международного престижа абсолютистской Франции касался не только области внешней политики. Усилиями Ришелье французская культура, наука и искусство, взятые под свою опеку сильной централизованной властью, ставились на службу государству. Учреждение Французской академии (1634) и вслед за этим Королевской академии живописи и скульптуры (1648) намечает новые пути развития национальной культуры Франции, в частности формирование ее современного литературного языка, который, так же как французский вкус в искусстве и французский придворный этикет, становится международным эталоном аристократизма почти во всем абсолютистском мире тогдашней Европы (не считая Италии и Испании). Во 2-й половине XVII столетия значение центра архитектурной науки постепенно переходит от Рима к Парижу. Архитектурный образец официального французского академизма получает широкое международное признание, а формы придворной художественной культуры Франции Людовика XIV — отныне неизменный предмет подражания и посильного творческого освоения при дворах многочисленных больших и малых монархов, стремившихся во всем уподобиться своему великому французскому современнику. Все это вело к важным изменениям в области международных архитектурных связей, в частности архитектурного образования. Французские академические издания распространяются во множестве по всей Европе. Если по традиции высшая профессиональная квалификация мастера все же требовала его пребывания в Риме и изучения в натуре мировых шедевров римской классики и современности, то теперь — к концу XVII и в XVIII в. — она все чаще завершалась в Париже. Французские зодчие, постепенно вытесняя итальянских мастеров, играют все большую роль в архитектуре других стран. Наплыв французских мастеров-строителей всех рангов и благотворное влияние передовой французской архитектурно-художественной культуры усилились с отменой в 1685 г. Людовиком XIV Нантского эдикта, толкнувшей многие тысячи беженцев-гугенотов в протестантские страны Центральной и Северной Европы. Во 2-й половине XVIII в. Франция и Париж играют роль мирового (в рамках «европейского круга») центра распространения идей и устремлений в архитектуре, рожденных Просвещением и Революцией. Подлинной законодательницей новых архитектурных «мод» выступает Франция в период блеска наполеоновской Империи.

Рим и Париж в XVII и в большой мере в XVIII столетии — главные центры развития градостроительной мысли и дальнейшей эволюции градостроительного метода архитектуры. Теория архитектуры Возрождения создала свою схему идеального города как целостного организма. Но это была лишь теория, к тому же основанная на обобщении градостроительных форм архитектуры еще во многом средневековой. В практике застройки городов еще и позже продолжали стихийно господствовать градостроительные формы и традиции средневековья. В XVII и особенно XVIII столетии в больших городах это наследие прошлого приходит в катастрофическое противоречие с действительностью. Скученность, антисанитария, эпидемии, тотальные пожары типичны для таких крупных городов, как тогдашние Париж, Лондон, Амстердам и многие другие. Отсутствие единого организующего и регулирующего начала становилось все более очевидным и болезненным. Исторически необходимой была

организация градостроительного дела на основе его государственной централизации. Именно это теперь осуществлялось в наиболее прогрессивных для того времени формах в градостроительных мероприятиях папского Рима и абсолютистского Парижа.

Папство и французский абсолютизм, самый развитый и организованный в Европе, долго оставались по существу единственной общественной силой, способной ставить и практически решать большие проблемы архитектуры города. Градостроители Рима XVII столетия впервые в реальных условиях большого сложившегося города практически разрабатывали принципы его архитектурной организации на новых началах как репрезентативного целого; единство города строилось на его выразительном раскрытии во времени и в движении по приведенным в стройную систему его главным планировочным осям. Новое в градостроительстве Парижа формировалось в процессе подчинения его стихийно сложившейся планировочной структуры иному репрезентативному началу: создавался грандиозный дворцовый центр абсолютистской столицы. При всей исторической и классовой ограниченности задач и целей этой градостроительной деятельности она проложила пути к преодолению в архитектуре пережитков средневековой градостроительной традиции и формированию на протяжении XVII и XVIII столетий принципов новой архитектурно-планировочной системы регулярного города эпохи абсолютизма.

В ходе исторического развития принципов и форм архитектуры классицизма и барокко участвовали многие страны и народы трех континентов. Но творческое формирование художественных систем барокко и классицизма и в дальнейшем сложение классических форм стиля в рамках каждой из этих систем совершалось на почве национальных художественных культур Италии и Франции. Только гений Италии, давшей миру классическое искусство Возрождения и сумевшей подняться в нем до новой творческой интерпретации больших философских начал тектонического мышления античной классики, был способен пойти дальше по этому пути и найти новую диалектическую форму тектонически целостного образного строя архитектуры в художественной системе барокко. Хочется отметить и почти парадоксальную легкость, с которой художественный гений Франции, некогда создавшей, доведшей до вершины и передавшей всей Европе свое народное искусство готики, затем столь же глубоко проникается начисто забытым на протяжении долгих веков духом древней галло-римской художественной культуры античности.

Начисто ли? Может быть далекие истоки античного искусства на почве Франции, о которых сохраняли память камни многочисленных руин и фрагментов Юга страны, и помогли острому глазу и тонкому резцу Жана Гужона создать образы эллинской чистоты и гармонии в рельефах фонтана Невинных в Париже. Может быть в ясную логику и трезвость мышления, присущих всему развитию художественной культуры французского народа, и внес свою природу «острый галльский смысл». Но мы далеки от объяснения тенденций, специфических в искусстве и архитектуре Франции конца Возрождения и более поздних, только чертами «национального темперамента». Все это как в Италии, так и во Франции имело свою историческую природу. Ее научное раскрытие вынуждает обратиться к выяснению некоторых общих исторических

закономерностей развития культуры и мировоззрения XVII и XVIII столетий.

Это — прежде всего сложный диалектический процесс вызревания капитализма в недрах феодальной системы. Обе силы выступают в этой борьбе в состоянии собственной нарастающей внутренней противоречивости. Для нас важно, что это свойственно и силам капиталистического развития, решающего судьбу эпохи. Внутренний дуализм буржуазного развития (как и феодализма) заложен в его классовой сущности и поэтому в рамках капиталистической системы непреодолим. Феодализм и феодальный абсолютизм — сила, которую восходящая буржуазия, укрепляя свои классовые позиции, может преодолеть и преодолевает. Классовое расслоение внутри себя самой и растущий антагонизм между собственной верхушкой и эксплуатируемыми ею массами народа буржуазия преодолеть не может. В истории архитектуры разбираемой эпохи — это фактор первостепенного значения.

В этот период централизованная государственная система феодального абсолютизма является силой подавления народного протеста не только в собственных интересах, но, что важнее, в интересах формирующейся крупной буржуазии. Боязнь народа является существенным фактором, толкающим буржуазию на союз с феодальным абсолютизмом, пока она сама слаба. Укрепление феодализмом своего классового господства в формах централизованного абсолютизма имеет для буржуазии двоякое значение: и как условие национальных требований буржуазного развития в целом, и как средство защиты ее узкоклассовых интересов от народного радикализма. Отсюда с самого начала — дуализм социальной и идеологической позиции буржуазии в период первоначального накопления, когда в условиях дальнейшего усиления феодального гнета происходит резкое обнищание народных крестьянских масс и столь же резко возрастает революционность народа.

Франция

Во Франции, где в эту эпоху во многом решались судьбы дальнейшего развития европейской архитектуры, крупная буржуазия издавна была в меньшей степени связана с производством и торговлей, нежели с финансовой деятельностью монархии. Из буржуазной верхушки формировалась привилегированная сановная прослойка высшей бюрократии абсолютистской системы — нефеодальное «дворянство мантии». Специфика классового расслоения французской буржуазии — это ее связь с центральной властью и относительная экономическая слабость, результат неразвитости внутреннего национального рынка. Процесс первоначального накопления и классовое расслоение буржуазии усугубляли зависимость ее верхов от центральной власти.

В специфических национальных условиях развития французского общества и его духовной культуры конца XVI и 1-й половины XVII в. этот процесс идеологически проявляется одновременно в возрастании рационалистического начала в рамках гуманистического по характеру, еще во многом ренессанского мировоззрения и в его новой социальной окрашенности. И то и другое явственно сказывается в сложении

философского метода рационализма, под углом зрения которого теперь формируется новый человеческий идеал. В отличие от гуманистического идеала Возрождения он носит определенный сословный характер. Это прежде всего дворянин, благородный представитель мыслящего меньшинства, как он теперь рисуется сознанию французской высшей интеллигенции, а это — образованная и культурная среда дворянства мантии по преимуществу. * При этом тенденции рационализма с самых ранних его проявлений идейно связаны со сложением национальной государственности Франции. Опираясь на критерий разума, французская литература XVI столетия выдвигает идею «разумно» организованного единого монархического государства (Дю Белле, Боден, Монтень). В исполненных гражданственного пафоса трагедиях Корнеля героическое начало заключено в конфликте между личным чувством и неизменно торжествующим победу государственным долгом, т. е. в победе разума над чувством. Но позже у Корнеля в героическом звучит трагическое («Гораций», «Цинна») — неизбежный отзвук трагедии собственного творчества поэта, как и лучших его современников (Пуссен) в условиях все более жесткого давления абсолютистского режима.

* Нужно заметить, что французская научная, литературная и художественная интеллигенция XVI—XVII вв. и социально была ближе всего к кругам «дворянства мантии».

Вместе с тем общественное положение аристократизирующихся верхов буржуазии между народом и силами феодального абсолютизма ведет к особенностям сложения передовой французской культуры и мировоззрения, в которых теперь явственно обозначаются два направления, несущие в себе различия социальной окраски. Рационалистическим положениям ведущего мыслителя первой половины века — Декарта, чья философия в области этических проблем далеко не свободна от печати аристократизма («разум — достояние благородных представителей мыслящей интеллигенции, чувства — удел необразованной массы»), противостоит материалистическая концепция философии Гассенди, основанная на примате чувственного опыта и оказавшая сильное влияние на развитие реалистических тенденций во французской литературе XVII столетия (Сирано де Бержерак, Мольер, Лафонтен). Подобно этому в передовом изобразительном искусстве намечаются две ветви: более аристократического по духу французского художественного классицизма 1-й половины XVII в. в лице его основоположника и главы Никола Пуссена, а также Дюге, Клода Лоррена и другого течения, созвучного более демократическим настроениям тогдашней французской интеллигенции и, в отличие от классицизма, чуждого всякой обращенности к «идеальному» образному миру античности. Это — строгие народные образы крестьянского жанра Лененов, глубоко психологическое искусство Жоржа де Латура, наконец, остро социальная тематика графика Калло. Здесь ясно различимы две принципиально разные формы образного утверждения «разумного» начала.

Для Пуссена античность и античное представлялись идеальным царством человеческого разума и эстетическим критерием разумности. В полных неподдельного

величия античных образах своих творений Пуссен нашел художественную формулу, отвечавшую общественному идеалу просвещенного передового человека его времени, стоявшему перед необходимостью подчинения неумолимой действительности государственного строя и черпавшему духовные силы в утверждении величия разумного, человеческого начала; недаром Пуссен становится всеобщим кумиром верхов интеллигентного общества. В высоком философско-этическом содержании творчества, в обобщенности образов, гармонии, уравновешенности, строгой логике композиции, наконец, в неизменно античной тематике произведений Пуссена конкретизировался теперь новый художественный метод искусства — метод классицизма, в котором прогрессивный французский рационализм 1-й половины XVII в. утверждал свое эстетическое кредо, заметим, прямо противоположное враждебным этому искусству тенденциям внешней репрезентативности и пышности придворного искусства (Вуэ), как и сухому официальному академизму.

В архитектуре фигурой, которую мы можем поставить на общую творческую платформу с Пуссеном, был ведущий французский мастер первой половины века — Франсуа Мансар.

Англия и Голландия

Другими путями шло в 1-й половине XVII в. сложение стилевых концепций классицизма в архитектуре Голландии и в иных формах — Англии. В условиях раннего капиталистического развития этих стран социальные противоречия развивались в основном как противоречия между буржуазной олигархией и народом (в Голландии) и капитализирующейся земельной знатью и народом (в Англии). Этот процесс классовой дифференциации составляет в обстановке культуры XVII в. историческую предпосылку голландского и английского классицизма.

Вторая четверть XVII в. — начало недолгого «золотого века» Голландии, когда ее национальная буржуазия, сбросив иго испанского феодализма, находилась в зените своего экономического, политического и культурного процветания. Но это и период резкого обострения антагонизма между правящей патрицианской верхушкой и народными массами. Теперь буржуазия нуждалась в идеологическом обосновании незыблемости установленного общественного миропорядка. Она выступает как носитель передовой философской доктрины разума, весьма близкой и понятной трезвому уму голландского патриция. Разумное теперь — синоним прекрасного и вечный критерий красоты. В архитектуре эти тенденции рационализма сказываются в решительном преодолении позднеренессансной орнаментальности форм начальных десятилетий века и обращении к строгим формам палладианской классики, которая ложится в основу голландского классицизма XVII столетия. В Англии капитализирующаяся земельная знать сочетает в своем лице буржуазную и феодально-аристократическую идеологию — залог длительной устойчивости в дальнейшем развитии ренессансных традиций английского палладианства 1-й половины XVII в. (Иниго Джонс). Палладианские формы остаются типичными для английского

классицизма и в следующем столетии.

Италия

Иначе складывается борьба сил там, где интенсивный ранее процесс капиталистического развития сходит на нет, как это было в Италии уже к концу XV в. Крупная буржуазия городов слилась с земельной знатью; средняя прослойка городской буржуазии, ремесленная и торговая, постепенно растаяла; многочисленный городской рабочий люд — пополаны — и мелкие ремесленники в поисках своего заработка покидали города, пополняя собой ряды безземельных крестьян и образуя армию обездоленных, разоренных людей, бродячий нищий народ.

Буржуазия как восходящий класс в Италии отсутствовала. Отсутствовали и те тенденции в развитии идеологии, которые в то время в других странах были связаны с классовой дифференциацией буржуазных элементов и во Франции утверждали себя в философских началах рационализма и эстетических принципах классицизма. Страна была главной ареной феодально-католической реакции. Но ранее Италия была и еще в 1-й половине XVII столетия оставалась центром и средоточием передовой культуры, которую создала эпоха Возрождения. Возрождение вооружило культуру европейских народов во главе с Италией и прежде всего культуру самой Италии духовным оружием гуманизма, научного мышления и зачатков точных знаний, натурфилософии, атеизма и материализма.

Постепенно наступившие перемены в развитии Италии привели здесь к кризису культуры Возрождения в первой половине XVI в. и последующему наступлению реакции, идейному разброду и сложной борьбе идеологических течений и направлений в искусстве, обычно характеризуемом в современной литературе стилистическим понятием итальянского маньеризма XVI столетия. Во 2-й половине XVI в. происходит общая деградация ренессансного гуманизма, но одновременно растет и иная тенденция. В обстановке нарастания народных движений и в тесной связи с общеевропейским развитием светской духовной культуры зарождается на базе идейных традиций Ренессанса новая, глубоко гуманистическая тенденция, наиболее явственная в отдельных ярких проявлениях итальянской культуры рубежа XVI—XVII столетий. Новое идейное направление формируется в обстановке сильнейшей церковной реакции и противостоит ей как воинствующее мировоззрение философского материализма и атеизма.

В лице таких выдающихся одиночек, как Джордано Бруно, идеи которых мы отнюдь не можем отрывать от породившей их общественной среды, передовая итальянская культура той поры поднимается до начал диалектического материализма и расширяет диапазон научных представлений до учения о бесконечности вселенной. Это материалистическое мировоззрение формируется в тесном общении с современной ему передовой научно-философской мыслью и опирается на общие успехи как итальянской, так и общеевропейской науки. Объективно воззрения Бруно и его единомышленников отражали наиболее передовые тенденции общего развития той

эпохи, независимо от того, что сама Италия была главной ареной столкновения сил культурного прогресса с силами реакции.

В то время как к северу от Альп частичная победа различных форм протестантизма во многом охладила былую остроту борьбы передовой общественной мысли с церковными догмами католицизма, в Италии, в обстановке наступления и террора католической реакции, эта борьба именно теперь была особенно актуальной и протекала в острых схватках католицизма и философского материализма. Эта идейная борьба свободной мысли с церковью велась во всеоружии «могущества пера и чернил» и «силы мысли» (Тарле), она получила в условиях Италии ярко выраженную социальную окраску. Общий экономический застой и регресс привели к тому, что материальным положением широких слоев итальянской интеллигенции была та же нищета, какая была уделом всего народа, особо острая на Юге страны, откуда и вышли наиболее яркие фигуры итальянской интеллигенции этого времени — Бруно, Кампанелла, Ванини. Смелость их научной и общественной мысли отражала остроту народной борьбы, принявшей форму повсеместных крупных восстаний, а содержание социальной программы их учений было высшим проявлением демократизма в итальянской культуре этой поры.

Воинствующая народная интеллигенция противопоставляет церковной реакции то свое оружие, против которого и направлен удар: силу человеческого разума. Однако, отстаивая критерии разума, итальянский материализм конца XVI в. далек от тенденций рационализма, особенно сильных в ту эпоху в культуре Франции. Актуальность борьбы с моральной агрессией церкви мобилизует прогрессивные силы гуманизма, который апеллирует к разуму, не разрушая единства разумного и чувственного начала. Это было нечто глубоко отличное от трезвой умозрительности, которую теперь порождала сама историческая действительность в духовно и организационно созревающей французской нации. Такое противодействие итальянской научной и общественной мысли усилиям церкви вновь завладеть волей и сознанием человека носит характер страстной борьбы за утверждение всего комплекса духовных, этических ценностей гуманизма — борьбы за утверждение духовного богатства, силы и полноты проявлений человеческой природы. Сила мысли и благородная «героическая» страсть, о которой говорит Бруно, для него неразделимы, как неразделимы они и в этическом облике самих героических личностей Бруно, Кампанеллы, Ванини.

Взгляд Бруно на искусство исходит из признания закономерности многообразия индивидуальных проявлений, форм и родов художественного (поэтического) творчества как результата многообразия «способов человеческого чувствования». С этих позиций великий итальянский материалист страстно восстает против тенденций сухого рационализма, жестоко высмеивает «сторонников правил поэтики» («Существует столько родов и видов истинных правил, сколько имеется родов и видов настоящих поэтов»). Здесь встречаются две принципиально различные художественные концепции, из которых одна ложится в основу рационалистической эстетики классицизма XVII в. с его культом разума в ущерб чувственному началу и стремлением к разработке абсолютных истин «правильного» искусства. Другая,

защищая перед лицом воинствующего католицизма свой «героический» идеал человека, отстаивает право искусства на свободу и силу индивидуального творческого самовыражения, ищет богатства и полноты тех чувственно насыщенных образов, которые, в концепции Бруно, это искусство рождает «в жизненных испытаниях».

Рост эмоционального начала был заложен в эволюции эстетического мировоззрения Ренессанса Италии уже в первые десятилетия XVI в. Мысль и искусство Возрождения оказались перед лицом неизбежности моральной катастрофы и гибели своих больших идеалов. Безмятежная ясность классики Браманте сменилась тревожным драматизмом поздних исканий Микеланджело. Новый строй его образов был той художественной формой, в которой искало выход личное чувство титанической индивидуальности, чувство, ставшее главным содержанием и темой искусства этого мастера. Его творения надолго остаются в художественной культуре Италии эталоном полноценности и силы индивидуального творческого самовыражения. Но не только это. Творчество Микеланджело, глубоко отразившее конфликтность времени и обреченность его устремлений, в то же время широтой и новаторским духом своих идей разрывало его исторические рамки. Это искусство было исполнено уже иного отношения к человеку, к миру вне его, иного понимания «героического образа», по-новому синтезирующего в себе начала человеческие и космические. Новый, повышенно чувственный критерий монументального единства архитектуры, «космические» масштабы этого единства, как оно было воплощено Микеланджело в соборе св. Петра, не могли не найти понимания и отзвука в дальнейшем развитии эстетических представлений того времени.

Воинствующий атеизм итальянской передовой философии и науки в полном соответствии с научными открытиями в области природы приходит в лице Бруно к утверждению бесконечности космоса.

Бесконечность становится тем краеугольным камнем обновленного и более научно обоснованного пантеистического мировоззрения, которое вызревает в горниле мучительной борьбы противоречивых исканий сложного XVI в. и приходит на смену прежней философской концепции Возрождения (Бруно: «Если хотите, любите женщину, но не забывайте поклоняться бесконечности»). Атеистический постулат бесконечности мира по-новому формирует эстетическое мировоззрение. Идея «бесконечного», присущего природе, сменяет собой идеал «завершенности» единичного целого, как совершенного в своем строении организма, несущего в себе (в эстетике Возрождения) идею завершенности гармонического единства природы еще в рамках птолемеевой модели мира.

Само понятие природы и отношение к ней становились другими. XVI в. был временем всеобщего повышенного интереса к познанию природы — научному (итальянская натурфилософия) и эстетическому (средствами архитектуры и изобразительного искусства). Область природы все более втягивалась в орбиту архитектурного творчества, расширялся пространственный критерий единства архитектурного целого. Во взглядах гуманистов Возрождения на природу в центре этого пантеистически понимаемого мира стоял человек как самое высокое воплощение божественного

начала природы. Видимый мир реальной природы воспринимался как естественное и прекрасное окружение человека, внешняя природная среда — как естественное обрамление монументальных воплощений его «героического» образа в «идеальных» формах архитектуры. Этот взгляд изменился. В мире природы увидели величие Космоса, причем вне всякой связи его с самим человеком, подвластного своим, космическим законам бытия обожествленной Материи.

Искусство глубоко проникает в дотоле нераскрытые сферы окружающей природной действительности, открывает новые формы ее воплощения. В итальянской живописи конца XVI столетия впервые появляется пейзаж как самостоятельный живописный жанр, причем облик природы наделяется выражением эпического величия, в нем звучит «героическая» нота (как в пейзажах Аннибале Карраччи). Интерес к силам природной стихии получает в искусстве отзвук и в новой трактовке обнаженного тела. Как указывал еще Вёльфлин, в нем появляются черты стихийной мощи. Стихийное начало выступает на первый план и в новой эмоциональной окраске человеческих образов. Если в классике Возрождения момент движения в изображении человека был лишь средством разностороннего раскрытия идеального воплощения человеческой красоты, то теперь коллизия чувств и движение как форма ее воплощения становятся главным содержанием образа. Получает художественную трактовку тема страсти. Стихийный порыв чувств, выраженный в бурном движении сложно изогнутого тела, и бушующая природная стихия, слитые в единой симфонии движения,— так синтезирует в своих монументальных образах это новое эстетическое мировоззрение в живописи Тинторетто, в творчестве которого «аполлоническое» начало искусства Возрождения отступает перед «дионисийскими» силами новой эмоциональности.

Движение и неподвижность столкнулись как две непримиримые идеи в борьбе научного мировоззрения с церковью. Само вращение планеты являло то, что в передовом сознании эпохи было необходимой формой жизни — движение. Неподвижность в философском и жизненном смысле представляется противоестественной и мучительной. Всякое данное состояние — физическое и душевное состояние человека, состояние в природе — с неизбежностью порождает движение к своей противоположности. Момент перехода — середина диалектической триады — соединяет в себе оба начала движения— исходное и конечное («несет в себе одновременно и радость и печаль») — и в единстве этих противоположностей «дает нам высшее наслаждение» (Бруно). Так у Бруно состояние незавершенности самого движения в момент его свершения вырастает в философское обоснование прекрасного.

Искания искусства конца XVI в. и первых десятилетий XVII в. в Италии во многом созвучны поискам научной мысли. Это прежде всего — новое видение действительности. В пластике и рисунке — момент напряженного движения, порыва, действие в момент его свершения, как в ранних скульптурах Бернини («Аполлон и Дафна», «Плутон и Прозерпина», «Давид»). В живописи — новое богатство светотеневых и колористических градаций. Для живописцев Возрождения светотень была главным образом средством объемной лепки форм человеческой фигуры, как и предметов ее окружения, и в сочетании с перспективой — средством правдивой

передачи трехмерного пространства. Теперь переходы от света к тени становятся также средством выразительной характеристики изображаемой пространственной среды в целом. Светотеневая моделировка фигур и предметов становится функцией движения света в пространстве (Караваджо). Гармоническое сочетание ясных цветовых контрастов уступает место сложным звучаниям переходных оттенков (поздний Тициан, Тинторетто и др.). Становятся преобладающими низкие тональные регистры переходных сумеречных состояний освещенности природы и предметов. Момент изменчивости, «движения» света и цвета, их нарастания и угасания («одновременно радость и печаль»), сменяющих в живописи постоянство и покой «локального» цвета и симметрии, — все это теперь неотделимо от самого понятия живописного образа. Его новой природе присущ внутренний драматизм, который шире драматичности того или иного традиционного сюжета и вносит новую ноту в эмоциональную настроенность живописи. Типичные в этой связи поздние пейзажно-мифологические композиции Тициана («поэзии»— по определению самого мастера) были поэтической формой выражения этого нового строя чувств и представлений.

Изменяется понимание связи архитектуры и природы. Их формы сочетаются теперь в единстве нового порядка, в котором момент перехода от здания к природе — развитие внутреннего пространства и его растворение во вне, движение пространства, имеющее в идеале его слияние с бесконечностью, — составляет критерий красоты в архитектуре. Состояние перехода, пафос преодоления исходного статичного начала становится теперь непременным условием выразительности архитектуры, компонентом ее образного содержания. Центрическое сменяется протяженным, круг — эллипсом, квадрат — прямоугольником, стабильность и четкость ясных, уравновешенных пропорций — сдвигами ритмического пропорционального строя, пропорциональным «многоголосием».

Намечается переход к новой трактовке тектонической формы. Поиски направлены на разработку нового единства в сочетании стены и ордера, что, в частности, получило свое особое выражение еще в творчестве позднего Палладио в форме новой тектонической системы стены-колонны (палаццо Капитанио), где эти два начала даны как бы в состоянии перехода, преодоления одной тектонической стихии другой и их слияния в новом пластически обогащенном целом. Недаром для позднего Палладио так типичны прием сложного перехода пластических мотивов ордера на стену и двуединая тема ордера-стены.

Но Палладио — классик. Мастер все же остается неизменно верным гармонии покоя, воплощенного в его излюбленном антично-классическом строе ордера. Другой великий классик Ренессанса — Микеланджело — в своих поисках эмоциональной «напряженности» образов архитектуры еще ранее наметил форму сочетания стены и ордера, в которой элемент ритмического движения, заложенный в переходах ордера в стену, получает новую силу выразительности (как в верхнем ярусе двора палаццо Фарнезе). Архитектура как бы обращалась к новому «языку масс», по-новому вовлекала массив стены в сферу своих образных средств. У Микеланджело поиски в области формы были в целом направлены на утверждение по своему понятых идеалов классики

Возрождения, которым зодчий оставался верен до конца (вспомним его борьбу за чистоту идей Браманте в постройке собора св. Петра). Но объективно эти поиски несли в себе начало нового понимания тектонического образа. Структурно-организующие начала, заложенные в четкой системе членений классического ордера, отходят на второй план перед выразительностью его ритмико-пластических свойств, служащих теперь выявлению ритмических и пластических модуляций самих архитектурных масс и пространств окружений. Сложные пластические и пространственные трансформации ордера, к которым приходит архитектура барокко, часто понимаемые только как уход в чистую декоративность и нарушение законов тектонической логики ордерных форм (что верно, если подходить к оценке барочной ордерной концепции с неприложимым к барокко критерием классики Возрождения), закономерно вытекают из новой тектонической природы архитектурных построений барокко.

Суть ордерной концепции барокко не в том, чтобы превратить ордер, как часто полагают, в некий чисто декоративный аппарат архитектуры, лишенный тектонической осмысленности. Суть в том, чтобы декоративное применение ордера (а декоративным по преимуществу он был и в классике Возрождения) по-новому подчинить тектонической правде сооружения, стеновой массив которого приобретал новое качество доминирующей образно выразительной архитектурной формы. «Работа» несущих массивов и в барокко оставалась предметом ее выявления ордером. Но рабочая активность масс теперь понималась не как функция несения и поддержки (что получило свое высокое выражение в ордерных построениях классики Возрождения), а как полное новой одухотворенности и силы стихийное движение масс, проявляющее себя в активности их пространственно- формирующей функции. Тектонические массы здания, уподобляясь пластическому телу, как бы стремятся охватить пространство, втянуть его в свои пределы; граница между теми и другими стирается, и обе взаимодействующие стихии сочетаются в новом выразительном единстве сложного пространственного целого. Такой образной «функции» стеновых масс сооружения подчинены и ее выражают новые усложненные ритмы и новая пластика ордера в архитектуре барокко, художественная система форм которой по-своему синтезировала то новое и плодотворное, что несли в себе эстетическая мысль и художественное мировоззрение времени. Но здесь открывается и другая сторона вопроса.

XVI столетие, начиная с 40-х годов, собственно и было в Италии страшным временем католической контрреформации. Этот период захватывает 2-ю половину XVI в. и заканчивается в начале XVII в. Рождение нового века озарилось пламенем костра, сжигавшего Бруно. Но последующие десятилетия все дальше уходили от ужасов инквизиции и религиозного мракобесия XVI в. Немногие героические личности, вступившие в открытую борьбу с церковью за свободу человеческого разума и научное мировоззрение, были уничтожены огнем инквизиции. Католицизм больше не нуждался в терроре. Кроме того, церковь теперь столкнулась с новой опасностью, против которой индивидуальный террор был невозможен, — с выдвижением сильного светского национального государства (Франции) в качестве грозной международной политической силы, стремившейся освободиться от опеки Римской церкви.

Католицизм нуждался в новых, более изощренных средствах борьбы. На первый план выдвигаются дипломатия и педагогика. Церковник должен был стать «светским» деятелем, обладающим светской образованностью и манерами, и всю свою деятельность слепо подчинить железной дисциплине строго централизованной на новых, «военных» началах организации церкви. На базе этой «программы», и был создан орден иезуитов. Однако за всей организационной мобилизованностью нового католицизма не таилось никаких духовных, моральных или мировоззренческих ценностей, которые контрреформация могла бы противопоставить стихийному напору идей научной и общественной мысли эпохи, в которых подчас и само религиозное чувство находило свое возвышенное проявление, созвучное новому мироощущению. Новое величие церкви строилось на сознательном принесении в жертву политической игре тех духовных ценностей, на которых зиждилось религиозное чувство народных масс. Эта церковь была лишена того жизненного, подлинно нового общественного содержания, которое единственно могло бы послужить оплодотворяющим началом творческих поисков нового синтетического образа в искусстве.

Здесь мы подходим к важной проблеме роли и места католической церкви в формировании эстетических принципов барокко. Католическая контрреформация начиналась с мер насильственного искоренения с помощью террора и гонений завоеваний светской культуры Возрождения. В этом церковь еще раз прибегала к старым испытанным методам борьбы с «ересью». Новым в этой борьбе со стороны церкви было то, что составляло принципы и методы иезуитизма. Мало того, что это была чисто мирская корпорация светски образованных людей, иезуиты принципиально не становились в резкую оппозицию ко всему тому, чем жило и в чем утверждало себя в своем развитии общественное сознание времени. Задача иезуитизма заключалась в том, чтобы любые духовные ценности суметь направить на служение церкви.

Начало архитектуры итальянского барокко обычно связывают с постройкой в Риме первой церкви иезуитов Иль Джезу (план Виньолы 1578 г.), которая в своей общей схеме давала новую программу композиции церковного здания. Широкое распространение этой схемы в церковной архитектуре XVII и XVIII вв. в католических странах при деятельном участии иезуитов закрепило за этой архитектурой термин «иезуитский стиль», который нередко отождествлялся с самим понятием барокко. Таким образом, барокко как художественная система ставилось в прямую зависимость от католической контрреформации как якобы ее порождение.

Прежде всего феодально-католическая реакция по времени связана в основном с серединой и 2-й половиной XVI, а не с XVII в., который собственно и составляет время расцвета искусства и архитектуры барокко в Италии. Этот расцвет был идейно подготовлен мощной волной всех жизненных сил культуры Возрождения в том движении мысли и творчества, которое незримо поднялось в последние десятилетия XVI в. в качестве противодействующего силам церковной реакции. С необходимостью вызванное ею же самой это движение разрешилось прогрессивными достижениями феноменального по яркости предзакатного подъема мысли и искусства конца Возрождения. Но, конечно, в наибольшей степени, особенно в области архитектуры,

эти достижения связаны с прозрениями опережающего свое время монументального творчества Микеланджело. Он был первым и, пожалуй, единственным, кто в дебрях идейного разброда и шатаний маньеризма, не пощадивших и самого художника, нашел пути к новому синтетическому образу большой жизнеутверждающей силы. Отсюда будет долго черпать творческая мысль архитекторов в тех практических задачах, которые время и церковь поставят перед ними в грядущем XVII столетии.

Не реакционным католицизмом была рождена архитектура барокко в Италии. Она выросла на основе великого наследия национальной архитектурной культуры Возрождения, питалась его соками и составляет ее прямое продолжение на новом историческом этапе, в сложной борьбе противоречий, поднимаясь до создания нового большого искусства. Но католицизм умело экспроприировал дух и дело архитектуры, во многом определив пути и характер ее дальнейшего развития. Он создает ее основную материальную базу и организационно ее направляет.

Рим, резиденция пап и метрополия католической церкви, никогда не был для самих итальянцев местом религиозного паломничества, как и сама религия не была предметом фанатического служения. Была привычная религиозная традиция, прочно вошедшая в быт, обычаи и искусство народа. Но патриотическая гордость широких интеллигентных слоев народа Италии, самого интеллигентного в тогдашней, для итальянцев всегда варварской Европе, неизменно подкреплялась мыслью о великом прошлом Италии римских императоров и города Рима как центра всего европейского мира. С блистательным расцветом культуры Возрождения в Риме, казалось, возвращалось к древнему городу и ко всей Италии былое величие. Но политическая катастрофа, постигшая Италию в начале XVI в., интервенция северных держав и знаменитый грабеж Рима теми же «варварами» (1527) рассеяли этот мираж. Национальная трагедия духовно сразила слабых и укрепила сильнейших. Могучим порывом к новому единству предстала в соборе св. Петра новаторская мысль Микеланджело, воплощенная в напряженном движении пространства собора к слиянию в целое.

Но в Риме и всей Италии оставалась, лишь единственная сила, казалось, способная противодействовать общему распаду; и действительно создавшая видимость нового сплочения сил: это был обновленный, воинствующий католицизм. В сущности папская церковь продолжала и развивала во все более широком масштабе (особенно с начала XVII в.) то, что в архитектуре Рима начинало Возрождение — воссоздание величия и великолепия Рима, но теперь уже как мировой столицы обновленного католицизма. Рост международного престижа Рима не мог не импонировать широким кругам итальянского общества, к тому же во многом искренне захваченного духом религиозного обновления (Тассо).

Во всем этом — глубокие причины того, что новые идеи и устремления прогрессивных сил национальной итальянской культуры, о которых речь шла выше, глубоко враждебные идеям реакционной папской контрреформации, смогли получить свое наиболее полное художественно-творческое воплощение в новых монументальных

формах архитектуры, создавшейся «ad majorem Dei gloriam» («К вящей славе божьей»).

О мере участия церкви и насаждаемой ею идеологии в расцвете барокко в Риме XVII столетия говорит сама архитектура. Типология римского барокко представлена не только крупным и широким культовым строительством. Основными типами этой архитектуры наряду с церквами были обширные палаццо римской духовной и светской феодальной знати, а также парковые комплексы аристократических загородных вилл. Репрезентативные римские палаццо с их новым, анфиладным расположением многочисленных пышно отделанных залов и соответственно протяженными фасадами, торжественными вестибюлями и системой теперь раскрытых дворов, связывающих дворец с садом, неотделимы от облика и духа архитектуры барокко Рима. Представление об итальянском барокко будет далеко не полным без того, что раскрывают ансамбли загородных вилл, где архитектура, казалось, становится самой природой, а мощь необузданной природной стихии, незримо направленная рукою зодчего, начинает говорить языком архитектуры.

Дворцы и виллы итальянского барокко являются дальнейшим развитием типа этих сооружений, унаследованного от архитектуры Возрождения. Но барокко вносит в них принципиально новое. Здесь нужно напомнить читателю (см. ВИА, т. IV «Архитектура готики в Италии»), что характерная планировочная схема ренессансного палаццо в виде замкнутого каре с внутренним жилым двором не была созданием самой архитектуры Возрождения. Пройдя длительный путь эволюции, эта схема уже к концу XIV — началу XV в. приобретает черты, особенно в богатых палаццо Флоренции, вполне зрелой планировочной системы, которую и сохраняет Ренессанс, создавая в середине XV столетия свой классический тип жилого палаццо. XVI в. ищет пути к раскрытию пространства внутреннего двора (палаццо Фарнезе в Риме), еще не посягая на незыблемость традиционной формы замкнутого каре. Лишь барокко кладет конец пережиткам средневековой замкнутости, еще сохранявшейся в архитектуре палаццо, и создает новую, раскрытую композицию крупного городского дворца (палаццо Барберини в Риме). Центральным ядром здания становится очень развитая парадная группа входа в главный, торжественный зал; появляется парадный подъездной двор перед дворцом для въезда карет, которые в XVII в. входили в обиход представительного быта аристократии. Эти признаки новой репрезентативности отражают общую тенденцию в эволюции дворцового типа в XVII в., характерную для всей архитектуры феодального абсолютизма.

Вместе с тем такой качественный сдвиг в развитии типа палаццо в начале XVII в. в Риме был тесно связан и с формированием новой архитектурной системы города в результате его планировочной реконструкции, создавшей в Риме новые градостроительные предпосылки сложения планировочных форм отдельных типов архитектуры.

Отмеченный резкий перелом в развитии дворцового типа может говорить и об иных закономерностях развития итальянской архитектуры этого периода. Что касается роскоши палаццо аристократии, то в этом римские дворцы 2-й половины XVI в.,

пожалуй, не уступают палаццо Барберини. Только вся роскошь была спрятана за показным аскетизмом благородной, но сдержанной до скупости, почти глухой глади фасада. Роскошными были внутренний замкнутый двор и парадные залы. Как говорилось, тенденция к раскрытию двора наметилась в Риме уже раньше, а в конце XVI в. в дворцовой архитектуре другого города Италии — Генуи (Алесси) — было сделано на этом пути намного больше. Дело в том, что в обстановке контрреформации с ее строгим испано-католическим режимом жизни приостановилась в Риме наметившаяся эволюция к раскрытым формам композиции дворцового здания. Перелом наступает лишь в конце второго десятилетия XVII в. Он совпадает с концом периода воинствующей контрреформации в Италии и появлением в высших католических кругах новых, более светских настроений, не чуждых терпимости и жизнелюбия, сменяющих собой суровую дисциплину и аскетизм времени церковного террора.

Этот поворотный момент проявился в отходе архитектуры от серьезности и тяжести лишенных свободы форм раннего барокко с его отказом от декоративной пластики, суховатыми, подчеркнуто плоскими пилястрами, как в фасаде церкви Иль Джезу, и в поисках новой образной настроенности архитектуры. В ней как бы прорываются на свободу скованные ранее силы, архитектура становится бурно подвижной, ее массы — пластичней, формы — пронизаны воздухом. Вновь почетное место в ней занимает традиционный мотив антично-классической круглой колонны. И знаменательно, что первым крупным сооружением, в котором все это новое почти сразу, без всякой подготовки, стало реальностью, было именно светское здание, представительное жилое палаццо в его новых, теперь полностью раскрытых формах. Не этот ли важный момент в самой эволюции типов зданий, выдвигающий в архитектуре барокко его светскую линию развития, и должен рассматриваться как начало зрелости «высокого» барокко?

Что касается ансамблей римских загородных вилл, то новым по сравнению с архитектурой Возрождения, включая весь XVI в., было прежде всего возросшее значение, какое этот тип архитектуры получил в XVII в. в общем развитии архитектуры Италии с Римом во главе. Если виллы Ренессанса лишь дополняют наше представление об архитектуре этой эпохи, дух которой как в фокусе собран в образе классического ренессансного палаццо, то в виллах барокко, как нигде, раскрывается существенный аспект барокко — стремление к расширению сферы взаимодействия архитектуры и природы и к новому осмыслению их связи. Не только формы, но самые явления природы во всей мощи и красоте их стихийного «действа», как шумящий поток низвергающихся тяжелых масс воды, казалось, только что прорвавшей темницу недр, как камни и скалы, с титаническим усилием противостоящие ее напору, тяжелые и темные массы ныне гигантских теснящих друг друга кипарисов, наконец, стремительные спады и подъемы рельефа — весь этот круг стихийных явлений и картин природы привлекается для обогащения образного языка архитектуры, придает самой архитектуре силу и звучание одухотворенной естественной стихии.

И все же ключ к пониманию архитектурной природы римского барокко — это прежде

всего самый город Рим, его улицы и площади, его градостроительное целое. Мы можем уверенно сказать, что барокко Рима знаменует собой новый градостроительный стиль и рядом с традиционной датой начала барокко (1580), закрепленной постройкой церкви Иль Джезу, поставить другую дату — 1585 г. — начало широкой градостроительной реконструкции Рима на новых, исторически прогрессивных началах. Этим мы правильно свяжем рубеж, отмечающий рождение барокко, с важным переломным моментом в развитии творческого мышления мастеров архитектуры, с ее переходом на новые позиции градостроительного метода. Но градостроительная инициатива папства была и наиболее тесно связана с прямыми интересами и задачами самой католической церкви. Сделав свое дело в Италии, торжествующая церковь переходила к новым приемам укрепления своего влияния, с целью обратить центробежные тенденции в центростремительные. Римская церковь должна была стать мощным притягательным центром для больших людских резервов всей Европы. Перед лицом идущей к своему расцвету новой блестящей светской культуры абсолютистской Франции сама церковь должна была по-новому стать «светской», но еще более ослепительной в своем блеске. В умах культурных и светски образованных магнатов римской церкви, и прежде всего такого умного и дальновидного политика, как папа Сикст V, не могла не возникнуть мысль о Риме. Самый Рим, столица международной папской державы, должен был стать и вершиной современной градостроительной культуры, а его новое великолепие должно было вобрать в себя все, что мог дать художественный гений века, и все это для того, чтобы превратить Вечный город в мощное средство прославления величия римской церкви.

Здесь мы вплотную подошли к оценке роли церкви в сложении высокого римского барокко. Церковь выступает основным заказчиком архитектуры. Но для нас важна не столько субъективная сторона вопроса — от кого исходит заказ, а объективная его сторона — какая задача выдвигается и в какой мере в ней реализуется исторически необходимая тенденция прогрессивного развития архитектуры той эпохи. Решающим фактором здесь оказываются не узко классовые цели церкви, поставившей за дачу, а широта постановки задачи.

Впервые объектом капитальной реконструкции становится стихийно сложившаяся уличная сеть большого реально существующего города в целом. Характерный для Возрождения теоретический поиск идеальных схем сменяется поиском новой пространственной организации города с учетом реальных условий его топографии, масштаба, исторически сложившейся структуры. На этой конкретной основе вырабатывается новая планировочная система главных улиц Рима, его осей, выдвигается задача их архитектурной разработки как четкой и выразительной системы архитектурных пространств. Это был реалистический (в историческом аспекте) путь преодоления в архитектуре города пережитков средневековой планировочной и пространственной структуры и переход архитектуры на новую, исторически более высокую ступень в развитии градостроительного метода. Новая планировочная система Рима явилась необходимой градостроительной предпосылкой дальнейшего развития на более широкой практической базе идей и искусства ансамбля в архитектуре. Именно в области искусства ансамбля лежат наиболее высокие

достижения архитектуры барокко Рима.

В этом направлении барокко делает крупный и принципиальный шаг вперед. В архитектуре Возрождения критерием ансамбля было, как правило, выразительное сочетание самостоятельных композиционно завершенных архитектурных объемов или их элементов (фасад), часто построенное на художественном контрасте («контрапосто»), — род свободного «диалога» отдельных архитектурных единиц, создающих ансамбль (площадь в Пиенце). Барокко, создавая ансамбль, стремится к всемерному растворению единичного в выразительном «монологе» целого. Барочный ансамбль строится не на взаимосочетании объемов, а на тесном взаимодействии их масс с формируемым ими пространством. И Ренессанс решал проблему пространства в ансамбле (у Альберти площади — открытые «залы» города), но исходя из совершенно иного понимания связи объемов и пространства, чему классический пример — Капитолий Микеланджело в Риме. Здесь фасадные плоскости зданий являются гранями четких тектонических объемов и в роли таковых строят четкий абрис пространства площади. Но, создавая ясную форму пространства, эти плоскости прежде всего строят форму самих объемов; это их основная организующая функция как элементов тектонического организма. Ренессанс организует пространство, понимая его как внешнюю среду по отношению к строящим его форму объемам. Барокко формирует внешнее пространство, понимая его как внутреннюю среду по отношению к формирующим его массам. Барокко трактует пространство в ансамбле как сердцевину большого градостроительного организма, все части которого связаны единством тектонического закона целого. В этом барокко как бы переносит пространственные закономерности отдельного сооружения в градостроительную сферу архитектуры. Можно смело сказать, что в наиболее типичных примерах барочной площади пространственно-формирующая функция архитектурных масс принципиально является основной и по существу определяет их иную тектоническую специфику. Классический пример градостроительных форм барочного пространства — площадь собора Петра в Риме (Бернини).

Такое выявление выразительной формы пространства вытекает из его ведущей (в прямом и переносном смысле) художественной функции основного образного средства архитектуры. Для барочной концепции ансамбля характерно пространственное развитие, движение пространства к осевой доминанте целого, как правило, фасаду церкви. Ренессансное пространство принципиально статично. Его красота — в ничем не нарушенном покое его гармонической связи с окружающими его зданиями. Напротив, барочное пространство несет в себе качество «возрастающего движения красоты» (Милиция), являет взору развертывание наиболее впечатляющих зрительных аспектов целого. Это — своеобразная пространственная увертюра, которая заканчивается мощным аккордом церковного фасада, предвещающим начало главного торжественного зрелища, мастерски разыгранного опытными постановщиками в стенах храма.

Зрелищное, сценическое начало вообще присуще духу и приемам архитектуры барокко. XVII столетие, именно в Италии,— время высокого расцвета театра и

театральной культуры. Вместительные музыкальные театры становятся нередко составной частью крупных дворцов и богатых вилл. Искусство сцены привлекает значительные архитектурные силы, складывается тип архитектора театральной декорации. Приемы сценической архитектурной композиции, требующие виртуозного владения наукой перспективы, которую, заметим, в совершенстве разрабатывает архитектура барокко, оттачивает до тонкости мастерство архитектурной «мизансцены». Умение выбрать и «обыграть» выгодный аспект, незаметно подвести к нему зрителя с тем, чтобы в следующее мгновение поразить видом неожиданно раскрывшейся картины, составляет одну из сильных сторон искусства мастеров барокко. Сложные театрализованные «постановки» плафонных композиций барокко в обширных дворцовых залах и крупных церквах, разрывающие рамки реального пространства и уводящие взор в «бесконечность» раскрывающихся иллюзорных просторов, немыслимы без опыта и большой культуры сценического искусства. И если интересы церкви нередко уводили творческую мысль архитекторов в художественной трактовке пространства в сферу чисто иллюзорных эффектов оптического обмана (лестница в Ватикане Бернини), то те же интересы, преломленные архитектурой сквозь призму широко истолкованных общих задач градостроительства Рима, открывали перед зодчими барокко богатые возможности творческого переложения всего широкого опыта художественной культуры своего времени на градостроительный язык архитектуры.

Это в полной мере относится и к сценическому искусству. В грандиозной реконструкции Рима на новых, регулярных началах Римская церковь превращала древнюю столицу в невиданный доселе по своему великолепию архитектурно целостный город-зрелище. Архитектура Рима должна была соответствовать ее новой идеологической задаче: создавать торжественное обрамление массовых театрализованных процессий, триумфальных въездов в папскую столицу коронованных особ с их свитами и пр. Сама архитектура вовлекается в массовое театрализованное действие, которое для въезжающего в Рим начинается чисто сценическим эффектом трехлучевой въездной панорамы города (пьяцца дель Пополо).

В сфере градостроительных поисков новых ансамблевых построений определяется специфика композиционных форм площади и улицы, а также характер их пространственной связи между собой. В отличие от Ренессанса, в котором площадь отделялась от улицы, в барокко они связаны в единую развивающуюся систему пространств. Впервые в барокко улица в целом трактуется как особая форма ансамбля и протяженное пространство улицы получает целостную художественную трактовку. Постановкой ориентиров в створе улицы (обелиски Рима) выявляется развитие уличного пространства в глубину, в даль. Барокко стремится к созданию выразительных форм архитектурно направленного пространства; это прямо вытекает из существа градостроительной типологии барокко Рима. Типичная римская площадь XVII в., как говорилось, это площадь перед церковью, рассчитанная на создание перед зрителем впечатляющего разворота всей пышной массы церковного фасада. Вместе с тем мастерски выявленная направленность в построении барочного пространства говорит и о более общих началах эстетики барокко. В активном взаимодействии

архитектурных масс фасада и формируемого им пространства как бы возникает драматическая коллизия столкновения двух стихий, некое исполненное бурного движения театрализованное «действо» архитектуры, в котором рождается синтетическое третье, несущее в себе оба борющихся начала — сложный пластико-пространственный, барочный строй фасада церкви.

Стремление мастеров барокко к синтетическим формам выражения архитектурного образа раскрывается в специфике барочного синтеза искусств в архитектуре. В понимании этого едва ли не самого яркого проявления художественной природы барокко нужно ясно разграничить две связанные между собой стороны барочного синтеза: его внутреннюю закономерность, вытекающую из барочной трактовки сущности прекрасного, и те конкретные задачи, на службу которым практически ставились феноменальные открытия барокко в области синтеза. Уже не раз справедливо указывалось на тот очевидный факт, что монументальные формы синтеза скульптуры и живописи с архитектурой широко использовались церковью как новое мощное средство религиозной пропаганды. При этом достижения итальянского изобразительного искусства того времени, его абсолютное владение художественной формой, знание законов линейной и воздушной перспективы, полная свобода в самых сложных ракурсных изображениях человеческой фигуры, а также виртуозная техника стуковой лепки — все это делало возможным достижение той иллюзии правдоподобия, которая была необходима для внушения веры в полную реальность видимого. На глазах у зрителя разыгрывались мистические акты религиозной легенды, ставшие самой действительностью: зритель сам был их участником, реальный мир отступал перед миром материализованной иллюзии. Это одна сторона вопроса.

Другая заключается в том, что пафос барокко — не в уходе от реального в мистику, а во внутренне присущем этому искусству стремлении к ее преодолению. Барочный образ сложен и противоречив. В нем нередко больше элементов внешней импозантности и деланной экзальтированности, чем глубокой мысли и подлинно взволнованного чувства. Но за эффектным зрелищем, рассчитанным на восприятие наивной толпы, в образах барокко живет и свое возвышенное отражение по-новому увиденной реальной действительности мира, представшей взорам эпохи в бесконечности космоса и вечности движения «одухотворенной» материи. Подлинный пафос барокко — в утверждающей свободе могучей творческой потенции, позволившей его мастерам подняться до убеждающей силы и красоты художественных воплощений, в новом полифонизме образного языка архитектуры, в мажорном, утверждающем тоне самой барочной патетики.

Все это в полную меру образных возможностей барокко выражает синтез искусств в архитектуре. Принцип ренессансного синтеза вытекает из его основной эстетической посылки — ясности четко дифференцированных функций отдельных элементов и частей совершенного тектонического организма. Отсюда — дифференцированность художественных функций разнородных искусств, взаимодействующих в синтезе, соответственно образно-выразительной специфике каждого. Сила ренессансного синтеза — в гармоническом согласии целого, построенного на единстве четких

контрастов, где каждый «голос» выразительно оттеняет звучание других. Это — принцип «контрапосто», выдвинутый искусством Ренессанса в качестве одного из важных положений его нового творческого метода. Язык барокко — язык масс и пространств. Драматизм их борьбы и ее мажорное по духу разрешение в развитии пространств к бесконечности составляют лейтмотив и образную подоснову барочного синтеза искусств в архитектуре. Барочный синтез — это апофеоз торжествующего пространства. Отсюда — общность художественной функции соединенных в синтезе искусств. Сила барочного синтеза — в совмещении и слиянии их выразительных возможностей в едином многоголосном звучании, подобном звучанию оперы или органа. Недаром опера, как и органная музыка, становятся ведущими в музыкальной культуре барокко.

Мастера высокого итальянского барокко сами называли стиль и приемы своего искусства «большой манерой» (maniera grande). Не говорит ли это понятие о творческом лице архитектуры, нашедшей свой стиль и свою красоту в «большом дыхании» новаторской творческой инициативы? Сам заказчик в лице просвещенных и по существу свободомыслящих представителей высшей меценатствующей римско-католической знати середины XVII в. умел широко подходить к большим вопросам архитектуры. Не случайно XVII столетие было в Риме веком расцвета многочисленных крупных архитектурных талантов. Архитектура, стоявшая перед лицом новых исторических задач в градостроительстве, именно здесь закладывала основы нового стиля и находила свою «большую манеру». Это понятие может говорить о многом. Для нас важно: его нельзя отрывать от того очевидного факта, что метод высокого барокко — это прежде всего подлинно новый, исторически прогрессивный градостроительный метод архитектуры. Барокко открывало первую страницу истории европейского градостроения нового времени. В этом — его главная историческая миссия и прогрессивный вклад в передовую культуру эпохи. Таким представляется нам и ответ на вопрос о роли церкви в расцвете барокко Рима XVII столетия.

Влияние Италии на Францию. Французский классицизм

До середины XVII в. искусство и архитектура Италии остаются ведущими в Западной Европе. Авторитет итальянской маэстрии не знает себе равных и безраздельно владеет умами архитекторов Севера. Заальпийская архитектура, поздно порвавшая с готикой и пережившая в XVI столетии начальный период освоения классических форм (в разных странах по-разному, но всюду еще на базе прочных готических традиций), продолжает развиваться в рамках своих позднеренессансных тенденций. Взоры по-прежнему обращены к Италии, но предмет интереса в ее архитектуре во многом не один и тот же. Как уже говорилось, деление по религиозному признаку играет в этом важную роль. Распространение за Альпами церковного типа Иль Джезу привело во всех католических странах к известному единообразию общей системы плана и фасада церкви. Католицизм в своей архитектурно-пропагандистской деятельности в Европе опирается на главный оплот феодально-католической реакции вне Италии. Это —

австрийская и испанская монархия Габсбургов, Польша на Востоке и, что особенно важно, Фландрия, высокая архитектурно-художественная культура которой была в этот период по степени влияния и значению в архитектурном развитии Запада второй после Италии и ведущей на Севере Европы. Уже отмечалось (Гурлитт), что в переходе барокко Рима к формам высокого стиля сказалась известная волна северного влияния на юг — Фландрии на Италию. В названных странах получают развитие наиболее характерные формы церковного, а также светского барокко XVI столетия, во многом в произведениях зодчих-итальянцев. Малозаметным было влияние Италии на протестантский, особенно скандинавский Север, который в 1-й половине XVII в. целиком идет в фарватере архитектурных традиций главной торговой державы Северной Европы — Голландии. Англия оставалась верной палладианству своего позднего Возрождения с Иниго Джонсом во главе. Особенно важным представляется вопрос о характере влияния Италии на архитектуру Франции.

Можно легко понять, что церковная архитектура католической Франции не могла полностью остаться в стороне от влияний, исходивших непосредственно от архитектуры Рима. Кроме того, строительство церквей во Франции было в большой мере во власти прямого руководства римских церковников в лице французских иезуитов. Но в Италии французы искали не дух барокко, а мастерство владения классическими формами архитектуры. Церковное зодчество Франции имело лишь одну прочную традицию — готическую. Пример Рима давал в руки готовую ордерную композицию фасада, которая и повторена в некоторых парижских церквах. Отсюда — схожесть их общего строя с римским оригиналом, однако ничего не говорящая о близости идей.

Римский канон церковного фасада вводит во Франции С. де Бросс (церковь Сен Жерве), продолжатель французской ренессансно-классической традиции Делорма. Делормовская схема трех ярусов ордера (Анэ) и послужила для де Бросса прямым образцом фасада Сен Жерве. Характерно, что наиболее барочная по внешним формам из парижских церквей — Валь де Грас, начатая Франсуа Мансаром, имеет чисто ренессансный центрический план.

В борьбе архитектурных течений во Франции 1-й половины XVII в. главное яблоко раздора — не барокко. Шла борьба строгой рационалистической линии, проникнутой духом ясной логики и чувством меры, и сильной струи декоративных тенденций маньеризма, которыми отмечено развитие французского искусства конца XVI — начала XVII в. Это прямое противопоставление — в начале века де Бросса и Дюсерсо Младшего (как в литературе — Малерба и прециозных поэтов салона маркизы де Рамбуйе), позднее — Франсуа Мансара и Лемерсье. Борьба усложняется внешним воздействием на французскую архитектуру художественного совершенства итальянских примеров, которые так или иначе ассимилируются французскими зодчими. Во всяком случае, известная внешняя аналогия с приемами барокко ограничивается в основном канонической схемой церковного типа и то с серьезной поправкой, вносимой устойчивой готической традицией в план и объемы церкви.

Французские авторы (Откёр, Лаведан) сами называют 1-ю половину XVII в. временем «соблазнов» и «искушений» барокко. «Искушений — не значит победы» — метко добавляет Лаведан. Заметим, всюду, где язык барокко нашел новую почву и вылился в национальные формы стиля, архитектура, каждая по-своему, в том числе и русская, обогатила и расширила сферу образного мира барокко. Напротив, французская архитектура 1-й половины XVII столетия, идя от образцов барокко, казалось, стремилась всемерно освободить барочные приемы от того, что составляло силу и специфику их барочной выразительности. Иначе и быть не могло. Специфика самой французской архитектуры заключалась в устремленности ее передового течения к тому идеалу классики, который раскрывался для французских зодчих в проникнутой духом ясной логики и чувством меры, совершенной в своих классических ордерных формах архитектуры Возрождения Италии. Эти ее качества были критерием высокой профессиональности в глазах французских мастеров.

Франсуа Мансар не был в Италии, но его образ мышления был созвучен духу ренессансной классики. И это естественно. Середина столетия была временем крутого подъема чиновных и финансовых верхов, вчерашней крупной буржуазии, представленной теперь в лице сановного «дворянства мантии» — интеллигентной «элиты» Франции тех лет, в чьем самосознании культ разума сочетался с еще не умершим духом патрицианского достоинства. Его печать ложилась и на новое жилище теперешнего дворянина, где комфорт и благородная «разумная» сдержанность и логика классических форм должны были говорить о высокой интеллигентности и личном благородстве сановного владельца. Динамика развития типологии архитектуры 1-й половины XVII в. во Франции показательна. Еще значительное в начале века внегородское дворцовое строительство феодальной знати сменяется к середине века интенсивным городским и загородным жилым строительством чиновного дворянства. Именно в этом строительстве складывается художественное лицо французского архитектурного классицизма 1-й половины XVII в., во многом несущего на себе печать мастерства и стиля произведений Франсуа Мансара, которого мы с полным основанием можем сопоставить с первыми французскими классиками Возрождения — Делормом и Леско, как можем сопоставить Браманте с Брунеллеско.

В таком аспекте значение классицизма 1-й половины века в стилевом развитии французской архитектуры XVII столетия представляется сложным. Это без сомнения было время накопления абсолютизмом материальных и духовных сил, что создало условия для сложения большого государственного стиля во 2-й половине XVII столетия. Но это была и завершающая фаза эволюции предшествующего стилевого цикла архитектуры, еще не испытавшей на себе унифицирующей руки абсолютизма. Лицо архитектуры 1-й половины века — это яркая индивидуальность стиля мастеров во главе с Франсуа Мансаром, это искусство — не придворное по духу и задачам и не могущее им быть в силу заложенных в нем глубоких еще ренессансно-гуманистических начал. Дух искусства Франсуа Мансара и Пуссена одинаково не отвечал запросам двора. Для этого требовался мастер иного творческого склада, не столь углубленный, но обладающий большим блеском своей манеры, — и он явился в лице Лево, фигуры, уже принадлежащей 2-й половине века. В Во-ле-Виконт Лево и Ленотр (парк) создали

ансамбль частного загородного дворца, достойного стать резиденцией самого- монарха, что молодой король и не замедлил подтвердить жестоким низвержением его владельца, королевского сюринтенданта Фукэ. Новый тип абсолютистской дворцово-парковой резиденции был найден, и ее осуществление было главным архитектурным свершением 2-й половины века во Франции.

В истории французского абсолютизма середина столетия — конец правления Кольбера — была переломной. Национальная миссия феодального абсолютизма во Франции была завершена. Парламентская Фронда (1648) была грозным сигналом резкого обострения противоречий между буржуазией и господствующим режимом. Для утверждения своих классовых позиций абсолютизм нуждался в новом действенном, идеологическом оружии. Но таким оружием располагал противник. Потому-то абсолютизм, теперь олицетворенный в фигуре властного Людовика XIV, и берет передовые концепции французского философского рационализма и художественного классицизма в качестве официальной государственной идеологической доктрины. Отныне абсолютизм накладывает свою руку на все подлинно новое и передовое, что могли создать национальная культура и искусство Франции, и направляет их развитие на сложение блестящей придворной художественной культуры.

Французский классицизм 2-й половины XVI в. — классический период в развитии французской архитектуры эпохи абсолютизма. Придворное становится синонимом национального, как сама личность короля — воплощением государства. Абсолютизм в качестве государственной системы, сам исторически вступивший в противоречие с критерием разума, однако именно теперь (и во многом потому) выступает носителем разумного начала в культуре и искусствах, предоставляя широчайшие возможности художественной: реализации высоких идеалов рационализма и классицизма своего времени в монументальных формах невиданного еще великолепия резиденции короля-Солнца. Так создается Версаль Ардуэна Мансара и Ленотра — идеальное воплощение абсолютизма в архитектуре и вместе с тем высокий пример устремленности архитектурного гения нации к созданию новых, «совершенных» форм мира природы в соответствии с законами человеческого разума.

Лицо французского абсолютизма в архитектуре — не только Версаль, лицо поры зрелости. Оно знало также юность и старость. Его метаморфоза возрастов — это прежде всего историческая эволюция основных градостроительных тенденций.

В области градостроения абсолютистский период французской архитектуры — время от начала XVII в. до французской буржуазной революции. В этой архитектуре ясно различимы три принципиально различных исторических этапа, типичных для времени восхождения, кульминации и спада самого абсолютизма. Из них первый, с которого молодой и прогрессивный абсолютизм вообще начинает свою архитектурную политику, — это Генрих IV — французский Петр I — и его подлинно новаторская градостроительная деятельность в Париже. Для него «Париж стоил мессы» (переход Генриха IV в католичество) ибо государство — это был Париж, столица Франции и резиденция ее королей. Но в этот начальный период абсолютизм в лице Генриха IV

меньше всего озабочен архитектурными вопросами собственно дворцовой резиденции, что было всегда в центре внимания его предшественников. Теперь в центре внимания — самый город. Король предпринимает ряд реконструкций в прямом соответствий с возросшими практическими потребностями города, а также требованиями новой культуры городской жизни. Это — городские коммуникации (Пон-Нёф) и комплексы парижских площадей, созданных в начале века, сочетавших в себе функции жилья и центров общественной жизни рядовых буржуа, где нашло себе место и жилище самой королевской четы (площадь Вогезов); это, наконец,— полукруглая площадь Франции у въезда в Париж, в которой въездное назначение площади сочеталось с символическим олицетворением идеи нации.

В парижских площадях начала века был создан новый, прогрессивный тип жилой городской площади. Он сочетал регулярность архитектурного пространства итальянских площадей Возрождения (Капитолий в Риме) с фламандской системой обстройки площади цепочкой индивидуальных домов. Здесь впервые новое понимание ансамбля как регулярного градостроительного целого стало архитектурным принципом рядовой жилой застройки города. Пример парижских площадей начала века получил широкое распространение далеко за пределами самой Франции, оказав революционное воздействие на развитие европейской градостроительной мысли. Лондонская площадь Ковент Гарден — прямое повторение Королевской площади (Вогезов), сыгравшей роль исходного образца в сложении композиционных форм площадей как Лондона, так и ряда других городов Англии. В иных формах идея парижской площади была реализована в Голландии, Германии, а позже также и в Италии.

Не в пример своему деду, Людовик XIV не любил Парижа. Причины были и личные (страшные воспоминания детских лет времени Фронды) и государственные, кратко сформулированные королем в словах: „L’etat — c’est Moi“. В переводе на язык архитектурной типологии это означало: столица Франции — это дворец ее короля. В подтверждение этого положения Людовик (вопреки тщетным уговорам Кольбера) собственной монаршей волей повернул государственную политику в области градостроительства на новый путь, характерный для времени кульминации французского абсолютизма и одновременно утраты им национально-прогрессивной роли во 2-й половине XVII в. Главной задачей французского градостроения становится создание города-резиденции Версаля, новой столицы Франции. Вторая главная задача — широкое военно-крепостное строительство, в чем достижения французской фортификационной науки (Вобан) признаются образцовыми. Париж в этот период отходит на второй план. Достаточно сказать, что свою первую площадь в Париже, весьма скромную площадь Побед, Людовик XIV строит лишь через 25 лет после вступления на престол, после полного окончания Версаля. Вообще расцвету архитектуры французского классицизма 2-й половины XVII столетия создание больших публичных площадей в Париже (как и в других городах) не свойственно. Их просто не строили. Первая такая площадь (Вандомская) относится, по существу, уже к началу XVIII столетия (проект площади 1699 г.) и характеризует дальнейшую стадию градостроительной «стратегии» абсолютизма, ознаменованную возведением парадных

мемориальных площадей в крупных городах.

Тип мемориальной площади, создающей обрамление монумента короля, становится планировочной основой сложения градостроительных форм французской архитектуры в середине и во 2-й половине XVII столетия. В этот свой последний, предсмертный, период абсолютизм уже не способен к диктаторской линии в градостроительной политике, как ранее. Он фактически следует в этой, как и в других областях архитектуры, в фарватере новых идей и творческих поисков, выдвинутых иными историческими силами. Но абсолютизм еще в силе влиять идейно и материально, сужая сферу градостроительной деятельности и движение творческой мысли рамками традиционно-представительных задач архитектуры. Лишь революция сметет эти преграды и выведет французское градостроение на новые, более широкие пути.

Версаль решительно закрепил перешедшее к Франции архитектурное первенство в Европе. Наступило господство придворной «версальской» художественной культуры. Значение Версаля в дальнейшем развитии западноевропейской архитектуры огромно и многозначно. Здесь был создан классический тип абсолютистского города-резиденции с дворцом между городом и парком, высокий образец, который в конце XVI и в 1-й половине XVIII в. был в бесчисленных вариантах повторен в широком строительстве дворцово-парковых резиденций больших и малых монархов Центральной Европы. Версаль определил планировочную схему связи дворцового комплекса с городом, на основе которой сложился тип регулярной симметрично-осевой планировочной системы европейского города эпохи абсолютизма. Версальская схема — дворец между городом и парком — идеально отвечала этой планировочной концепции: весь город — подъезд ко дворцу. Трехлучевая система улиц, стянутых ко дворцу, обеспечивала его абсолютное господство в архитектуре города при любом территориальном развитии последнего.

В самом Версале система трех лучей явилась новой транскрипцией исходной модели римских расходящихся лучей, обращенных в Версале в сходящиеся. И та и другая модель симметрично-лучевой системы стала широким достоянием европейского градостроения уже в XVII в. и, в частности, получила совершенно новую трактовку в начале следующего столетия в планировке Петербурга. Воздействие Версаля на развитие градостроительных приемов шло и от его парка. Парковая планировка была блестящей школой планировки городов. Многие приемы городской планировки XVIII столетия родились среди лесных аллей и боскетов регулярных парков французских загородных дворцов XVI в. Лучевые аллеи в Версальском парке с круглыми пересечениями — прямой прототип круглых узловых площадей XVII столетия.

Версаль оказал воздействие и на дальнейший ход эволюции во Франции основных типов жилой архитектуры. Нужно сказать, что в ведущих странах того времени, какими были Голландия, Англия, Франция, сочетание экономического и культурного подъема с высокоразвитыми формами светской общественной жизни привело к разработке высоких образцов комфортабельного жилого дома. Для названных стран — это одна из особенностей их национальной архитектурной культуры. Во Франции

потребность в создании повышенной комфортабельности жилого быта, чисто французской commodite (удобство, комфорт), стимулировалась возросшим общественным значением женщины, занявшей в XVII столетии видное место в светской жизни, искусстве и литературе.

В 1-й половине XVII столетия складываются в своих основных планировочных формах типы французского аристократического жилища, как правило дворянства мантии, богатый городской «отель»* и загородный «шато» (замок). Во 2-й половине века усиление абсолютистских тенденций в архитектуре задержало дальнейшее развитие этих типов и изменило его направление. В самом Версале тип загородного жилого «шато» с парком перерастает в тип абсолютистского паркового города-резиденции. Личная жизнь короля в Версале теперь — центр всей общественной жизни и образец аристократизма в жизни и быту. Изменяется планировочная специфика дворцового жилища. Комфортабельная в быту система двух параллельных анфилад (Во-ле-Виконт) сменяется в Версале единой грандиозной анфиладой, которая становится непременным образцом в планировке городских аристократических отелей. В дальнейшем с распадением «большого стиля» придворной культуры в начале следующего столетия намечается сильная противоположная тенденция в развитии типа отеля, которая приводит к сложению новых совершенных форм аристократического жилого дома в отелях рококо 1-й половины XVIII в.

* «Отель» — общепринятый во Франции XVII—XVIII вв. городской тип богатого жилища привилегированных сословий, включающий основные элементы дворцовой планировочной схемы, с домом между подъездным двором и садом. По своей планировочной схеме отель является дворцовым комплексом и как тип архитектуры исторически связан с периодом французского феодального абсолютизма. Типологически отель не следует смешивать с более поздним городским типом индивидуального жилища — богатым особняком, который появляется в начале XIX в. на новой социальной и планировочной основе. К современному значению термина (гостиница) понятие «отель» здесь отношения не имеет.

Версаль — воплощение «большого стиля» архитектуры французского абсолютизма и идеологическая форма утверждения его превосходства над церковным абсолютизмом папства. Версаль должен был затмить Рим. Идеалом искусства оставался разум. Но смысл этого понятия был уже иным, чем в 1-й половине века. За ним стоял иной человеческий идеал. Для Декарта и Пуссена он воплощался в идеальном этическом облике «мыслящей личности», столь выразительно переданном в чертах автопортрета самого Пуссена. Теперь масштаб идеала вырос до надчеловеческого «величества» фигуры абсолютного монарха, а критерием разума был непререкаемый авторитет официальной догмы разумного. Художественный образец придворного «хорошего вкуса» и жесткость регламентированного правила сменили одухотворенную разумом высокую индивидуальную утонченность образов Пуссена и Франсуа Мансара. Двор и Академия определяли теперь в целом единое унифицированное лицо «большого стиля» французской архитектуры.

Сами французы называют эту архитектуру и ее формы своей национальной классикой. Такой она осталась для всех последующих поколений французских архитекторов. В каком смысле понятие «классика» может быть отнесено к этой архитектуре авторами данной книги? Архитектура классицизма Франции 2-й половины XVII в. была прямым продолжением и развитием архитектуры Возрождения так же, как и итальянское барокко. Ее строй был той исторической национальной формой, в которой во Франции получили свое завершение творческие поиски архитектуры, начатые еще в эпоху Возрождения, направленные на преодоление художественных традиций готики и разработку нового, образного языка архитектуры, основанного на принципах классической ордерности. Вторая половина XVII в. — время, когда французская архитектура, пройдя до того длительный путь заимствований и «ученичества» у итальянской архитектуры Возрождения, а также маньеризма 2-й половины XVI в., освобождается от всех чужих влияний и создает свою целостную и стройную стилевую систему, в которой теперь утверждает единство своих новых общенациональных форм. В этой связи французская архитектура 2-й половины XVII в. представляется такой же национальной классикой (в оценочном значении этого понятия), какой в итальянской архитектуре был классический стиль ее Возрождения. Но эту параллель отнюдь нельзя понимать расширенно.

Стилевая система этой архитектуры не идентична ренессансно-классической и не может в качестве якобы развития концепций последней быть противопоставлена «антиклассике» барокко. И то и другое в равной мере, но по-разному противостоит классическим началам архитектуры Возрождения.

Глубоко отличны от ренессансно-классического были в этой архитектуре понимание и применение ордера. Ренессанс рассматривал античный ордер как человеческую меру прекрасного в архитектуре. Развитие классической ордерной концепции архитектуры Возрождения от Брунеллеско до Палладио (см. ВИА, т. V, глава I) при всем многообразии исторических градаций в трактовке ордера показывает устойчивость этой основной посылки. У Палладио она «опрокинута» в античность; античное — мера вечно прекрасного. Для Палладио ордер в его античных формах был воплощением этого вечно прекрасного, и в неизменной обращенности к нему разум и чувства ренессансного мастера были едины. Разум и чувства французских зодчих 1-й половины XVII в. были резко разделены самой рационалистической доктриной классицизма. Его обращенность к классике диктовалась разумом: классический ордер был мерой разумного в архитектуре. Это положение получает обоснование в академической архитектурной теории классицизма.

Академизм и развитие теории вообще чрезвычайно типичны для характера развития этой архитектуры и являются в ней орудием государственной политики. Централизация в руках государства обширной строительной деятельности, гражданской и военной, и связанные с этим практические и идеологические задачи требовали разработки всеобщих обязательных правил и норм архитектуры, в том числе художественных. Идеологическая программа абсолютизма включала планомерное создание унифицированного общегосударственного «лица» архитектуры. Все эти

функции сосредоточиваются в руках Академии, которая становится выразителем рационалистической концепции в архитектуре. Согласно ей разум вырабатывает правила, которые имеют абсолютную ценность. Это относится прежде всего к пропорциям пяти ордеров. Учение о пропорциях (Ф. Блондель) составляет краеугольный камень архитектурной теории классицизма. Итак, с одной стороны — педантичная академическая доктрина, канонизирующая Витрувия, с другой — Версаль, где правила Блонделя отступали перед более уместным здесь критерием хорошего вкуса, а его проявления в импозантной пышности форм ничем не уступали впечатляющей силе барокко. Такое расхождение между «словом» Академии и «делом» Версаля — результат исторически свойственного этой архитектуре глубокого дуализма, какого не знала классика Возрождения.

Различия творческого подхода к ордеру французских зодчих классицизма XVII в. и мастеров итальянской ренессансной классики во многом заложены и в исторически сложившемся национальном складе архитектурного мышления. Во всяком случае этого фактора нельзя вовсе не принимать во внимание, прослеживая эволюцию ордерных приемов и форм в европейской архитектуре нового времени. Ордер Возрождения родился во Флоренции в форме аркады на колоннах Госпиталя Брунеллеско. Это была древняя, пришедшая из поздней античности тосканская форма ордера, сохраненная романской архитектурой Флоренции (Проторенессанс) и переданная ею Возрождению. От романского зодчества Тосканы с его традицией декоративной разработки стеновых фасадных плоскостей элементами античных ордерных форм идет и общая для итальянской архитектуры Возрождения традиция применять классический ордер в том или ином выразительном контексте с плоскостью несущей стены. В приемах сочетания стены и ордера классика Ренессанса находит свою традиционную форму и свой ордерный метод построения тектонического образа. Это прежде всего глубокая осмысленность и логика приема «ордера в стене», который зодчие Италии разрабатывают вплоть до позднего Палладио (см. ВИА, т. V, глава 1). Классический «ордер в стене» был образной формой выражения «работы» несущей стены. Систему «ордера в стене» от Возрождения наследует барокко, по-новому трактуя смысл сочетания стены и ордера.

Французская архитектура Возрождения импортировала ордерные формы из Италии, не слишком вдаваясь в логику и смысл итальянских приемов. Тектоническое мышление французских зодчих было и еще долго оставалось глубоко проникнутым традициями готики. У французской архитектуры были и свои античные воспоминания, ведущие в Ним к классическому псевдопериптеру «Maison carre» и другим остаткам галло-римской классики, отзвуки которой сохраняла и романская архитектура Юга Франции. Было и свое, по-готически утонченное толкование классических форм, о чем ясно говорят луврские фрагменты Леско. Была, наконец, своя типология, которая влияла на сложение ордерных приемов и форм. Это — традиционно французская павильонная система дворца, которая к XVII в. становится строго симметричной с центральным и боковыми выступающими вперед ризалитами. В итальянских палаццо ордер, как правило, следовал единой протяженной плоскости фасада. Во французских дворцах конца XVI — начала XVII в. он акцентирует выступ ризалита.

Классика входит во французскую архитектуру в форме еще по-готически высотного подобия выступающего портика (ворота в Анэ Делорма). Эта ярусная ордерная схема, идущая от древней формы входа в замок, многократно варьируется вплоть до портика в центральном ризалите дворца Мезон (Maisons-Lafitte) Франсуа Мансара. В отличие от итальянцев, применявших ордер как средство выразительного построения стеновой плоскости фасада, французская трактовка ордера, казалось, идет больше от задачи найти адекватную античным образцам современную транскрипцию классического портика. Такая общая тенденция поисков (Экуан, Во-ле-Виконт) становится ясной и целенаправленной творческой программой прогрессивного французского мастера середины XVII в. в связи с событием, которое стало переломным в стилевом развитии французской архитектуры. Это — приезд в Париж великого Бернини и участие маститого зодчего в проекте перестройки Лувра. Возникла альтернатива: либо признать превосходство блестящей итальянской школы, либо выдвинуть французский контрпроект, способный противопоставить проекту Бернини мастерство и зрелость собственной национально-французской классической манеры. Это и сделал Клод Перро в. своей знаменитой колоннаде Лувра.

Могучей пластике «ордера в стене» фасада Бернини Перро противопоставил новую, французскую интерпретацию фасадной композиции, где ордер, понятый иначе, высвобожден из тела стены и вынесен вперед в форме классических колоннад и портика, создающих общий фронт протяженной горизонтали фасада. Мало того, что эта концепция Перро положила конец всяким готическим реминесценциям вертикализма. Эта мысль исходила из новой градостроительной идеи (что было решающим!) — обратить замкнутое, тяготеющее внутрь (к пространству двора) опорное сооружение города к его внешнему окружению, внешний аспект дворца сделать главным и использовать масштабные и ритмические возможности классического ордера в представительном фасаде дворца в качестве средства архитектурной организации открытых пространств города. Это был новый во французской архитектуре градостроительный подход к ордерной композиции здания, который, однако, в силу резкого нарастания абсолютистских тенденций в архитектуре тех лет вошел в градостроительство Парижа лишь в XVIII столетии (площадь Согласия), а позже как достояние градостроительного метода европейской архитектуры был доведен до высшей формы развития уже в иных исторических и национальных условиях строительства Петербурга начала XIX в.

Новым в фасаде Лувра Перро был отнюдь не самый мотив свободно стоящей колоннады; он был известен и ранее. Новизна заключалась в новой эстетической концепции ордера. Ренессанс взял от античности только самый принцип ордерной системы и, оперируя ордером, свободно избирал его формы по своему понятию. Классицизм ограничивает свободу ордерной палитры рамками отобранных классических моделей и схем, ибо в них заключен критерий «правильности» и «разумности» архитектуры. Зато классицизм свободен сохранять неизменность «идеального» ордерного строя своей модели независимо от различий сопоставления ордера и стены. Красота и правда тектонических образов классицизма— в самой «идеальности» классических ордерных построений, а не в образной правде их связи со

стеной, что было условием красоты в архитектуре Возрождения. Отсюда — своя логика и свои формы сочетания классического ордера и стены в архитектуре классицизма, великолепно продемонстрированные Перро в фасаде Лувра: неизменность избранной системы (спаренный ордер), пространственно и пластически обыгранной контрастами различного ее сопоставления с фоном стены. Подобно сменяемому заднику сцены этот фон заглублен (и затенен) в колоннадах, приближен вплотную к колоннам (и освещен) в центральном ризалите и, наконец, совмещен с ордером в единой плоскости фасада в крыльях.

Тонкий и гибкий инструмент ордера, которым мастера Возрождения умели художественно преображать и делать «говорящей» плоскость стены, сменяется в классицизме застылостью нёподвижной ордерной схемы. Внутреннее единство тектонических образов классики Возрождения распадается, уступая в классицизме место их новой условности. Ясность рабочей функции несущих и несомых частей остается требованием нового рационалистического идеала архитектуры, но реально несущая основа сооружения, ее стеновой массив, выразительно оживавший в ордерных построениях Ренессанса, теперь становится нейтральным компонентом тектонического образа, сила которого строится на различных композиционных аспектах неизменной ордерной схемы избранной классической модели.

Классицизм видел в классической ордерности разумное начало и соответственно воплощение «естественного» тектонического закона архитектуры. С этих позиций классицизм отвергал «неестественность» якобы произвольного, атектонического формотворчества барокко. Оценка барокко классицизмом, конечно, далека от понимания действительных различий художественной природы барочной и классицистической формы. Барокко последовательно разрушало образно-тектонические качества ордера соответственно его иной художественной функции как образного средства выявления ритмикопластических качеств масс. В этом была своя тектоническая логика. Классицизм ортодоксален в соблюдении логики ордера как тектонически организованной системы форм (в этом его кредо) и остается верным своему идеалу в классических портиках и колоннадах, откровенно наложенных на плоскость фасада. В этом своя условность тектонического принципа и свой декоративизм. Сказанное отнюдь не дает нам права на сравнительную качественную оценку каждой из этих стилевых систем с точки зрения абстрактно понимаемой конструктивной правдивости. Их художественная правда исторична и определялась иными критериями.

В архитектуре классицизма Франции 2-й половины XVII в. ордерные системы классики олицетворяли не только разум, но и общественный порядок сословной иерархии феодального абсолютизма. Предписания Академии устанавливают определенный порядок в композиции здания, основанный на строгой иерархии частей, чему соответствует и иерархия их классической униформы (выступающий портик с фронтоном — в центре, плоские ризалиты — в крыльях), впервые столь элегантно интерпретированной в фасаде Лувра Перро. Композиционный тип луврского фасада становится в дальнейшем образцом представительного здания в архитектуре

феодального абсолютизма многих стран, оказывая и более широкое влияние на развитие европейской архитектуры. Высшим воплощением феодально-абсолютистской иерархии в архитектуре стал Версаль.

В архитектуре классицизма принцип иерархии в форме известной иерархии элементов присущ и синтезу искусств. Барочный синтез не знает иерархии. В нем искусства равноправны в силу самой художественной концепции барочного синтеза, о чем уже говорилось, и соответственно пространственная сфера их образного действия принципиально едина. В классицизме сфера пространственного действия разных искусств принципиально разграничена — особая форма классицистической иерархии жанров в монументальном синтезе искусств. Такая специфика классицистического синтеза связана с его иной эстетической концепцией пространства. Барочное пространство — это зримый образ бесконечности пространственной стихии. Классицизм чужд поэтизации стихийного начала и стихийных сил как в самом человеке, так и вне его и не допускает звучания подобной ноты в художественном синтезе, как не допускает естественной свободы природной стихии в своей архитектурной концепции пейзажа (Версаль). Для классицизма естественны порядок и система, которые он вносит в природу, исправляя ее стихийные несовершенство и случайность. Порядок и систему классицизм вносит и в свою трактовку пространства в интерьере. Широко используя перспективные эффекты в росписи плафонов, классицизм принципиально отграничивает иллюзорное пространство от реального, в частности не допускает иллюзорного развития архитектурных форм интерьера за пределы его реального пространства, как это делает барокко.

Сказанное, однако, не исключает определенной родственности монументальных форм и приемов декоративного искусства барокко и современного ему классицизма. Это не раз давало повод говорить об использовании классицизмом художественно-декоративного аппарата барокко и некоей барочности его приемов. Такая «диффузия» элементов стилевой системы барокко в сфере классицизма могла быть вполне закономерной в силу черт исторической общности господствующих задач и принципов архитектуры как в самой типологии (дворцы), так и в ее идеологической функции (репрезентативность), о чем говорилось. Но тогда правы те, кто видит в стилевых формах архитектуры классицизма не столько признаки особой художественной системы, сколько один из многих национальных вариантов, в данном случае французский, единой для архитектуры той эпохи стилевой системы, именно — барокко, сильно окрашенной во Франции тенденциями классицизма («барочный классицизм»).

Наша точка зрения иная. Сложное взаимодействие и диффузия двух стилевых художественных систем и образование в этом процессе своеобразных стилевых гибридов является в данную эпоху исторической формой сложения национальных форм стиля архитектуры во многих странах Европы. Но самое формирование двух различных стилевых систем, к тому же не вполне синхронное, не могло совершаться на базе их взаимодействия — это бессмыслица. В основе их сложения лежала полярность художественных начал итальянской и французской архитектуры, заложенная в противоположности чувственного и рассудочного аспектов образного мышления, что и

определило характерную полярность двух стилевых систем этой архитектуры.

Известная родственность приемов в области монументального синтеза, как и в другом, скорее следствие исторической общности художественной культуры и ее ренессансного наследия, органически вошедшего и в барокко, и в классицизм. Это — итальянское искусство конца XVI — начала XVII в., академическая школа Болоньи и декоративное искусство Венеции (Веронезе), уже тогда вводившие приемы перспективной росписи плафонов. Но искусство классицизма при всей его внешней импозантности создает свои формы монументального синтеза всегда в противовес барокко, выдвигая на первый план «порядок», «систему» и «хороший вкус». Родственность его с барокко — в установке на впечатляющее воздействие репрезентативного целого, достигаемого в дворцовых интерьерах Версаля часто сверхмасштабом протяженного пространства анфилад и насыщенностью их декоративного убранства в соответствии с масштабом и смыслом абсолютистского человеческого идеала.

С ростом противоречий между феодальным абсолютизмом и поднимающейся буржуазией одновременно возрастают противоречия между крупной буржуазией и народом. Этот процесс сопровождается в дальнейшем ослаблением рационалистического начала в придворной эстетической культуре абсолютизма и укреплением рационализма в идеологии верхов буржуазии.

Рококо в архитектуре Франции

По мере загнивания системы феодального абсолютизма во Франции в 1-й половине XVIII в., его идейного разложения и дальнейшей полной неспособности к национальному лидерству в области духовной культуры феодальная аристократия во главе с двором «освобождает» эстетическое наследие придворной культуры 2-й половины XVII в. от того, что в нем было связано с принудительным насаждением сверху начал рационализма (конечно, в его абсолютистской транскрипции) как чуждое классовой идеологии самой аристократии. Предоставленная самой себе и ведущая теперь свободный от каких-либо государственных функций праздный образ жизни феодальная аристократия (и прежде всего двор) предается утонченной чувственности пышно расцветающего камерного искусства рококо — искусства интимного аристократического интерьера домов французской знати 1-й половины XVIII в., в которых изящная непринужденность расположения и изысканный уют сменяют строгость торжественных дворцовых анфилад предшествующего времени.

* Рококо (фр. rococo), также рокайль (фр. rocaille) — термин идет от названия отделки построек мелкими камнями и раковинами; корень термина — roc (скала).

Стилистический этап рококо во французской архитектуре (период расцвета — 30— 40-е годы XVIII в.) не означал смены одного стиля другим. Архитектура французского абсолютизма, художественно единая в шедеврах своей «классики», теперь теряет былую идейную собранность, расщепляясь на два чуждых один другому,

противоположно настроенных образных мира: внешнего, трезво-рассудочного мира архитектурного академизма и внутреннего, скрытого за этой оболочкой интимного, чувственного мира интерьеров рококо. Подобная стилевая разноречивость между интерьером и фасадом теперь утверждается в качестве эстетической нормы (Боффран). Признаки распада «большого стиля» французского классицизма 2-й половины XVII в. здесь очевидны. Но самый распад нес в себе и элемент положительного нового. Прежде всего планировочные приемы рококо были новым словом в развитии культуры комфортабельного жилого отеля. Но, главное, в архитектуре рококо не могли не получить своеобразного преломления новые эстетические устремления, направленные на преодоление ограниченности узаконенного и канонизированного классицизма. Этот академический классицизм стоял преградой на пути новых реалистических исканий искусства, как полвека назад на пути могучего реализма скульптуры Пюже. Теперь искания обращены к более пристальному наблюдению живой действительности, к раскрытию тонких нюансов человеческого чувства — чувства, так глубоко по-своему, возвышенно и поэтично воспетого в своих образах-мечтах Ватто.

Творчество Ватто — не рококо ни по времени, ни по существу. Но общие начала «чувства» приводят в последующие годы искания архитектуры к созданию (в интерьерах аристократических отелей) новой художественной системы форм рококо. По своей эстетической природе она — прямая противоположность системе классицизма. Заметим, во французском рококо европейская архитектура впервые после начала эпохи Возрождения начисто отбрасывает принцип ордерности. При этом в отличие от позднейшего романтизма рококо не пытается использовать стилевые формы безордерной архитектуры прошлого (псевдоготика), но подобно самой готике создает собственный язык форм, идя от современных средств и возможностей пластических и пространственных решений. Стилевая система рококо строится на полном растворении тектонических элементов интерьера в свободной, очень плоскостной пластической моделировке его пространственных границ, на зрительном преодолении их весомости и непроницаемости (зеркала), на тонко прочувствованной асимметрии изящного «каприччио» линий легкого, полного непринужденности декора.

Стилевые формы рококо, возникнув во Франции, очень скоро (в силу французского влияния, а также благодаря непосредственной деятельности архитекторов-французов) получают распространение в архитектуре абсолютистских стран Центральной Европы, отчасти в Италии, где приемы рококо широко используются во внутренней отделке дворцов, а также (в Австрии, Германии, Чехии) в интерьере церквей. Здесь искусство рококо, пройдя через руки многочисленных местных мастеров-декораторов, во многом утеряло тонкость и одухотворенность французских образцов, получив, однако, иные черты, характеризующие национальные формы развития этого искусства в названных странах. Вторая треть XVIII в. обычно именуется периодом рококо в этой позднебарочной архитектуре.

***

Французское рококо означало не победу над рационализмом, а бегство от него.

Рационализм, по-новому понятый и истолкованный, остается главным идейным оружием французской буржуазии в период ее последующего идеологического выступления против феодального абсолютизма (но и против народной революции, которой она боится). Воинствующая идеология буржуазного просветительства середины XVIII в. выдвигает новый критерий «разумности», видя его корни в неизменной «природе человека» — новом понятии, в котором теперь буржуазный индивидуализм дает философское обоснование собственной классовой природы как вечной категории и проявления общих закономерностей материального мира природы (недаром одним из главных свойств «природы человека» объявляется право частной собственности). Естественные начала природы, воплощенные в отдельной человеческой индивидуальности,— «природа человека» — составляют критерий и основу того нового, «разумного» общественного строя, который должен был покончить с ненавистным миропорядком феодально-сословного общества. Теперь идеализированная античная демократия и античная культура греческих полисов и доимператорского Рима представляются образцом соответствия естественным началам человеческой природы, а античная классика (как она тогда понималась) — ее идеальным выражением в образах искусства и архитектуры.

В духе этих общих взглядов формируется эстетическая система французского классицизма 2-й половины XVIII в. И первая задача теперь — «освободить» наследие национальной художественной культуры и архитектуры классицизма XVII в. от всего, что в нем было чуждо новому буржуазно-рационалистическому идеалу. Это чуждое было заложено прежде всего в абсолютистском принципе «господства во что бы то ни стало» (Гидион), в подавлении всякой свободы индивидуального начала, его нивелировке в единстве целого, во все объединяющей и подчиняющей иерархии частей регулярных симметрично-осевых планировочных систем, как в Версале, где сама природа была подвластна этому императивному началу архитектуры. В бесконечности прямых аллей подстриженного парка, как и в бесконечности торжественных дворцовых анфилад со всем их великолепием, теперь видели лишь дух абсолютизма, враждебный «естественной» природе человеческого индивидуума. Новым было отношение архитектуры к природе; не подчинить, но понять ее, раскрыть в ее живом многообразии стало новым эстетическим принципом мастеров классицизма. Вторая половина XVIII столетия — время развития свободных форм пейзажного «английского» парка.

Вместе с тем архитектура французского классицизма 2-й половины XVIII столетия вплоть до Революции оставалась в основном абсолютистской и организационно, и по характеру своих главных задач, как и общей градостроительной направленности. Творческая мысль градостроителей Парижа течет по традиционному пути разработки репрезентативного ансамбля мемориальной площади с монументом короля и именно на этой типологической основе приходит к созданию новых композиционных форм парадного пространства площади, теперь раскрытого к природе и единого с ней, как в площади Согласия Ж. А. Габриэля. Абсолютистский дворец еще остается типологической основой, на которой мастера 2-й половины XVIII столетия создают свои наиболее совершенные воплощения нового идеала человека, как это сделал тот же

Габриэль в Малом Трианоне. Лишь революция кладет конец пережиткам абсолютистских начал в архитектуре.

Такое положение требует дополнительного рассмотрения данного момента с точки зрения его значения в исторической периодизации архитектуры. Середина XVIII в.у как говорилось, — признанный наукой рубеж, делящий архитектуру рассматриваемой эпохи на два больших периода. Он знаменует новое соотношение сил в борьбе двух основных исторических тенденций эпохи, приведшее в архитектуре к новому характеру ее дальнейшего развития; стилистическая раздвоенность архитектуры сменяется установлением общеевропейского господства стилевой системы классицизма в его новой идейно-художественной концепции. Дело в том, что само буржуазное просветительство середины века отнюдь не было только французским явлением и в целом несло в себе типические черты современной прогрессивной общественной идеологии, свойственной и культуре других европейских народов (Лессинг, Радищев и др.), и современным эстетическим учениям (Винкельман).

Борьба просветителей направлена против духовного плена церкви и паразитирующих сословий — церковников и знати с ее культом чувственного наслаждения и роскоши. Против рококо обращена едкая ирония Вольтера, страстно выступает против поверхностного и холодного искусства Буше Дидро. Отрицание рококо шло и сверху. Новые веяния времени неизбежно получают свое опосредованное отражение в господствующих формах эстетической культуры абсолютизма, который теперь выступает в обличии «просвещенного» и с этих позиций— в роли выразителя того нового, что несут в себе эстетическая мысль и искусство эпохи. В Малом Трианоне Габриэля столько же от нового мерила «природы человека», сколько от рафинированного аристократизма самых изысканных творений рококо. Новая строгость форм архитектуры, сменившая фривольный дух рококо и принятая теперь в Париже и Версале, уже в силу одного этого получала благосклонный прием в других столицах светского абсолютизма Европы (в формах так называемого стиля zopf). Католическая церковь, не менее светская в лице своей высшей духовной аристократии, приспосабливалась к общей обстановке и эстетическим требованиям времени в своем теперь уже не столь обширном новом строительстве.

* Zopf (нем.) — «косичка», стилевое обозначение художественного периода между 1760—1780 гг.

Во 2-й половине XVIII в. сказывается известный общий перелом в типологии архитектуры. В городском строительстве получают преобладание крупные общественные здания светского назначения (театр в Бордо и др.) заметно оживляется в ряде стран и жилищное строительство в городах, ведущееся патрицианскими верхами повсеместно крепнущей буржуазии. В России — это время начала широкого строительства загородных дворянских, а в городах и крупных купеческих жилых домов-усадеб, особенно в Москве. Все это способствовало широкому распространению новых стилевых форм архитектуры, в которой повсеместное развитие получает созвучная новым настроениям и сменяющая собой формы цопф, во многом идущая через Англию

палладианская форма классицизма.

В определявшемся тогда стилистическом единообразии архитектуры была своя сложность. То, что теперь было важным предметом поисков в новой обращенности к классике, ее «естественность» и соответствие «природе» архитектуры (подразумевалось— конструктивной природе), косвенно вело к новому разделению стилистических течений. Обновление архитектуры в середине XVIII в. заключалось не только в очищении ее от всяческих реминисценций барокко, крайним выражением которого в глазах просветителей было рококо. Пересмотру подвергались и принципы стилевой системы классицизма, какой она сложилась во 2-й половине XVII в. В целом строгие традиции «классики» луврского фасада Перро и теперь оставались образцом простоты и величия архитектуры. Но в глазах современников, искавших и выдвигавших по-новому понятую правду тектонической природы зодчества, стала очевидной вся условность, по существу, декоративного истолкования классических форм в этой архитектуре. Устами своего идеолога и теоретика аббата Ложье французский классицизм 2-й половины XVIII в. принципиально отвергает классическую колонну там, где она реально не несет нагрузки, отвергает классический фронтон там, где он реально не завершает торцового окончания крыши, как и постановку ордера на ордер там, где реально нужна единая цельная опора. Новый классицизм стремится восстановить в архитектуре единство утилитарной и художественной функции ордера, как в классике, идеальный пример чего видят в римском Пантеоне, портик которого по своему воспроизводит Суффло в будущем Пантеоне Парижа.

Но те же устремления вели и в другую сторону. Национальная французская готика, конструктивные традиции которой во Франции никогда и не умирали, давала живой пример естественности конструктивно-художественного единства форм. Возникает мысль синтетического решения вопроса путем создания национального «французского» ордера (Ложье) на базе современных материалов и строительного опыта. Готика теперь привлекает не только рациональностью своей конструктивной системы. В сложении художественного мировоззрения и метода архитектуры теперь намечаются две новые параллельные тенденции. Из них господствующая — это усиление элемента сухой рассудочности и культ умозрительно выведенного правила, теория пропорций Ложье, где автор дает целую систему логически обоснованных пропорций, деля их по степени их совершенства на группы и классы, и, наконец, принципиальное разделение в профессиональном методе архитектуры роли мышления и творчества (Ложье: «Дело философа формулировать основные положения и правила. Он должен давать указания, которые художник должен применять». M. A. Laugier. Observations sur l’architecture. Paris, 1765, p. 4.). Короче, это рационализм.

Вторая линия, связанная с иными настроениями и взглядами, может быть говорящая о раннем проявлении новых, романтических тенденций в архитектуре, общих для нее теперь во многих странах, в том числе и России, — это обращенность к собственному национальному прошлому доордерных народных форм архитектуры, обобщенных в понятии «готики». В ее впечатляющих, полных эмоциональности образах, казалось, была найдена форма выражения непосредственного чувства, которого тщетно было бы

искать в рассудочной «правильности» классицизма.

Новый характер приняли формы и метод освоения архитектурой классического наследия. В середине XVIII в. рождается современная археологическая наука, актуальность которой в это время была непосредственно связана с новыми эстетическими запросами общества. Раскопки Геркуланума и Помпей подняли волну настоящей археологической горячки, приведшей к новым открытиям в области греко-римской классики, которые теперь дали представление о подлинной архитектуре античности, обновили и обогатили творческую палитру архитектуры. Архитекторы широко используют элементы и отдельные фрагменты композиции классических памятников в своем стремлении приблизиться в образах архитектуры к новому античному идеалу. Это отчетливо сказывается в характере эволюции архитектурных форм и приемов классицизма конца XVIII столетия, когда идеи периода французской революции придают новую образную окраску подчеркнутой мужественности эллинско-античным, дорическим формам, которыми теперь определяется новый «героический» тон архитектуры, свойственный классицизму конца XVIII—начала XIX в.

Здесь мы хотим отметить изменения, которые при этой эволюции происходят в самом профессиональном методе архитектуры. Европейская архитектура XVII и 1-й половины XVIII в. при всем многообразии своих художественных форм (имея в виду обе стилевые системы) всегда оставалась в силу исторической необходимости в рамках преемственного развития длительной профессиональной традиции, базирующейся в целом на практическом и теоретическом опыте классики Возрождения. Это была «архитектура необходимости», какой по-своему была архитектура готики и Возрождения. Теперь в своей новой профессиональной оснащенности широким арсеналом научных сведений об античности архитекторы свободно избирали из вновь открывшегося многообразия подлинной античной классики то, что больше отвечало их творческим устремлениям. Теперь это была «архитектура выбора». В этом архитектура отдаленно подготавливала свой первый шаг в сторону сложения нового профессионального метода, который в последующем ляжет в основу творческих принципов архитектуры капитализма XIX в. как метод стилизации и эклектизма.

С середины XVIII в., как говорилось, существенно меняется и типологическое лицо европейской архитектуры. Но именно в области типологии обнаруживается и иная динамика развития, что заставляет нас вернуться к некоторым особенностям прежней стилистической раздвоенности архитектуры. Характер ее «двустильности» в тот период останется недостаточно раскрытым, если не учитывать специфики сложения типологических форм этой архитектуры. В стилистическом разделении архитектуры на два цикла (барокко — классицизм) географический водораздел проходил прежде всего между Италией и Францией, в плане типологии эта граница пролегала между абсолютистской Францией и буржуазными Голландией и Англией. Здесь противостояли одна другой в качестве ведущих две различные архитектурные культуры: культура феодально-абсолютистского дворца в форме грандиозного дворцово-паркового комплекса и культура комфортабельного городского буржуазного жилого дома по преимуществу; недаром интерьер жилого дома — излюбленная тема

голландской живописи XVII в. И дворцы и комфортабельные дома буржуа строились там и тут. Но в абсолютистской Франции ведущим типом архитектуры и исходной планировочной базой формирования типических черт ее градостроительного метода оставался дворцово-парковый комплекс абсолютистской резиденции. Планировочная схема дворцового типа, наиболее отражавшая в архитектуре общую тенденцию репрезентативности, свойственную всей культуре абсолютизма, ложится в основу планировочной и объемной структуры, а также характерной «дворцовости» внешнего облика прочих типов архитектуры — крупных государственных и общественных зданий и сказывается также в архитектуре крупных жилых отелей аристократии. Напротив, основным элементом и планировочной основой сложения градостроительных форм архитектуры в Голландии и Англии был буржуазный жилой дом — первичное звено характерных для английских городов обособленных жилых планировочных комплексов, тяготеющих к своей приходской церкви (нейборхуд). Такая структура городской селитьбы была положена и в основу крупнейшего градостроительного замысла XVII столетия в Англии неосуществленного проекта планировки Лондона Кристофера Рэна (после 1666 г.).

Это существенное различие в самой типологической природе архитектуры между буржуазной Англией и абсолютистской Францией полностью сохраняется и во 2-й половине XVIII в. Достаточно указать на два крупнейших почти одновременных градостроительных события этого времени во Франции и Англии, чтобы природа такого различия стала очевидной. Это — площадь Согласия в Париже (1763) и город Бат (1769, Англия) с его знаменитым Королевским полумесяцем — жилой парковой площадью, образованной единым блоком из 30 обособленных внутри особняков. Никакой иерархии частей, никакого господства и подчинения. Бат — типичное капиталистическое предприятие, созданное градостроителем-предпринимателем, фешенебельный город-курорт для денежных людей без различия ранга и чина. Общее, что присуще планировочной концепция названных примеров,— это сочетание городской застройки и элементов природы в едином ансамбле, раскрытость архитектурного пространства и его композиционное включение в организованную систему пространств города. Это то новое, что вносило XVIII столетие в искусство городского ансамбля. Но как принципиально различны пути и формы его развития там и тут!

Эволюция французских площадей на протяжении двух столетий отражает эволюцию самого абсолютизма. Тип площадей Парижа начала XVII столетия, как говорилось, переходит к концу века в репрезентативные формы парадной площади-памятника, как Вандомская, которая, в свою очередь, является промежуточным звеном между островными площадями 1-й половины XVII в. (иными по их функции) и раскрытым парадно-мемориальным ансамблем площади Согласия. Во 2-й половине XVIII в. на базе абсолютистского типа площади-памятника разрабатываются целые системы взаимосвязанных площадей с крупными муниципальными зданиями. Но их композиция в комплексе площади неизменно несет на себе печать абсолютистской иерархии частей симметрично-осевого целого, непременно подчиненного главенству центрально расположенного монумента короля. В аспекте стабильности такого иерархического

принципа архитектурно-градостроительных построений классицизма середина XVIII столетия не была переломной. Здесь перед нами характерный пример сложного процесса вызревания новых, жизненно необходимых в условиях роста буржуазных сил градостроительных форм архитектуры, еще не сбросившей с себя стеснительных оков феодального абсолютизма. Последнее и сделала Великая французская революция. Она вывела лидирующую на континенте французскую архитектуру на новый, капиталистический путь ее развития. Это сразу сказалось в идеях французского градостроения, в котором Революция впервые выдвигает требование нераздельной связи утилитарного и художественного. Теперь в виде проектов конкретизируется то, что теоретически утверждалось на полвека ранее представителями Просвещения.

Для проблемы развития стиля, составляющей основной аспект нашего анализа, изменения, внесенные революцией, не менее существенны, чем те, которыми ознаменована середина XVIII в. Буржуазное просветительство реформировало систему классицизма, принципиально оставаясь на позициях рационализма, так же как в вопросах государства и общества оно принципиально оставалось в своем умеренном большинстве на позициях «разумной» монархии. Революция покончила с монархией, и ее позиция по отношению ко всем проявлениям «старого порядка» в ее первый, героический период менее всего была умеренной. Ранние годы революции были временем великих мечтаний и великих дерзаний раскрепощенной творческой мысли. В эти годы строительного затишья творческим барометром идейных устремлений архитектуры во Франции является интенсивная проектная деятельность перспективного характера (проекты на Большую премию Академии). Не связанные с практикой, эти поиски подчас уводят в чистую фантастику «космического» масштаба композиций и решений, далеко выходящих за пределы функциональных и конструктивных возможностей. В то же время в них определяется общая тенденция к преодолению канонических форм классицистских композиционных схем с их иерархическим строем в плане и объемах. Архитекторы свободно оперируют большими массами, в лаконичном геометризме объемов ищут новой выразительности архитектурных построений и их соответствия новым функциональным задачам. На общем фоне академических композиций в традиционных ордерных формах классицизма выступает наиболее революционное течение, представленное именами таких новаторов, как Буллэ или Леду, творчество которых направлено на разработку идейно новой концепции архитектуры и выразительного языка ее форм, в существенных чертах свободных от традиционных реминисценций классицизма.

Многое в этих исканиях было сродни духу самой Революции и революционной идеологии народа, ее совершившего. Левое, наиболее принципиальное крыло передовой французской архитектуры выступает с позиций этой идеологии, начисто чуждой ограниченной рассудочности буржуазной доктрины классицизма. Творчество Буллэ в самой своей идейной концепции вне рамок классицизма. В нем — бунт против классицизма и принципиальный отказ от его стилевой системы, утверждающий новое единство человеческого разума и чувства. Монументальные образы Буллэ (памятник Ньютону) эмоциональны, как были эмоциональны философские образы Джордано Бруно. В них — пафос освобожденной от условностей академизма суровой

тектонической правды простых крупных объемов. Это — образный язык архитектуры, подвластный только безусловному критерию совершенного геометризма формы и пространства. Это — чистая гладь стеновых плоскостей, ритм равнозначных элементов, формы природы, включенные в архитектуру, и естественная светотень ее простых объемов, выразительно подчеркнутая пластикой отдельно стоящей скульптуры. В свете нашей архитектурной современности мы можем видеть в этих никогда не осуществленных замыслах архитектуры французской революции начало характерных для дальнейшего развития архитектурной мысли буржуазного мира длительных поисков утраченного архитектурой органического единства функции, конструкции и формы, вновь обретенного ею лишь у порога новой эпохи социализма.

Что касается рассматриваемой эпохи, то она взяла из этой лаборатории передовой архитектурной мысли то, что было созвучно и могло быть поставлено на службу ее историческим классовым задачам. Мы можем сказать: подобно тому, как диктатура французского феодального абсолютизма взяла идеи художественного классицизма 1-й половины XVII в. и создала на основе его эстетических начал свой «большой стиль», так диктатура крупной буржуазии в лице империи Наполеона взяла достижения новаторской мысли архитектуры Революции и воплотила их в новом классицизме Империи. Из этого источника идет многое в новой художественной концепции европейского классицизма 1-й трети XIX в.: лаконизм крупной формы простых геометрических объемов, чистые глади стен, контрастирующие с колоннадами портиков, монументальная дорика ордера в сопровождении отдельно стоящей скульптуры. Впервые классицизм понял и использовал красоту простого, ничем не обрамленного (врубного) проема в гладкой стене и впервые в классицизме самая гладь стены трактуется как полноценная и основная художественная форма архитектуры. Это стиль архитектуры больших открытых пространств, которые она организует в новых по формам крупных градостроительных ансамблях. В самой Франции стремление империи Наполеона уподобиться империи Рима ведет к усилению стилизаторских тенденций архитектуры, толкающих ее по пути разрушения большого стиля. Широта подхода к задачам и высокий творческий потенциал еще живут в массиве арки Шальгрена на площади Звезды, но как далек от ее силы сухой академизм педантично стилизованной под римский образец арки Персье и Фонтэна (площадь Карусель).

Этой официальной стилизаторской линии архитектуры Империи сопутствуют стилизаторские тенденции иного рода, знаменующие общий переход архитектуры XIX в. на позиции художественного эклектизма, отразившего уже новую специфику развития архитектуры в условиях ставшего всеобщим господства буржуазного индивидуализма. Капитализм превратит архитектурное произведение в товар. Здание станет предметом предпринимательства и будет строиться на продажу, лишь в готовом виде обретая своего конкретного потребителя. При таком положении разнообразие ассортимента, внешняя оригинальность и непохожесть на другие образцы, расчет на разный индивидуальный вкус и запросы случайного покупателя будут служить повышению товарных качеств архитектуры. В условиях общих тенденций развития культуры и идеологии капиталистического XIX в. эклектизм будет все более и более

влиять XVII на сложение характерного для этого периода «лица» архитектуры европейского круга. * Об архитектурном эклектизме XIX в. — см. специальный анализ во введении т. X. ВИА.

Заканчивая анализ общего характера развития европейской архитектуры рассматриваемой эпохи, нужно кратко указать и на специфику сложения национальной художественной культуры и национальных форм стиля архитектуры отдельных государств, имея в виду сложный характер стилевого развития архитектуры данной эпохи в целом. Эта специфика была во многом прямым результатом многообразных форм длительного взаимодействия начал обеих стилевых систем. Нужно вспомнить особенно широкое развитие культурных связей и взаимовлияний в эту эпоху и широкий обмен архитектурными кадрами, чтобы понять всю сложность множественного процесса сложения национальных форм стиля в разных странах. То, что в их архитектуре часто было общим (помимо общих черт типологии и конструктивных приемов) — это собственно стилевая система форм, составлявшая словарный фонд и основу образного языка архитектуры. Но формы ее художественного самовыражения, поэтическая окраска образов отражали национальный склад эстетической культуры народа, зодчие которого в широкой практике архитектуры осмысляли систему через призму своего художественного вкуса и своих, глубоко заложенных в народной культуре представлений о прекрасном. Так, говоря об архитектуре круга барокко, мы имеем в виду целый ряд во многом своеобразных архитектурно — художественных культур. Вкупе они являют сложную культуру и сложный стиль эпохи в целом. В этом смысле мы говорим о барокко Испании и Германии, Австрии и Чехии, о классицизме Голландии и Швеции и архитектуре многих других стран, внесших свой национальный вклад в сокровищницу европейской архитектуры этой эпохи.

«Всеобщая история архитектуры. Том VII. Западная Европа и Латинская Америка. XVII — первая половина XIX вв.» под редакцией А.В. Бунина (отв. ред.), А.И. Каплуна, П.Н. Максимова. Автор: А.И. Каплун. Москва, Стройиздат, 1969