

В сентябре 1793 г. декретом Национального конвента был открыт первый общедоступный художественный музей — Лувр. Вслед за этим музейное дело стало быстро развиваться во всех европейских странах.

Это привело к дальнейшему существенному изменению отношения общества к произведениям искусства прошлых веков. Попадая в музей, эти произведения искусства много, разумеется, теряли, так как они вырывались из той естественной для них среды, для которой они были в свое время созданы. Однако в музеях произведения искусства переставали восприниматься только как таковые. Они приобретали новые особенности — особенности экспоната, в котором обычно стремятся выявить не только художественную его ценность, но и его историческую ценность, что имело существенное влияние на изменение отношения общества к памятникам искусства прошлого, в том числе и к памятникам архитектуры. Одновременно, в конце XVIII в. был создан во Франции и первый, пока еще, впрочем, далекий от совершенства музей архитектурных фрагментов и малых архитектурных форм, совмещенный с музеем монументальной декоративно-прикладной скульптуры — музей Лемуара (1791).

Коль скоро архитектурные памятники стали рассматриваться не только какместилище человека в их грубо утилитарном значении, существенно изменился, разумеется, и самый подход к реставрации древних зданий. Началась новая, современная эпоха в развитии реставрационного дела, что дало основание Виолле ле Дюку сказать в середине XIX в. о реставрации, что и само слово и этот вид деятельности архитектора являются совершенно новыми.

Этап стилизаций существенно отличался от романтических реставраций прежде всего тем, что восстановление первоначальных художественных особенностей архитектурных памятников во второй половине XIX в. стало уже не средством усиления их мемориального значения, а главной целью реставрационных работ.

Оставаясь в рамках общего направления «художественной» реставрации, ориентируясь при восстановлении древних зданий на художественное значение памятников архитектуры, стилизация шла, вместе с тем, от чисто интеллектуальных, логических построений.

Общее развитие естественных наук во второй половине XIX в., успехи использованного в них сравнительного метода исследований привлекли внимание искусствоведов. Они по примеру этих наук пытались создать историю искусства без художников и имен, которая оперировала бы лишь понятиями стиля и раскрывала общую картину естественного и произвольного процесса развития художественных явлений. Вопросы стиля приобрели главенствующее значение.

«Стилисты» больше всего проявили себя в реставрационных работах во Франции, хотя широкое влияние их может быть отмечено повсеместно. Основоположником стилизма

в реставрации архитектурных памятников обычно считают знаменитого французского архитектора XIX в. Виолле ле Дюка. Значение Виолле ле Дюка как теоретика реставрации и историка архитектуры вообще бесспорно шире, но все же, сколь ни ограничены были концепции «стилистов», роль вдохновителя этого нового направления в реставрационной практике XIX в. может быть действительно признана за ним.

В этой связи интересно письмо Виолле ле Дюка к Клотцу, архитектору кафедрального собора в Страсбурге, где он говорит: «Наш век научился путем внимательного изучения прошлого и принципов, которыми руководствовалось искусство, в частности архитектура, в прошедшие эпохи, вживаться в стили этих эпох. Он научился улавливать самый дух этих стилей, их обоснования и формы, обусловленные обстоятельствами, в которые были поставлены художники прошлого. Таким образом, стало, по-видимому, возможным в наше время (что совершенно не удавалось делать с успехом в предшествующее время) реставрировать древние памятники в полном соответствии с их собственными особенностями и сохранять их во всей чистоте их стиля для веков последующих». Здесь с достаточной ясностью проявлена и характерная для пуристов уверенность в полноте их знаний по истории архитектуры, и уверенность в том, что одних этих знаний достаточно, чтобы «уловить самый дух» древнего искусства, и, что самое главное, отчетливо высказан основной направляющий принцип реставраторов-«стилистов» — стремление добиваться в процессе реставрации пресловутой «чистоты стиля».

Эжен Эммануэль Виолле ле Дюк родился в 1814 г. в Париже, когда Дебрэ только начинал свою реставрацию аббатства Сен-Дени. Он стал учеником Леклера и получил довольно широкое образование архитектора благодаря своим путешествиям по Франции и Италии. Его исключительная роль в развитии реставрации во Франции общепризнана и определяется уже одним перечнем памятников, реставрированных им лично или в содружестве с другими архитекторами. Среди реставрированных им зданий встречаются столь значительные, как собор Парижской богородицы, Сент Шапель в Париже, соборы в Леоне, Амьене и Реймсе, церкви в Пуасси, Шалоне-на-Марне, Монреале, замок Пьерфон, Каркассонская крепость, магистрат в Нарбонне и др. Не меньшее значение имели и его теоретические труды, среди которых его «Систематический словарь французской архитектуры от XI до XVI веков» занимает, разумеется, первое место.

Виолле ле Дюк начал свою карьеру реставратора с восстановления церкви Сент Маделен в Везлэ. Это было исключительно трудное начало прежде всего потому, что церковь была на грани полного обрушения. Местные власти предназначали ее к сносу. Во-вторых, потому, что эта церковь являлась одним из национальных святилищ Франции, связанных с рядом известных исторических личностей, с организацией крестовых походов и другими крупными событиями в истории страны. Она настолько грандиозна, что, вероятно, строилась выдающимися зодчими. Ответственность реставратора была здесь исключительно велика. Рекомендовал для этой работы Виолле ле Дюка известный критик, писатель и художник Этьен-Жан Делеклюз.

Церковь Сент-Маделен (XII в.) представляла собой базилику с коротким трансептом в восточной части и полукруглым хором. Она сохраняла в себе особенности как романского, так и готического периода. Поэтому она не отличалась стройной системой конструктивного решения. Своды, перекрывавшие ее широкий неф, были уравновешены в своем распоре лишь контрфорсами не очень большого сечения. Чтобы прочность не была нарушена, в пятах арок и в стенах были заложены связи, а сам свод был сделан из известняка вперемешку с бетоном с целью, насколько это было возможно, уменьшить вес перекрытия. Хотя в XIII в. были устроены аркбутаны, расположение их не везде отвечало действию сил распора. В нартексе распор свода погашался с помощью устройства хором. В связи с этим уже в середине XIII в. возникла необходимость частичной переделки западного фасада с устройством вместо ровной стены щипца с лоджией, украшенной скульптурами.

Западный фасад церкви, полностью сохранивший свои романские черты внизу, в верхней части представлял, таким образом, помесь элементов романского стиля и готики. Детали одного стиля здесь запросто переходили в детали другого или даже перекрывали их. Высокая, крутого наклона кровля вокруг хором, возведенная позднее, вызвала частичную закладку окон и т. п.

Плохое состояние церкви обуславливалось естественным воздействием времени, многочисленными осадами аббатства во время различных войн и тем, что в конце XVIII в. церковь эта была обращена в манеж и конюшню и затем оставлена фактически без надзора. Мериме так описывал ее состояние в 1835 г.: «Стены накренились, расколоты трещинами и разрушены сыростью. Невозможно понять, каким образом еще не упали своды, сплошь покрытые трещинами. Когда я рисовал в церкви, я каждое мгновение слышал, как отрываются и падают вокруг меня маленькие камни».

Уже эта первая реставрация Виолле ле Дюка четко определила резкую грань между этапом романтических реставраций, с которыми было все покончено, и новым этапом, когда произвольные перестройки и изменения архитектурных памятников, обычные у реставраторов-«романтиков», исключались из реставрационной практики.

Интересно уже в этом отношении данное Виолле ле Дюку Комиссией исторических памятников (высшим консультативным органом французской системы охраны архитектурных памятников того времени) реставрационное задание. В этом задании, составленном, кстати, Проспером Мериме, говорилось: «Комиссия исторических памятников полагает, что нет нужды советовать господину Виолле ле Дюку неукоснительно сохранять в своем проекте реставрации все древние части церкви. Реконструкция вновь каких-либо частей здания может быть допущена только в случае невозможности их консервации».

Несколько позднее, при реставрации собора Парижской богородицы, и сам Виолле ле Дюк достаточно ясно выразил, что должно было отличать новый этап развития реставрационной практики от этапа предыдущего: «Нужна просто религиозная сдержанность, полное самоотречение от всех личных мнений. Речь идет не о том,

чтобы творить искусство, но о том, чтобы подчинить себя искусству определенной эпохи, которое больше не существует. Архитектор должен реставрировать не только то, что ему кажется неудачным с точки зрения искусства, но, и мы не колеблемся утверждать это, также и то, что кажется ему неудачным с точки зрения конструкций».

Таким образом, вместо свободного творчества реставраторов — «романтиков» — «полное самоотречение от всех личных мнений». Вместо произвольных реконструкций различных частей архитектурного памятника, а иногда и всего его целиком — только консервация его частей и элементов. Таковы были начальные установки нового этапа развития реставрационной практики.

В марте 1840 г. Виолле ле Дюк представил в Совет по гражданским строениям свою программу работ по реставрации церкви в Везлэ и начал работы на объекте, которые продлились 12 лет — до 1852 г.

Работы были начаты с укрепления разрушенных конструкций. Были восстановлены упавшие аркбутаны из тесаного камня, укреплена башня западного фасада. В ней были разрушены своды всех трех ярусов, стены осели и выпучились и внутрь и наружу. Вместе с тем были проведены и другие восстановительные работы: например, высокая крутая кровля вокруг хоров, устроенная позднее и закрывавшая окна верхней части стен, была теперь опущена на ее первоначальный уровень.

Реставрация церкви в Везлэ была безусловной удачей. По сравнению с произвольными компиляциями реставраторов-романтиков она представлялась совершенно новым и весьма ценным явлением в области реставрации. П. Мериме после окончания работ писал: «Работа реставратора требовала здесь подлинной отваги. С одной стороны, ужасающая ответственность, с другой — очень ограниченные средства. Господин Виолле ле Дюк смело взялся за эту трудную задачу и проявил себя столько же способным архитектором, как и искусным археологом». Искусное и успешное преодоление Виолле ле Дюком чисто технических инженерных трудностей было тем более высоко оценено современниками, что у всех свежа была еще в памяти катастрофа при реставрации Дебрэ базилики Сен Дени, где обрушилась главная башня.

Нельзя не отметить, что с точки зрения современных научных методов ведения реставрационных работ в реставрации церкви в Везлэ было допущено много ошибок. Некоторые из них отмечали еще и современники реставрации. Виолле ле Дюк заменил в церкви Сент Маделен подлинные своды XIV в., правда грозившие обрушением и плохо уравновешенные, сводами, «соответствовавшими первоначальным особенностям здания». Он устранил также на западном фасаде остатки недоконченной грандиозной галереи готического периода с фризом из квадрифолий сверху, которая должна была заменить арки галереи и башни романского периода и продолжить мотив центральной лоджии. На башне западного фасада он, поддавшись соблазну «эстетических» побуждений, без всяких оснований возвел мало удачную балюстраду, «приукрасил» здание и во многих других его элементах.

Все эти ошибки не были, разумеется, случайностью. Это было тогда еще, вероятно, не осознанное, но позднее ставшее главным «кредо» реставраторов-стилистов, стремление во что бы то ни стало добиваться восстановления так называемого первоначального вида архитектурного памятника и притом во всей возможной чистоте его стиля.

Зарекомендовав себя реставрацией церкви в Везлэ, Виолле ле Дюк получает целый ряд других поручений от Генерального совета по гражданским строениям и от Комиссии исторических памятников. В 1843 г. он совместно с архитектором Лассю привлекается к реставрации собора Парижской богородицы.

При реставрации церкви в Везлэ перед Виолле ле Дюком стояла классическая задача реставрации — укрепление памятника архитектуры и предотвращение его дальнейшего разрушения. Теперь в соборе Парижской богородицы перед ним были поставлены другие цели.

Собор Парижской богородицы сохранял свою прочность, хотя его стены были повреждены временем и воздействием атмосферных осадков, а декоративные элементы были разрушены при различных обстоятельствах. Собор в ту пору был лишен своих статуй и украшений, своего центрального шпиля, скульптурного портала, отделки интерьера и т. п. Статическая его устойчивость не была нарушена, следовательно, реставрационное вмешательство не вызывалось прямой необходимостью. Однако, учитывая важное историческое значение собора, была выдвинута идея о восстановлении его былого великолепия.

Таким образом, сама задача реставрации здесь была ложно понята, а деятельность архитектора неправильно ориентирована, так как восстановление великолепия какого-либо здания выходит за рамки собственно реставрационных проблем, которые, в крайнем случае, следует ограничивать лишь выявлением художественного значения памятника и уже в самом крайнем случае — восстановлением художественного облика в той мере, в какой это может быть произведено на основе точных документальных обоснований.

Ложность поставленной задачи осознавалась в известной мере и в Палате депутатов, где утверждался закон об ассигнованиях на производство работ. Один из депутатов — Леон де Маллевиль (председатель Комиссии исторических памятников) пытался оправдать возложенное на Виолле ле Дюка и Лассю поручение. «Их программа работ должна быть, — говорил он, — точной серединой между порывом увлечения авантюристически настроенных умов, которые в процессе реставрации видят лишь возможность закончить незавершенное произведение древнего искусства, возможность расширить, развить незаконченную идею, которые переделывают и искажают то, что им поручено сохранить и, с другой стороны, ограниченными и педантичными представлениями тех, которые рассматривают всякую попытку восстановления как святотатство и варварство и которые скорее допустят объект их восхищения разрушить, обратить в руину, чем протянут ему руку помощи. Мы вполне

соглашаемся с такой точкой зрения, если речь идет о руине. Но если речь идет о памятнике, значение которого вызывает уважение народа, нашим долгом является обеспечить его длительное существование, восстановить великолепие его обстановки, присущие ему особенности его внешнего облика».

Следует отметить, что любым образом поставленная задача реставрации парижского собора представляла исключительную сложность. Еще большая ответственность, чем в церкви в Везлэ, сочеталась здесь с еще большими трудностями чисто методического плана.

Виолле ле Дюк столкнулся с этими трудностями уже при восстановлении и ремонте окон собора. Хоры собора были, например, выстроены в 1180 г., когда аркбутаны еще не использовались. С целью погашения распора от сводов на эмпорах галереи, окружающей хоры, были поставлены поперечные косые стенки против каждого из пилонов. Перекрытые наклонной крышей эти стенки образовали чердак, вследствие чего интерьер хоров освещался лишь узкими окнами над крышей, а чердак вентилировался круглыми окнами, открытыми в интерьер хоров с радиально расположенными каменными переплетами. Сама же галерея, тоже закрытая до половины высоты наклонной кровлей выступающего бокового нефа, освещалась сходными круглыми окнами, расположенными в верхней части ее стен.

Позднее в XIII в., когда на соборе появились аркбутаны и когда стало возможно уничтожить наклонную кровлю над галереей, заменив ее двускатной низкой кровлей над самими ее сводами, верхние узкие окна хоров были продолжены вниз и объединены с круглыми окнами из хоров на бывший чердак галереи. Эти круглые окна были, разумеется, уничтожены. Вместе с тем сходные с ними круглые окна, освещавшие галерею, расположенные в верхней части ее стен, были заменены в XIII в. маловыразительными, но дающими больше света прямоугольными окнами, завершенными отрезком ланцетовидной арки.

Еще позднее, в XIV в., окна главного нефа, да и окна самих хоров хотели изменить по образцу окон капелл, встроенных в тот период между контрфорсами, имевшими готический сложный переплет, выполненный из камня. Работы эти, однако, были лишь начаты.

Виолле ле Дюк нашел в одном из пролетов остатки круглых окон как на галерее, так и на стенах главного нефа. Как ему следовало поступать? На какой век ориентироваться? Восстанавливать ли окна XII в.? Но тогда что делать с аркбутанами и целым рядом других особенностей, внесенных в здание в XIII и XIV вв.? Закончить недоделанные окна XIV в.? Оставить везде самые невыразительные и наименее приятные по рисунку окна XIII в.?

Мериме в своем выступлении в Совете по гражданскому строительству отметил, что расположение окон XIII в. могло быть случайным и, хотя их форма некрасива, не

следует считать, что она должна быть переделана теперь в какую-либо другую.

Виолле ле Дюк, однако, уступив настояниям заказчиков, желавших видеть возможно больше «благолепия» в соборе, стал в этой реставрации, в известной мере, на позиции «авантюристически настроенных умов», по приведенному выше выражению Леона де Маллевиля. Он восстановил в двух пролетах нефа, там где нашел их подлинные остатки, круглые окна, служившие в XII в. для вентиляции чердака галереи, и узкие окна над ними, что, разумеется, было правильным решением. Это повышало художественное и историческое значение здания.

Вместе с тем он заменил в хоре прямоугольные с ланцетовидными завершениями окна галереи на первоначальные круглые с радиальными каменными переплетами. Это спорное решение все же могло быть оправдано, так как окна XIII в. имели явно утилитарный характер и при восстановлении в этой части здания первоначальных окон XII в. художественная ценность здания повышалась без нарушения его исторических особенностей. Слабость этого решения заключалась, однако, в том, что по найденным в нескольких местах остатком Виолле ле Дюк установил, что круглые окна имели разные рисунки переплетов. Поэтому нельзя было ручаться, что в различных местах хоров первоначально были переплеты именно такого рисунка, который использовал в данном месте Виолле ле Дюк.

С другой стороны, Виолле ле Дюк в угоду требованиям помпезности восстановил, вернее сделал вновь, круглые розы и узкие окна над ними на всех пролетах стен трансепта. Для этого у него не было никаких оснований в остатках, вскрытых исследованиями. Очевидно, что такие двойные ряды окон и не могли быть здесь, так как трансепт не имел галереи и ее чердака, а следовательно, двойной ряд окон здесь не был логически оправдан. Вместе с тем Виолле ле Дюк упразднил окна XIII в. и на галерее главного нефа, но заменил их здесь даже не розами, по образцу найденных остатков, а вновь спроектированными окнами по образцу окон XIV в. в капеллах собора.

Став однажды на позиции «обогащения» художественного облика собора, на позиции «восстановления его бывшего великолепия», Виолле ле Дюк уже не мог сойти с них в этой реставрации. Он заменил, например, не нравившиеся ему, но подлинные пинакли XV в. на контрфорсах более пышными по образцам XIV в.; он поместил по сторонам щипца трансепта розы, на щипце — углубления с деталями декора, которых там не было, и вообще приложил немало усилий для придания собору «великолепия». Виолле ле Дюк увеличил сечение в плане контрфорсов главного нефа и предполагал установить на них статуи, никогда не существовавшие, руководствуясь примерами соборов Шартра и Реймса и т. п.

Наряду с такими прямыми домыслами Виолле ле Дюк с большой смелостью производил восстановление тех элементов, которые действительно существовали в соборе ранее и не были до конца разрушены. Им было принято решение о восстановлении центрального портала западного фасада, переделанного Суффло в 1771 г.; был разыскан рисунок этого портала до его переделки. Рисунок давал общее

представление о том, что надо было восстановить. Но можно ли было по карандашному наброску восстановить утраченную скульптуру портала? Виолле ле Дюк поступил просто. Он заменил разрушенные скульптуры копиями статуй, аналогичных по содержанию и их месту в общей композиции из соборов в Амьене, Бордо и т. п.

Действуя подобным образом, Виолле ле Дюк «восстановил» скульптуру в Королевской галерее западного фасада и в других местах. В верхней части фасада реставратор поступил еще проще — он спроектировал сам чудовища и химеры для всех тех мест, где оставались какие-либо следы их лап или другие остатки, действуя подобно своему знаменитому современнику Кювье. Подобным же образом были восстановлены разные мелкие украшения фасадов: башенки, пинакли, краббы, розетки и т. п.

Был даже поставлен вопрос о доделке шпилей на башнях западного фасада собора, которые, как известно, никогда не существовали. Виолле ле Дюк представил проект такого «дополнения» к собору, который, к счастью, как и проект другого архитектора — Лрвэ, был отклонен.

Виолле ле Дюком был все же восстановлен шпиль над средокрестием собора, разрушенный в конце XVIII в. Впрочем, для этого восстановления имелись реальные основания — сохранился рисунок Де-Гарнери. Виолле ле Дюк с присущей ему смелостью дополнил этот рисунок. Он добавил к нему, как и на шпилях трансепта, крюки, поставил статуи вокруг центральной части шпиля и т. п. Замечательно, что статуи изображали его самого, его помощников, инспекторов и подрядчиков. Подобные же элементы «великолепия» были внесены Виолле ле Дюком и в интерьер собора.

Реставрацию собора в Париже, как уже говорилось, производили Виолле ле Дюк и Лассю. Кто именно из них был в этом «творческом акте», сдерживающим началом, а кто, наоборот, стремился к безудержной свободе проектирования, сейчас сказать трудно. Сдерживали архитекторов и окружающие: Мериме, а также упомянутый выше Леон де Маллевиль, который предостерегал архитекторов от «желания вносить в здание новые черты, желания, которое сбивает с толку иногда самых лучших художников, имеющих стремление, вместо того чтобы шаг за шагом выявлять всегда различаемые следы их предшественников, запечатлеть на здании, которое они реставрируют, следы своего прикосновения к нему».

Мериме в одном из своих писем того периода предостерегает Виолле ле Дюка от грандиозного размаха его переделок на соборе: «Император мне сказал, смеясь, — пишет Мериме, — «Кажется Виолле ле Дюк и Вы намерены разрушить Нотр-Дам?» Я его уверил, что что-нибудь все-таки останется».

Для современных архитекторов-реставраторов подобная «свобода» деятельности реставратора может квалифицироваться лишь как нарушение элементарных основ научной методики реставрационных работ. И хотя безусловная одаренность Виолле ле Дюка и его замечательный талант рисовальщика придали всем его «дополнениям» несомненный привкус настоящих произведений искусства, все же эта сторона его

деятельности при реставрации собора в Париже и поныне вызывает сожаление и всеобщее осуждение.

В своих более ранних работах, например при реставрации собора в Амьене, Виолле ле Дюк был более сдержан и в известной мере следовал выдвинутому им вначале при реставрации собора Парижской богородицы тезисам о том, что реставратор должен не творить искусство, а подчинять себя искусству прошлого. Позднее он становится на позиции стилизаторства.

Для стилизаторства были характерны два основных положения. Во-первых, поскольку «стилисты» ставили во главу угла во всяком искусстве и во всяком произведении искусства стиль и его проявления, то, если реставратор понял сущность и особенности конкретного стиля и научился их воспроизводить, считалось, что он может восстановить в разрушенном архитектурном монументе любые его части, даже те, от которых не осталось никаких следов, и те, которые вообще не были возведены в натуре, а лишь предполагались к возведению. Во-вторых, поскольку стиль и его чистота являлись главным во всяком произведении искусства, то при всякой реставрации следовало ориентироваться только на какую-либо определенную эпоху в жизни и истории данного архитектурного памятника, на так называемую «оптимальную» в художественном отношении эпоху (нельзя забывать, что «стилисты» целью всякой реставрации ставили восстановление только художественного значения архитектурного памятника, остальные стороны его общественного значения практически в расчет не принимались).

Вначале за «оптимальную» в художественном отношении эпоху принималось просто время постройки данного здания. Однако многие соборы строились в течение сотен лет, на них были следы разных периодов строительства и детали разных стилей. Поэтому «стилисты» вскоре стали выделять в средневековой архитектуре периоды «упадка» и периоды «расцвета», отдавая, разумеется, предпочтение вторым. Критерии для такого выделения были обычно субъективны. За «оптимальную» в художественном отношении эпоху стали принимать «периоды расцвета». Все остальное должно было уступить свое место стилю «эпохи расцвета», и в реставрационные работы стали включаться не только работы по укреплению или восстановлению частей памятника архитектуры, но и работы по разборке частей, которые были сочтены реставратором не соответствующими чистоте стиля. Эта особенность общей концепции реставраторов-«стилистов» оказалась особенно губительной для памятников архитектуры, из которых в эпоху стилистических реставраций во множестве устранялись и нередко просто выбрасывались ценнейшие произведения искусства: статуи, детали отделки, а иногда разбирались значительные по размерам части зданий и сооружений только потому, что они не соответствовали стилю, принятому при реставрации за основной.

В 1866 г., уже после восстановления собора Парижской богородицы, Виолле ле Дюк писал: «Реставрировать здание — это не значит его поддерживать, его чинить или восстанавливать его прочность, это значит его восстанавливать в законченном виде, который, возможно, никогда реально не существовал». Здесь, таким образом,

открывалась широкая дорога для свободного творчества реставратора в заданном стиле в соответствии со сказанным выше.

Даже при реставрации парижского собора Виолле ле Дюк начал выделять определенную «оптимальную эпоху», заменив пинакли XV в. на таковые XIV в., придуманные им самим. В дальнейшем это стало принципом работы реставраторов-«стилистов». Точно так же, в развитие той же концепции он требовал, чтобы в угоду «единству стиля» из собора был удален главный алтарь, выполненный в XVII — начале XVIII в. Мансаром, Робертом де Котт, Николаем Кусту и Антуаном Куазево. Лишь вмешательство Мериме помешало этой варварской затее.

В дальнейшем Виолле ле Дюк уже мало связывает себя какими-либо ограничениями при реставрации различных зданий. При реставрации ратуши в Нарбонне он просто перестраивает здание в стиле «оптимальной художественной эпохи». Подобным же образом он поступает и в ряде других случаев. Относительно более удачной оказалась его реставрация крепости в Каркассоне.

Виолле ле Дюк, вместе с тем, пользовался большим авторитетом и оказывал влияние на развитие реставрационных методов не только во Франции, но и в других европейских странах, везде пропагандируя свободу и произвольные приемы в восстановлении древних зданий. Среди прочих интересно уже цитированное выше его письмо к архитектору Клотцу по поводу реставрации завершения страсбургского собора. «...Мы знаем, что на галерее романского периода было завершение XIV в. Мы имеем его изображение на гравюрах и рисунках, но оно было разрушено в 1759 г. Нет никакого основания его восстанавливать. Не следует, по-моему, пытаться делать и завершение, отмечающее в здании нашу эпоху... Что же остается, однако, делать? Собрать документы, которые позволили бы придать этой галерее собора завершение, которое ему принадлежало и, следовательно, завершение, которое предшествовало добавлению XIV в.».

Далее Виолле ле Дюк советует воспользоваться изображением собора на печатях, использовать аналогии и устроить пирамидальное покрытие. Но откуда взять угол его наклона? «Мне кажется, что он должен иметь 45° в вершине...», — заключает Виолле ле Дюк. В конце концов он предлагает: «Я полагаю, что это пирамидальное покрытие должно быть увенчано декоративным элементом из металла, достаточно эффектным, высота которого должна равняться одной трети вертикального размера от вершины пирамиды до основания ее» (?!).

Одной из последних реставраций Виолле ле Дюка, которая и поныне считается одной из крупнейших неудач в области реставрации архитектурных памятников, явилось восстановление им знаменитого замка Пьерфон, живописные руины которого он превратил в скучное подражание средневековой архитектуре.

Замок Пьерфон (1390 г.) — один из наиболее значительных средневековых замков Франции, интересный по своей композиции и формам, был разрушен по приказу

короля в начале XVII в. и с тех пор стоял в руинах. Будучи связан с рядом исторических событий начиная с X в., он представлял и значительную историческую ценность. Его остатки были ценны для архитекторов, археологов, историков, а также и для широкой публики благодаря эффектному расположению руин и выразительности сохранившихся архитектурных форм.

Наполеон III поручил Виолле ле Дюку восстановить Пьерфон в 1858 г. Во время реставрации, продолжавшейся до 70-х годов XIX в., Виолле ле Дюком был на остатках стен построен новый замок, в котором древним оставался лишь план и то с известными изменениями.

На наружных фасадах замка еще можно найти в наше время остатки древней кладки в некоторых частях замка. Однако во внутренних дворах целые фасады со сложной фигурной кладкой из тесаного камня возведены Виолле ле Дюком целиком заново. Отделка же и архитектурные формы интерьеров представляют чистую фантазию. Несмотря на очень глубокое знание Виолле ле Дюком средневековой архитектуры Франции, в его композициях в замке Пьерфон отчетливо проступают черты модернистского толкования форм, что, впрочем, вполне естественно.

Целью Виолле ле Дюка, очевидно, являлось возведение в натуральную величину макета типичных замковых построек средневековой Франции. В итоге же возникла на месте древних руин монументальная театральная декорация, которая может обмануть своей фальшивой правдоподобностью лишь самых неопытных.

Виолле ле Дюк создал во Франции целую школу реставраторов, к которой могут быть отнесены его ученики: Бесвильвальд, Формиге, Гу, Лэсне, Соважо и т. д. Его последователями были сотрудники и многие современники, разделявшие его взгляды на методику реставрации, например Лассю, Абади, Брюйер, Милле и др. Вместе с тем многие архитекторы, которые не принадлежали к школе и, может быть, сознательно не разделяли концепцию «стилистов», в своей практике реставрации все же невольно следовали укоренившимся в эпоху стилистических реставраций методам.

Все приведенные выше примеры были взяты из французской практики, чтобы показать, как зародилось и развивалось во Франции это новое направление архитектурной реставрации, отцом которого справедливо считают Виолле ле Дюка. Однако новое направление в реставрационной практике не ограничилось пределами только одной страны. Не только благодаря влиянию и советам Виолле ле Дюка, которые он давал в своих письмах и при посещении других стран, но и путем взаимного общения архитекторов эти новые идеи быстро распространились в других европейских странах. Это происходило тем более легко, что «стилисты», в сущности, не очень далеко ушли от предшествовавшего им романтизма.

концепций). — М., Стройиздат, 1971

Превью: Клермон-Ферранский собор с западным фасадом с двумя остроконечными шпилями по проекту Виолле-ле-Дюка.